

АРТ-ПРОСТІР

Культурно-мистецький альманах

Випуск 1

Київ — 2015

УДК 008+7/011(059)

ББК 71.0+85.15

А86

Засновник:

Київський університет імені Бориса Грінченка

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 2 від 26 лютого 2015 р.)

Редакційна колегія:

Романенкова Ю.В., завідувач кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор мистецтвознавства, професор (*головний редактор*); Ніконова С.Б., доцент Санкт-Петербурзького гуманітарного університету профспілок, доктор філософських наук (Росія) (*заступник головного редактора*); Бех Л.В., доцент кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства (*відповідальний секретар*); Афанасьєв Ю.Л., завідувач кафедри дизайну Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор філософських наук, професор; Бацак К.Ю., доцент Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат історичних наук; Бетлей А., доктор хабілітований Інституту мистецтв Ягеллонського університету (Польща); Дайнцл Т., доктор, професор Вищої школи вжиткових мистецтв (Німеччина); Єгоров О.Г., проректор з наукової роботи Смоленського державного університету, доктор філософських наук, професор (Росія); Ізваріна О.М., доцент Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор

мистецтвознавства; Коссаковський Е., професор Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейка, доктор хабілітований, радник міністра культури і національної спадщини (Польща); Криволапов М.О., професор Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, академік АМУ; Лезьєр В.О., професор Тюменського державного архітектурно-будівельного університету, доктор філософських наук (Росія); Майнца Г., доктор, професор Вашингтонського університету (США); Малиновський Є., доктор, професор Польського інституту досліджень світового мистецтва (Польща); Рибалко С.Б., доцент Харківської академії дизайну і мистецтв, доктор мистецтвознавства; Станіславська К.І., професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор мистецтвознавства; Урсу Н.О., завідувач кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського університету імені Івана Огієнка, доктор мистецтвознавства, професор; Яргуш П., доктор, професор Інституту малярства і художнього виховання Педагогічного університету імені Комісії національної освіти (Польща).

АРТ-ПРОСТІР: культурно-мистецький альманах / Київ. ун-т А86 ім. Б. Грінченка ; редкол. : Ю.В. Романенкова, С.Б. Ніконова, Л.В. Бех та ін. — Вип. 1. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. — 126 с.

УДК 008+7/011(059)

ББК 71.0+85.15

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВА

УДК [378.016:168.522](043.3)

Зюзіна Тетяна Опанасівна

Сучасне мистецтво як об'єкт етико-психологічного аналізу в навчально-виховному просторі університету

У статті представлено шляхи інтеграції сучасного мистецтва у площину навчально-виховного процесу університету. Підкреслюється, що проблематика сучасного кіномистецтва надає можливість глибокого осмислення широкого кола соціально-психологічних проблем, що турбують молодь.

Ключові слова: система освіти, духовні домінанти культури постмодерну і неомодерну, соціальне замовлення освіти, теоретико-методологічні засади модернізації змісту гуманітарної підготовки.

Зюзіна Т.А.

Современное искусство как объект этического-психологического анализа в учебно-воспитательном пространстве университета

В статье представлены пути интеграции современного искусства в плоскость учебно-воспитательного процесса университета. Подчеркивается, что проблематика современного киноискусства позволяет глубоко осмыслить широкий круг социально-психологических проблем, волнующих молодежь.

Ключевые слова: система образования, духовные доминанты культуры постмодерна и неомодерна, социальный заказ образованию, теоретико-методологические основы модернизации содержания гуманитарной подготовки.

Ziuzina T.

Contemporary art as an object of ethical and psychological analysis in the process of university education

The article presents the ways of integration of modern art in the educational process of the university. It also emphasizes that contemporary art enables deep understanding of a wide range of social and psychological issues that concern young people.

Key words: education system, spiritual dominant of postmodern and neomodern culture, social order in education, theoretical and methodological foundations of modernization of the content of humanitarian training.

Гуманітарна складова у вищій професійній школі впродовж останнього двадцятиріччя в Україні перебуває у стані майже перманентної модернізації. Проблеми гуманітарної підготовки, її структури, змісту осмислювались у роботах В. Андрущенко, І. Бега, В. Безклубенка, В. Бігаєва, С. Гончаренка, В. Кременя, К. Корсака, М. Лукашевича, В. Мудрака, М. Поповича, О. Сидоренка, Ю. Терещенка, С. Шейка та ін.

Сьогодні концепція гуманітарної підготовки у вищій школі значно відрізняється від тієї, що була

як у середині 1990-х, так і в середині 2000-х рр. Це віддзеркалилося і в структурі дисциплін соціогуманітарного блоку, і в їх статусі — обов'язкових чи елективних. Незважаючи на зміну структури культурологічної підготовки, переведення дисциплін «Культурологія», «Естетика», «Етика» у статус елективних, простір презентації художньої культури в університетській загальноосвітній підготовці не повинен звужитися. Комплекс дисциплін за вибором студента урізноманітнилися, складаючи потенційний простір для представлення

класичного і сучасного мистецтва, зацікавлення в ознайомленні з яким ніколи не зникає у студентській аудиторії. Тому проблема дидактичних особливостей роботи з творами художньої культури в навчально-виховному просторі університетів залишається актуальною. Зробимо спробу представити своє бачення шляхів удосконалення гуманітарної підготовки в сьгоднішніх умовах, зосередившись на можливостях використання мистецтва, зокрема кіномистецтва ХХІ ст.

Кіномистецтво традиційно розглядається як потужний чинник духовного розвитку особистості. Сучасне кіномистецтво як об'єкт етико-психологічного аналізу є потенційно дуже значущим. Не використовувати його виховний потенціал було б помилкою, це, зокрема, може призвести до закріплення у свідомості молоді стереотипних уявлень про поверховість сучасного кіномистецтва, його занепад, втрату кіномитцями інтересу до духовного життя особистості, що не відповідає дійсності. Тому завдання педагога — познайомити студентів з кращими зірцями кіномистецтва, розкрити його проблемно-тематичну різноманітність, наголошуючи на розкритті сутності поглядів сучасних кіномитців, прогресивної спільноти та духовно-гуманітарних аспектів сьогодення. Умови навчального середовища надають можливість вирішувати проблему популяризації кращих зірців кіномистецтва та їх осмислення у різних форматах та формах.

Виходячи з цього, необхідно визначити концептуальні та методичні позиції включення сучасного мистецтва у площину навчально-виховного простору університету. Концептуальний характер, на наш погляд, має проблема відбору художніх творів для розгляду в навчальному процесі.

Художні тексти, які обираються для вивчення, що, як показує аналіз, відповідає сучасним світовим педагогічним тенденціям (Б.Л. Вульфсон, І.В. Лімборський), повинні не тільки вирішувати завдання презентації цілісного історико-художнього процесу, скільки утверджувати у свідомості непересічну значущість та смисл моральних цінностей. Тобто дидактичні підходи до відбору мистецьких творів для включення в гуманітарну підготовку у ВНЗ визначаються принципами аксіологізму та антропоцентризму. Ще раз наголосимо, що йдеться не про професійну мистецьку освіту, а про гуманітарну культурологічну підготовку, включення літературно-мистецьких творів у дисципліни «Етика», «Релігієзнавство», «Культурологія», різноманітні курси за вибором художньо-мистецької спрямованості, зокрема кінознавчого характеру.

Роль викладача як стратега, що визначає траєкторію художньо-естетичного та морального розвитку студента, є надзвичайно важливою. Викладач, враховуючи духовно-психологічні характеристики студентської аудиторії, з якою він безпосередньо спілкується, з одного боку,

і специфіку етичних і естетичних впливів інформаційного суспільства — з іншого, має знаходити оптимальні шляхи організації навчально-виховного процесу.

Умовах надлишковості інформації виникають принципові зміни у змісті та організації сучасного процесу навчання. На думку деяких вчених, яку ми поділяємо (зокрема, думку Т.М. Ковальнової), в сучасних умовах співвідношення складової замовлення держави та приватної складової у ставленні до відбору змісту освіти змінюються у бік домінування приватної складової. Стає актуальним антропологічний підхід, сутність якого відносно навчання і ширше — до освіти полягає у тому, що основною характеристикою освіти (освіченості) стає перш за все розвиток самої людини, на відміну, наприклад, від освоєння нею культури чи процесу соціалізації.

Проблема змісту стає ключовою. Це проблема відбору різних освітніх (інформаційних) пропозицій (інтернет-ресурсів) у свою власну освітню програму. Тільки за цих умов хаотичний простір різних освітніх послуг може виступити для молоді людини конкретним ресурсом її самоосвіти.

Це принципово інший вимір вирішення проблеми відбору змісту й організації сучасного процесу навчання. Цей вимір можна називати аксіолого-антропологічним, що реалізується через випрацювання індивідуальної навчальної траєкторії, траєкторії особистісного розвитку.

Серед сучасних художніх фільмів є багато таких, що стимулюють серйозно замислитися про гострі проблеми соціального буття та суспільної свідомості. Вони не часто транслюються по телебаченню. Та й сучасна молодь переважно використовує можливості Інтернету. Проте головна задача педагога — відібрати, рекомендувати, сформувати траєкторію руху з освоєння сучасної художньої культури.

Потребує обговорення значна кількість гострих морально-етичних проблем. Спілкування з цього приводу повинно відбуватися з чіткою розстановкою акцентів з позицій гуманізму. Це і є яскравою та емоційною формою морального виховання. Спробуємо довести доцільність такого підходу на прикладах, аналізуючи проблематику низки сучасних кінотворів, які обрано нами в безмежному інтернет-просторі.

Осмислюючи сучасність, кіномитці звертають увагу на те, що з'являється категорія молодих людей, які не хочуть прийняти цінності суспільства споживання. Вони обирають шлях духовної свободи і вважають, що людина може прожити і одна, без суспільства, у світі власних цінностей. Це, на наш погляд, актуальна тема для обговорення у молодіжному середовищі. І здійснити її обговорення допоможе американський фільм «У складних умовах» (реж. Ш. Пенн). Його автори, відтворюючи історію одного з таких хлопців,

підводять глядача до такого висновку. Не треба перебільшувати можливості і сили одинака. Ти можеш розірвати стосунки із соціумом, що сповідує чужі для тебе ідеали, можеш приєднатися до тих, хто є тобі близьким, до представників різноманітних субкультур. Але треба усвідомлювати, що людина не може абсолютно знехтувати людськими контактами й вижити. Це помилкова позиція. І трагічний фінал життя головного героя доводить цю істину.

Американський художній фільм «Гуманітарні науки» (реж. Дж. Реднор) дає змогу подивитися на університетське життя, на проблеми, що вирішують різні представники університетської спільноти: студенти, викладачі, випускники. Що таке університет? Місце, де дуже по-різному, іноді драматично, іноді гармонійно відбувається формування свідомості молодих людей. Перед нами постають герої фільму: зачаровані та розчаровані; ті, хто в муках веде пошук істини, і ті, хто нібито її зрозумів, осягнув, кому вона відкрилася; ті, хто себе знайшов, і ті, хто себе загубив. Це місце — територія складних духовних пошуків, розваг, програвання різних поведінкових моделей. Якою є роль університету у сучасній культурі і в житті окремої особистості? Це питання також варте осмислення й обговорення.

Висвітliamo ще одну гостру соціальну проблему, що надихнула митців на творчість. На жаль, тенденцією стає ситуація, коли прийнято вважати, що непорозуміння поміж людьми можна розв'язувати фізичним насиллям або ж навіть вбивством. Пояснення тих, хто вдався до насилля щодо навіть добре знайомих людей, іноді й близьких чи родичів, подекуди є вражаючими: «він мене зрадив», «вона мене не любила», «він мене принизив» тощо. Це свідчить про те, що убивство дехто все частіше розглядає, як побутову акцію, а не як страшний гріх, неприпустимий вчинок для людини. Як не дивно, але кожне нове покоління (і нинішнє не є виключенням) потребує того, щоб йому розтлумачили як прості моральні норми людської поведінки, так і складні принципи організації міжособистісних стосунків. Якщо тебе хтось не любить, зрадив, принизив — необхідно віддалитися, перестати спілкуватися, але людина вбивати собі подібну не має права, тим більше через складні міжособистісні відносини. Такі настрої обурюють сценариста та режисера художнього фільму «Той, що зображує жертву» («Изображая жертву»). Популярний молодий режисер К. Серебрєнніков використав усі художньо-естетичні засоби, щоб зосередити увагу глядача на монолозі головного героя, в якому він висловлюється про нерозуміння ментальності покоління, яке до насилля ставиться, як до ігрового моменту, з недопустимою легковажністю, і вважає можливим розв'язання міжособистісних конфліктів, вдаючись навіть до вбивства,

не усвідомлюючи категоричного табу на вбивство у людській культурі. Покоління, яке живе без твердого розуміння, що людина — найбільша цінність, якщо вона навіть не відповідає вам взаємністю у стосунках, примушує страждати та мучитись від кохання чи несправедливості, дозволяє собі приниження іншого. Необхідно, щоб молодь усвідомила, що, вибудовуючи людські стосунки, треба повернутись до використання засобів чи то переконання, чи то відмежування, але обов'язково залишаючись у межах цивілізованих форм спілкування. Режисер актуалізує проблему застосування насилля, методів фізичного тиску з площини моралі у площину побутових відносин, тобто віддзеркалює тенденцію, що закріплюється у суспільній свідомості. Ця проблема породжує заклик з боку кіномитців до суспільства сконцентрувати свідомі зусилля соціуму до повернення моралі статусу значущості, сприйняття моралі як важливої ціннісної платформи суспільства, необхідності відмовитися від оцінки тих, хто нею керується в поведінці, як слабких, несучасних людей. Без створення морального середовища складно здійснювати моральне виховання.

Фільм «Якщо разом...» (реж. Н. Бєляускєне) — лірична розповідь про відгомін безглузких регіональних війн 1990-х рр. У центрі уваги фільму — образ колишнього командира, який уже майже двадцять років після закінчення війни не може позбутися почуття провини перед загиблими солдатами своєї роти. Його життя — важкий тягар. Він живий — вони мертві. Колишній офіцер не може радіти життю, не влаштовує свою особисту долю. Солдати загинули, визволяючи його. Проте живий він тільки тілом. Душа його, якщо і живе, то в стражданнях, муках совісті. Тягар відповідальності за трагічне минуле такий сильний, що висмоктує душевні сили і позбавляє бажань. Йому дуже важко відновитися і стати сильною особистістю, яка має право вирішувати долі інших і вести за собою, незважаючи на те, що солдати розраховують на його лідерську позицію і продовжують поважати. Творці фільму осмислюють проблему: наскільки установка на «ми», «наше», «спільне» конструктивніша для людських спільностей різного рівня, ніж «я», «моє», «твое». Перша породжує відповідальність і зацікавленість, ентузіазм та творчість у всіх. Друга породжує те ж саме, проте лише у одиниць. Життєві реалії показують, які установки ускладнюють, а які полегшують рух уперед. Це больові центри духовного життя, що висвітлюються у фільмі.

Об'єктом обговорення рекомендуємо зробити й фільм «От що діється зі мною...» («Со мною вот что происходит...») режисера В. Шамірова. У центрі уваги опиняється проблема людських стосунків на корпоративному рівні, а також те, до якої межі можна поступитися власним людським достоїнством заради кар'єрного просування. Митці

показують життя співвітчизника без глянцю. Його розгубленість при оцінці минулого, власного сьогодення; переоцінка ролі батьків, розуміння їх духовної цілісності; власної нереалізованості; розуміння невиконаного боргу перед своїми дітьми, на відміну від батьківського досвіду. Вибачливо-прохолодне ставлення до дітей, які, залишені наодинці, рано дорослішають та мудрішають і формують своє ставлення до світу, людей. Діти самі доходять до думки, що не важливо, ким ти став, а важливо — яким ти став. Вони відчують значущість цього на собі, намагаючись простити, зрозуміти та виправдати своїх батьків. Фільм налаштовує на роздуми про сучасну пересічну людину. Чи закінчився етап, коли від людини вимагалася пристрасть, зорієнтована на зовнішні об'єкти, — у той світ, який протистойть людині та вимагає дії, його всеохоплюючої та всеперетворюючої енергії, коли особиста пристрасть зливається з домінуючою пристрастю епохи, коли доля людини уособлює долю покоління? Чи погоджується сьогодні герой нашого часу примиритися з участю приватної людини, замкненої в обмеженому колі особистих потреб та інтересів?

Для студентів — майбутніх керівників — важливим є осмислення широкого соціально-психологічного кола проблематики. Коло сучасних кінотворів, що зосереджені саме на розкритті складних духовних проблем нашого життя, — широке. Проте їх добір у безмежному кінопросторі Інтернету — непростий шлях, що потребує моральної зрілості того, хто обирає. Тому добір кінотворів та форм роботи з їх осмислення — завдання педагога. Відмовившись від розстановки оцінок у ході обговорення етико-психологічних проблем, від використання чітко визначених «добре» і «погано» та покарання за недостойне, ми відмовляємося від цілеспрямованої роботи з морального виховання засобами мистецтва в освітній системі. А тому стаємо свідками появи покоління релятивістів. Це означає, що великі можливості сучасного кіномистецтва, в якому пульсує нерв нашого життя, необхідно активно використовувати з метою ствердження гуманістичних ідеалів.

Зрозуміло, що задля реалізації виховного потенціалу кіномистецтва, для того,

щоб враження від мистецького твору не тривали лише дві години від моменту сприйняття, а потім перекидалися повсякденності, необхідно закріпити ці враження. Продуктивними формами закріплення можуть слугувати етико-психологічний, соціокультурний, культурологічний аналізи, організація обговорення, диспути. Студент повинен розуміти, що на обговоренні недостатньо висловити свою думку. Необхідно її обстоювати, захистити, аргументувати. Зробити спробу переконати інших у своїй правоті. Це інший, значно вищий рівень інтелектуальної діяльності, ніж просто висловлювання своєї думки.

На нашу думку, необхідні наступні кроки щодо освоєння, осягнення, осмислення художнього твору:

а) детальне пояснення (грунтовне роз'яснення) художнього тексту з урахуванням усіх можливих сумнівів та заперечень;

б) перевірка всіх джерел, що мають відношення до теми, проблеми, питання, розгляд усіх коментарів з метою оволодіння навичками інтерпретації;

в) діалогова форма обговорення.

Отже, ми зупинилися на розгляді лише обмеженого кола актуальних проблем реалізації завдань морального виховання засобами кіномистецтва в межах культурологічної підготовки у ВНЗ, що зумовлюються її специфікою. Щодо основних засад використання кіномистецтва в культурологічній освіті університетів, то вони загалом збігаються з доктринальними підходами до використання мистецтва в системі загальної освіти. У культурологічній підготовці у ВНЗ як різновиді загальної мистецької освіти провідною є роль світоглядно-виховних орієнтацій. Подальшого розгляду потребує і проблема пошуку нових форм підвищення емоційності презентації культурологічного знання в просторі вищої освіти.

Таким чином, ми розглянули проблему використання художніх творів сучасної культури в системі гуманітарної культурологічної освіти і дійшли висновку, що антрополого-аксіологічний підхід їх використання є чинником урівноваження її теоретичної й художньої складових, посилення етико-нормативного аспекту підготовки.

ДЖЕРЕЛА

1. Бережнова Е.В. Идея университетской дидактики / Е.В. Бережнова // Педагогика. — 2013. — № 5. — С. 57–62.
2. Ковалева Т.М. Антропологический взгляд на современную дидактику: принцип индивидуализации и проблем субъективности / Т.М. Ковалева // Педагогика. — 2013. — № 5. — С. 51–56.
3. Зюзіна Т.О. Освіта в умовах інформаційного суспільства: культурологічний аспект розвитку / Т.О. Зюзіна // Вісник ЛНУ. — 2013. — № 5. — С. 28–35.
4. Зюзіна Т.О. Потенціал гуманітарних дисциплін у формуванні світоглядних позицій студентства / Т.О. Зюзіна // Вища школа. — 2013. — № 1. — С. 41–47.

Никонова Светлана Борисовна

Искусство *homo aestheticus*, или Возможно ли эстетически воспринимаемое искусство?

*В статье рассматривается вопрос о возможностях определения понятия искусства. Сделан вывод об обусловленности определения искусства как искусства эстетическим критерием его оценки, возникающим в контексте специфической парадигмы мысли, связанной со становлением особого типа человека — *homo aestheticus*.*

Ключевые слова: эстетика, искусство, *homo aestheticus*, современное искусство, эстетическое суждение.

Никонова С.Б.

Мистецтво *homo aestheticus*, або Чи можливе мистецтво, що естетично сприймається?

*У статті розглядається питання про можливості визначення поняття мистецтва. Робиться висновок про обумовленість визначення мистецтва як мистецтва естетичним критерієм його оцінки, що виникає в контексті специфічної парадигми думки, пов'язаної зі становленням особливого типу людини — *homo aestheticus*.*

Ключові слова: естетика, мистецтво, *homo aestheticus*, сучасне мистецтво, естетичне судження.

Nikonova S.

The art *homo aestheticus* or Is the aesthetically perceived art possible?

*The article discusses the ways of the essence of the concept of art. It is concluded that the essence of art is based on aesthetic criterion of evaluation arising in the context of a specific paradigm of thought associated with the formation of a special anthropological type — *homo aestheticus*.*

Key words: aesthetics, arts, *homo aestheticus*, contemporary arts, aesthetic judgment.

«Эстетический человек» и искусство. М. Хайдеггер полагал, что там, где возникает эстетика как отдельная наука, невозможен подлинный художественный опыт: переживание делает невозможным искусство. Это утверждение представляет собой радикальную критику современности, современной жизни, современного искусства, которые оказываются чуждыми непосредственности и подлинности. Для Хайдеггера, как ранее, хотя и в совсем другом контексте, это было обосновано Гегелем, также видевшим в появлении эстетической рефлексии признак «конца искусства», возникновение автономной эстетики свидетельствует об упадке искусства. Хотя саму эстетику он распространяет далеко за пределы новоевропейской культуры, понимая ее как «точное наименование» способа вопрошания об искусстве и прекрасном в ракурсе чувствования: «Философское размышление о сущности искусства и прекрасного уже *начинается* как эстетика» [7, 80]. Но, характеризуя изменения эстетики на протяжении истории европейского мышления, в качестве ключевого он выделяет момент ее появления как самостоятельной дисциплины, что связывается им

с формированием нового типа человека, которого вслед за Ф. Ницше называет «эстетическим человеком», *homo aestheticus*. Становление «эстетического человека» совершается в XIX в. и связывается Хайдеггером со сменой «метафизической позиции» европейского субъекта, понимаемого теперь как воля к власти. И именно воля к власти проявляет себя как искусство. Ведь субъект властвующий утверждает себя через акт творчества, осознает относительность своего взгляда и настаивает на подчинении всего мира этому относительному и временному взгляду как новой истине, или, скорее, осознает, что любая «истина» есть его собственное *произвольное* изобретение. Воля к власти проявляет себя как самоутверждение, как свободное творчество. Субъект становится по отношению к миру творцом, художником. Хайдеггер выделяет фразу Ницше из «Воли к власти»: «Явление „художник“ *прозреваемо* легче всего» [7, 70]. Воля к власти, в первую очередь, раскрывает себя как искусство: «Искусство есть самая прозрачная и самая знакомая форма воли к власти» [7, 72]. Таким образом, «эстетический человек», *homo aestheticus* — это и есть субъект воли

к власти, творец произвольного мира, в котором, согласно Ницше, нет фактов, но только интерпретации, в котором нет никаких абсолютных критериев — ни Бога, ни Автора — помимо его собственной субъективной оценки. Пользуясь словами итальянского философа Дж. Ваттимо, можно назвать этот мир, творимый эстетическим взглядом субъекта, «дереализованным» [2]. Это ирреальный мир субъективно утвержденного вымысла. Неслучайно, по Хайдеггеру, история его становления является историей «забвения бытия». И предел этого «забвения» для Хайдеггера оказывается весьма непосредственным образом связанным с оформлением эстетики как науки, с осознанием ее не просто как самостоятельной, но, возможно, как центральной сферы человеческой жизни и мысли.

Для нас же особенно важным в данном контексте является сделанный Хайдеггером акцент на расхождении возможности *существования эстетики как автономной науки*, одним из главных предметов которой является прекрасное в искусстве, — науки, порожденной «эстетическим человеком», т.е. человеком, для которого эстетический опыт представляет собой независимую ценность, становящуюся центральной при восприятии искусства, — и *возможности существования самого искусства*.

Проблема определения искусства как искусства.

Начнем с примера. Известный искусствовед Э. Гомбрих открывает свою «Историю искусства» словами: «Не существует на самом деле того, что величается искусством». Правда, далее он немного смягчает свою мысль, добавляя: «Есть художники. В давние времена они, подбрав с земли кусочки красящих минералов, набрасывали в пещерах фигуры бизонов. В наши дни люди этой породы покупают краски в магазинах и рисуют, например, плакаты, которые мы видим на стенах и заборах. Их руками создано и многое другое. Не будет ошибкой назвать все проявления такой деятельности искусством, но при этом следует отдавать себе отчет в том, что в разные времена и в разных странах это слово обозначало разные вещи и, стало быть, Искусства с заглавной буквы вообще не существует» [4, 15]. И, чтобы довести до конца характеристику этой ситуации, процитируем пассаж до конца, проследив, какова обратная сторона подобного положения вещей: «Это понятие стало теперь то ли фетишем, то ли пугалом. Можно сразить художника приговором: “Ваше новое произведение весьма недурно в своем роде, но это — не Искусство”. И можно обескуражить восхищенного зрителя, заявив: “То, что вам нравится в этой картине, имеет отношение к чему угодно, но только не к Искусству”» [4, 15]. Далее рассуждение Гомбриха направляется в сторону попыток набросать очертания

исследуемого предмета в его историческом развитии и проследить, каким образом и когда сложилась ситуация, в которой понятие «искусство» стало тем самым «фетишем», который он упомянул. Предметом же является некоторая область формотворчества, т.е. человеческой деятельности, связанной с оформлением материи (Гомбрих ограничивает себя описанием пластических искусств, но это в нашем контексте не принципиально), вне зависимости от целей, на которые создаваемые предметы направлены, от функций, ими исполняемых, — хотя именно в изменении этих функций и целей и видится им концептуальная причина исторической трансформации искусства, ибо они составляют мировоззренческую подоснову его развития.

Как явствует, однако, из приведенного пассажа, формотворческая деятельность человека могла носить самый разный характер и далеко не все в ней подходит под понятие искусства. Каким же образом производится отбор? Критерий, как ни странно, незаметно задается самим Гомбрихом в следующем предложении — в первом предложении второго абзаца его фундаментальной книги: «Я прихожу к заключению, что мотивы, по которым человек получает удовольствие от картины или статуи, не могут быть ложными» [4, 15]. *Эстетическое удовольствие* — вот единственный критерий, служащий различителем художественной деятельности и нехудожественной, а простейший принцип подхода к произведению — это принцип «нравится / не нравится». И именно в связи с этим столь неоднозначным оказывается возникшее в последние два столетия — о чем Гомбрих говорит в главе 25, посвященной искусству XIX в. и носящей название «Перманентная революция» — разделение между Искусством с большой буквы, часто непризнанным, не нравящимся аудитории, и иной, низкой, ремесленной, направленной на потворство вкусам толпы деятельностью [4, 499].

Причем заметим, что это разделение, относимое Гомбрихом к концу XVIII в., т. е. к эпохе Французской революции, возникает сразу следом также и за формированием *эстетики как отдельной философской дисциплины* и разработкой принципов эстетического суждения вкуса. А это суждение и есть, собственно, согласно кантовской «Критике способности суждения», свободное допнятийное незаинтересованное суждение о форме на основе простого «нравится / не нравится».

Иной подход к решению этой проблемы дает в своих лекциях по эстетике Г. Гегель. С его точки зрения, хотя в каждом произведении человека, будь то даже ржавый гвоздь, уже содержится степень свободы духа, неизмеримо возвышающая его над любым созданием природы, и любая

жалкая человеческая выдумка выше даже такой совершенной природной вещи, как солнце [3, 80], произведение искусства оказывается также неизмеримо выше любого другого материального предмета, созданного человеком, поскольку только в художественном формотворчестве дух познает себя в своей высшей истине, явлением каковой в материи и является красота. Искусство для Гегеля — не просто свободное и целенаправленное оформление материи, но воспроизведение сущности вещей, и как таковое оно отсылает к божественному: оно строит не дом, но храм, вылепливает не горшок, но статую бога, и далее населяет божественным духом созерцающую его общину. Однако все это действительно только до тех пор, пока рефлексия не продвигается дальше — к нематериальному, пока мысль слишком еще привязана к природной стихии. Когда же наступает осознание, появляется возможность понять, что ни прекрасно оформленный кусок камня, ни звучно сложенные в песнопение слова не являются высшей формой явления духа. Возникает возможность понять это все как условное обозначение, произвольный вымысел и продолжить играть формами, если хочется, но уже не находя в них удовлетворения высшей потребности духа. Наслаждаться ими эстетически — значит понимать, что в них нет священного смысла, значит «не преклонять колен» [3, 172], видеть в них всего лишь игру, всего лишь вымысел. Искусство закончилось, по Гегелю, в тот самый момент, как и началось, т.е. когда оно было осознано как искусство и когда была понята его сущность и отличие от прочих видов формотворчества, низведенных в разряд ремесла.

Эстетика и современное искусство.

Если в начале XIX в. подобная мысль могла вызвать скорее недоумение или просто теоретический интерес, а в целом пройти почти незамеченной, то в XX в. и тем более в контексте развития того, что называется «современным искусством», поставленная Гегелем проблема становится все актуальнее. Безбедное установление границ искусства на основе старых правил и традиций, чего-то общепринятого и само собой разумеющегося ставится под вопрос всеми без исключения художественными направлениями, начиная с той эпохи, которую вслед за Ю. Хабермасом можно назвать «эстетическим модерном». До какой степени дизайн, создание изящного декора может быть искусством, и где здесь границы между «Искусством» и ремеслом? До какой степени кич, являющий собой осознанную, а может быть, и неосознанную безвкусицу, может быть художественным направлением? Что делает искусством простую вещь, и чем консервная банка на помойке для взгляда художника отличается от той же банки в музейном пространстве, и не может ли также и помойка

оказаться при определенном отношении к ней музейным пространством, как и любое другое пространство, отданное под музей? Как провести различие между художественной акцией и, скажем, политической, если художественная акция является по-настоящему художественно значимой лишь тогда, когда на самом деле является политической, а политическая становится политически действенной, лишь будучи художественной?

Как ни странно, вновь кажется, что эстетический критерий, т.е. некоторое прицельное внимание исключительно к форме, некоторый элемент незаинтересованности, отстраненности, прописанный Кантом, некоторая бесцельная целесообразность — это все, что остается при определении искусства, хотя бы даже в качестве искусства начала пониматься вся жизнь. Но как применить к искусству эстетический критерий, если речь идет о безобразном, бесформенном, недооформленном, банальном, повседневном, о том, что совершенно не может нравиться и даже не отличается по форме от всего прочего? А если он перестает действовать, то на основе чего отличить суждение об искусстве от суждения о чем угодно другом?

Возможно, чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратиться к исследованию самого эстетического критерия во всей его неоднозначности, понять, как он возник, что он собой представляет, что подразумевается под этим странным словосочетанием.

Современную эпоху называют иногда эпохой всеобщей эстетизации — но именно предполагающийся, казалось бы, под этим термином повышенный интерес к прекрасной форме оказывается в упадке. Оценка достоинства формы чего бы то ни было все более сводится ко всему внешнему, начиная от психологического комфорта, «энергетического» баланса и прочей утилитарной полезности и заканчивая бессознательным воздействием и потворством низшим инстинктам. Сама по себе форма в своей чистоте — какое она вообще имеет значение? Красота же, как нечто привлекательное, вульгаризируется или вовсе разрушается во всех сферах, какие могли бы иметь к ней отношение: от рекламы до художественного авангарда. Так почему же весь этот процесс получает название эстетизации? Мысль о тотальности эстетизации, произведенной современной культурой, ярко выражена в работе «Прозрачность зла» Ж. Бодрийяра, связывается с «семиологизацией» [1, 26], с превращением реальности в систему знаков, не обладающих значением но только формой. Современное эстетическое пространство он называет «трансэстетикой» — эстетикой за пределами красоты и уродства, не отсылающей более ни к чему вне себя, но лишь к самой себе,

и вновь и вновь взрывающей себя, и выходящей за пределы себя к себе же. В этом формальном симулятивном пространстве, по Бодрийяру, ничто уже — ни искусство, ни политика, ни экономика, ни даже сексуальность — не может быть названо существующим. И выхода из этого подобного раковой опухоли самоумножения знаков, весь мир обращающего в пустое ничто, он не видит.

Но, может быть, проблема в том именно и состоит, что он бросает взгляд на ситуацию не с той стороны? Что он уже смотрит на нее со стороны ничто, и притом недаром начинает именно с описания трансэстетики? Потому что обо всем последующем он судит по тому же самому эстетическому принципу. А что, если сама эстетика и есть ничто? Что, если эстетическая позиция и есть тот поглощающий все разрыв, тот самый акт, который превращает мир в иллюзию? Иллюзорность воспринимаемого и мыслимого мира — осознание иллюзорности, провозглашение ее — вот что послужило некогда Ф. Ницше основанием для утверждения всеобщей эстетизации и становления «эстетического человека». Вот что послужило также основанием для упования на трагическое, бессмысленное и беспощадное, сверхчеловеческое усилие.

Вопрос о том, каким образом современное искусство может быть названо искусством, зависит от определенного понимания слова «искусство», связанного с эстетическим критерием, а это, в свою очередь, зависит от вопроса о том, что такое эстетический критерий и эстетическая позиция, и как искусство может оцениваться эстетически, а также всегда ли оно оценивалось эстетически.

Эстетический параллакс в определении искусства.

И вот в отношении эстетики мы можем наблюдать существенный переворот, произошедший в эпоху Просвещения и описанный отечественным исследователем В. Бычковым как переход от «имплицитной» эстетики к «эксплицитной». И хотя, казалось бы, ничего кроме институционального оформления и рефлексивной проблематизации того, на основе чего нам «нравится» или «не нравится» та или иная форма, не происходит, а последующие эстетические концепции пестрят многообразием пониманий не меньшим, чем «имплицитное» понимание той же проблемы в предшествующий период, именно этим переходом осуществляется нечто в высшей степени существенное. Открывается некий разрыв, хорошо иллюстрируемый парадоксальностью кантовской терминологии «как если бы»: «как если бы» присутствующего, «как если бы» всеобщего, «целесообразного без цели» и т.д. На что указывает Кант? Мы судим о красоте так, как если бы она была присуща самим вещам, и как если бы суждение

было общезначимым, но никаких оснований для общезначимости рассудок нам не дает, и мы не менее ясно видим, что наше суждение есть плод нашего собственного сознания, осуществляющего «свободную игру» познавательных способностей. Словом, суждение субъективно, а высказывается так, как если бы было объективным. Оно принадлежит только нам, а формируется так, как если бы было значимым для всех. Оно не указывает ни на какой смысл и относится к случайности формы, но создает в нас ощущение того, что именно здесь осуществляется высший смысл.

Это указывает на внутреннюю противоречивость и разорванность эстетической позиции. С. Жижек назвал такой способ смотреть на мир «параллаксным видением», видением сразу с двух точек зрения [5]. Этот внутренний параллакс свойственен западноевропейскому эстетическому взгляду на искусство, впервые обратившемуся к искусству именно как к искусству, выделившему его в отдельную специфическую автономную, не зависящую ни от религии, ни от каких-либо других практик и не имеющую никаких внешних целей сферу. Именно по отношению к так понятому искусству применяется способность суждения в чистом виде. И его ценность оказывается создаваемой оценкой смотрящего, получающего от его созерцаемой формы ничем более не определяемое удовольствие.

Т.е. искусство, описываемое как возникающее на основе действия способности суждения и оцениваемое согласно ей, оказывается творением предельно субъективным и в этом смысле свободным, автономным, не относимым ни к какой внешней цели, но проистекающим лишь «из природы субъекта» (именно о природе субъекта, а не просто, как принято часто полагать, о «природе», идет речь в кантовском определении гения [6, 148–149]). Такого субъекта, способного творить соответствующие объекты, вызывающие незаинтересованное удовольствие, можно называть гением. Однако поскольку удовольствие возникает только во взгляде смотрящего, скорее мы можем говорить о гениальном взгляде. Именно он, а не простая техническая способность сформировать материю, дает, согласно кантовскому определению, «искусству правила».

Но вот правила — это парадоксальный момент. Правила — это то, что позволяет произведению искусства стать источником удовольствия, то, что делает его понятным и приятным для зрителя. Единственный способ, каким произведение искусства может стать действительно воспринимаемым, принимаемым, одобряемым смотрящими, — это его соответствие критериям вкуса. А вкус и есть набор формальных правил, которые сами по себе совершенно условны. Эти именно правила даются искусству гением, т.е. взглядом субъекта, получающего эстетическое

удовольствие, или взглядом автономного, свободного и незаинтересованного даже в реальности того, о чем высказывается суждение, «эстетического человека». Но этим же правилам субъект-гений и должен подчиняться, чтобы быть воспринятым, чтобы достичь сообщаемости, а то, что он оценил или создал как искусство, действительно стало бы искусством согласно эстетическому критерию. Гений создается вкусом, а вкус создается гением. Вкус — единственное, что придает искусству сообщаемость, а гений — единственное, что придает искусству ценность. И они порождают друг друга, постоянно друг друга разрушая. Ибо гений творит правила вкуса, а правила вкуса руководят действиями гения, накладывая на них ограничения. Это постоянное диалектическое напряжение, череда нововведений и взрывов. «Перманентная революция» — как определил искусство XIX в. Гомбрих. Перманентная революция самопреодоления и возврата к себе, потому что иного источника себя, кроме себя же, у так понятого искусства нет. А есть круг в самоопределении. Что означает бесосновность, которая сообщает бесосновность и всему миру. Или же которая сообщает бесосновность миру, понятому эстетически. И которая сообщает предельное ускорение революционного саморазрушения, быстро устремляющего его к концу, логическому и физическому, искусству, понятому эстетически.

Заключение: ограниченность эстетической парадигмы.

Итак, наш тезис таков: если понимать искусство эстетически и определять его через эстетический критерий, т.е. исходя из действия эстетической способности суждения, суждения, которое субъективно оценивает форму предмета относительно «нравится / не нравится»

при редуцировании всех содержаний (что, конечно, в чистоте критического акта вполне может быть и должно быть осуществлено), то искусство оказывается несуществующим и невозможным, или же существующим только как перманентное самоустранение и разрушение самого себя — какими бы прекрасными или безобразными, осмысленными или бессмысленными ни были творения художников. Но эстетический критерий — это единственное, что позволяет нам определить и отграничить искусство в качестве искусства и провести различие между искусством как таковым и всеми прочими практиками, а также между ремеслом и Искусством. И потому можно предположить, что само по себе выделение *искусства как искусства*, эстетически понимаемого искусства, наделенного высшим и притом исключительно только искусству принадлежащим и искусством сообщаемым смыслом, в то же время передаваемым только и исключительно при помощи определенной формы, — само по себе это обнаружение искусства как абсолютно независимой от чего бы то ни было сферы, чревато парадоксом и противоречием. И, таким образом, искусства, понимаемого эстетически и только как искусство, не существует ни в современном мире, ни в классической традиции. Этот парадокс указывает на границы эстетического взгляда и на внутреннюю противоречивость *homo aestheticus*, открывая возможность для преодоления эстетической парадигмы мышления, как приводящей в итоге своего развития к кризисным явлениям, одним из которых является неопределимость современного искусства. И соответственно, если мы хотим понять что-то об искусстве и его возможностях в современном мире, возможно, нам надо попробовать отказаться от эстетического критерия его определения.

ИСТОЧНИКИ

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла: [сб. эссе] / Ж. Бодрийяр ; пер. Л. Любарской, Е. Марковской. — М. : Добросвет, 2000. — 257 с.
2. Ваттимо Дж. Прозрачное общество / Дж. Ваттимо ; пер. с итал. Д. Новикова. — М. : Логос, 2002. — 128 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т. I / Г.В.Ф. Гегель. — СПб. : Наука, 1999. — 622 с.
4. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих ; пер. с англ. В.А. Крючковой, М.И. Майской. — М. : АСТ, 1998. — 688 с.
5. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение / С. Жижек ; [пер. с англ. А. Смирнова]. — М. : Европа, 2008. — 512 с.
6. Кант И. Собрание сочинений : в 8 т. : [пер.] / И. Кант ; под общ. ред. [и со вступ. ст.] А.В. Гулыги. — Юбил. изд. 1794–1994. — М. : ЧОРО, 1994. — Т. 5: Кант И. Критика способности суждения. — 414 с.
7. Хайдеггер М. Ницше / М. Хайдеггер ; пер. с нем. А.П. Шурбелева. — СПб. : Владимир Даль, 2006. — [Т. 1]. — 602 с.

**Казанова Наталья Витальевна,
Штыров Андрей Вячеславович**

«Я» и «Другой» в культуре информационного общества: игровой сценарий

Информационное общество, формируя особую культурную среду, порождает ряд специфических проблем, одна из которых — трансформация традиционной оппозиции «Я» — «Другой». В статье данная трансформация рассматривается в контексте виртуализации межсубъектных отношений. Авторы предполагают, что одной из основных форм взаимодействия «Я» с «Другим» в современных условиях становится игровой сценарий.

Ключевые слова: «Я», «Другой», интерсубъектность, общение, виртуальный мир, игра.

Казанова Н.В., Штыров А.В.

«Я» та «Інший» у культурі інформаційного суспільства: ігровий сценарій

Інформаційне суспільство, формуючи особливе культурне середовище, породжує низку специфічних проблем, одна з яких — трансформация традиційної опозиції «Я» — «Інший». У статті ця трансформация розглядається у контексті віртуалізації міжсуб'єктних відносин. Автори припускають, що однією з основних форм взаємодії «Я» з «Іншим» в сучасних умовах стає ігровий сценарій.

Ключові слова: «Я», «Інший», інтерсуб'єктність, спілкування, віртуальний світ, гра.

Kazanova N., Shtyrov A.

“The Self” and “The Other” in the culture of information society: game scenario

The information society, forming a particular cultural environment, generates a number of specific problems, one of which is the transformation of the traditional opposition “The Self” — “The Other”. The article explores this transformation in the context of virtualization of the intersubject relations. The authors assume that one of the main forms of interaction “The Self” with “The Other” in modern conditions is the game scenario.

Key words: “The Self”, “The Other”, intersubjectivity, communication, virtual world, game.

Проблема «Другого» как проблема интерсубъективности впервые становится предметом специального анализа в экзистенциально-феноменологической традиции. Становящееся информационное общество, формируя особую культурную среду, порождает ряд специфических проблем, одна из которых — трансформация традиционной оппозиции «Я» — «Другой» в условиях возникновения становления информационного общества и виртуализации межличностных отношений.

В связи с этим значительный интерес представляет проблема определения природы этой трансформации, с учетом того, что наиболее адекватным способом межсубъектного взаимодействия как в реальном, так и в виртуальном мире является игра. Для решения этой проблемы необходимо проследить эволюцию взглядов на проблему «Я» — «Другой» в современной философии.

Экзистенциалисты рассматривали интерсубъективность как онтологическое отношение, противопоставив опыт межличностного общения

сфере социально-экономических взаимосвязей. Ситуация, сложившаяся в западной культуре XX в., была охарактеризована ими как «неподлинное бытие», для которого свойственно «овеществление» человека, стандартизация его мыслей и чувств. «Неподлинное» бытие порождает «неподлинное» общение. Ж.-П. Сартр отмечал потерю индивидом свободы, собственно «человеческой реальности», уникальности, подлинности под взглядом «Другого». «Другой» смотрит на него как на данность, как на некий объект в ряду других объектов. Разрушить «объектность» индивида не могут ни любовь, ни ненависть, которые выступают, согласно идеям Сартра, главными формами отношения к «Другому» [6]. Хотя гуманистический пафос экзистенциализма заложен в сохранении «Другого» как «Другого», в принятии чужой субъективности как ценности, достойной существования, Сартр не дает рекомендаций превращения «неподлинного» бытия человека в бытие «подлинное». На наш взгляд, основа такого превращения находится в сфере социальных

и экономических отношений, которыми обусловлена современная культура. Тем не менее, возможность выхода за пределы «бесчеловечных» связей должна существовать и в «неподлинном» бытии, вынуждающем индивида быть замкнутым и обособленным. В христианской этике Г. Марселя угроза превращения человека в объект рассматривается возникающей не только со стороны «Другого», как в концепции Сартра, но, главным образом, в результате эгоцентризма. Вырваться из порочного круга отчуждения и анонимности возможно, рассматривая коммуникацию как «диалог-встречу», считает Марсель [8].

Не случайно, что в век господства идеологии сциентизма одним из главных философских завоеваний на Западе считается представление о «диалогической сущности» человека. Классическим образцом «диалогической антропологии», имеющим огромное число последователей среди философов и религиозных мыслителей, является философия Мартина Бубера. Бубер различает «подлинное» и «неподлинное» в человеческом существовании.

Человек живет в двух основных измерениях: «Я-Оно» и «Я-Ты» [4]. Отношение «Я-Оно» свойственно «монологическому» миру, миру всеобщего производства и потребления. Другой человек выступает здесь как предмет в ряду остальных предметов внешнего мира. Общение носит функциональный характер. Подлинно же «диалогическому миру» присуще отношение «Я-Ты» — непосредственное, нефункциональное, для которого свойственны такие глубоко личностные феномены, как дружба и любовь. В этом отношении проявляется «самость» общающихся, «Другой» теряет объектность, выступает как партнер. Впоследствии Бубер актуализирует понятие «Я-Ты-отношения» в понятии «встреча». «Общение-встреча» — происходящий вне пространства и времени процесс, в котором в результате взаимного понимания-творчества открывается сокровенная тайна «Другого». Такое общение возможно только как со-бытие личностей, но не как рядом-бытие индивидов.

Важно отметить, что многочисленные сторонники диалогии Бубера придают понятию «общения-встречи» особое значение (К. Левит, К. Барт, Р. Гвардини). Так, например, немецкий философ О. Больнов рассматривает «встречу» как «ключевое слово современности». В философии Больнова это слово приобретает предельное звучание: «встреча» жизненно необходима, так как только в общении с «Ты» человек становится самим собой, «открывает» себя для себя. Однако в полном смысле слова «встречи» случаются редко. Отношение человека к собственному бытию в эти моменты сродни «экзистенциальному кризису», когда переворачивается вся прежняя жизнь и начинается нечто совершенно новое [3].

Человеческой общности присуща онтологическая способность к непосредственному восприятию «Другого», устремленность в мир «Другого». Такова позиция представителей французского персонализма (Э. Мунье, Ж. Лакруа и др.). Открытость «Другому» — основа подлинно личностного общения, которое является, по мнению персоналистов, целью и назначением человека. Истинная коммуникация — любовь, понимаемая Мунье как «сверхприродное» отношение, как «новая форма бытия». «Я существую в той мере, в какой я существую для другого, и в пределе быть означает любить. Эта истина и есть персонализм» [11, 45]. Более того, персоналисты упраздняют саму возможность подлинного общения как традиционной связи между людьми посредством интеллекта, слова, деятельности. Истинное общение есть непосредственная коммуникация сознаний, их «взаимопроникновение». Встреча личностей происходит «по ту сторону слов и систем».

К. Ясперс в теории «экзистенциальной коммуникации», разрабатывая идею о противопоставлении «подлинного» и «неподлинного» в бытии человека, выделяет несколько уровней общения, наиболее примитивный из которых — коммуникация в «наличном бытии» [15]. «Солидарность наличного бытия» — эмпирически наблюдаемые и изучаемые общности людей (семья; государство, религиозные объединения и пр.), в которые индивид вступает в силу необходимости или для достижения определенных целей. Не являются «подлинными» ни «коммуникация предметной рациональности», для которой свойственно общение на основе формальных законов мышления, ни коммуникация на уровне духа, в которой индивиды выступают как часть духовной целостности в пределах безлично осуществляемой в субъектах «общей идеи». Единственно подлинный тип общения — экзистенциальная коммуникация, осуществляемая на самом глубинном уровне человеческого бытия, который невозможно постичь, по мнению Ясперса, не только рационально, но и интуитивно. На него лишь указывает экзистенция, выступающая в качестве знака, обозначающего «нечто совершенно другое». Постичь экзистенцию можно путем «экзистенциального просветления», вызываемого общением с другим человеком. В «экзистенциальной коммуникации» человек ни в коем случае не выступает в качестве средства, он является самоцелью. Общение понимается здесь как общение «самостей», имеющих равный онтологический статус. Заметим, что, рассматривая конкретные формы межличностного общения, многие авторы обращаются к феномену любви, и Ясперс, в свою очередь, видит источник непосредственного общения личностей не в прагматизме играющих социальные роли индивидов, а в любви.

Итак, плодотворное развитие «коммунологической» традиции, обосновывающей сущностную, онтологическую потребность индивида в «Другом», характерно для современной западной философии.

Необходимо отметить, что тема диалогичности культур разрабатывается не только в западноевропейской традиции. Например М.М. Бахтин, разрабатывая свою концепцию диалога как единственного способа отношений, ведущего к взаимопониманию разных культур, опирается на анализ первичного соотношения «Я-Другой». Согласно Бахтину, «Другой» так же онтологичен, укоренен в бытии, как и «Я». «Другой» нуждается во «мне», предрасположен не только к простому познанию, но и к «сочувственному» пониманию «меня». «Я» и «Другой» выступают как сотворцы друга, отношение между ними — «сотворчество понимающих» [2, 365–366]. Антропологическая теория общения неразрывно связана у Бахтина с пониманием диалога как отношения универсального, всеобщего принципа бытийственности. Диалогические черты (открытость, незавершенность, взаимодополнительность и взаимообогащение) присущи процессу развития общества в целом. Монолог возможен лишь в «малом времени» (современность, ближайшее прошлое и предвидимое будущее). «Большое время» (безграничное прошлое и безграничное будущее) — бесконечный и незавершенный диалог. Рожденные в диалоге прошедших веков смыслы постоянно обновляются, в них привносятся новое, современное звучание. Диалог постоянно развивается, а значит, «у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [2, 393].

Диалогика приобретает в последнее время все более универсальный характер. Диалог смыслов в контексте развития культуры (Бахтин) получает новое звучание как в русской традиции (идеи Библера о диалоге культур как диалоге личностей), так и в западных направлениях (культура как место «всеобщего человеческого общения» в концепции Э. Левинаса).

Представители «антропологического» направления в философской мысли заняты поиском путей сохранения «остатков человечности» в порабощающем индивидуальность «техническом мире», в «массовом обществе», основным условием существования которого является стимуляция потребности индивидов потреблять, в результате чего сам человек становится предметом потребления.

В современном информационном социокультурном пространстве доминирует постмодернистская модель существования, в которой преобладают культ случая и игры, что значительно усложняет процесс традиционного, выработанного веками способа ведения диалога. Пространство постмодерна — это «мир симулякров», в котором тотально

провозглашен отказ от поиска сущности, истины, цели (жизнь как реакция), отказ от признания абсолютных ценностей и, как следствие, провозглашена «смерть субъекта» (Р. Барт, М. Фуко). Как было показано выше, в традиционном мироощущении принято было считать невозможным самоопределение человека без участия других людей, без социальной нормативно-ценностной регламентации, без устремленности к некоему Абсолюту. Человек эпохи постмодерна разочарован в Абсолютном как таковом, он не чувствует необходимости в устремленности вверх.

Нарастающее желание компенсировать это разочарование, преодолеть его, заставляет индивида переосмысливать свое место в окружающем мире и даже заново искать его. В условиях отсутствия единой цели, множественности формально равнозначных ценностных ориентиров, к тому же постоянно сменяющих друг друга, это становится нетривиальной задачей. Одним из способов решить ее, одновременно адаптируясь к реалиям изменчивого фрагментарного мира, является применение индивидом поведенческой стратегии «коротких встреч», позволяющей избежать привязанностей. Реализуя данную стратегию, человек фактически превращает свою жизнь в перфоманс, где он играет разные роли, пытаясь тем самым компенсировать собственную одномерность (Г. Маркузе) [11]. Неудивительно, что в этой ситуации в наиболее адекватную форму общения человека с миром превращается игра, поскольку множественность «Я» нормальна только для человека играющего. Игра спасает личность от кризиса идентичности, так как, играя, мы соответствуем не одному проекту, а множеству вероятностей. Оказавшись вне системы привычных четко детерминированных связей, свойственных мирам классики и модерна, человек современный получает свободу, которая предопределяет ситуацию игры, делая её неизбежной. Поскольку в изменившемся и крайне нестабильном мире нет ничего абсолютного и единственно подлинного, нет критерия выбора между множеством возможностей, то человек оказывается «осужден» быть играющим.

Только в «человеке играющем» можно усмотреть и уверенность его в том, что многоликое «Я» способствует преодолению неполноты и ограниченности собственной человеческой природы. Более того, игровая самоидентификация является совершенно неизбежным следствием усталости человека от «радио» и реакции на несвободу «человека-массы». Играя, человек раздвигает рамки индивидуального существования. В то же время в игре реализуется многослойное взаимодействие «Я», «Другого», «Я-Иного», совокупности «Других». В игре индивид первоначально нуждается в партнере, ему необходим «Другой» для осуществления игрового действия,

игра — это всегда диалог. Коллективная игра — это совместные действия, которые основываются на личной заинтересованности всех участников, на принятых всеми правилах и принятии оговорённой ситуации (создании её плана, выработке целей и т.д.). Именно в игре реализуется взаимоотношение человека с иным, «Другим», происходит игровая идентификация через исполнение ролей «Другого». Данный процесс можно определить как «бытие-в-партнере» (процесс взаимопределения человека человеком в бытии).

Игра, как и любой иной социальный процесс, протекает в определённой среде, обеспечивающей взаимодействие субъектов, тем самым не только влияя на взаимоотношения индивида с «Другим», но и формируя пространство, в котором протекает это взаимодействие, становясь одним из ведущих способов виртуализации жизненного пространства человека. В процессе игры формируется и функционирует неустойчивая, изменчивая во времени структура индивидуальных образов и стереотипов, порождаемых многообразием информационных сообщений текстового, визуального и акустического характера, составляющая особую разновидность реальности — виртуальную реальность. Взаимодействуя с объектами окружающего мира, виртуальная реальность дополняет его, делает более комфортным для существования индивида, подстраиваясь под его нужды и потребности. В этой реальности действует виртуальное «Я» — идеальный образ «Я», проекция себя реального в пространство виртуальных образов.

В некоторых случаях виртуальный мир вступает в «конкуренцию» с миром реальным, превращая игру из способа существования индивида

в окружающем социопространстве, способа его взаимодействия с «Другими» в способ ухода от реальности, замыкания субъекта в собственном пространстве. Все чаще возникают ситуации, когда виртуальный игровой мир начинает представляться субъекту игры гораздо более богатым и значимым, чем окружающая повседневная действительность, что чаще всего приводит к дальнейшему усугублению кризиса личностной идентичности.

«Приняв роль другого» в процессах социальной интеракции, непрерывно проецируя образ «как нас видят другие», индивид присваивает себе позиции реальных (предполагаемых/возможных) «Других». Индивид, ощущая воздействие «ролевых ожиданий» со стороны значимых для него людей, усваивает ценности группы в качестве своих собственных (Дж. Мид, Ч. Кули) [9]. Игровые отношения определяются диалоговым режимом их развертывания, игровая реальность есть субъект-субъектные взаимоотношения.

Таким образом, именно игровой сценарий выстраивания субъект-субъектных отношений в современной культурной ситуации является возможностью поиска «Другого» для ведения диалога. Игры дают как возможность расширения границ субъектного бытия, так и шанс выйти из рамок социальной детерминированности. Игра как, прежде всего, свободная деятельность является основой большинства современных социальных процессов, давая индивиду необходимые инструменты для освоения социальной реальности в виде разветвленной и многоуровневой системы правил современного коммуникативного пространства, для понимания и выработки культурных смыслов и символов.

ИСТОЧНИКИ

1. Баева Л.В. E-HOMO SAPIENS: виртуальный микрокосм и глобальная среда обитания / Л.В. Баева, И.Ю. Алексеева // *Философские проблемы ИТ и киберпространства*. — 2014. — № 1 (7). — С. 86–97.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
3. Больнов О.Ф. Философия экзистенциализма / О.Ф. Больнов. — СПб.: Лань, 1999. — 222 с.
4. Бубер М. Проблема человека / М. Бубер // *Я и Ты* / пер. с нем. Ю.С. Терентьева, Н. Файнгольда; послесл. П.С. Гуревича. — М.: Высшая шк., 1993. — С. 73–158.
5. Восканян М.В. Homo Informaticus и Homo Ludens: игра в культуре информационного общества / М.В. Восканян // *Вопросы культурологии*. — 2008. — № 11 (ноябрь). — С. 17–20.
6. Гуревич П.С. Философская антропология Сартра / П.С. Гуревич // *Философские науки*. — 1989. — № 3. — С. 87–89.
7. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе. — М.: АСТ, 2002. — 526 с.
8. Марсель Г. Быть и иметь / Г. Марсель. — Новочеркасск: Сагуна, 1994. — 160 с.
9. Мид Дж. От жеста к символу / Дж. Мид // *Американская социологическая мысль: Тексты*. — М.: МГУ, 1994. — 230 с.
10. Микешина Л.А. Новые образы познания и реальности / Л.А. Микешина, М.Ю. Опенков. — М.: РОССПЭН, 1997. — 240 с.
11. Мунье Э. Персонализм / Э. Мунье; пер. с фр. и примеч. И.С. Вдовина. — М.: Искусство, 1992. — 143 с.

12. Ситниченко Л.А. Человеческое общение в интерпретациях современной западной философии. Критический анализ / Л.А. Ситниченко. — К. : Наукова думка, 1990. — 110 с.
13. Философия коммуникации: проблемы и перспективы : [моногр.] / под ред. д.ф.н., проф. С.В. Клягина, д.ф.н., проф. О.Д. Шипуновой. — СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2013. — 260 с.
14. Шахалова О.И. Онтологический статус другого в процессах межиндивидуальной коммуникации / О.И. Шахалова // Смысл и выражение: контroversы современного гуманитарного знания : сб. ст. и выступ. [конф.] / Самарск. гос. ун-т и др. — Самара, 2001. — С. 108–111.
15. Ясперс К. Духовная ситуация времени / К. Ясперс // Смысл и назначение истории. — М. : Политиздат, 1991. — С. 288–418.

Коновалова Ольга Володимирівна

Сучасні мистецькі практики у контексті культурно-історичного простору київської гори Щекавиця

У статті досліджується зв'язок між сучасними мистецькими практиками, що проводилися на горі Щекавиця у Києві на межі ХХ–ХХІ ст., та культурно-історичним контекстом цього ландшафтного осередку, сформованим у доіндустріальну добу. Виявлено, що сакральна ритуалістика минулих століть вплинула на мистецьку практику художників, майстерні яких розташовані на горі Щекавиця.

Ключові слова: сучасне мистецтво, гора Щекавиця, київський ландшафт, художні акції, культурно-історичний простір.

Коновалова О.В.

Современные творческие практики в контексте культурно-исторического пространства киевской горы Щекавица

В статье исследуется связь между современными творческими практиками, проводившимися на горе Щекавица в Киеве на рубеже ХХ–ХХІ в., и культурно-историческим контекстом этой ландшафтной среды, сформировавшимся в доиндустриальную эпоху. Вывявлено, что сакральная ритуалистика прошлых веков повлияла на творчество художников, мастерские которых находятся на горе Щекавица.

Ключевые слова: современное искусство, гора Щекавица, киевский ландшафт, художественные акции, культурно-историческое пространство.

Konovalova O.

Modern artistic practices in the context of cultural-historical environment of Shchekavytsia Hill in Kyiv

The article explores the relationship between modern artistic practices that took place at the Shchekavytsia Hill in Kyiv at the turn of ХХ — ХХІ century and cultural-historical context of this landscape environment formed in the pre-industrial epoch. It defines that sacred rituals of the past centuries influenced the works of artists, whose workshops are located on the Shchekavytsia Hill.

Key words: contemporary art, Shchekavytsia Hill, Kyiv landscape, art events, cultural-historical environment.

Гора Щекавиця є невід'ємною складовою київського рельєфу: разом із горами Юрковиця, Замкова та Дитинка, розташованих на південному заході Києва, формує унікальний ландшафт міста. Відома своїм легендарно-історичним минулим та розташуванням православного й мусульманського кладовищ, Щекавиця з 90-х рр. ХХ ст. стала місцем проведення мистецьких акцій. З 1996 до 2011 рр. київські художники формували новий культурний простір стародавньої гори. Унікальна місцевість у центрі київського Подолу набула статусу мистецького осередку, широко відомого у художніх колах. Проте з боку істориків мистецтва та арт-критиків даний феномен у комплексі мистецького та культурно-історичного дискурсу не досліджувався. Виникає необхідність виявити вплив культурно-історичних чинників унікального ландшафту на сучасні мистецькі практики, що відбувалися на горі Щекавиця на межі ХХ–ХХІ ст.

Дослідження Щекавиці набуло ще більшої актуальності й гостроти, коли на початку ХХІ ст., в умовах комерціалізації, територія гори стала стрімко забудовуватися приватними будинками. Активна руйнація природного ландшафту спричинила реальну загрозу знищення історичної частини міста. Авторів і спонсорів нових проектів щонайменше цікавила збереженість історико-культурної спадщини й неповторного київського ландшафту. На час написання статті забудови та — як наслідок — руйнування гори продовжувалися.

Таким чином, зазначене дослідження охоплює цілий комплекс проблем, пов'язаних з мистецтвознавством та охороною культурно-історичного ландшафту. Результати дослідження мають привернути увагу фахівців усіх рівнів і напрямів наукової діяльності до визнання унікальності даної місцевості й спонукати до активних дій щодо її захисту.

Аналіз наукових публікацій за визначеною проблемою засвідчує відсутність ґрунтовних комплексних досліджень. Гора Щекавиця з її культурно-мистецькими нашаруваннями залишається для широкого загалу майже непомітною в центрі столиці. Виняток становлять стислі інформаційні нотатки історично-оглядового (з ХІХ ст.) і туристсько-інформативного характеру, а також окремі мистецтвознавчі статті.

1894 роком датується «путівник» по Києву для мандрівників і шанувальників міста М. Сементовського, в якому окремим параграфом під назвою «Щекавиця» подаються відомості про народні назви гори, історичні події та особливості її заселення протягом ХІІ–ХІХ ст. [10, 231]. У пізніших виданнях початку ХХ ст. матеріали Сементовського передруковувалися майже без змін.

Стислі результати археологічних досліджень Щекавиці подаються на сторінках електронного журналу «Звід пам'яток історії та культури» [4], у якому йдеться про залишки культових споруд та знайдені артефакти Х–ХVІ ст., що зберігаються у Музеї історії міста Києва. У спелео-археологічному нарисі Т. Бобровського про підземні споруди Києва відзначається, що «за останні 15 років були обстежені підземелля в Китаєві, Старому місті, на Печерську, Щекавиці, Кирилівських висотах і створений найбільш повний каталог київських архітектурно-історичних підземель, який нараховує понад 300 пам'яток» [1, 17].

Протягом останніх десятиліть з'являлися окремі публікації, присвячені художнім акціям, що відбувалися на Щекавиці. Одним із перших на мистецькі жести художників, що мешкали на Олегівській вулиці, звернув увагу О. Сидор-Гібелінда. У стислому огляді колективних виставок за 1996 р. акцію «Відплиття» групи «Фіктивна галерея. Експедиція» з манекенами учасників у великому човні було відзначено як «найестетичнішу виставку сезону» [11, 13]. Акцію «Відплиття» на Олегівській вулиці журналом «Looks international/Ukraine» було визнано подією року [9, 64]. Мистецькі практики на горі Щекавиця аналізували К. Мілітинська [6], Г. Вишеславський [3]. Проте мистецтвознавчий аналіз не об'єднував складний полісемантичний контекст сучасного мистецтва з унікальним осередком київського ландшафту.

К. Стукалова, аналізуючи діяльність сквота на вулиці Олегівській на Щекавиці, визначила художню практику митців як перетин «акціонізму, стріт-арту, ленд-арту і психогеографії» [12]. Завдяки введенню терміна «психогеографія» автор вперше позначила проблему впливу київського природного ландшафту, історичних подій та мистецьких практик на психологію творчості. Проте дослідниця зосередила увагу саме на мистецтвознавчому аспекті діяльності художників сквота. Питання психогеографії, системно

досліджене С. Михайленком [7], вимагає подальших наукових розвідок на матеріалі київського ландшафту.

Отже, мистецький простір гори Щекавиця, що сформувався на межі ХХ та ХХІ ст., став невід'ємною складовою легендарного, історичного та культурного контексту київського ландшафту. Виявлення впливу зазначеного контексту на сучасні мистецькі практики й доведення абсолютної унікальності синтезу ландшафту й мистецтва є головною метою даного дослідження.

Зазначена мета зумовила постановку й вирішення низки завдань:

— відстежити історію заселення гори Щекавиця від давнини до сучасності;

— виявити культурні чинники (релігійні та мистецькі), що сформували унікальне середовище й стали певним каталізатором активної художньої діяльності на горі Щекавиця наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст.;

— визначити зв'язок сучасних мистецьких практик з культурним простором доіндустріальної доби й продемонструвати безперервність руху інформаційних процесів від давнини до сьогодення.

Гора Щекавиця розташована над Подолом у Києві, між вулицями Фрунзе, Глибочицькою та Нижньоюрківською, має висоту 172 м над рівнем моря. З Подолу на гору піднімаються дві вулиці — Олегівська та Лук'янівська. Оглядовий майданчик Щекавиці відкриває масштабну панораму на київські райони — Куренівку, Оболонь, Петрівку, Поділ, Лівий берег.

За результатами малочисельних археологічних досліджень, проведених на горі Щекавиця, можемо сформулювати культурний алгоритм існування соціуму на даній місцевості. Відомий археолог М. Брайчевський зазначав, що час початкового заселення Щекавиці залишається невідомим, найдавніші речі з випадкових знахідок датуються VII ст. н.е. [2, 357]. Перед татаро-монгольською навалою Щекавиця являла собою заселену околицю стародавнього Києва. У 1995 р. старокиївською археологічною експедицією проводилися розкопки давньоруського могильника на центральній частині гори. У результаті досліджень знайдено 375 поховань, а Щекавицький могильник визначено як загальноміський, що існував з кінця Х до ХІІ ст. з похованнями на різній глибині (в два яруси) [15, 104–105].

У 1980 р. під час проведення земельних робіт на горі, за адресою: вул. Олегівська, 41, були випадково відкриті фрагменти фундаменту церкви ХІІ ст. з декількома безінвентарними похованнями на прилеглий території. Як зазначає академік П. Толочко, церква згадується у літописі 1182 р. у зв'язку зі зверненням до «Васильєви попови на Щьковицю» під час обрання ігумена у Печерському монастирі [13, 152].

Як зазначав Т. Бобровський, за останні 15 років були обстежені підземелля, зокрема й на Щекавиці. Археологами відкрито залишки печерного монастиря XIV–XVI ст., на стінах підземних споруд якого зафіксовано середньовічні написи графіті, у катакомбах — рештки чернецьких поховань [1, 17]. На даний момент комплекс частково зруйновано сучасною забудовою.

На початку XVIII ст. гора була заселена міщанами. За свідченнями митрополита Євгенія Болховитинова, на схилах Щекавиці часто проходили літні виступи «спудеїв» Києво-Могилянської академії. Під час рекреацій — днів короткого перепочинку від занять — студенти й викладачі виходили за місто, найчастіше — на Щекавицю, до урочища Глибочиця, обов'язково з оркестром, хором, вертепом, театральними виставами, спортивними знаряддями (кеглями, м'ячами). Дні студентських рекреацій були святом для киян, які йшли за «академіками», захоплено сприймали їх спів, декламації, театральні дійства й щедро винагороджували виконавців цукерками, пряниками й горіхами [14, 129]. Відомо, що на Щекавиці у 1705 р. студенти Києво-Могилянської академії розіграли трагікомедію «Володимир», автором якої був ректор академії Феофан Прокопович.

Факт проведення «рекреацій» на горі Щекавиця у XVIII ст. є вкрай важливим для дослідження. В ігровому чиннику барокового виміру вбачаємо підґрунтя мистецьких акцій кінця XX — початку XXI ст. Вибудовуючи певну амплітуду життя на Щекавиці, відзначаємо формування у XVIII ст. синтетичного культурного середовища, у якому побут поєднався з релігійними та мистецькими практиками.

Впродовж 150 років, з кінця XVIII до XIX ст., культурний простір гори пов'язується здебільшого з релігійно-поховальною ритуалістикою. У 1770 р. у Києві розпочалася епідемія чуми, від якої померло, за різними джерелами, від 6 до 8 тисяч міщан, і територія гори у 1772 р. була обрана за міський багатоконфесійний цвинтар. Деякі з поховань мусульман та старообрядців збереглися до сьогодні. У 1782–1786 рр. на Щекавиці було збудовано кам'яну церкву Всіх Святих, у 1809 р. — дзвіницю. Як згадував М. Сементовський, у Фомин понеділок, поминальний день, на Щекавицькому кладовищі збиралися тисячі киян [10, 230]. Вже після офіційного закриття цвинтаря у 1935 р. на старообрядній його частині продовжувалися поховання, багато надгробків датовано 1943–1945 рр., останнє датується 1951 р. [8].

З кінця XIX ст. на північних схилах Щекавиці (навпроти нинішнього Житнього ринку) були розташовані будинки міщан, а вулиці Поховальна та Чорний Яр змінили назви — відповідно на Олегівську та Мирну [10, 231].

У 1902–1904 рр. на Щекавиці, на вулиці Лук'янівській, 62, під керівництвом архітектора І. Ніколаєва було зведено початкове училище імені В.А. Жуковського на вшанування 50-х роковин від дня смерті письменника. Таким чином, з початком XX ст. культурний контекст гори Щекавиця було збагачено навчально-педагогічною складовою, і шлях на гору проторувала учнівська молодь. Процес продовжився у другій половині XX ст. будівництвом гуртожитків художнього й театрального інститутів та консерваторії.

За генеральним планом Києва 1935 р., верхні тераси київських гір, у тому числі й Щекавицю, планувалося перетворити на парки культури та відпочинку. У 1980-х роках на Щекавиці планувалася комплексна забудова за проектом архітектора Людмили Кравцової — на схилах пропонувалося розмістити творчі майстерні художників. Більшість мешканців старих приватних будинків була відселена, але проект так і не реалізовано. На згасання й руйнування побуту корінних мешканців вплинули й соціально-економічні зміни середини 80-х років — за часів «перебудови» міграція вийшла далеко за межі України.

Підкреслимо, що зазначені факти стали домінуючими у формуванні культурно-мистецького простору гори Щекавиця на межі XX–XXI ст. Внутрішня та зовнішня міграції населення призвели до звільнення житлових площ й «переобладнання» їх на художні майстерні.

Домінуючою групою серед переселенців були студенти Київського художнього інституту: А. Варваров, В. Єршихін, В. Заїченко, І. Коновалов, Р. Кутняк, К. Маслов, В. Машницький, К. Мілітинська, Мустафа Халіль, В. Падун, Е. Потапенков. Слід зазначити, що художники не являли собою стійкого об'єднання. Це було досить динамічне і нерегламентоване угруповання, учасники якого не були пов'язані певними зобов'язаннями й маніфестами.

Весною 1993 р. на горі Щекавиця один день тривала виставка-акція «Далеке, близьке». Художники В. Єршихін, В. Маслов, В. Машницький, М. Халіль використали ландшафт гори для створення ілюзії єдиного простору. Прокопані вузькі рівчаки, стіл з вином створювали напружено-абсурдну атмосферу; завдяки підзорним трубам можна було наблизити віддалені київські пейзажі й відчутти зміщення часових і просторових меж.

У 1994 р. художниками, що мешкали на Олегівській вулиці, була створена група «Холодний ВЕЛ», до якої входили В. Падун, Е. Потапенков і Л. Роздобудько-Падун. Протягом двох років проводилися акції за межами гори, на Подолі, проте сам факт формування арт-концепцій у майстернях на Щекавиці засвідчує наступність процесів мистецького спрямування.

У 1996 р. було започатковано мистецький проєкт під назвою «Фіктивна галерея. Експедиція» («FGE»). Автор концепції І. Коновалов поставив за мету вивести проєкт зі сфери інституцій сучасного мистецтва, відмовившись від простору виставкових залів, послуг арт-критиків та мас-медіа. Місцем «розташування» галереї став інтернет-сайт, а місцем проведення акцій («спливанням», рос. «всплытием» (термін художників)) — київські пагорби.

8 червня 1996 р. акція «Відплиття» символізувала початок діяльності «FGE». На борту великого човна, невідомо ким і коли встановленого на перехресті вулиць Олегівська і Лук'янівська, розміщувалися гіпсові фігури учасників акції — А. Варварова, В. Заїченка, І. Коновалова, С. Корнієвського, К. та О. Мілітинських. По телевізору, встановленому у човні, демонструвався фільм-акція «Золота рибка», який презентував концепцію проєкта. На відео був зафіксований процес створення гіпсових масок учасників «Відплиття». Рибку, що плавала в одній із масок, випускали в Дніпро. Таким жестом митці демонстрували свободу мистецьких практик та існування галереї поза межами інституцій сучасного мистецтва. Індивідуальність художника також втрачала своє «єго»: гіпсовий відбиток особистості став тимчасовою ємністю і для ріднини, і для живого організму.

Разом з тим акція художників кінця ХХ ст. виявилася рефлексією на поховально-ритуальний контекст Щекавиці. Створення гіпсових масок і манекенів стало, безсвідомо для художників, продовженням ритуальних традицій минулих століть.

18 жовтня 2000 р. відбулося друге «спливання» проєкту «FGE». На горі Щекавиця з'явилася «Зупинка» — дугоподібна цегляна стіна заввишки 2,5 м з червоними літерами FGE на білій цеглі. Стіну з консолями-сидіннями встановлено як маркер на перетині шляхів відпочиваючих, що бажали ознайомитися з панорамою Києва. Штучне новоутворення стало точкою перетину стежинок унікального ландшафту й частиною вільного руху соціуму. Проте неочікувана поява стіни роздратувала місцевих мешканців: незрозумілу споруду визнано як незаконне будівництво та зруйновано до останньої цеглини.

Наступне «спливання» «FGE» 21 січня 2001 р. позначилося акцією «Птахи». Матеріальній штучності сучасного мистецтва була протиставлена пульсуюча енергія природи. Відеоматеріали зафіксували усі етапи події — вполювання трьох птахів, їх окільцювання пластинами з літерами «F», «G», «E» та повернення у природне середовище. Так галерея задекларувала абсолютну відсутність меж своєї мистецької діяльності, а художники вдруге, і знову безсвідомо, провели ритуал звільнення птахів, який у православній традиції

зазвичай відбувався 25 березня (за старим стилем), на свято Благовіщення. Птахів, як посланців до Бога, випускали зі словами: «Коли буде день Страшного Суду, розкажіть про наші добрі вчинки Господу» [5, 239].

Об'єкт «Трініті» («Трійця») на горі Щекавиця відлито з бетону 30 травня 2004 р. Композиція із призми, циліндра й куба об'єднувалася призмю з отвором у центрі. В основу як загальної конфігурації, так і окремих об'ємів, було закладено космічну цифрову константу «108». Згідно концепції митців, «Трійця» моделює універсальний знак, що виявляє наступність і незмінність основ людського буття. Збудований у день святкування Св. Трійці об'єкт демонструє намагання сучасної людини передати багатомірність Всесвіту, поєднуючи сучасне мистецтво, релігійні практики й астрономію.

У травні 2011 р. відбулася остання мистецька акція на горі Щекавиця під назвою «Золоті гори». Художники, як мешканці Щекавиці, були обурені активним будівництвом на горі, в результаті якого екскаваторами зрізалися пласти історичного ландшафту. Не зупиняла забудовників жодна інформація — руйнування екосистеми й загроза зсувів, історико-культурна значущість Щекавиці, цінність для вітчизняної археології та для туристичної індустрії. Митці створили свої копії-манекени та розташували їх на великому плато, що залишилося після роботи екскаваторів (на час написання статті на тому місці вже височіла будівля). Штучні муляжі золотих гір, розташовані між фігурами, демонстрували перетворення культурних цінностей на швидкоплинність матеріального добробуту початку ХХІ ст. На місцях роботи екскаваторів мотузкою було окреслено контур легендарного Змія охоронця гори. Мотузка підпалювалася, зображення палало й димилося, відновлюючи образ вогнедишної фантастичної істоти.

Акція художників продемонструвала полісемантичність простору гори Щекавиця. Актуальні проблеми збереження культурного ландшафту нашарувалися на ритуальний і легендарний контекст минулих століть. Копії фігур символізували не тільки апотропеї гори — гіпсова статика муляжів початку ХХІ ст. у поєднанні з ритуалом запалювання силуету Змія сформували нову міфологію, коріння якої сягає язичницького минулого.

Результатом комплексного дослідження розвитку культурно-історичного простору гори Щекавиця у Києві стали такі висновки:

— за свідченнями археологів, заселення гори розпочалося у ХІІ ст. Упродовж наступних століть ландшафт гори набув сакрального значення: природні, історичні та соціальні катаклізми зумовили перетворення Щекавиці на ритуально-поховальний центр київського Подолу — від легендарної

загибелі князя Олега до міського кладовища у XVIII ст. Таким чином, цвинтарна ритуалістика гори Щекавиця об'єднала язичництво, православ'я з його старообрядницькою гілкою та іслам. Мусульманське віросповідання було підсилено у 1996–2011 рр. будівництвом на вулиці Лук'янівській мечеті Ар-Рахма («Милосердя»);

— з XVIII ст. гора Щекавиця стала місцем «творчого відпочинку» студентів Києво-Могилянської академії, які влітку влаштовували на схилах гори театралізовані дійства, залучаючи у якості глядачів мешканців Подолу. Барокова ігрова парадигма розширила культурний контекст ритуалістики Щекавиці й стала важливим ментальним чинником у формуванні мистецьких практик новітнього часу;

— на межі XX та XXI ст. київські художники, майстерні яких розташовувались на Щекавиці, сформувавши мистецький осередок — сквот на вулиці Олегівській. Акції «Фіктивної Галереї

Експедиція» виявилися наймасштабнішими, найпослідовнішими та найбільш концептуально обґрунтованими. У ході дослідження з'ясувалося, що використання гіпсових масок, муляжів фігур, випускання птахів з кліток є відгомонам сакральних практик, пов'язаних із поховальним ритуалом. Таким чином, художники для вирішення актуальних мистецьких і соціальних проблем використовували архетипічні форми, розширюючи культурно-історичний простір гори Щекавиця.

Матеріал даного дослідження поставив завдання для майбутніх розвідок, у яких унікальний київський ландшафт має виступати концептуальним підґрунтям мистецьких проєктів та акцій як на історичних місцях (гори Замкова, Дитинка, Андріївський узвіз), так і у сучасному індустріальному просторі (на штучно намитому півострові біля озера Небреж на лівому березі Дніпра).

ДЖЕРЕЛА

1. Бобровський Т.А. Підземні споруди Києва від найдавніших часів до середини XIX ст. [Текст]: спелео-археологічний нарис / Т.А. Бобровський ; НДІ пам'яток охоронних досліджень. — К. : АртЕк, 2007. — 176 с.
2. Брайчевський М.Ю. Вибране / М.Ю. Брайчевський. — Т. 2: Хозарія і Русь. Аскольд — цар київський. — К. : Вид-во імені Олени Теліги, 2009. — 816 с.
3. Вишеславський Г.А. Деякі складові Нет-арту у практиці інвайронменту. Акції київської мистецької групи «Фіктивна галерея. Експедиція» / Г.А. Вишеславський // Сучасне мистецтво. Збірник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — 2004. — Вип. 1. — К. : Акта. — С. 48–50.
4. Звід пам'яток історії та культури [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://pamyatky.kiev.ua/articles/istorichni-statti>
5. Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1934–1954 / Д.К. Зеленин. — М. : Индрик, 2004. — С. 237–242.
6. Милитинская К. Фиктивная галерея. Экспедиция / К. Милитинская // Terra incognita. — 1997. — № 6. — С. 36–37.
7. Михайленко С.Б. Обнаженный город: психогеография в контексте исторической урбанистики [Электронный ресурс] / С.Б. Михайленко. — Режим доступа : <https://www.academia.edu/414027>
8. Нестеров В. Щекавиця — гора-легенда [Електронний ресурс] / В. Нестеров. — Режим доступу : http://risu.org.ua/ua/relig_tourism
9. Открытие года // Looks international / Ukraine 1996. The Year in Review. — December/Januaru 1997. — С. 64.
10. Сементовский Н. Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников / Н. Сементовский. — К., 1864. — 242 с.
11. Сидор-Гибелинда О. В поисках утраченного текста. Заметки о коллективных выставках истекшего сезона / О. Сидор-Гибелинда // Art line. — 1996. — № 9. — С. 12–13.
12. Стукалова К. Подполье на продажу [Электронный ресурс] / К. Стукалова. — Режим доступа : <http://www.kommersant.ru/doc/2046341>
13. Толочко О.П. Замітки з історичної топографії домонгольського Києва / О.П. Толочко // Київська старовина. — 1997. — № 5. — С. 152–153.
14. Хижняк З.І. Історія Києво-Могилянської академії / З.І. Хижняк, В.К. Маньківський. — К. : Вид. дім «КМ Академія», 2003. — 184 с.
15. Щекавицький могильник у Києві / [Мовчан І.І., Боровський Я.Є., Климовський С.І., Гончар В.М.] // Археологічні дослідження в Україні в 1994–1996 роках. — К., 2000. — 198 с.

Штыров Андрей Вячеславович

О некоторых методах реализации образовательного потенциала виртуального музейного пространства

В статье рассматриваются некоторые методы повышения эффективности образовательной функции музеев в условиях становления информационного общества.

Ключевые слова: музей, виртуальный музей, образовательная функция музея, открытое информационное пространство, информационное общество, виртуальное пространство.

Штыров А.В.

Про деякі методи реалізації освітнього потенціалу віртуального музейного простору

У статті розглядаються деякі методи підвищення ефективності освітньої функції музеїв в умовах становлення інформаційного суспільства.

Ключові слова: музей, віртуальний музей, освітня функція музею, відкритий інформаційний простір, інформаційне суспільство, віртуальний простір.

Shtyrov A.

About some ways of realization of educational potencial of virtual museum space

The article examines some methods of efficiency increase of educational function of the museums according to development of information society.

Key words: museum, virtual museum, educational function of museum, open information environment, information society, virtual space.

Одним из важнейших институтов сохранения и воспроизводства культуры являются музеи — учреждения, предназначенные для сбора, сохранения, изучения и популяризации культурно-исторического наследия во всех его проявлениях. Международный совет музеев определяет музей как «некоммерческое постоянное учреждение на службе общества и его развития, открытое для публики, которое приобретает, сохраняет, исследует, популяризирует и экспонирует материальное и нематериальное наследие человечества и его среды в образовательных, научных и развлекательных целях» [1]. Осуществление просветительской, образовательной и популяризаторской функций музея требует наличия определенного коммуникативного пространства, или среды, обеспечивающей взаимодействие субъектов в форме обмена информацией между ними. Распространение в последние десятилетия мультимедиа и сетевых технологий породило возможность трансформировать музейную коммуникационную среду, переведа ее из замкнутого пространства музейного зала в открытое информационное пространство. Это открывает новые перспективы в осуществлении популяризаторской и образовательной функций музеев.

Выход музеев в открытое информационное пространство изменяет качество коммуникационного взаимодействия музея с посетителями,

а также ведет к внедрению новых способов репрезентации музейных коллекций, связанных с их «оцифровкой» и переводом в виртуальное пространство. В свою очередь, виртуализация порождает веер новых возможностей, сопровождающихся, конечно, и рядом проблем. Одно из наиболее перспективных направлений, требующее тщательной разработки, — образовательная функция музеев, в частности, их взаимодействие с учащимися различных форм и уровней образования. Открываются новые возможности для музейной педагогики, но для их эффективного осуществления требуется разработка и апробация соответствующих методик.

Традиционно музеи выстраивают коммуникативную среду в виде экспозиций, размещенных в залах или на открытом, но в любом случае ограниченном физическом пространстве. Субъектами, взаимодействующими в этом пространстве, являются, с одной стороны, музейные работники, формирующие коммуникативную среду и наполняющие ее экспонатами в качестве «контента», а с другой — посетители музея, выступающие в роли потребителей информации.

Экспонаты, будучи формообразующими объектами коммуникативной среды музея, являются носителями информации как о самих себе, так и о соответствующем культурно-историческом контексте. Сочетая экспонаты в экспозиции,

музейные работники создают их комбинации, раскрывающие новые грани как отдельных объектов, так и их комплексов.

Существуют различные подходы к организации процесса информационного взаимодействия посетителей музея (субъектов коммуникативного процесса) с экспонатами (объектами). Все они исходят из того, что для извлечения информации непосредственно из экспоната посетителю музея необходима определенная предварительная подготовка. Поэтому неотъемлемыми элементами коммуникационного процесса в музейном пространстве являются источники дополнительной информации. Они предполагают разную степень информационной насыщенности, а также активности посетителей, их «включенности» в процесс коммуникации. Если обратиться к классификации средств коммуникации по М. Маклюэну [2], эти источники можно разделить на «холодные», т.е. обладающие минимально необходимым информационным наполнением, доступным для восприятия и, следовательно, требующим наивысшей степени активности аудитории, и «горячие», преподносящие информацию в максимально доступной и удобной для восприятия форме. К «холодным» источникам, помимо самих экспонатов, относятся информационные таблички, поясняющие их смысл. Объем информации на таких табличках не превышает минимально необходимого, а ее понимание требует от посетителя музея определенных интеллектуальных усилий, привлечения дополнительных знаний. На «горячем» полюсе, несомненно, находятся экскурсоводы, ведущие рассказ по заранее разработанной схеме, так что посетителю остается лишь внимательно их слушать. Промежуточное положение между этими полюсами занимают различные технические устройства — аудио- и видеогиды, информационные киоски, интерактивные экспонаты. Данные устройства позволяют посетителю самому выбирать уровень «включенности», предоставляя больший или меньший объем информации по запросу, в соответствии с потребностями посетителя, уровнем его подготовки и заинтересованности.

Распространение в последние десятилетия мультимедиа и сетевых технологий породило возможность трансформировать музейную коммуникационную среду, переведа ее из замкнутого пространства музейного зала в открытое информационное пространство.

Первые опыты по «открытию» замкнутого пространства музейной коммуникации привели к возникновению и распространению так называемых «виртуальных музеев» — зафиксированных на электронных носителях образов музейных коллекций, сопровождаемых необходимой дополнительной информацией. Основной задачей, которая решалась таким образом, была

задача, не заменяя реальные музеи, расширить доступ к сохраняемому в них мировому культурному наследию. Позже стали решаться и другие задачи — презентации выставок, виртуальные реконструкции утраченного наследия и т.п., и в результате сегодня можно выделить несколько разновидностей виртуальных музеев:

— виртуальные музеи на базе реально существующих музеев, воспроизводящие их экспозиции и предоставляющие доступ к обозрению «цифровых копий» экспонатов, хранящихся в «запасниках»;

— виртуальные музеи, представляющие утраченные объекты культурно-исторического наследия, восстановление которых в данный момент невозможно (полноценная реконструкция в виртуальном пространстве);

— виртуальные галереи и выставки «цифровых копий» экспонатов, находящихся в разных коллекциях и музея [3, 126].

Исследователи отмечают некоторый «антагонизм» между виртуальными и «традиционными» музеями, объясняя это, в частности, тем, что представителями музейного сообщества виртуальные музеи воспринимаются в лучшем случае как дополнительное средство связи с общественностью, «рекламный продукт» традиционного музея, но не как уникальная самостоятельная сущность [4]. Тем не менее число виртуальных музеев растет, особенно с распространением сетевых информационных технологий, позволяющих выносить виртуальные музеи в пространство сети Интернет. При этом в данном пространстве появляются не только виртуальные представительства «традиционных» музеев, но и музеи, изначально возникающие в виртуальном пространстве компьютерной сети. Инициаторами подобных проектов могут выступать представители музейного сообщества, государственные и коммерческие организации, даже частные лица. Качество таких музеев также может быть различным. Среди наиболее интересных проектов, изначально носящих виртуальный характер, следует назвать, на наш взгляд, Google Art Project (<https://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project>), а также Виртуальный музей Канады (<http://www.virtualmuseum.ca/>), Европейский виртуальный музей (<http://europeanvirtualmuseum.net/>) и российский Виртуальный музей Гулага (<http://gulagmuseum.org/>). Эти проекты, в частности, объединяет то, что они созданы на материале различных музеев, представляя экспозиции, которые в реальной жизни практически невозможно было бы собрать в одном зале. Google Art Project в дополнение к этому предоставляет пользователям возможность создавать собственные галереи, объединяя экспонаты в соответствии со своими потребностями, и делиться этими галереями с другими пользователями.

Итак, по мере развития средств коммуникации, социальных сетей и сетевых сообществ появилась возможность не просто «посещать» виртуальные музеи, получая в том или ином виде информацию о различных экспонатах, но и объединяться в группы по интересам, независимо от своего географического местоположения, совместно в сети осуществлять различные научно-исследовательские, образовательные, культурно-просветительские и социальные проекты. В связи с этим мы можем вести речь о *виртуальном музейном пространстве*, в котором сосуществуют и функционируют виртуальные музеи и сетевые сообщества, объединяющие работников музейной сферы и заинтересованных пользователей. Возникая и развиваясь в определенной социальной среде, виртуальное музейное пространство, естественно, испытывает ее влияние. При этом оно оказывает обратное воздействие, эффективность которого зависит от наличия выраженной позиции и программы деятельности музеев, их презентации и степени интенсивности контактов в сети Интернет.

В частности, можно утверждать, что «виртуализация» деятельности музеев открывает новые широкие перспективы в развитии музейной педагогики, предполагающей, в частности, взаимодействие музеев с образовательными учреждениями различного уровня с целью совместной реализации образовательных проектов.

С целью выявления наиболее перспективных путей взаимодействия музеев и образовательных учреждений в открытом информационном пространстве, а также выработки эффективной методики такого взаимодействия, исследовательским коллективом Волгоградского государственного социально-педагогического университета было проведено исследование музейного пространства Волгоградской области, в котором функционируют более сорока государственных музеев и их филиалов, а также ряд общественных и ведомственных музеев при различных организациях и учреждениях, в том числе образовательных [3, 130–148]. Следует отметить, что многие ведомственные музеи организованы на достаточно высоком уровне и обладают очень интересными фондами, имеющими высокий образовательный потенциал, который не может быть в полной мере реализован в связи с ограниченностью доступа посетителей. Для ведомственных музеев виртуализация, таким образом, становится наиболее доступным способом обеспечения открытости и тесного взаимодействия с заинтересованными лицами.

Результаты исследования показали, что все музеи области в той или иной степени ведут просветительскую и образовательную работу. В наиболее крупных музеях имеются отделы, курирующие эти вопросы, разработаны

различные проекты и программы, ориентированные на детскую, семейную, взрослую аудиторию, а также людей старшей возрастной группы. На базе ряда музеев работают краеведческие кружки для школьников, проводятся научные исследования, полевые экспедиции, краеведческие конференции и конкурсы.

Однако был выявлен и ряд проблем. Например, в ходе опроса представители некоторых музеев заявили об отсутствии у них чего-либо интересного для учащихся. Далеко не все музеи области представлены в сети Интернет, а большая часть существующих сайтов музеев Волгограда и области относится к категории «визиток», несущих необходимый минимум информации и не предполагающих активной обратной связи. Лишь несколько наиболее крупных музеев предоставляют на своих сайтах актуальную информацию, регулярно обновляются, имеют форму обратной связи, а также представлены в социальных сетях. Это позволяет сделать вывод об отсутствии в Волгоградской области эффективного виртуального музейного пространства. Таким образом, можно обозначить следующие основные проблемы:

— значительный образовательный и просветительский потенциал богатого культурно-исторического наследия, представленного в музеях, слабо реализуется по причине ограниченного доступа к музейным экспозициям и фондам;

— по причине незначительного и, как правило, формального представительства музеев в виртуальном пространстве Интернета, в частности, в социальных сетях, чрезвычайно популярных среди современной молодежи, между музеями и учащимися — наиболее значительной частью их потенциальной аудитории — существует огромная дистанция, преодолеть которую поможет лишь кардинальное изменение подхода музеев к работе с аудиторией;

— многие музеи области не готовы к таким изменениям; более того, считая своей основной задачей сбор и хранение экспонатов, а образовательную функцию — вторичной, дополнительной, не «борются» за посетителей и за место в образовательном процессе.

В результате мы наблюдаем, что среди учащихся региона лишь малая часть вовлечена музеями даже в эпизодическую просветительскую, образовательную и исследовательскую работу. Можно утверждать, что эффективность деятельности музеев области по первоочередному направлению (просвещение, образование) недостаточна. По нашему мнению, она может быть значительно повышена в том числе и за счет использования современных средств коммуникации в открытом информационном пространстве.

Для повышения эффективности образовательно-просветительской деятельности музеев

была разработана специальная программа, первым этапом внедрения которой стала реализация проекта «Музей-школа-музей», имеющего целью повышение доступности культурно-исторического наследия региона, представленного в музеях области, за счет использования современных сетевых технологий.

Реализация проекта включает в себя:

— подготовку работников музейной сферы к презентации музея и его деятельности в современном информационном пространстве в ходе проведения ряда дистанционных семинаров;

— разработку адаптированного для учащихся комплекта материалов для презентации музея и его деятельности в современном информационном пространстве;

— размещение в свободном открытом доступе в сети Интернет информации о культурно-историческом наследии региона, которая может быть использована в образовательном процессе;

— выявление и поощрение лучших практик использования информационных технологий в просветительской и образовательной музейной деятельности.

Практика реализации проекта показала, что не у всех работников музейной сферы имеется мотивация и стремление к представлению музея в информационном пространстве. Существует мнение, что эта работа находится за рамками

обязанностей сотрудников музея. Также выявлен ряд проблем, связанных с низким средним уровнем компьютерной грамотности сотрудников музеев.

В качестве дальнейших направлений развития проекта определены:

— создание виртуальных музеев Волгоградской области;

— дальнейшее повышение уровня компьютерной грамотности музейных работников;

— проведение мероприятий по разъяснению целесообразности и выгоды разработки виртуальных музеев;

— инициирование развития сетевых сообществ музейной направленности.

Перспективы дальнейшего развития образовательной и популяризаторской деятельности музеев в условиях развития современных информационных технологий является выход из замкнутого пространства музейных залов в открытое информационное пространство. В силу многих объективных и субъективных причин это чрезвычайно трудоемкий процесс, начинать который следует со сближения музеев и их потенциальной аудитории (в частности, школьников) современными привлекательными средствами, расширяя присутствие музеев в сетевом пространстве Интернета.

ИСТОЧНИКИ

1. ICOM Statutes. Definition of Terms. Section 1. Museum. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/3-definition-of-terms/#sommairecontent>
2. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Г.М. Маклюэн ; [пер. с англ.]. — М. ; Жуковский : КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. — 464 с.
3. Организация совместной учебно-исследовательской деятельности в открытом информационном пространстве : [кол. моногр.] / сост. и общ. ред. А.В. Штырова. — Волгоград : Перемена, 2012. — 166 с.
4. Дударев С.С. Музейные коммуникации в Интернете [Электронный ресурс] / С.С. Дударев. — Режим доступа : http://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2014/10/21/dudarev_s.s._ulyanovsk_muzeynye_kommunikacii_v_internete.docx

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. АРХІТЕКТУРА

УДК 7.01(06)(477.54)

Усенко Наталя Олександрівна

«Лимонівська» виставка у Харкові

Однією з важливих подій у художньому житті Харкова був сплеск неофіційного мистецтва у період 1960–1970-х рр. Першим вагомим кроком до творчої свободи стала вулична виставка 1965 р., створена колективом молодих митців та літераторів — вихідців зі студії театрального художника Олексія Щеглова. Дана публікація присвячена дослідженню цієї непересічної події, осмисленню її значення в контексті розвитку художнього життя Харкова другої половини ХХ ст., визначенню впливу представників неофіційного мистецтва та їхньої діяльності на мистецький процес міста.

Ключові слова: художнє життя, Харків, неофіційне мистецтво, В. Бахчанян, «абстрактна» виставка.

Усенко Н.А.

«Лимоновская» выставка в Харькове

Одним из важных событий в художественной жизни Харькова был всплеск неофициального искусства в период 1960–1970-х гг. Первым весомым шагом к творческой свободе стала уличная выставка 1965 г., организованная коллективом молодых художников и литераторов — выходцев из студии театрального художника Алексея Щеглова. Данная публикация посвящена исследованию этого события, осмыслению ее значения в контексте развития художественной жизни Харькова второй половины ХХ в., определению влияния представителей неофициального искусства и их деятельности на художественный процесс в городе.

Ключевые слова: художественная жизнь, Харьков, неофициальное искусство, В. Бахчанян, «абстрактная» выставка.

Usenko N.

“Lymoniv” exhibition in Kharkiv

One of the most important events in artistic life of Kharkiv was a surge of unofficial art in 1960–1970. The street exhibition of 1965, organized by a team of young artists and writers from Oleksii Shcheglov's art-studio, became the first major step to artistic freedom. This article is devoted to investigation of this remarkable event, comprehend its meaning in the context of the artistic life of Kharkiv in the second half of XX century, to definition of the influence of representatives of unofficial art and their activities on the artistic process of the city.

Key words: artistic life, Kharkiv, unofficial art, V. Bahchanian, “abstract” exhibition.

Художній простір Харкова 1960–1970-х рр. відзначився пануванням методу соцреалізму, суть якого полягала в підтримці художниками політики держави, зокрема у репрезентації ідеології радянської влади. Головним мистецьким осередком Харкова у вказаний час була створена ще у довоєнні роки організація Спілки художників СРСР, яку з 1953 р. очолював відомий художник і діяч В. Сизиков (1918–2005 рр.). Дана організація згідно з партійною директивою виконувала функцію головного контролюючого органу, який займався координуванням усіх напрямків художньої діяльності, забезпечував

митців державним замовленням, надавав їм безліч можливостей до реалізації та вирішував питання, що торкалися художньої творчості. Виконуючи роль своєрідного центру радянського мистецтва, Спілка проводила активну виставкову діяльність. Регулярно відбувалися художні виставки, присвячені важливим датам з «радянського» календаря (дню народження В.І. Леніна, дню Великого Жовтня, травневим та іншим святам), де експонувалися портрети лідерів революції, робітників та селян, а також масштабні картини радянської історії. Щорічно практикувалися персональні та групові звітні виставки спілчан,

на яких художники демонстрували свої досягнення. Вступ митця до лав членів Спілки фактично означав його успішність та отримання можливостей для розвитку і виставкової діяльності. Художники, з якихось причин не прийняті до офіційного творчого загалу, втрачали свої шанси бути побаченими та затребуваними глядачем, формування естетичних смаків якого теж скеровувалося Спілкою.

Цензурні обмеження і тотальний контроль творчості з боку держави не могли не вплинути на митців. Одразу ж після змін у керівництві країни, які в історії отримали назву «період відлиги», розпочалося глибоке відродження заборонених раніше видів мистецтвотворення. Точкою відліку стала постанова 1955 р. «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві», з якої розпочалися процеси переосмислення загальноприйнятих основ художньої творчості. На противагу потужному офіційному стилю в Україні відбувся яскравий сплеск неофіційного мистецтва. Першим вагомим кроком до творчої свободи стала вулична виставка 1965 р., організована колективом молодих художників та літераторів — вихідців з художньої студії Олексія Щеглова.

Мета даної публікації полягає у дослідженні фактів, пов'язаних із виставкою 1965 р., осмисленні значення цієї події в контексті розвитку художнього життя Харкова другої половини ХХ ст., а також визначенні впливу представників неофіційного мистецтва та їх діяльності на мистецький процес міста.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показує малочисельність праць, присвячених дослідженню неофіційного мистецтва у Харкові в 1960–1970-х рр. Серед таких — монографії та статті В. Сидоренка, В. Немцової, Л. Савицької, Т. Павлової та інших авторів. Творчі пошуки харківського «художника слова» В. Бахчаняна висвітлюються в публікаціях Т. Бахмет, Л. Савицької, Н. Мархайчук. Факти про проведення виставки наводяться у літературному творі Е. Лимонова «Молодий негідник». Відзначимо, що означені роботи надають інформацію лише щодо окремих епізодів художнього життя Харкова того часу. Відтак актуальною є необхідність збору, систематизації та осмислення джерельної бази задля встановлення невідомих чи суперечливих фактів з історії художньої творчості митців Харкова у зазначений час.

1960-ті рр. в Україні відзначилися сплеском неофіційного мистецтва. Виступаючи проти пануючого методу соцреалізму, молоді художники створювали квартирні виставки, експозиції «на паркані» та «самвидави», які поширювалися у вузьких колах. Характер розвитку неофіційного мистецтва в різних регіонах України був неоднаковим. Так, якщо в Києві, Львові та Одесі митці виступали здебільшого

цілими групами, то в Харкові, як влучно відзначила Л. Савицька, «нонконформізм був “тихим” та епізодичним, як постріл у глухому провулку» [8, 8]. Проте не можна заперечувати той факт, що випадки прояву неофіційного мистецтва у місті були, хоча й поодинокі.

У Харкові розвиток «лівого» мистецтва був пов'язаний з іменами представників українського авангарду — В. Єрмілова (1894–1968 рр.) та Б. Косарева (1897–1994 рр.), які ще працювали у той час і викладали в Харківському художньому інституті (1963 р. він був реорганізований у художньо-промисловий). Ці відомі майстри були частими гостями в студії театрального художника О. Щеглова (1908–1980 рр.) — учня відомого художника-«бойчукіста» І. Падалки. Саме в стінах цього закладу, у міру розширення горизонту знань про творчість митців авангарду, зародилася основа для розвитку в Харкові неофіційного мистецтва. О. Щеглов негативно ставився до «офіціозу», але не міг прямо розкривати свої симпатії до новаторських течій у мистецтві, тому поступово підводив своїх учнів до самостійного осмислення пластичних законів і мови мистецтва [5, 205]. В його студії харківські авангардисти багато розповідали слухачам про основи побудови композиції, особливості форми та кольору й свої художні експерименти [7, 83].

Новаторські пошуки та плідна діяльність В. Єрмілова і Б. Косарева стали прикладом для подальших наслідувань багатьма художниками, зокрема й учнями О. Щеглова, серед яких були молоді художники В. Григоров (1936 р.н.), А. Кринський (1937 р.н.) та багато інших митців. Серед студійців був і відомий «останній футурист» та «художник слова» Вагрич Бахчанян (1938–2009). Глибоко вшановуючи творчість майстрів початку ХХ ст., молодий митець вважав найбільшим авторитетом у мистецтві В. Єрмілова, з яким його пізніше поєднали не лише творчі, а й дружні стосунки. Описуючи одну із зустрічей В. Бахчаняна з 68-річним метром авангарду, що відбулася в 1961 р. у його мансарді-майстерні, мистецтвознавець Т. Павлова розповідає, як «колишній конструктивіст зачарував двох молодих нонконформістів з Харкова — В. Бахчаняна й Е. Лимонова» [6, 9–10].

Завдяки спілкуванню з В. Єрміловим, Б. Косаревим та О. Щегловим В. Бахчанян на початку 1960-х рр. став багато працювати у сфері абстракції. Саме зацікавленість абстракцією привела В. Бахчаняна у 1962 р. на відому виставку в Манежі (м. Москва), присвячену 30-річчю МОСХа. Виставку, на якій вперше за часів СРСР експонувалися абстрактні роботи радянських художників-авангардистів, які керівник партії М. Хрущов назвав «формалістичними» та «педерастичними», а слово «абстракціонізм» у відомій промові лідера партії звучало як найжахливіша у світі лайка.

Окрім В. Бахчаняна, на виставці, за свідченням Л. Савицької, був також присутній його вчитель О. Шеглов, який «чув і бачив реакцію М. Хрущова на твори» [8, 8]. Незважаючи на цей епізод, цікавість до забороненого у харківських художників не зникла, і в наступні роки розпочалася низка мистецьких подій, які засвідчили несміливий, проте поступовий відхід деяких митців від засад соцреалізму.

Одним з найяскравіших епізодів, що засвідчили народження в Харкові неофіційного мистецтва, стала виставка, організована у 1965 р. в одному з харківських дворів. Місцем для майбутньої експозиції обрали тихий та непримітний куточок із запасним виходом на випадок облави. Це був один з глухих дворів Харкова на вулиці Сумській. Ідея створення виставки народилася в колі друзів — В. Бахчаняна, Ю. Милославського (1948 р.н.) та Е. Лимонова (завдяки участі останнього деякі свідки події стали називати виставку «лимонівською»). Організатори планували створити неформальну літературно-художню акцію, до участі у якій запросили творців різних мистецьких напрямків. Художню частину, окрім В. Бахчаняна, який, за згадкою Е. Лимонова, «виставив свої емалі — різноманітно підтікаючі плями важкої фарби — і “колажі”», також представляли харківські «сюрреалісти» М. Басов та Ю. Кучуков, що «створювали скоріш постсимволістичні полотна і малюнки» [2, 159]. М. Басов представив публіці свій автопортрет під назвою «Самотній вовк», дві обрані В. Бахчаняном роботи виставив молодий митець В. Шулік. Серед учасників була також художниця І. Савинова, яка представила, за згадкою Е. Лимонова та Ю. Милославського, портрети «монстрів». Загалом, як стверджує Л. Савицька, на виставці було представлено близько сорока творів, серед яких переважали живопис і графіка [8, 8]. Літературну частину виставки забезпечили харківські поети Е. Лимонов, В. Мотрич (1935–1997) і Ю. Милославський. Вони ж підготували яскраві запрошення, які, за словами Е. Лимонова, були надруковані на жовтих папірцях «самим Мотричем на старій вірній машинці “Москва”» [2, 159].

«Останній із декадентів», В. Мотрич справді був людиною легендарною, відомою в ті роки майже всім харків'янам. Офіційно його твори майже не публікувалися (вірші Мотрича виходили лише двічі — в газетах «Ленінська зміна» (Харків, 1965 р.) та «Красноярський комсомолец» (Красноярськ, 1979–1980 рр.)), і читати Мотрича було можливо лише завдяки численним «самвидавам», тому виступ легендарного поета в Харкові одразу ж викликав зацікавлення спільноти. На виставці виступив і палкий прихильник творчості В. Мотрича, який став у подальшому його біографом, — друг В. Бахчаняна Е. Савенко

(Лимонов). Останній згадував свій виступ так: «Наш герой прочитав два вірші, які тепер здаються йому невмілими, смішними та не їм написаними. Однак публіка була публікою вдячною, задоволеною вже самим фактом виставки лівого мистецтва. Поетам аплодували щиро, і в їх особі аплодували всьому лівому мистецтву на землі, на шкоду правому мистецтву» [2, 159].

Конкретної концепції вулична експозиція не мала. Вона мала ознаки синтетичного дійства і більше нагадувала яскравий перформанс. Як зазначає Е. Лимонов, «поети читали свої вірші. Вони сходили по черзі на глиняний пагорб поруч із занедбаним, зі старими гнилими дерев'яними дверима, громадським туалетом. Літери “М” і “Ж”, виписані крейдою, вказували на розміщення статі. Настільки близьке сусідство атрибуту неореалізму, втім, не бентежило авангардистів анітрохи» [2, 159]. Всі картини під час цієї події стояли на землі, тому відвідувачам навколішки доводилося розглядати неординарну творчість митців. Як згадував Е. Лимонов, їх не стали розвішувати на стінах, щоб можна було скоріше втекти. З цієї ж причини на Сумській чергували кілька людей, які мали попередити про можливу облаву. Після завершення виставки, яка тривала, за різними даними, від 30 до 90 хвилин, митці, побоюючись розголосу та облави, швидко зібрали свої роботи та розійшлися по домівках.

Проте розголосу уникнути не вдалося. Одразу ж після проведення вуличної виставки В. Сизиков, який тоді керував Спілкою художників, на позачерговому засіданні відзначив необхідність працювати із молоддю та допомагати їй долучитися до офіційного мистецтва. Художникам було запропоновано шефство з боку відомих спілчан та навіть можливість вступу до Спілки у майбутньому в обмін на згоду працювати за державними директивами [3]. Але від пропозиції учасники виставки відмовились, через що стали головним об'єктом переслідувань з боку влади.

Інші спроби В. Бахчаняна представити у Харкові свої художні експерименти також закінчилися нічим. Насмілившись на відчайдушний крок і надіславши за допомогою знайомого кілька абстрактних полотен до однієї з галерей Парижа, художник викликав зацікавленість своєю творчістю європейських кураторів (у звичайній посилці Бахчанян надіслав кілька своїх робіт за мотивами народних вишивок та низку абстрактних композицій), проте привернув до себе увагу і КДБ. Наступні полотна, відправлені В. Бахчаняном, повернулися назад, а сам художник опинився на допиті, після чого зазнав переслідувань у газетах та принизливої критики з боку старших митців.

Показовою з цієї точки зору стала виставка на заводі, де працював В. Бахчанян. До «урочистого

відкриття» експозиції, задуманої як акт знущання над митцем, організатори запросили професора з Харківського художнього інституту, який прочитав присутнім лекцію з історії західного мистецтва, висновком з якої було те, що «формалістичне» мистецтво є поганим, так само, як і роботи В. Бахчаняна, який на нього орієнтується. Самого автора обсміяли та наказали звільнити посаду художника, призначивши його натомість працювати ливарником. Одразу ж після цієї події в одній з харківських газет вийшла принизлива стаття, де наводилися вкрай негативні відгуки відвідувачів виставки та співробітників В. Бахчаняна про відсутність у нього художнього таланту. Не витримавши образи та осуду, митець звільнився з заводу за власним бажанням [1, 27].

Тиск з боку влади відчули на собі всі учасники виставки. Так, яскравим прикладом взаємин керівництва Спілки із харківським неофіційним мистецтвом стала виставка у Спілці письменників, яка відбулася на початку 1960-х років. Організаторами було заплановане створення експозиції молодих художників, на фоні якої мала пройти зустріч молодих літераторів. До участі у виставці запросили двох молодих митців, працівників харківської газети «Ленінська зміна» А. Кринського та В. Сухомлинова. Загалом митці представили близько 30 творів, 20 з яких належали студійцю О. Щеглова А. Кринському. Одразу ж після монтажу виставку відвідали керівник харківської філії Спілки художників В. Сизиков та кілька людей із КДБ. Після перегляду організаторам було наказано прибрати близько половини робіт художників. Автори виставки, які на той момент були відсутні, повернулися до зали

лише через три години та побачили, що картини зняті й стоять біля стіни. Останнє змусило А. Кринського взагалі відмовитися від участі в експозиції.

Не витримавши тиску з боку влади, у другій половині 1960-х рр. більшість учасників «лимонівської» виставки була змушена виїхати з Харкова назавжди. В. Бахчанян, який певний час після того працював у Москві, згадував, що й там події минулого постійно давали про себе знати: художники харківської Спілки постійно писали на нього до столиці кляузи [1, 27]. У подальші роки митці залишили СРСР, переїхавши до США та Ізраїлю.

Незважаючи на те що прояви неофіційного мистецтва в Харкові були поодинокими, вони довели наявність у місті інакомислячих художників, творчі пошуки яких йшли в розріз із мистецтвом соцреалізму. Так, у 1970-ті рр. у Харкові естафету забороненого мистецтва підхопили учасники фотографічного об'єднання «Час», а в лавах Харківського відділення Спілки художників виникла ідея оновлення творчих сил та створення Молодіжної секції [4, 16]. На жаль, невдовзі вона була заборонена керівництвом.

«Лимонівська» виставка стала яскравим епізодом у художньому житті Харкова та своєрідним містком, який поєднав традиції авангарду початку ХХ ст. із сучасним мистецтвом. Вона намітила перший крок до подальшого розвитку в Харкові неофіційного мистецтва, а також певною мірою визначила особливості творчості В. Бахчаняна у період його абстрактних пошуків і стала одним з вагомих етапів професійного зростання її учасників.

ДЖЕРЕЛА

1. Бахмет Т. Бахчанян как миф / Т. Бахмет // Новая кожа (Нью-Йорк). — 2010. — № 3. — С. 12–40.
2. Лимонов Э. Молодой негодай / Э. Лимонов. — Париж : Синтаксис, 1986. — 270 с.
3. Матеріали інтерв'ю з В.Й. Кравцем 27.12.2006 р. : [З приватного архіву автора].
4. Мархайчук Н. Абстракція в мистецтві Харкова / Н. Мархайчук // Харків. Мистецька мапа України. Живопис. Графіка. Скульптура. Каталог виставки. — Х., 2012. — С. 17–22.
5. Немцова В.С. Харьковская художественная школа / В.С. Немцова. — Х. : ФЛП Шевченко, 2011. — 320 с.
6. Павлова Т. Василь Єрмілов: Нотатки до портрета / Т. Павлова // Art Ukraine. — 2011. — № 3. — С. 9–11.
7. Погорелов В. Мой педагог Борис Косарев / В. Погорелов // Вісник ХДАДМ. — Х., 2008. — № 2. — С. 80–84.
8. Савицька Л. Мистецтво Харкова в перспективі ХХ століття / Л. Савицька // Харків. Мистецька мапа України. Живопис. Графіка. Скульптура. Каталог виставки. — Х., 2012. — С. 6–16.

Гуцул Віктор Іванович

Використання техніки малярства ченця Йосифа від св. Терези (Йосифа Прехтля) у процесі розвитку живописної майстерності студентів

Стаття містить розгляд методики підвищення живописної майстерності студентів мистецьких спеціальностей при виконанні натурних етюдів з використанням підмалювка за прикладом мистецької діяльності тринітарського ченця Йосифа Прехтля, який жив і служив на Поділлі у XVIII ст. Автор аналізує образ св. Іоанна Непомука, створений художником для Кафедрального костелу св. апостолів Петра і Павла в Кам'янці-Подільському.

Ключові слова: етюд, підмалювок, живопис, живописна майстерність, художник, закономірність, чернець Йосиф Прехтль, образ св. Іоанна Непомука.

Гуцул В.И.

Использование техники живописи монаха Иосифа от св. Терезы (Иосифа Прехтля) в процессе развития живописного мастерства студентов

Статья содержит рассмотрение методики повышения живописного мастерства студентов художественных специальностей при выполнении натурных этюдов с использованием подмалёвок по примеру художественной деятельности тринитарского монаха Иосифа Прехтля, который жил и служил на Подолье в XVIII в. Автор анализирует образ св. Иоанна Непомука, созданный художником для Кафедрального костела св. апостолов Петра и Павла в Каменце-Подольском.

Ключевые слова: этюд, подмалёвок, живопись, живописное мастерство, художник, закономерность, монах Иосиф Прехтль, образ св. Иоанна Непомука.

Hutsul V.

Painting technique of monk Joseph's from St. Teresia (Joan Prechtel) in the process of development of students' painting skills

The article contains a review of methods of improving the painting skills of students of art specialties in the performance of studies of nature with the usage of preliminary drawing after the example of artistic activity of Trinitarian monk Iosif Prehtl who lived and served in Podillia in XVII century. The author analyses the image of St. Ioan Nepomuk created by the painter for the Cathedral of St. Apostles Peter and Paul in Kamianets-Podilskyi.

Key words: study, preliminary drawing, painting, painting skills, painter, regularity, monk Iosif Prehtl, image of St. Ioan Nepomuk.

У системі художньої освіти вагомим елементом удосконалення живописної майстерності студентів мистецьких спеціальностей вищої школи є робота над етюдами з природи. У цій галузі формуються основи як теоретичної, так і практичної образотворчої грамоти, вміння спостерігати й аналізувати оточуючий світ, визначати основні й другорядні речі, компоновати зображувані предмети, запам'ятовувати й відтворювати колірний лад. Цінним наочним матеріалом можуть бути твори видатних вітчизняних живописців, де художник-початківець може розгледіти прийоми і техніку виконання в передачі художнього мотиву. Наше дослідження присвячене розгляду образу св. Іоанна Непомука пензля маляра-ченця Йосифа Прехтля, скупі відомості про якого містяться

у працях П. Жолтовського [3], Я. Хоппена [10], Я. Кочачковського [8], Волиняка [9].

Методологічні дослідження з удосконалення живописної майстерності студентів мистецьких спеціальностей вищої школи в роботі над етюдами з природи складають праці вчених у галузі мистецтвознавства, педагогіки, кольорознавства, теорії й методики навчання живопису. Зокрема, слід особливо відзначити теоретичні й методичні дослідження майстрів та знавців теорії в галузі навчання живопису Г.В. Беди, Н.П. Кримова, Д.Н. Кардовського, Н.О. Урсу, О.Ю. Соколової, Б.М. Негоди та ін.

У теорії та практиці навчання реалістичному живопису велика увага приділялася етюдам з природи у школах живопису П.П. Чистякова, К.А. Коровіна, О.М. Лопухова, О.О. Мурашка та ін. Значення

роботи над етюдом з натури для формування живописної майстерності майбутнього художника підкреслювалось у науково-методичних дослідженнях М.М. Волкова, Л.В. Бичкової, Р.М. Івенса, А.П. Яшухіна та інших художників-педагогів.

Проте недостатньо вивченою залишається проблема навчання живопису у поєднанні з роботою над натурним етюдом з підмальовком та використанням професійного досвіду художньої майстерності дотепер невідомих майстрів. Окреслити можливі засоби розвитку живописної майстерності студентів мистецьких спеціальностей під час роботи над натурним етюдом з підмальовком можна на прикладі вітарного образу св. Іоанна Непомука з кам'янецької катедрі.

В умовах розвитку сучасних інформаційних технологій, коли вільний доступ до Інтернету дає можливість пропагувати будь-які напрями в мистецтві, деякі художники-початківці хибно вважають навчання реалістичному мистецтву необов'язковим. Нехтуючи навчанням реалізму, вони обмежують себе у засобах творчого розвитку, збагаченні уяви та навичках бачити особливості художнього образу, відчувати тонкі відтінки кольору, віднаходити нові композиційні рішення. Проте навички реалістичного методу зображення є основою всебічного розвитку живописної майстерності, а робота над етюдом з натури — незамінним чинником професійного зростання живописця.

Надзвичайно важливою є методологічна послідовність у навчанні. Принцип «від простого до складного» дає можливість на основі теоретичних знань практичними вправами закріплювати набуті навички, розширювати і поглиблювати свій творчий доробок. Правильний добір завдань, адекватний рівню підготовки студентів, мотивує їх на досягнення нових мистецьких вершин.

Творча робота художника неможлива без новаторства, експериментів та дослідницької діяльності. Вивчаючи творчий доробок незаслужено забутих митців, студенти мистецьких спеціальностей мають змогу збагатити свій художній досвід і досягти нових успіхів у царині мистецтва [1, 227]. Одним із таких митців є майстер пензля, католицький художник-монах Йосиф Прехтль, який у другій половині XVIII ст. працював на теренах Поділля.

У своїй статті доктор мистецтвознавства Н.О. Урсу, спираючись на знайдені нею джерела, стверджує, що Кафедральний костел св. апостолів Петра і Павла у Кам'янці-Подільському частково був розписаний Йосифом Прехтлем і що одна з його робіт, призначена для бокового вітаря костелу, на даний момент знаходиться в запасниках Кам'янецького історичного музею-заповідника [7, 478]. Розглядаючи названий твір, вітарний образ св. Іоанна Непомука з кам'янецької катедрі, можемо визначити, що він намальований олією на старому полотні, зшитому з двох частин. Техніка живопису характерна для часу виконання твору.

Чітко бачимо послідовність роботи, підмальовок з подальшим прописуванням, і можемо користуватись цією послідовністю. Підмальовок майстер виконував теплою брунатною фарбою. Подальше прописування — світло і півтіні — виконане в сіро-оливкових тонах. У подальшій роботі над твором художник лесуванням вводив колір: червонуваті щічки, тіло, сутану, мережива, комжу, темний плащ, бурхливі води, небо. На завершальному етапі митець доповнює світлими плямами і блисками моделювання плащу, рук і дрібних деталей, також на цьому етапі прописуються зірочки.

Таку послідовність ведення роботи (від загальної форми до деталей, від ахроматичного до кольорового) можна застосувати при виконанні студентами живописного етюду. Надзвичайно важливим є не тільки теоретичне обґрунтування цілей поставленого завдання, але й методичні пояснення способу та техніки виконання етюду з підмальовком.

Фарби для підмальовка використовують різні: вохру, марс коричневий, умбру, чорну, білила тощо. На світлих місцях підмальовок пишеться пастозно з білилами, тіні і рефлекси пишуться майже без білил на просвіт, щоб знизу проступала імприматура. Потрібно стежити, щоб корпусне письмо на світлі поступово переходило до тонкого в тіні. У цьому переході утворюються півтони. Підмальовок також допускається робити темперою. Після цього можна переходити до наступного етапу — лесування [4].

Студентам-початківцям краще починати роботу над етюдом з натюрморту, що складається з простих предметів вжитку (книги, глечика, фруктів, овочів тощо). Естетична значимість натюрморту полягає у життєдайності предметів, їх близькості до людини, а не у складності форми. Тому знання суті предметів, розуміння їх зовнішності спрощує процес побудови форми й залишає можливість виконавцю сконцентрувати свою увагу на складнішому завданні — зображенні постановки в тоні та кольорі.

При написанні етюду з натури фарбами поширеною помилкою недосвідчених художників є бажання найточніше передати колір окремо взятого предмета, тож, вдивляючись у якусь деталь, вони змішують усі наявні фарби на палітрі, прописуючи одну ділянку площини, потім іншу тощо. Та після завершення такої роботи виявляється, що зображення складається з різнокольорових шматків, які не створюють цілісного враження і не відображають ані кольору постановки, ані матеріальності предметів.

Досліджуючи цю проблему, Д.Н. Кардовський говорив: «Тон у кольорі осягається набагато складніше, ніж у світлі. Тому, переходячи до живопису, потрібно уже мати ґрунтовні звички до тону в світлі» [4].

Беручи до уваги те, що завдяки підмальовку студентіві простіше взяти тонові відношення

натюрморту, вважаємо, що після побудови зображуваних предметів у техніці підмальовка, описаній раніше, слід промалювати світлотіні постановки. Після завершення студентом роботи над підмальовкою пропонується подальше прописування кольором. Важливо обмежити набір фарб невеликою кількістю (5–6 кольорів), створивши ситуацію неможливості відтворення «кольору, який я бачу».

Як зауважував П. Кончаловський, взяти колір з натури неможливо, адже він змінюється щохвилини залежно від освітлення. Відтак Петро Петрович радив живопис будувати на колірних відношеннях. І якщо вони логічні, не суперечать натурі, тоді можливо досягти гармонії і правдиво передати свої враження від побаченого. Колір не змальовується, а створюється на основі натури [6].

Наочність у навчанні образотворчому мистецтву полегшує шлях до оволодіння основами живописної майстерності і показує можливе рішення тієї чи іншої проблеми при виконанні поставлених завдань. Тому розглянемо одну з базових вправ у методиці викладання живопису — написання портрета, порівнюючи з технікою написання образу св. Іоанна Непомука маляра Йосифа Прехтля.

Аналізуючи деталь твору Прехтля — голову св. Іоанна Непомука, — ми чітко бачимо, що голова в ракурсі з поглядом вгору і трохи ліворуч, плечовий пояс у протилежному русі до голови, освітлення верхнє бокове справа, розподілення інтенсивності світла з найближчої точки — бороди, потім зі спаданням яскравості на кінчик носа, біля очей і чоло. Тінь падає від носа праворуч, ліворуч з'єднується з тінню надбрівних дуг, об'єднуючи лицеву частину голови від верхнього краю чола ліворуч донизу по щоці через нижній край щелепи, охоплюючи шию до підборіддя, волосся, падаючи на плач праворуч. З правого боку світлу частину обличчя обрамлює тінь, що утворилася в глибині волосся праворуч.

Прослідковується послідовність ведення роботи як самого підмальовка, так і подальше моделювання форми світлом, а на завершення — кольором. У тінях проглядається підмальовок із ледь помітним лесуванням рефлексів і напівтонів. Невеликий набір фарб — брунатний, оливковий та ледь помітний блідий червоний — підкреслює цілісність форми, свіжість і прозорість кольорової гами. Вся увага глядача зосереджена не на анатомічних особливостях персонажа, а на внутрішньому емоційному стані образу св. Іоанна Непомука.

Пропонуючи студентам мистецьких спеціальностей вищої школи написати психологічний портрет як завдання з дисципліни «Живопис», доцільним є після художньо-композиційного аналізу твору художника Йосифа Прехтля образу св. Іоанна Непомука запропонувати написання етюдів моделі з натури за методом, застосованим маляром-ченцем Прехтлем.

Для цієї вправи потрібне натягнуте на підрамник і ґрунтоване в білий колір полотно розміром 50x60 см, вугілля, темперна фарба марс коричневий, олійні фарби — білила, умбра палена, вохра, ультрамарин синій, англійська червона, а також розчинник для олійної фарби. Після чіткої і вірної побудови форми вугіллям потрібно темперою промалювати основні контури побудови, струсити сухою ганчіркою залишки вугілля, після чого в ємкості розідити фарбу водою так, щоб після фарбування (імприматури) полотна контури малюнка просвічувалися. По сухій поверхні починається моделювання форми: спочатку умброю паленою прокладіть тіні від найтемніших до світлих, постійно розріджуючи фарбу розчинником, серветкою або сухою ганчіркою вибираючи перенасичений тон або надлишок фарби. Світлі ділянки зображення пишуть пастозніше білилами, домішуючи до білил умбру та блакитну ФЦ у напівтонах, доводячи світло і тінь форми до пропорційних співвідношень. Загальний тон пишеться світліше з урахуванням наступного лесування, яке трохи затемнює зображення. Після висихання підмальовка завершить роботу в кольорі. Для цього розрідженою вохрою зробіть рефлекси в тінях, потім, додаючи до вохри ультрамарин та умбру палену, оливковим відтінком — тло і півтони на чолі, носі, підборідді, волоссі. Обличчя, власну і падаючу тіні носа, верхню губу та тінь від надбрівних дуг лесуйте англійською червоною, додаючи вохри.

Кольорова гама — це смак і відчуття, що є суто індивідуальними, тому вичерпні рецепти поєднання фарби для суміші кольору конкретного твору дати неможливо, але наведений приклад показує один зі шляхів досягнення цільності й виразності психологічного образу при написанні портрета. У цьому випадку полегшується вирішення завдання передачі співвідношення світлотіні й кольорових відтінків самого зображення та натури.

Б. Йогансон говорив: «Метод написання з натури заснований на порівнянні найтонших співвідношень близьких між собою тонів як за силою світла, так і за кольоровими відтінками, визначається в розкритті різниці на полотні закладених у натурі різниць світлосили і напруги відтінків кольору» [2].

Окрім брунатного підмальовка в процесі роботи над етюдом з натури можна використовувати й інший колір, споріднений натурі. Використовуючи підмальовок кольору, близького натурі, студенти звикають до цілісності кольорової гами, полегшується вирішення проблеми співвідношення теплих та холодних відтінків. Маючи заданий колір, набагато простіше додати різних відтінків і рефлексів, які оживляють зображення на площині, залишаючи майже без змін тонове співвідношення зображуваних елементів [1, 112].

Як приклад розглянемо пейзаж картини з образом св. Іоанна Непомука художника Йосифа Прехтля. Ми бачимо бурхливу воду, яка зникає вдалечині, поступово переходячи у тоненьку смужку тіні від хмар, ліворуч височіє темна гора, що розділяє небо й землю. Важкі клубкові хмари розділені світлою частиною неба до горизонту з легкими хмарками, що додають трохи спокою і рівноваги у загалом драматичний пейзаж.

Загальна зелено-фіолетова кольорова гама пейзажу доповнюється вохристими та синіми відтінками, які, чергуючись зверху до низу, додають у зображення теплих і холодних відтінків, посилюючи драматичний, тривожний настрій, що цілком відповідає сюжету картини та емоційному стану образу св. Іоанна Непомука.

При детальному аналізі твору можемо побачити, що підмальовок на пейзажі майже не прочитується, натомість зеленувато-фіолетові відтінки переважають. Тому як учбову вправу можемо запропонувати студентам мистецьких спеціальностей виконання етюдів з натури ландшафту з полем, деревом, дорогою і хмарним небом. Підмальовок варто виконати у приглушеній фіолетовій гамі, оскільки холодні синьо-фіолетові кольори додають пейзажу повітря і простору.

Візьміть натягнуте ґрунтоване полотно 50x60 см, кобальт фіолетовий темний, земляну зелену, вохру, блакитну ФЦ, кадмій червоний світлий, білила (всі фарби олійні), розчинник для олійних фарб, темперу фіолетову. Темперною фарбою зробіть малюнок мотиву, тією ж розрізною фарбою нанесіть імприматуру. По сухій

поверхні олійною фарбою зробіть підмальовок. Для цього до кобальту фіолетового трохи додайте земляної зеленої і промалуйте тіні від хмар на полі, дерево та тінь від дерева, легенько — тіні на самих хмарах. Відповідною фарбою пастозно пройдіть світлі частини хмар та неба, шлях, освітлені ділянки поля і дерева, поступово потоншуючи шар фарби у напівтонах до тонкого в тінях, лесуванням введіть колір неба, трави, листя. Допускається «втирання» фарби напівсухим пензлем так, щоб проявлялася імприматура.

Наведені приклади завдань роботи над етюдом й методичні рекомендації щодо його виконання є універсальними для формування живописної майстерності майбутніх художників різних мистецьких спеціальностей, проте у розробці програмних завдань із живопису для конкретного фаху слід враховувати їхню результативність у контексті специфіки професійної діяльності. Головний висновок, який впливає з викладеного матеріалу, полягає в тому, що ефективному формуванню у студентів живописної майстерності сприяє дослідницька діяльність у сфері вивчення творчості, технік і технологій виконання живописних полотен майстрами минулих поколінь (у даному дослідженні — тринітарського ченця Йосифа Прехтля) та трансформування отриманих результатів завдяки індивідуальній творчій ініціативі учасників навчального процесу в контексті оптимальної відповідності формотворчому та художнього-стильовому змісту програми дисципліни «Живопис» і методам навчання, спрямованим на реалізацію цього змісту.

ДЖЕРЕЛА

1. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция : учеб. пособ. для студ. пед. ин-тов по спец. 2109 «Черчение, рисование и труд» / Г.В. Беда. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Просвещение, 1981. — 239 с. : ил.
2. Йогансон Б.В. Молодым художникам о живописи / Б.В. Йогансон. — М. : Изд-во АХ СССР, 1959. — 248 с.
3. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — 132 с.
4. Кардовский Д.Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма / Д.Н. Кардовский. — М. : Изд-во АХ СССР, 1960. — 320 с.
5. Удальцова М. Підмальовок: нижній одяг живопису [Електронний ресурс] / М. Удальцова. — Режим доступу : www.practicum.org/index.php?option=com...view...
6. Кончаловский П.П. Художественное наследие / П.П. Кончаловский ; вступ. ст. А.Д. Чегодаева. — М. : Советский художник, 1964. — 544 с.
7. Урсу Н.О. Малярська діяльність тринітарського ченця Йосифа від св. Терези. *British Journal of Science, Education and Culture* / No.1.(5), January-June, 2014 — VOLUME II. — London : London University Press, 2014. — С. 475–479.
8. Kołaczkowski J. Wiadomości dotyczące się Przemysłu i Sztuki w Dawnej Polsce / J. Kołaczkowski. — Kraków : nakł. M. Kański, 1888. — 744 s.
9. Wołyński (M.J. Giżycki). Wykaz klasztorów Dominikańskich prowincji Ruskiej / (M.J. Giżycki). Wołyński. — Kraków, 1923. — 278 s.
10. Hoppen J. Malarz Jan Prechtl — brat Józef od Św. Teresy / J. Hoppen / *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki i nauk w Wilnie*. — Wilno, 1938/39. — Т. III. — S. 150–155.

Рибалко Світлана Борисівна

Жіночі образи в мистецтві Японії періодів Мейджі та Тайшю

У статті розглядаються жіночі образи в японському мистецтві другої половини XIX — першої третини XX ст. На підставі аналізу різноманітного візуального матеріалу виявляється трансформація традицій біджинга. Розглядається вплив процесу модернізації Японії та пов'язаних з ним проблем національної ідентифікації, колоніальної політики, репрезентації Японії у світі на формування нових жіночих образів.

Ключові слова: японське мистецтво, жіночий образ, колоніалізм, ідеологія, національна ідентифікація.

Рыбалко С.Б.

Женские образы в искусстве Японии периодов Мейджи и Тайшю

В статье рассматриваются женские образы в японском искусстве второй половины XIX — первой трети XX в. На основе анализа разнообразного визуального материала выявляется трансформация традиций биджинга. Рассматривается влияние процесса модернизации Японии и связанных с ним проблем национальной идентификации, колониальной политики, репрезентации Японии в мире на формирование новых женских образов.

Ключевые слова: японское искусство, женский образ, колониализм, идеология, национальная идентификация.

Rybalko S.

Female images in Japanese art of the periods of Meiji and Taisho

The article discusses female images in Japanese art of the second half of XIX — the first third of XX centuries. On the basis of the analysis of various visual material it defines transformations of traditions of Bijinga. It presents influence of the process of Japan modernization and the related problems of national identification, a colonial policy, representation of Japan in the world on new female images formation.

Key words: Japanese art, female image, colonialism, ideology, national identification.

Мистецтво Японії другої половини XIX — першої третини XX ст. — явище маловивчене в західному мистецтвознавстві. Лише наприкінці минулого століття відбулася переоцінка мистецтва періодів Мейджі (1868–1912 рр.) та Тайшю (1912–1926 рр.). У цей час Японія з відсталого феодального країни перетворюється на економічно і промислово розвинену державу. Зміни охоплюють усі сфери життя японців, упритул до структур повсякденності. У цьому контексті вивчення мистецтва зазначеного періоду унаочнює новітні соціокультурні парадигми та, зокрема, зміни жіночих образів у процесі модернізації країни.

У європейському науковому дискурсі мистецтво зазначеного періоду представлено переважно у контексті репрезентації відомих колекцій. Фахівці, зокрема такі відомі вчені, як Віктор Харріс [3], Джо Ерлі [2], обґрунтовують художню цінність творів мистецтва цієї доби і особливо так званого «експортного мистецтва». Їхні праці руйнують стереотипні уявлення про японське мистецтво як застаріване середньовіччя чи виключно філософсько-символічний текст

і повертають до історії мистецтва імена авторів та творів, які були незаслужено забуті у вирі революційних перетворень та полум'я наступних воєн. Водночас, подекуди нагадуючи соціально-політичні обставини, в яких формувалися ті чи інші напрями, майстерні та твори, європейські мистецтвознавці здебільшого фокусують увагу на атрибуції та оцінці художньої якості предметів досліджуваних часів.

Проблеми опанування японськими митцями західної художньої системи розглядаються у монографії Н. Ніколаєвої «Японія — Європа: діалог у мистецтві» [1]. Головні сюжети її фундаментальної праці будуються переважно на класичному матеріалі, але частково розглянуто й бурхливі дискусії навколо мистецтва за часів Мейджі.

Останнім часом з'явилися публікації, присвячені таким видам мистецтва, як різьблення з кістки, плакат та дизайн одягу, які наочно відбивають зміни, що відбувалися у житті суспільства [9–10]. Проте репродуковані ними жіночі образи залишилися поза межами аналізу дослідників.

На увагу заслуговує й стаття Джона Шостака, присвячена кіотському національному живопису (ніхонга) періодів Мейджі та Тайшю [5]. Автор підкреслює вплив європейського японізму на оновлення традицій укійо-е, наголошуючи на доцільності використання терміна «зворотний японізм». Солідаризуючись із вченим у його провідній думці, зауважимо, що висловлені ним спостереження стосуються виключно формальних прийомів і не торкаються змін у сюжетно-тематичному репертуарі, появи новітніх образів тощо.

Поодиноким виключенням із загальних тенденцій сприйняття творів японського мистецтва другої половини XIX — першої третини XX ст. являє собою праця Ікеда Шінобу «Жіночий образ в японському живописі з точки зору гендерної історії мистецтва» [11]. Дослідниця приділяє пильну увагу так званим жіночим картинам доби Хейан (794–1185 рр.), до яких відносить як зображення жінок, так і сюжети, призначені для жіночої глядацької аудиторії. Підкреслюючи співзвучність хейанських зображень жіноцтва природним мотивам, Ікеда Шінобу виявляє аналогічний підхід у творчості майстрів тисячу років потому. В інтерпретації дослідниці, зображення жінки завжди відбиває погляд чоловіка, відтак являє собою об'єкт споглядання, чоловічих бажань та очікувань.

Погоджуючись із влучними спостереженнями Ікеда Шінобу, чия праця певною мірою вплинула на формування проблемного поля нашої розвідки, відзначимо, що у розмаїтті образотворчого матеріалу Японії часів модернізації жінка є не лише об'єктом, а й суб'єктом. Тож метою запропонованої статті є визначення новітніх жіночих образів у японському мистецтві другої половини XIX — першої третини XX ст. та аналіз контекстів, що їх породжував.

У розмаїтому образотворчому матеріалі періодів Мейджі та Тайшю виявлено кілька основних сюжетно-тематичних напрямів, у межах яких розроблялися новітні жіночі образи:

І. Оновлені традиції: жанр біджінга. «Картини красунь» (біджінга) — один з найулюбленіших городянами жанрів японської гравюри. Після його заборони урядом Токугава у 1842 р. відбувалися спроби легалізувати зображення мешканок кварталів розваг під виглядом героїнь давнини у межах дозволеного історико-героїчного жанру (мушя-е), які, щоправда, не змінили ситуацію у цілому, і на деякий час традиція біджінга переривається. До зображень красунь митці повертаються вже за часів модернізації Японії, усвідомлюючи необхідність, з одного боку, відновити кращі надбання, з іншого — відповідати сучасності. Новаторська сутність відроджених біджінга підкреслювалася і назвою «шінханга» (нові картини квітів). Оновлені гравюри

дійсно відбивають суттєві зміни. Зображення красунь віддзеркалюють новий час і новий устрій у кварталах «верб і квітів», які на межі XIX–XX ст. переживають розквіт. Саме в цей час завершується становлення професії гейші як майстрині у різноманітних галузях традиційного мистецтва, складаються ритуали, що регулюють відносини між усіма учасниками цієї сфери діяльності. Важко не помітити, як назавжди залишилися в минулій епосі естампи із зображенням млосних, майже нерухомих красунь, загорнутих у шовкові шати та з величезними баштами гребінців і шпильок у зачісці. Їх змінили гейші — елегантні, підтягнуті, у високо запнутих кімоно, які демонструють володіння мистецтвами чайної церемонії, каліграфії, танцю, гри на струнних та ударних інструментах. При цьому вони освоюють все те нове, що приходить до Японії разом з модернізацією. На численних листівках, гравюрах гейші читають газети, говорять по телефону, їздять на велосипеді, грають у більярд. Гейші нової епохи відрізняються чудовими манерами, дисциплінованістю в рухах, шляхетністю. Цьому сприяла підтримка кварталів урядом Мейджі, яка підвищила престиж і популярність професії. Не останнім чином позначився і прихід у професію дружин збіднілих самураїв, що сприяло підвищенню освітнього та професійного рівня гейш.

В умовах високих темпів модернізації країни гейша мислилася як хранителька традицій і, природно, стала одним з улюблених художниками національного спрямування (ніхонга) об'єктів зображення. Крім того, революція Мейджі знищила станові обмеження, що стосувалися матеріальних і соціальних аспектів життя людини. Тепер красиве вбрання, «шляхетні заняття» на кшталт чайної церемонії, ікебани, каліграфії, гри на музичних інструментах стали доступними всім верствам суспільства. Дружини збіднілих самураїв задля порятунку родини йшли навчати городянок тому, що отримували жінки поважних родин у домашньому вихованні. Так у народі поширювалися аристократичні мистецтва, а з ними й самурайська культура. Жінки колишніх непривілейованих станів, опановуючи таємниці пензля та туші, фукуси та чайної ложечки, перебирали також шляхетні звички та манери. Саме для них виготовлялися численні книжки з малюнками, що репрезентують взірці чемної поведінки та вихованих манер у різноманітних життєвих ситуаціях. Для них і призначалися шінханга як уособлення сучасного ідеалу жінки. Тож жанр біджінга поповнився образами нових городянок — цілеспрямованих, активних, які вправно опановують і традиційні, і європейські мистецтва (олійний живопис, гру на фортепіано та скрипці тощо).

Серед художників жанру біджінга, що відбили ці нові тенденції, були такі майстри, як Уемура

Шоен (1875–1949), Кійоката Кабурагі (1878–1972), Іто Шінсуй (1897–1972), Цучіда Бакусен (1887–1936). Особливо слід відзначити сповнені ліризму і внутрішньої сили образи, створені Уемура Шоен — художницею, чиє ім'я (у сенсі творчості і незалежного стилю життя) може цілком служити символом нової епохи.

Слід відзначити також, що образ японки в традиційному кімоно привертав увагу і художників європейського напрямку (йога). Наприкінці XIX — на початку XX ст. з Європи стала повертатися молодь, що здобула освіту в провідних мистецьких навчальних закладах Європи. Після тривалих років, проведених за кордоном, жінка в кімоно сприймалася романтично, крім того, цей образ був широко затребуваний і на Заході. Так, Курода Сейкі (1866–1924) — один з найзавзятіших проповідників західного стилю живопису — створив низку ліричних образів молодих панянок у шовкових кімоно. Серед них особливо слід відзначити картини «Дівчинка-майко», «Озеро». Остання експонувалася на II виставці Хакубакай (1897 р.) і Всесвітній виставці в Парижі (1900 р.).

II. Мура-мусме. Поява серед жіночих образів і зростання популярності таких типажів, як мура-мусме (сільські дівчата) також стало прикметою нових часів. Незважаючи на панування трудової етики, японське класичне мистецтво практично не знає зображень селян. Поодинокі випадки репрезентують зазвичай колективні сцени посадки рису, де образи селян немов розчинені в людській масі. Лише наприкінці періоду Едо, приблизно в 20–30-ті роки XIX ст. виникли окремі зображення селянок, що везуть хмиз на продаж до міста (твори Кацушіка Хокусай, Кейсай Ейсен, Удагава Кунімару). Проте й ці образи ще не вирізнялися конкретикою. Тепер же образи чарівних селянок набувають поетизації та утворюють окрему групу сюжетів, що стало, певною мірою, прелюдією до розвитку місіонерських мотивів у японському мистецтві. Як влучно зазначила в своєму дослідженні Ікеда Шінобу, погляд на сільську жінку — це погляд городянина на село з цивілізаторських позицій [11]. Прикладом може служити статуетка дівчини з квітами, вирізана з кістки Асахі Мейдо — одним з тих висококваліфікованих різьбярів, що представляли Японію на Всесвітніх промислових виставках.

Молодички у сільському одязі з оберемками квітів або хмизу становлять численну групу зображень. Японці легко вирізняють серед них мешканок різних районів. Так, з першим весняним теплом у містах з'являлися продавчині квітів у юката з підгорнутим та заткнутим за пояс подолом, з прикритим косинкою волоссям (у Кіото їх називали «Шіракава-ме», оскільки більшість із них приходила до столиці з Шіракава). Не менш колоритно виглядали і Охара-ме — дівчата з Охара, підперезані яскраво-червоними поясами,

в білих наручах і з оберемком хмизу на голові. Кацура-ме — дівчата з села Кацура — приносили на продаж овочі або дрова. Слід зазначити, що зображення мура-мусме нової доби трактуються художниками в дусі біджінга: великим планом, з акцентованою увагою на граціозному силуеті, обличчі, особливостях одягу. На початку XX ст. зображення мура-мусме стають популярним об'єктом серед фотографів, впливають і на постановку танців. На фестивалях Міякоодорі майко-сан, вбрані в прекрасних селянок, виконували хореографічні композиції, прославляючи образ мура-мусме.

Популярність образу селянки не в останню чергу живилася і впливом Заходу, де на той момент поняття національного пов'язувалося з народною, себто сільською традицією. Уперше в історії Японії виникли проблеми осмислення власної національної ідентичності спонукали і японців за прикладом Заходу змінити свої погляди на село. Високі темпи урбанізації та індустріалізації, що поступово знищували сільський уклад життя, спонукали розглядати село не тільки як антитезу новому, міському, але й як скарбницю народної культури. Саме тому образи селян посіли важливе місце серед творів малої пластики, що експонувалися на Всесвітніх промислових виставках. Це, зокрема, славнозвісна «Селянка, що годує немовля» роботи Удагава Кадзуо. Виконана в бронзі, фігура молодої жінки інтерпретована в дусі європейських мадонн, що надає образу піднесеності та духовної чистоти.

III. «Жінки островів». Пізніше мотив мура-мусме знайшов продовження в образах остров'янок. Найпоширеніший серед них — образ Анко-сан (молодої дівчини з островів Ошіма, архіпелаг Ідзу). На острові, ізольованому морем від материка, зберігався старовинний спосіб життя: остров'янки одягалися оригінальним чином, носили зачіски з довгим, до самих п'ят волоссям, а всі речі переносили на голові. Такий образ острівного життя справляв враження на японців того часу, особливо на жителів Токіо, де життя швидко змінювалося і європеїзувалося.

Першим відтворив образ ошімки Цучіда Бакусен у розписі ширми «Жінки островів» 1912 р. У просторі композиції розташовані групи напівоголених жінок, зайнятих буденними справами. Постаті показані на тлі природи, нагадуючи гаїтянські цикли Поля Гогена. Останній прочитується не тільки в художніх прийомах, але і в трактуванні теми, яка втілює міф про «блаженні острови», первозданий світ, не зіпсований цивілізацією. Напівоголені тіла позбавлені індивідуальності і немов розчинені у навколишньому пейзажі.

У подальшому розвитку острівної теми жіночі образи набувають більшої конкретики. Численні

гравюри та живописні твори того часу представляли Анко-сан біля колодязя або з діжкою води на голові. Для городян вже у 1920-ті рр. це виглядало екзотично, проте такий мотив місцевих і ліричний підтекст. За місцевими звичаями дівчина на знак згоди розділити долю з юнаком тричі відносила в його будинок діжку води. Такі зображення, попри очевидний інтерес до етнографії прилеглих островів, можна розглядати і як подальший розвиток біджинга, але вже на острівному матеріалі. Одним із таких прикладів є робота Іто Шінсуй «Острів'янка», виконана в стилі шінханга у 1922 р.

Водночас поширення образів остров'янок можна розглядати і як прояв колоніальної політики. Як слушно відзначає Ікеда Шінобу, погляд городянина переходив від села до японських островів, від японських островів до завойованих територій [11]. Саме наявність колоній перетворювала Японію, яка прагнула увійти до клубу найсильніших держав світу, на імперію (а усі головні країни-гравці світової політики на той час були імперіями). Тож цілком природно, що і на японо-британській виставці 1910 р., яка мала репрезентувати Японію як сильну імперську державу, крім взірців японського ремісництва експонувалися зведені у масштабі 1:1 сільські подвір'я народів анексованих Японією територій разом із мешканцями, які їх населяють. На думку організаторів, це мало демонструвати цивілізаторську місію Японії в Азії.

IV. Оголена модель. Поява та розвиток жанру ню — це також прикмета новітньої Японії. Оголене тіло у класичному мистецтві ніколи не мало такого значення, як у західній художній культурі. Воно не було ані стрижнем художнього виховання, ані об'єктом художнього вивчення. Нечисленні взірці, які репрезентують досвід японських митців у цій галузі, свідчать про прагнення скоріше натякнути на існування тіла, ніж його продемонструвати. Зазвичай це зображення жінки після ванни, під час ранкового туалету або роботи, що вимагає часткового оголення. При цьому тіло трактувалося узагальнено: контур лише зазначав абрис фігури, переданої локальною пласкою плямою. Тепер же художники західного напрямку звертаються до жанру ню за прикладом їхніх європейських колег.

Такі картини представлялися переважно за кордоном, що мало свідчити про опанування західними художніми традиціями, що передусім передбачало навички моделювання форми, зокрема тіла людини як найдосконалішої форми. Японські майстри швидко подолали багатокілометрову відстань і вже на рубежі XIX–XX ст. оголена модель входить до натурних студій у Токійській академії мистецтва, торує шлях до творчих робіт живописців та скульпторів. Щоправда, глядацька аудиторія призвичаювалася до таких

картин значно повільніше. Спроба Курода Сейкі на Четвертій виставці заохочення промисловості (квітень 1895 р.) у Кіото виставити оголену модель, написану в Європі («Ранковий туалет»), призвела до скандалу.

Поступово оголена модель привертає увагу і художників японського напрямку. Проте і тепер зображення напівоголених та оголених жінок, як і в колишні часи, обов'язково мотивується сюжетом — онсен (японська лазня), туалет, макіяж, одягання тощо. Це давало змогу показати модель ніби випадково. Попри традиційність такого підходу, все ж помітні нові нюанси. По-перше, художники показують оголену модель на повний зріст, дотримуючись при цьому концепції «сором'язливості»: уникаючи фронтальних ракурсів, вони розташовують модель таким чином, щоб табуйовані частини тіла були закриті. Саме у цих зображеннях відпрацьовується національна концепція тілесності з уявленнями про ідеальні пропорції, колір шкіри, тілесну поведінку. Стосовно останнього можна стверджувати, що зображення жінки в онсені демонстрували нові приклади «правильної поведінки» у громадських лазнях, наголошуючи на «сором'язливих» типах жестів та рухів, пропонуючи користуватися «рушничком цнотливості» — спеціальним шматком тканини, який виконує ту ж функцію, що й біблійне фігове листя. Прикладом можуть слугувати серії гравюр Іто Шінсуй, Торіі Котонобо (1900–1976), Наторі Шунсен (1886–1960), Хірано Хакухо (1879–1957).

З огляду на низку постанов уряду, спрямованих на виховання «цивілізованої поведінки», серед яких і заборона оголення у публічних місцях, можна стверджувати, що жанр ню у традиційному живописі у свою чергу також будував образ нової японки. В усякому разі спроби розширити межі зазначеного погляду на оголену модель, вжиті Ішікава Тораджі (1875–1964) у серії «Десять видів оголених жінок», опублікованій в 1934 р., де художник запропонував надто сміливі ракурси, виявилися неприйнятними, і серія гравюр була заборонена як така, що суперечить розгорнутій урядом кампанії Національної духовної мобілізації (Кокумін Seishin sodoin Undo).

V. Жінка і війна. Формування образу нової японки, як і нації у цілому, проходило під суттєвим впливом воєнної пропаганди, яка неминуче зростала разом із розгортанням воєнних кампаній. Якщо японсько-китайська війна 1894–1895 рр. залишила по собі небагато візуальних матеріалів, то вже російсько-японська війна 1904–1905 рр. супроводжувалася великим обсягом пропагандистської продукції, де значне місце відводилося листівкам.

Завдяки поштової службі кольорові картинки навіть у найвіддаленіших куточках Японії розповідали про стан бойових дій, героїчних солдатів

та їхніх генералів, про роль жінки у ці напружені для держави часи. Серед поширених у листівках жіночих образів особливе місце посідає зображення санітарки. Для японців жінка на полях війни, що надає медичні послуги, — явище новітнє. У зображеннях санітарок помітні певні еротичні конотації, породжені схожістю з гравюрами у жанрі біджінг. Це пов'язано не в останню чергу з тим фактом, що позували фотографам часто гейші. У такий спосіб створювався не стільки образ героїчної жінки з червоним хрестом на хустці, скільки новий тип гейші, яка у звичайному житті допомагала забути про тяготи життя, а в ситуації шпиталю — про біль та тяготи війни.

Крім портретних образів, створювались зображення санітарок біля поранених, нерідко — полонених. Японія ратифікувала Гаазьку конвенцію про гуманне ставлення до полонених і в численних поштових серіях, призначених не тільки для японських, але й для європейських респондентів, демонструвала свою цивілізованість.

Поштові серії тиражували й образ жінки у тилу, в графічно-виразній формі артикулюючи ті завдання та сподівання, що покладалися на неї суспільством: турбота про дітей і старих, збирання для фронтовиків посилок, пошиття форми, допомога фронту усіма доступними засобами. Тож у тогочасних листівках поширюється образ відданої дружини і мудрої матері, яка вишиває пояс-оберіг (сенін-барі), співчуває успіхам армії, читає листи з фронту, а якщо залишається удовою, то ростить сина у повазі до пам'яті про загиблого батька-героя, відвідує з дітьми храм Ясукуні. Прикметно, що практично на всіх листівках зазначеного типу жінки показані вбраними у кімоно, що підкреслювало патріотичний зміст

зображення та вказувало на роль жінки як хранительки національних традицій.

Узагальнюючи викладене, підкреслимо, що мистецтво кінця XIX — першої третини XX ст. було частиною державної політики і зверталось до двох адресних аудиторій. Перша — японці, яких слід було інформувати про досягнення нової епохи і виховувати в новому дусі, друга — західний світ, який слід було переконати в силі, міцї, незламності й цивілізованості японської імперії, яку тепер слід розглядати як рівного партнера.

Для внутрішнього глядача були призначені образи прекрасних селянок і остров'ян як поетизоване втілення ідей цивілізаційної місії Японії в колоніях. На європейському рівні ті ж ідеї виражалися за допомогою засобів і образів, що поєднують японські і західні традиції.

Проведення військових кампаній вперше зажадало консолідації всього суспільства (раніше війна була справою самураїв). Мистецтво повідомляє про нові гендерні ролі: чоловік — воїн, місіонер, що перетворює світ; жінка — вірна дружина і мудра мати, сестра милосердя, опора старим батькам.

В образотворчому матеріалі кінця XIX — першої третини XX ст. простежуються два напрямки у трактовці жіночого образу. Перший, спираючись на традиції біджінга, відтворює витончений, меланхолійний образ красуні, але у дусі нової доби, — це представниці різноманітних класів, які успішно освоюють західні новинки, працюють, демонструють модерні манери тощо. Другий, пов'язаний з розгортанням мілітаристської програми завоювання Азії, поступово трансформує образ жінки як об'єкта милування в образ дружини і матері, опори сім'ї і держави, берегині сімейного вогнища і національних традицій.

ДЖЕРЕЛА

1. Николаева Н.С. Япония — Европа: диалог в искусстве / Н.С. Николаева. — М. : Изобразительное искусство, 1996. — 400 с.
2. Earle J. Splendors of Imperial Japan: Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection / J. Earle. — London, 2002. — 468 p.
3. Harris V. Japanese imperial craftsmen: Meiji art from the Khalili collection / V. Harris. — London, 1994. — 144 p.
4. Mutsu H. British Press and the Japan — British Exhibition of 1910 / H. Mutsu. — Routledge, 2001. — 239 p.
5. Szostak J. Unexpected reversals: Japanism, Ukiyo-e prints, and their influence on Meiji and Taishō-era Kyoto Nihonga / J. Szostak // Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations. Ed. by A. Kluczevska-Wojcik & J. Malinowski. — Toruń : Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2012. — P. 225–234.
6. Куні Такеюкі. Виставки та Японія доби Мейджі / Куні Такеюкі. — Токіо, 2010. — 228 с. (国雄行.博覧会と明治の日本)
7. Омукa Тошіхару. Дослідження руху нового мистецтва в період Тайша / Тошіхару Омукa. — Токіо, 1998. — 885 с. (五一殿利治「大正新興美術運動の研究」スカイドア,一九九八年八八五頁.)
8. Ошікірі Такайо. Японія сто років тому (ES Morse Collection / Photography Peaboy Museum of Salem) / Ошікірі Такайо. — Токіо, 1983. — 212 с. (押切隆世「百年前の日本」(セイラム・ピーボディー博物館蔵/モースコレクション写真編)東京一九八三年二一二頁.)

9. Фукуї Ясутамі. Історія розквіту та занепад окімоно зі слонової кістки в період Мейджі / Фукуї Ясутамі // Мистецтво японського різьблення зі слонової кістки. — Токіо, 1996. — 217 с. (福井泰民「明治の牙彫置物盛衰史」「日本象牙美術」東京一九九六年二一〇-二一七頁.)
10. Хаджіме Мійоші. Японський плакат [в періоді] Мейджі, Тайшью та Шьюва / Хаджіме Мійоші. — Кіото, 1997. — 255 с. (京都书院, 1997「明治・大正・昭和日本のホスタ」一三好一)
11. Ікеда Шінобу. Жіночий образ в японському живописі з точки зору гендерної історії мистецтва. — Токіо, 1998. — 208 с. (イケダシノブ『日本絵画の女性像 —ジェンダー美術史の視点から』筑摩書房(ちくまプリマーブックス120)1998年)

Портнова Ирина Васильевна

О судьбах отечественного анималистического жанра XX в.

В статье рассматриваются вопросы отечественного анималистического искусства, в частности проблемы жанра, то положение, которое занимала анималистика в изобразительном искусстве XX в., его место, значение в системе жанров и в ряду пластических искусств той эпохи.

Ключевые слова: анималистический жанр, образ животного, жанровая система, советское искусство, эпоха, Академия художеств, природа.

Портнова І.В.

Про долі вітчизняного анімалістичного жанру XX ст.

У статті розкриваються питання вітчизняного анімалістичного жанру, в тому числі проблеми жанру, те становище, яке посідала анімалістика в образотворчому мистецтві XX ст., його місце, значення в системі жанрів і в низці пластичних мистецтв тієї доби.

Ключові слова: анімалістичний жанр, образ тварини, жанрова система, радянське мистецтво, доба, Академія мистецтв, природа.

Portnova I.

Fortunes of national animalistic genre in XX century

The article deals with the problem of national animalistic art, in particular the problems of the genre, the role that animalistic genre played in the fine arts of XX century, its place in the system of genres and in a number of plastic arts of that epoch.

Key words: animalistic genre, image of animal, genre system, Soviet art, epoch, Academy of Fine Arts, nature.

Интерес к изображению животного наблюдался в русском искусстве с давних времен. Различные образы зверей, птиц и мифологических существ встречались в народном и древнерусском искусстве. Анималистический образ как таковой, в чистоте своей образной характеристики, появляется в XVIII в. Многочисленные варианты «иппического» и «охотного» жанров дал XIX в. В XX в. расширились возможности образного воплощения животных в разных видах изобразительного искусства, об анималистике стали писать как об отдельном жанре, имеющем свою природу. Уже 1920-е гг. характеризуются появлением первых заметок, отзывов, статей об анималистической скульптуре и графике.

Критики-исследователи русского и советского искусства А.В. Бакушинский, А.А. Федоров-Давыдов, Я.А. Тугендхольд на страницах популярных журналов («Искусство», «Печать и революция», «Новый мир») [4], раскрывая панораму художественной жизни тех лет, отмечали достижения крупнейших мастеров того времени — В.А. Ватагина и И.С. Ефимова. Объясним их интерес к анималистическому искусству, его одобрительная оценка, обусловленные достоверным отображением облика животного.

В связи с организацией в 1926 г. Общества русских скульпторов (ОРС), членами и участниками

которого наряду с В. Мухиной, А. Голубкиной, С. Лебедевой, И. Шадром, А. Матвеевым были и художники-анималисты, анималистическую станковую скульптуру стали активно представлять на выставках. Творческая программа ОРСа, ориентированная прежде всего на принципы станковизма, реалистические традиции, благотворным образом сказалась на характере анималистической скульптуры, в частности деревянной, которая обрела черты необходимой целостности, пластической энергии. 1930–1950-е гг. отмечены появлением первого каталога выставки художников-анималистов (1939 г.), проходившей в Московском зоопарке, и первой публикацией Б. Алексеева об этой выставке [2, 127–131]. В дальнейшем (1960–1980-е гг.) каталоги анималистических выставок стали традицией. Само изучение приобрело целенаправленный аналитический характер. В 1970–1990-х гг. в связи с изменением картины развития анималистического искусства, в рамках которого рассматриваются социально-нравственные вопросы, появилось большое количество публикаций на эту тему. В этом отношении можно отметить статьи В.А. Тихановой. Они важны постановкой проблемы, тесно связанной с нравственно-этической оценкой, вытекающей из самой сути творчества художника-анималиста. Автор отмечает, что в многообразии

выразительных средств и приемов, к которым обращаются художники XX в., ясно видна концепция сохранности живой природы, а животное рассматривается как большая общезначимая идея, соотносимая с задачами анималистического искусства на современном этапе.

Публикации показывают, что анималистический жанр как самобытное явление не остался без внимания исследователей. Действительно, на протяжении трех столетий образ животного органически вписывался в существующую жанровую систему эпохи, отражал ее настроение и дополнял общую картину развития искусства данного периода. Однако только в конце XX в. стали говорить о значимости анималистики в связи с постановкой жизненно важных проблем экологии. Ее актуальность связана с потребностью дать жанру оценку, адекватную его месту в отечественном искусстве. Такая проблема возникла в связи с тем, что в теории и практике советского искусства сложилась определенная иерархия жанров. На первый план выступали те жанры, которые, как представлялось, наиболее адекватно отражали дух эпохи (историко-революционный, исторический, бытовой, портрет и т.д.). Анималистический жанр занимал одно из последних мест.

В таком отношении к анималистике нет ничего нового. Еще в эпоху классицизма второй половины XVIII — первой половины XIX в. в Академии, тяготеющей к нормативности, идея равноправия и свободного существования жанров противопоставлялась принципам их строгого соотношения, соподчиненности. Когда обозначился процесс дифференциации жанров, художник постепенно становился узким профессионалом одной избранной области, зависящим в своем творчестве от принятых правил и образцов, его деятельность обретала все более регламентированный характер [3, 103].

Исходя из особенностей культуры того времени, особое предпочтение отдавалось историческому жанру — искусству «большого исторического рода». Истинным художником, который служит образцом для современников и предметом изучения для потомков, считался художник исторический. «Академия как высшее художественное учреждение обязана, следовательно, развивать и покровительствовать особенно этого рода искусства» [4, 162], — отмечается в материалах Академии художеств 1859 г. Именно этот жанр более всего может отражать подвиги библейских персонажей, христианских святых, реальных исторических и мифологических героев, на что ориентировалось высокое искусство. «Чем ниже ступенька лестницы “родов”, тем меньше требований предъявляется живописцам» [6, 48]. Так, советникам Академии художеств предписывалось «в низшие роды готовить только тех

учеников, которые менее способностей окажут» [13, 24]. Анималистика, или «зверопись», как ее определяли в XVIII в., в академической системе жанров находилась на последних ступенях иерархической лестницы. Такое положение сохранялось и в дальнейшем. Причина заключалась, вероятно, в специфической природе жанра.

Несмотря на то что художники охотно помещали животных в свои произведения, делая их активными участниками бытовых, батальных, пейзажных сцен, портрета, или изображали отдельно, образ животного, само анималистическое искусство по своему статусу не могло быть сравнимо с искусством, изображающим человека. Оно было другим и казалось отдаленным от решения актуальных проблем того времени. По роду своего мастерства, находясь вне идеологической направленности, жанр не претендовал на непосредственное отображение социальной действительности. А.А. Остроумова-Лебедева в своем дневнике писала: «У жюри выставок есть решение не пропускать изображение животных как таковых, а их непременно нужно изображать с человеком и в связи с его деятельностью» [11, 37].

На собрании скульптурной секции МОСХа Н. Розов рассказал о том, что одно время в среде художественных вузов была тенденция направлять внимание учащихся на изображение человека, а в жюри, участвующих в отборе произведений на выставки, анималисты не входили. «Недооценка роли и значения анималистического жанра в нашем искусстве, — заключает художник, — приводит к полному отсутствию вещей, в частности на Всесоюзных выставках, и принимаются вещи случайного порядка». По определению Д.В. Горлова, на анималистику смотрят как на «элемент принудительный и маложелательный» [12, 56, 58, 77].

По данному поводу распространенную в художественной среде точку зрения на собрании художников МОСХа высказал заведующий Государственным Дарвиновским музеем в Москве А.Ф. Котс: «Вопросы исканий нравственной культуры могут быть отобразимы в пейзаже, жанре или портрете, но не в “зверописи”, не в анимализме! Но отсюда вывод: либо пейзаж, портрет и жанр, или историческая живопись и в этом случае вы по заданным установкам — подлинный художник, либо вы анималист и этим самым низвели себя на положение художника второго ранга, в роли иллюстратора зоологических изданий. <...> Признавая пейзаж темой настоящего искусства, люди сомневаются, достойно ли такого же искусства то единственное, что способно в полной мере оживить эту природу — мир животных. Но ведь этот мир, — продолжает он, — есть живое воплощение гармонии и ритма, глубочайших органических закономерностей, в сравнении с которыми бледнеют мраморы Миланского

собора. <...> Перья райской птицы, украшающие шляпу щеголихи-барыни, увековеченной в портрете, могут почитаться образцом «высокого искусства», та же птица райская, но не как пародия на птицу, а как подлинный живой цветок в его естественном очаровании не может быть достойной настоящего художника. Но естественно спросить при равном мастерстве письма, технического выполнения, почему изображение ландшафта с лебедем сюжетно более значительно, чем такое изображение лебедя, лишённого ландшафта» [10, 359–361].

Эти рассуждения художников, общественных деятелей затрагивают одну важную проблему, а именно: изучение жанровых закономерностей анималистического искусства. Поскольку жанры по своей природе фиксируют наиболее существенные проявления исторически обусловленной картины эпохи, такое изучение поможет разобраться в специфической природе анималистики, ее характерных чертах, указывая на то необходимое место, которое ей следует отвести в системе жанров отечественного изобразительного искусства XX в. Этот важный аспект затронут в статье «Анималистика. Границы жанра» («Советская скульптура», 1985 г.) и в книге «Лик живой природы» (1990 г.). Автор говорит о проблемах анималистического жанра, рассматривая его границы, отмечает необходимость такой классификации (скажем, при устройстве выставок), рассуждает о чистоте анималистического образа, определяет его отличительные черты. Главной задачей анималиста она считает, во-первых, точность и конкретность изображения животного, во-вторых, художественно-образную характеристику представителей фауны, умение подметить красоту их поз и движений.

На эту же тему на страницах своего мемуарного труда «Воспоминания. Записки анималиста» (1980 г.) рассуждал Василий Алексеевич Ватагин. Он говорил о специфике анималистического искусства как самостоятельной сферы, останавливаясь прежде всего на природе и границах самостоятельного бытования жанра. Надо сказать, что в советском искусстве сложившаяся точка зрения на анималистический жанр как второстепенный привела к ошибочному мнению о его относительной легкости. Нарисовать «зверюшку» считалось пустяком. «Многие художники и зрители, признавая специфику пейзажной, жанровой или портретной живописи, отрицают такую специфику в анималистическом искусстве» [4, 68].

Но всякое ли изображение животного можно назвать анималистическим? «В первую очередь, — пишет Ватагин, — отпадут безграмотные и плохие изображения. Никак нельзя считать анималистическими произведения, в которых животные занимают подчиненное место <...> Едва ли является

анималистическим изображение животного, если оно служит средством выявления посторонней задачи, например, в зоологической иллюстрации. То же можно сказать и о декоративном искусстве, где тема животного широко используется, но в некоторых случаях образ животного настолько изменяется, растворяясь в построении орнамента, что не может уже считаться анималистическим. Только там, где животное трактуется как сама оправдывающая цель, живой выразительный образ может по праву называться анималистическим» [6, 68]. Причем как самостоятельный объект животное для анималиста интересно прежде всего в качестве подвижного существа, «как живая выразительная индивидуальность. Оно всегда изменчиво, воспринимается в мимолетных позах, в выражениях различных эмоций. Можно сравнительно легко зарисовать бабочек или жуков из коллекции, красивые раковины, заспиртованных рыб, чучела зверей и птиц. Но все это будут выражения мертвых животных», — писал В. Ватагин [6, 68].

Рассуждения художника о границах жанра всякий раз подчеркивают положение анималистики как самостоятельного искусства. Надо понимать при этом, что каждая эпоха переживает жанры, исходя из своих эстетических потребностей. Это отражается в мироощущениях, стиле, манере художников. С начала XX в. возникают предпосылки активизации анималистического жанра. Одна из главных причин внимания к анималистическому искусству — социальная, духовно-нравственная ситуация времени. Человечество обратило взгляд на среду своего обитания — биосферу и ее представителей — животных, уважительное отношение к которым зависит от уровня знаний о них. «Чем больше мы занимаемся ими, чем глубже мы проникаем в сферу их поведения, тем меньше мы будем впадать в ошибку, очеловечивая их, тем больше им будет отводиться присущее и необходимое место в совместном существовании с нами», — отмечают немецкие исследователи поведения животных Газелла и Курт Деккерт [7].

В научных трудах ставится вопрос взаимодействия природы и общества как целостного явления. Особую актуальность приобретает разработка гуманитарных аспектов теории, в которой человек осознает свое место в мире во взаимосвязи со всей вселенной. Благодаря глубокому изучению законов бытия, установлению внутренней связи между различными видами природных явлений, когда природа предстает пронизанной мыслью и переживаниями, формируется новое экологическое мышление. А.В. Бакушинский писал на эту тему: «Мы хотим, чтобы новая духовная основа жизни, сохранив все позиции, завоеванные в муках былого пути, вместе с тем вернула человечество к первоистокам жизни, ее

ощущениям, к той последней простоте и непосредственности, какие являются знаками совершенной мудрости и разрешением бывшей доселе глубинной трагедии в ее конечном очистительном акте» [11, 351].

Проблемы экологии, активно обсуждаемые публицистами, учеными, писателями, находят свое отражение в изобразительном искусстве, и анималистический жанр, развитие которого имеет объективную тенденцию, является ярким тому подтверждением. Именно в этом жанре органически реализуется соединение человека с природой, конкретно-чувственное воплощение в образных формах. А.М. Макаров справедливо подчеркивал, что «сегодняшняя концентрация внимания на анималистическом жанре объясняется необходимостью решения актуальной проблемы предотвращения катастрофического вымирания животных, а в более широком

плане — проблемы сохранения самой жизни» [9]. Он сходится во мнении с А.В. Бакушинским, когда видит возвращение к первоосновам жизни на новом уровне, на новом витке эволюции. В этом смысле усиленное развитие анималистического жанра приобретает характер исторически закономерного процесса. Как верно сказал М.Н. Энштейн, если «зооцентризм — начальная, исторически изжившая себя стадия культурного развития, то анимализму принадлежит возрастающая роль в создании предпосылок экологически уравновешенной культуры» [15, 126–146].

В целом в контексте этих вопросов, обусловленных проблемами времени, высвечивается значимость анималистики как искусства плодотворного и целенаправленного, выходящего за рамки ранее сложившейся иерархической системы и занимающего равноправное место среди других жанров отечественного изобразительного искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. Академия художеств. Материалы по выработке Уставов Академии художеств / ОР РНБ. — Ф. 796. — Ед. хр. 433. — Л. 162.
2. Алексеев Б. Выставка художников-анималистов / Б. Алексеев // Искусство. — 1939. — № 5. — С. 127–131.
3. Бакушинский А. Исследования и статьи / А. Бакушинский. — М. : Советский художник, 1981. — 190 с.
4. Бакушинский А. Современная русская скульптура / А. Бакушинский // Искусство. — 1927. — № 3.
5. Брук Я.В. У истоков русского жанра / Я.В. Брук. — М. : Искусство, 1990. — 268 с.
6. Ватагин В.А. Изображение животного / В.А. Ватагин. — М. : Искусство, 1957. — 170 с.
7. Деккерт Г. Как ведут себя животные? / Г. Деккерт, К. Деккерт. — М. : Лесная промышленность, 1985. — 224 с.
8. Карев А. Классицизм в русской живописи / А. Карев. — М. : Белый город, 2003. — 320 с.
9. Макаров А.М. Природные формы в художественном творчестве (деревянная скульптура мастеров Белоруссии) [Электронный ресурс] / А.М. Макаров. — Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/v/69042/a/#?page=1>
10. Об анимализме. Речь на собрании художников в клубе МОСХа. 19.II.1946 / Архив А.Ф. Котса. ГДМ. Гик. 1014/94. — Л. 359, 360, 361.
11. Остроумова-Лебедева А.А. Дневник 22 мая 1952 г. 3 марта 1954 г. Ленинград / А.А. Остроумова-Лебедева / ОР РНБ. — Ф. 1015. — Ед. хр. 64. — Л. 37.
12. Письма Горлова Д.В. Ватагину В.А. 1960–68 / РГАЛИ. — Ф. 3022. — Оп. 1. — Ед. хр. 107.
13. Сборник материалов из истории императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / под ред. Петрова П.П. — СПб., 1865. — С. 24.
14. Стенограмма общего собрания секции по обсуждению скульптурного раздела Всесоюзной художественной выставки 1952 г. 17 марта 1953 г. / РГАЛИ. — Ф. 2943. — Оп. 1. — Ед. хр. 2219. — Л. 56, 58, 77.
15. Энштейн М.Н. Мир животных и самопознание человека (по мотивам русской поэзии XIX–XX вв. / М.Н. Энштейн / Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. — Л., 1986. — С. 126–146.

Буйгашева Алла Борисівна, Конопко Олександра Іванівна

Портретний жанр у мистецтві гобелена

У статті характеризуються особливості процесу створення портретного зображення у техніці гобелена, розкривається специфіка жанру, наводиться послідовність етапів виконання твору, висвітлюється характерна специфіка художніх засобів гобеленового мистецтва.

Ключові слова: ручне ткацтво, мистецтво, гобелен, портретний жанр, технічні засоби та прийоми ткацтва.

Буйгашева А.Б., Конопко А.И.

Портретный жанр в искусстве гобелена

В статье характеризуются особенности процесса создания портретного изображения в технике гобелена, раскрывается специфика жанра, указывается последовательность этапов выполнения произведения, освещается характерная специфика художественных средств гобеленового искусства.

Ключевые слова: ручное ткачество, искусство, гобелен, портретный жанр, технические средства и приемы ткачества.

Buigasheva A., Konopko O.

Portrait genre in the art of tapestry

The article characterizes peculiarities of the process of creating portraits in tapestry technique, presents specific features of the genre, indicates sequence of stages in creation of work, highlights typical specificity of artistic means of tapestry.

Key words: hand weaving, art, tapestry, portrait genre, technique means and ways of weaving.

Мистецтво гобелена, підкорюючись, як і інші мистецькі галузі, сучасним тенденціям взаємопроникнення, розмитості меж між окремими видами і жанрами мистецтва, потребує всебічної уваги і дослідження. Аналізуючи сучасний стан мистецтва гобелена, можна побачити недостатність фахових досліджень у цій галузі. Особливо це відчутно в умовах, коли ткани виробляють втрачають свої усталені звичаєм форми, шукають нове призначення, нові шляхи розвитку,

що позначається і на вирішенні портрета у гобелені (рис. 1–3).

До проблем ткацтва в різних аспектах, перш за все в контексті історії декоративно-прикладного мистецтва, зокрема художнього текстилю, у своїх працях зверталися Л. Жоголь, Р. Захарчук-Чугай, М. Савенкова, Н. Цветкова, А. Буйгашева, Л. Нідерле, Є. Центлін та ін. Виразним можливостям декоративно-прикладного мистецтва (зокрема гобелена) присвячені роботи Л. Крамаренко [6],



Рис. 1. А. Буйгашева.
Гобелен «Тарас Шевченко»



Рис. 2. А. Буйгашева.
Гобелен «Борис Грінченко»



Рис. 3. А. Кищенко.
«Гобелен века». Білорусь.
Фрагмент

Ф. Львівського [10], Н. Мельникової [11] та ін. Але завдання створення портретного зображення художніми засобами гобелена окремо до сьогодні предметом уваги дослідники не робили.

Гобелени ручного ткацтва — один з різновидів декоративно-прикладного мистецтва. Це настінний однобічний безворсовий килим із сюжетною або орнаментальною композицією, витканий вручну перехресним переплетенням кольорових ниток на бавовняній нитяній основі з використанням пристроїв на зразок

рами або ткацьких верстатів різних конструкцій (рис. 4–6).

Власне ручне ткацтво було відоме здавна, воно є прадавнім ремеслом, яке з'явилося у III тис. до н.е. і розвивалося повсюди різними темпами та методами. Впродовж століть ткацтво як ремесло зазнавало і розквіту, і забуття. Вироби, що дійшли до нас із давніх часів, мають різні назви, різну фактуру, виготовлялися з різних матеріалів — льону, вовни, шовку, іноді з додаванням золотих та срібних ниток. На давніх тканих виробках ми бачимо



Рис. 4. Горизонтальний ткацький верстат. Німецька гравюра XV ст.



Рис. 5. Вертикальний верстат на мануфактурі Гобеленів



Рис. 6. Горизонтальний верстат на мануфактурі Гобеленів



Рис. 7. «Бог річки Ніл». IV ст. н.е.



Рис. 8. Фрагмент шпалери із серії «Дама з єдиногомом». Кінець XV ст.



Рис. 9. «Гнів Ахілла». Шпалера за картоном П.-П. Рубенса. XVII ст.



Рис. 10. «Людовик XIV відвідує мануфактуру Гобеленів». Фрагмент шпалери. 1667 р.



Рис. 11. «Виступ воїнів». Фірма «Морріс і Ко». Е. Берн-Джонс. Шпалера з циклу «Святий Грааль». XIX ст.

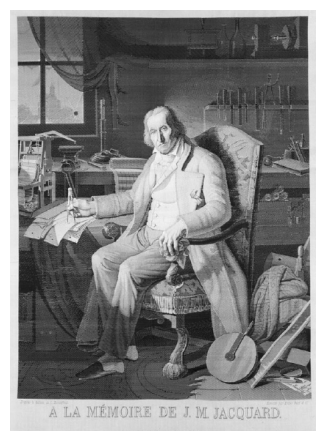


Рис. 12. Портрет Джозефа-Марія Жаккарда, створений на автоматичному жакардовому станку в 1838 р.

різні композиції — і суто декоративні, орнаментального характеру, і більш складні, із зображеннями богів, міфологічних, а пізніше й інших персонажів (рис. 7–12). Кожна епоха мала свої улюблені мотиви, свої особливості, наприклад, чудові квіткові візерунки, мільфлер, що прикрашали французькі гобелени у XV ст. (серія шпалер «Дама з єдиногомом», рис. 8) [6].

У цей же час з'явилися перші великі мануфактури, де вже майстри-ремісники, фарбувальники, ткачі виготовляли великі гобелени за картинами відомих художників, картони з яких виконували картоньєри.

Наприкінці XVII ст. у Франції була створена відома шпалерна мануфактура сім'ї Гобеленів — перше промислове виробництво килимів. Поступово, здебільшого через економічні причини, починається занепад гобеленового мистецтва, а наприкінці XIX ст. Джозефом-Марія Жаккардом був створений перший автоматичний станок, що працював із використанням перфокарт, і на якому був виготовлений портрет самого Жаккарда (рис. 12).

XX ст. стало часом нового розквіту цього виду декоративно-прикладного мистецтва. Вирішальну роль у відродженні гобелена відіграв французький художник Жак Люрса [9; 13, 36], хоча перші кроки на цьому шляху зробив ще у XIX ст. Вільям Морріс [14]. Усе своє життя Жак Люрса відроджував художнє ткацтво, повертаючи цьому виду мистецтва втрачену популярність. Цей художник та його послідовники М. Сен-Санс і Ж. Пікар-Леду вважали, з чим погоджуються й інші майстри [3, 39], що цінність гобелена полягає у тому, що він, по суті, є фрескою, тільки зручнішою, бо її можна згорнути у сувій і понести куди завгодно.

У процесі роботи поступово народжуються нові форми гобелена, художники звільняються від старих правил і канонів композиції гобеленів [9, 51].

До 60-х років XX ст. зацікавлення гобеленами зросло настільки, що займатися ткацтвом почали самі художники. На думку А.К. Єгіазарян, «декоративні тканини, панно і композиції, які за традицією називаються гобеленами, належать зараз до одного з “проблемних” і таких, що найбільш активно розвиваються, жанрів декоративного мистецтва. Вони посідають велике місце на виставках, прикрашають зали, входять до оформлення готелів і ресторанів; гобелену присвячуються спеціальні міжнародні виставки та симпозиуми» [2].

За останні десять-дванадцять років гобелен здійснив значну еволюцію від традиційного площинного тканого полотна із сюжетним зображенням до творів, які вирізняються більшою гостротою і самостійністю декоративних рішень, збагаченням фактур і розмаїттям

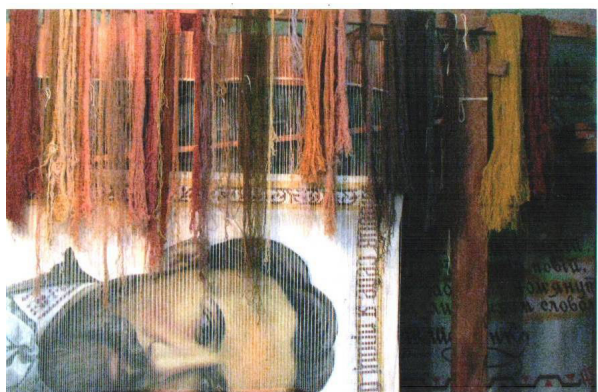
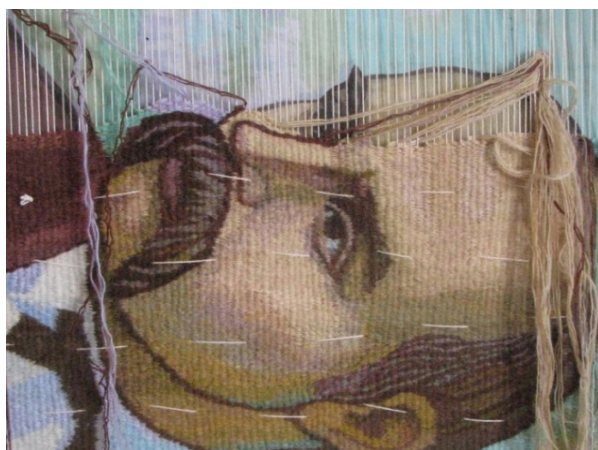


Рис. 13–16. Процес створення гобелена

технік виконання. Автор вважає, що «у проблемі розвитку різних форм гобелена найважливішим для нас є чітке визначення завдань і цілей творчості. Пошук новизни форми може стати для наших художників лише однією зі стадій творчого процесу, але аж ніяк не його метою. І в цьому корінна відмінність їх творчого кредо від пошукових устремлень багатьох західних майстрів...» [2].

«Сучасний гобелен — це барвисте свято у просторі, створене руками майстрів, що сумлінно зберігають традиції, і в той же час здатні до синтезу досягнень сучасного мистецтва» [16, 10].

Для виконання великих декоративно-орнаментальних композицій у десять-двадцять кольорів зазвичай запрошують професійних ткачів, які виконують гобелен під авторським контролем художника за його малюнком-картоном, щоб не допустити розбіжностей, адже за одним картоном можна створити кілька варіантів, кожного разу в чомусь відмінних один від одного.

Механічно техніка виконання гобелена є дуже простою, але вимагає від ткача терплячості, досвідченості, художньо-професійних знань і розвинених художніх відчуттів. У фігурних сюжетно-тематичних композиціях великих розмірів (3–5 м²) бажано, щоб ключові ділянки були виконані автором. Ним може бути лише майстер, що розуміється на малюнку, колориті та світлотіні на рівні професійного художника і, крім того, володіє ще й засобами ткацтва та знанням властивостей матеріалів.

А портрет у гобеленовій техніці, незважаючи навіть на деяке притаманне їй спрощення, може виткати лише художник-живописець, який у цьому випадку створює зображення не фарбами, а кольоровими нитками (рис. 13–16), які сам має пофарбувати, добираючи кольори відповідно до свого задуму (інколи кількість кольорових відтінків доходить до сотні). Така робота вимагає від художника високої майстерності у створенні рисунка, виконанні картону та доборі кольорів. Якщо живописець може удосконалювати схожість майже у будь-який момент процесу творення живописного портрета, живописець-ткач цієї можливості не має — виправлення у ткацтві майже неможливі.

Запурука успіху виконання портрета у техніці гобелена — це картон, підготовчий малюнок у натуральну величину, виконаний у кольорі фарбами, які не повинні бруднити вовняні нитки при тканні. Цими різними за складністю кольорами окремо на папері робиться викладення кольорів та відтінків, за якими виконується фарбування шерсті. Бажано, щоб це робив сам художник [1; 6; 14; 15].

Колір вовни має бути на тон темнішим, оскільки при висиханні вона світлішає. При створенні картону художник відразу повинен визначити, як буде

здійснюватися ткання гобелена — по горизонталі чи по вертикалі картону. Малюнок доводиться збільшувати на 1–2 см на кожен метр (з урахуванням розміру гобелена) по довжині ткання через усадку вовняних ниток при прибиванні їх калаталом — дерев'яним молоточком з прорізами (при зрізанні гобелена з верстата основа теж дає усадку). Це так звана творча частина створення гобелена-портрета.

Процес виконання гобелена на дерев'яному вертикальному верстаті або на рамі теж тривалий і працемісткий, до того ж усе виконується вручну. Робота починається зі снування основи (у цьому процесі зазвичай беруть участь три-чотири особи). Товщина основи й густина снування залежить від розміру і складності гобелена, від товщини кольорових ниток і кількості кольорів. Чим гущіша основа (не менше трьох ниток на сантиметр), чим тонша кольорова нитка, чим більше змінюваності кольорів на кожному десяти сантиметрі, тим більше часу вимагає виконання гобелена.

Після перебирання основи способом «плетіння кіски», напрацювання краю гобелена, пришиття картону починається власне процес ткання гобелена, так би мовити копіювання кольоровими нитками за авторським картоном. Спосібів плетіння може бути два: перехресне переплетення ниток на основі і між нитками основи. Для вдалого проведення процесу плетіння потрібен професіоналізм, індивідуально-творчий підхід, знання матеріалу та його особливостей.

Закінчений гобелен на верстаті на натягнутій основі має рівний і гладенький вигляд, але після зняття з верстата відразу виявляються всі помилки, яких припустився автор у процесі ткання, — і нерівні краї, і рихлість, нещільність полотна, горбкуватість поверхні.

При частій змінюваності кольорової нитки, викликаний складним малюнком, виникає загроза нерівномірного заповнення площини гобелена, з'являються ущільнення та розрідження по всій поверхні. Цього можна уникнути, дотримуючись певних правил та вироблених ткачами різноманітних прийомів [1; 8; 17; 19]. Варто зазначити, що кожен автор чи виконавець у процесі роботи винаходить власні прийоми. Розроблений автором прийом складний в описі і зрозумілий лише на практиці, хоча сутність його полягає у частому перехресненні ниток між собою. Щільність краю досягається при тканні додатковим обертанням нитки на краях, щільність усього гобелена покращується при частому прибиванні витканих ділянок спеціальним дерев'яним молоточком із прорізами. Ідеальна вертикальність країв гобелена досягається пришиванням вертикальної частини з правого й лівого боків до рами верстата через кожен три-чотири сантиметри.

Точність копіювання малюнка теж залежить від специфіки процесу ткання і майстерності

ткача. Найлегше виткати ідеально рівні горизонтальні лінії, тут важливо лише набирати малюнок на 0,5 см вище за відповідні ділянки картону, оскільки при подальшому тканні гобелена після його прибивання молоточком малюнок стає вужчим на 0,5 см. Складніше виткати криву вертикальну лінію у нахилі, оскільки основа не дуже густа і треба у процесі ткання переходити з однієї нитки основи на іншу. Для цього треба один раз на основі накладати один колір на інший, а між нитками основи перехрещувати нитки між собою два чи три рази залежно від крутизни лінії малюнка, оскільки при набиванні молоточком надалі крутизна лінії має зменшуватися.

Дуже важко виткати коло. Його потрібно ткати, свідомо витягуючи форму по вертикалі, щоб при набиванні молоточком малюнок кола став на місце, а не перетворився на горизонтальний еліпс.

Можна назвати ще низку прийомів ткацтва і тонкощів переплетення, що спрямовані на одне — якісне виконання ткання і досягнення портретної схожості чи, в інших випадках, повної відповідності картону. Важлива проблема, що потребує особливої уваги, — точне відтворення кольорового і тонового задуму. У процесі ткання доводиться багато разів підфарбовувати вовну або за допомогою вибілювача знімати інтенсивність кольору.

Оскільки картон знаходиться за основою і поступово, через кожні три-чотири сантиметри ткання, пришивається до витканого гобелена, він поступово ховається за тканням. Відтак порівняти ткання з картоном практично неможливо

доти, поки не буде витканий весь портрет і можна буде від'єднати його від картону.

Процес зняття витканого гобелена теж має низку особливостей. Витканий гобелен зрізується з верстата не відразу — залишаються по чотири нитки основи на краях, а всі інші нитки основи поступово надрізуються на десять сантиметрів вище за край гобелена і попарно зв'язуються на два вузли.

Оскільки залишки ниток при тканні лишилися на вивороті гобелена, вони підстригаються на 0,5 см від площини полотна і розпушуються жорсткою щіткою. При старанному й рівномірному прибиванні у процесі ткання гобелена загрози висмикування ниток немає. Останніми підшивають краї гобелена, заправляючи при цьому вузлики скріплення. З лицьового боку гобелен легко припарюється праскою через льняну мокру тканину. Верхній край пришивається до дерев'яної або металевої планки, на якій висвердлюються через кожні п'ять-сім сантиметрів по два отвори з відстанню в один сантиметр між ними.

Після завершення ткання портрета відбувається порівняння витканого твору з відокремленим картоном. Для виправлення незначних помилок допускається вишивка двома-трьома стібками. Зазвичай виткана робота виглядає кращою за ескіз, оскільки сам матеріал і фактура ткання істотно доповнюють початковий малюнок портрета. Ткач-автор і виконавець продовжують удосконалювати схожість і колорит впродовж усього процесу ткання. Такий гобелен — витвір мистецтва в єдиному екземплярі.

ДЖЕРЕЛА

1. Алексеева Л.И. Искусство ручного ковроделия / Л.И. Алексеева. — Витебск : Педагог, 1992. — 26 с.
2. Егиазарян А.К. Современный гобелен и пространство / А.К. Егиазарян // Альманах современной науки и образования. — Тамбов : Грамота, 2009. — № 1 (20): в 2 ч. — Ч. I. — С. 73–74.
3. Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий / Л.Е. Жоголь. — К. : Будівельник, 1978. — 104 с.
4. Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л.Е. Жоголь. — К. : Будівельник, 1986. — 200 с. : ил.
5. Коваль Р. Очарование мильфлера / Р. Коваль // Декоративное искусство СССР. — 1984. — № 5. — С. 40–43.
6. Крамаренко Л. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки / Л. Крамаренко. — М. : Советский художник, 2003. — 159 с. : ил.
7. Кротова Г. Ручне ткання гобеленів / Г. Кротова. — К. : Наірі, 2011. — 64 с.
8. Логинов В. Французские гобелены / В. Логинов // Декоративное искусство СССР. — 1974. — № 5. — С. 20–22.
9. Логинов В. Фрески и гобелены Марка Сен-Санса / В. Логинов // Искусство. — 1973. — № 8. — С. 34–36.
10. Львовский Ф. Сценический занавес. Художественно-композиционные возможности / Ф. Львовский. — М. : МХПИ им. графа Строганова, 1993. — 39 с.
11. Мельникова Н.В. Гобелен в интерьере жилых и общественных зданий : учеб. пособ. / Н.В. Мельникова ; Моск. архитектурный институт ; Моск. высшее худ.-пром. училище (б. Строгановское). — М., 1980. — 19 л. : ил.

12. Нагнєвицкая О. На чем строится цветовой эффект старинных шпалер [Электронный ресурс] / О. Нагнєвицкая, Е. Кантор // Декоративное искусство. — 1986. — № 11. — Режим доступа : <http://art-con.ru/node/5560>
13. Савицкая В.И. Превращение шпалеры / В.И. Савицкая. — М. : Галарт, 1995. — 80 с. : ил.
14. Страутманис И. Гобелен и интерьер / И. Страутманис // Декоративное искусство СССР. — 1975. — № 3. — С. 6–9.
15. Стриженова Т.К. Гобелены / Т.К. Стриженова / Декоративное искусство. — 1981. — № 3. — С. 35–37.
16. Уталишвили Н. Базовый учебник. Эксклюзивный гобелен. Техника. Приемы. Изделия / Н. Уталишвили. — М. : АСТ-Пресс книга, 2011. — 80 с.
17. Фокина Л.В. История декоративно-прикладного искусства : учеб. пособ. / Л.В. Фокина. — М. : Феникс, 2009. — 239 с.
18. Хромова С. Гобелены / С. Хромова. — М. : Профиздат, 2008. — 112 с.

Серов Николай Викторович

Свет и освещение

Статья посвящена актуальным проблемам природы света и освещения в искусстве. Используется философский, культурологический и искусствоведческий инструментальный анализ художественных произведений.

Ключевые слова: свет, освещение, цвет, художественное произведение.

Серов М.В.

Світло та освітлення

Стаття присвячена актуальним проблемам природи світла та освітлення в мистецтві. Використовується філософський, культурологічний та мистецтвознавчий інструментарій аналізу мистецьких творів.

Ключові слова: світло, освітлення, колір, мистецький твір.

Serov N.

Light and lighting

The article is dedicated to the actual problems of light origin and lighting in fine arts. It is used philosophical, culturological means and art criticism for the analysis of art works.

Key words: light, lighting, colour, art work.

Свет представляет собой электромагнитное излучение в видимой области спектра, граничащей с ультрафиолетовой и инфракрасной. В живописи под светом понимается освещение изображаемой природы, вызванное либо изображенным источником света (солнце, луна, свеча и т.д.), либо его отражением (блик, рефлекс). Свет лежит в основе такого важного выразительного средства, как светотень. Сам свет передается в произведении с помощью светлоты цвета и тона, а также контрастных светоцветовых отношений.

Проблемы света, освещения, цветоанализа в разное время рассматривались в трудах исследователей целого ряда стран, в частности Э. Бремона, В. Денисова, Н. Волкова, Н. Серова, Л. Самариной, Н. Степановой. Впрочем, в современной науке остается много недостаточно исследованных вопросов.

Чтобы увидеть многообразие цветов в их истинном состоянии, необходимо иметь освещение со всеми длинами волн видимого диапазона, приведенных к одной и той же интенсивности. В противном случае отдельные цвета усиливаются или ослабляются. Так, теплые цвета, характерные для пейзажей барбизонской школы, при теплом освещении лампой накаливания должны усиливаться. Однако нежные голубые цвета импрессионистов при освещении лампой накаливания будут выглядеть очень темными и синими. При создании экспозиции можно экспериментировать, сравнивая цветовые характеристики источника света и предмета. Красочный слой, в зависимости от освещения, в течение дня принимает разнообразные оттенки,

так как солнечный свет под влиянием многих причин видоизменяет свой спектральный состав. В зависимости от характера источника света цвет красок может изменяться. Синий кобальт при искусственном освещении благодаря наличию желтых лучей в составе света кажется зеленоватым, ультрамарин — почти черным.

При слабом освещении все цвета различаются хуже и воспринимаются менее насыщенными и темными («эффект сумеречного зрения»), тогда как при очень сильном освещении цвета воспринимаются не только менее насыщенными, но еще и «разбеленными». При этом красные цвета переходят в оранжевые, затем — в желтые и наконец — в белые. Фиолетовые переходят в синие, затем — в голубые. Поэтому сравнивать колорит картин можно только в условиях равных параметров освещенности. Так, нормальное освещение достигается, когда лучи света с одинаковой интенсивностью падают ортогонально поверхности картины, то есть никаких теней, бликов или рефлексов, обусловленных рельефом ее поверхности, не возникает.

Следует помнить и о возможности вреда, который могут нанести некоторые источники света. Даже прямой дневной свет может испортить цвет некоторых пигментов и красителей, повредив вдобавок бумагу и ткань. Поэтому, работая с чувствительными материалами, приходится жертвовать утонченным методом освещения в пользу безопасного метода экспозиции.

Цвет и краска. Известное понятие «структура цвета», используемое теоретиками для подразделения цветов, является весьма некорректным,

так как цвет — это нечто представимое и/или воспринимаемое, то есть идеальное по сравнению с его материальными воплощениями в виде красок. Структурировать же идеальное невозможно. К примеру, атлас Манселла содержит структурированную спецификацию не цветов, а их образов, определенных в красках, то есть в стимульных образцах.

Ранее считалось, что цвет — свойство материальных объектов, воспринимаемое как зрительное ощущение. Однако цвет может возникать и при давлении на глазное яблоко, электрическом раздражении, в результате работы памяти, воображения, представления и т.д. Поэтому более строго «цвет — идеальный образ краски», или «краска — материализованный образец цвета». Это позволяет понять, почему, например, мальчики лет до шести не воспринимают голубую окраску окружения — у них еще не сформировался образ голубого цвета, благодаря которому и начинает восприниматься голубая краска.

Тот или иной цвет присваивается человеком объекту в процессе его зрительного восприятия. Различные цветовые ощущения вызывают разноокрашенные предметы, их разноосвещенные участки, источники света и создаваемое ими освещение. При этом виды цветовосприятия могут различаться (даже при одинаковом спектральном составе потоков излучения) в зависимости от того, попадает в глаз излучение от источников света или от несамосветящихся объектов. И если в быту используются одни и те же термины для обозначения цвета этих двух разных типов объектов, то в цветоведении их принято подразделять: параметры самосветящихся объектов — область длин волн, сила света и яркость, несамосветящихся — цветовой тон, светлота и насыщенность. Области длин волн спектральных цветов (от 380 до 470 нм — фиолетовый и синий цвета, от 470 до 500 нм — голубой, от 500 до 560 нм — зеленый, от 560 до 590 нм — желто-зеленый, желтый и оранжевый, от 590 до 760 нм — красный и пурпурный), вообще говоря, могут быть связаны с цветовым тоном доминирующего в картине колорита.

В широком смысле под цветом понимается вся совокупность градаций, взаимодействия, смешения, изменчивости тонов и оттенков красок, эмоциональное воздействие которых способно вызвать сложную гамму чувств и настроений при восприятии художественного произведения. И вместе с тем, как говорил Одилон Редон, *художник должен уступить в некотором смысле возможностью и ограничениям используемого материала... Материалы тайно показывают, что имеют собственное гения, именно через них говорит оракул.* И Альбер Камю уточнял: *самая интеллектуальная живопись, возжелавшая свести реальность к сущностным элементам, в конечном счете,*

просто дарует радость нашим глазам. От мира она сохраняет только краски [27, 213].

Поэтому-то, вероятно, художник и задается вопросом о наименьшем количестве красок, способных создать по возможности наибольшее число насыщенных смесей. Каждому выбору красок отвечает свой практический цветовой круг — палитра художника. Если она ограничена (а только такую палитру можно практически знать, чтобы ею уверенно пользоваться), то всегда содержит в себе нечто неповторимое и вместе с тем нечто общее во всех смесях — цветное качество, которому трудно найти название, но которое вместе с тем в высшей степени характерно для всех или почти всех картин данного автора. «Небо — однотонное, чистое, светящееся, не белое, а фиолетовое, такого оттенка, который едва ли можно расшифровать словами» (В. ван Гог).

С позиций химической физики, цвета краскам придают пигменты. Так, в частности, исследование подлинности картины и/или идентификации кисти художника важно не только для хранителей (коллекционеров), но и для реставраторов, поскольку при любом воздействии на живопись необходимо использовать те же самые материалы, что изначально закладывались художником. *Знать эффекты смешения красок, которыми вы пользуетесь, — значит знать свою палитру.* К примеру, смеси с ультрамарином невозможно имитировать смесями с берлинской лазурью. Поэтому при реставрации, например, недопустимо только сопоставление локальных цветов картины со стандартными образцами цветового атласа, ибо здесь сущностные искажения может принести метамеризм, то есть физиологический аспект цветоощущения, при котором различные (по спектральным параметрам) краски кажутся одинаковыми по цвету. Истинное положение дел может показать лишь идентификация микроскопа пигментов путем химического анализа или (при невозможности взять микроскоп) применение различных методик бесконтактной спектрофотометрии.

С другой, психологической, стороны, свет, отраженный от картины, попадает на специфические клетки сетчатки глаза и вызывает зрительные ощущения, которое через зрительные нервы параллельно передается и в зрительные центры коры головного мозга, и в подкорковые центры (гипоталамус), непосредственно связанные с инстинктом продолжения рода. Здесь-то — в портретах, жанровых сценах и т.п. — и возникает восприятие цвета в полном отрыве от краски как его физического носителя. И если зрительные центры коры позволяют во многом «понимать» содержание картины, то подкорковые центры — воспринимать его в полном смысле этого слова, то есть связывать смысл цветов с «активностью»

и/или «пассивностью» половозрастных (строго говоря, гендерных, психологических характеристик), предположим, потенциальных брачных партнеров для адекватного воспроизводства вида и/или рекреации индивида.

К примеру, оранжевый и красный цвета возбуждают слуховой центр мозга, что вызывает кажущееся увеличение громкости шумов как от шумной мужской компании. И если красный «активный» цвет возбуждает двигательные функции человеческого тела, усиливает эмоциональные ощущения, то синий «пассивный» вызывает безмятежный покой, вегетативное успокоение и как бы компенсирует громкость шумов. Вообще говоря, ощущения, связанные с цветом, в психологии называются «цветовыми ассоциациями», однако эксперименты с грудными младенцами, не видевшими ни огня, ни неба, ни льда, но реагировавшими на цветные светофильтры аналогично взрослым, показали всю несостоятельность этих гипотез. Вероятно, психологическое действие цвета базируется на архетипической информации бессознания, которая передается генетическим путем, как полагали К.Г. Юнг, К. Леви-Стросс, Н. Серов.

Смешение красок и цветов. Художественная палитра непрерывно меняется. Рубенс использовал менее 15 пигментов при создании своих великих произведений: вермильон, мареновый лак, жженая сиена, красная охра, аурипигмент, желтая охра, желтый лак, окись кобальта, малахит, природный ультрамарин, свинцовые белила и газовая сажа. Более поздние художники имели в своих палитрах 40–50 пигментов природного и/или искусственного происхождения. Однако примерно с 1900 г. существующие краски, изготовленные из пигментов, начали усложняться.

Смешением красок пользуются для получения различных цветовых оттенков. Обычно в практике применяют три способа смешений: 1) механическое смешение красок; 2) наложение краски на краску; 3) пространственное смешение. В первом случае всегда разумнее наблюдать фактический цвет смесей, нежели предугадывать его: художники по опыту знают, что трудно предсказать, будет зеленая краска, получающаяся при смешении определенных желтых и синих пигментов, иметь необходимый зеленый цвет либо обладать коричневыми или синеватыми оттенками. Второй вариант требует времени на сушку предыдущих слоев краски. На пространственном смешении основана мозаика, которая составляется из мелких кусочков цветных камней (смальты), и техника пуантилизма, где мелкие пятнышки и черточки разных цветов создают при рассмотрении на расстоянии разнообразнейшие оттенки. Способ пространственного смешения оптимизирует светлоту красок почти так же, как и при смешении окрашенных световых потоков на экране.

Красный, зеленый и сине-пурпурный световые потоки, накладываясь друг на друга на белом экране, воспроизводят голубой, желтый и пурпурный цвета. Перекрываясь в равных количествах, все три потока воспроизводят белый свет. На первый взгляд, этот метод должен быть превосходным методом получения цвета. Однако он страдает несколькими существенными недостатками. Одним из них является то, что метод можно использовать только в прозрачной среде. Это происходит вследствие того, что он основан на принципе пропускания света. Аддитивные методы смешения цвета можно использовать при наложении цветных световых потоков, смешении красителей в прозрачном растворе или смешении пигментов в прозрачном стекле и глазури. Вторым недостатком является уменьшение общей интенсивности света за счет использования светофильтров. Следует отметить, что аддитивное смешение цветов получается, когда свет различных цветов отражается от двух или более близко расположенных небольших площадей разного цвета, например, в мозаиках (понятия «мозаика» и «музей» семантически связаны с греч. словом *μουσειον*, под которым древние понимали украшенные мозаиками и драгоценными камнями храмы и искусственные гроты, служившие обителью муз [11, 9]) и витражах. Это любопытные сопоставления для искусствоведения.

Где-то с XII в. желтый канонизируется церковью для обозначения одежд Иуды, а уже в XIII в. отличительной особенностью колористического решения витражей стало использование синего цвета в качестве фона. В XIV в. (ок. 1300 г., Англия) появилась новая техника — серебряная протрава, для которой характерна была тональность витражей от светло-желтых до оранжевых оттенков. И практически вслед за этим в церковной живописи исчезает золотой фон ассиста. XV в. — синие и красные драпировки фона в витражах, усиливаются орнаментальные мотивы с дамасским или гранатовым узором [11, 11–12]. Возрождение — появляются все более и более реалистические изображения.

Метод, используемый импрессионистами в 1880–1890-х гг., известен как *пуантилизм*, то есть система в живописи, основа которой — методическое разложение сложного цветового тона на чистые цвета. Разделение на полотне выражается четко различимыми мазками в виде точек и небольших прямоугольных линий. При зрительном восприятии картины с определенного расстояния происходит оптическое смешение мазков (Ж. Сера, П. Синьяк и др.). Об этом говорил еще Э. Делакруа: «В конечном счете, в произведении подлинного мастера все зависит от расстояния, с которого будешь смотреть на картину. На известном расстоянии мазок

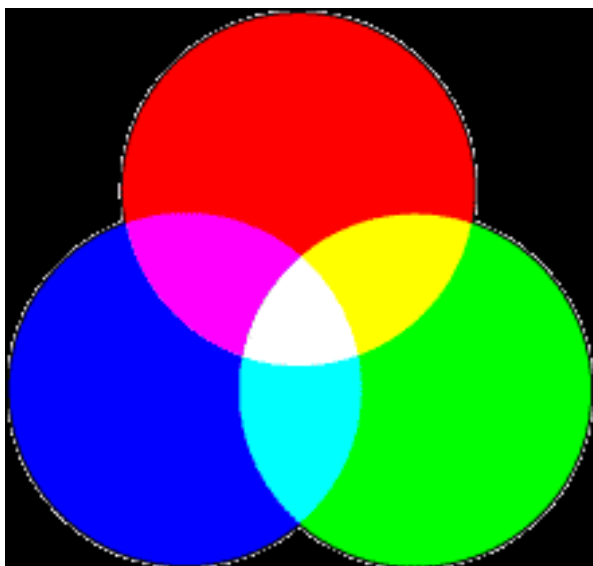


Рис. 1. Сложение цветного света в витражах и отражающие краски пуантилизма

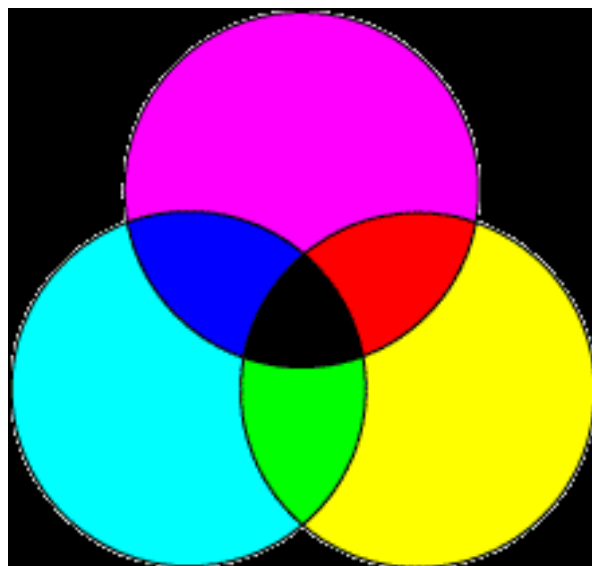


Рис. 2. Вычитание цветов пленками и воспринимаемые цвета живописи маслом

растворится в общем впечатлении, но он придаст живописи тот акцент, которого ей не может дать слитность красок». Мониторы, телевидение и смешение окрашенных световых потоков также основывается на процессе аддитивного смешения цветов.

Так как применимо к художественным материалам обычно используют отраженный свет, то субтрактивное смешение цвета является более пригодным. Точно так же, как аддитивное смешение цветов относится к процессу сложения окрашенных световых потоков, субтрактивный процесс относится к вычитанию некоторых цветовых тонов из-за поглощения или рассеивания в красочном слое. В областях, где цвета накладываются друг на друга, получаются три новых цвета. Пурпурный появляется там, где перекрываются красный и синий, а голубой — там, где накладываются синий и зеленый. Эти три цвета известны как субтрактивные цвета, а также по названиям красителей. Голубой часто называют цианом, пурпурный — фуксином, а желтый остается желтым. Можно видеть, что циан и желтый дают зеленый цвет, циан и пурпурный — синий, а желтый и пурпурный — красный. Циан, желтый и пурпурный, смешанные вместе в равных количествах, дают черный. Поэтому субтрактивный процесс используется при смешении цветов в непрозрачной окрашенной среде и фотографической пленке. При смешении различных количеств субтрактивных цветов можно получить около 95 % всех цветовых тонов.

Интересно отметить взаимосвязь аддитивных и субтрактивных цветов друг с другом в цветовом круге Гете (рис. 1–2), где двумя треугольниками изображены спектральные цвета. Цвета, противоположные друг другу, являются дополнительными. Сумма двух аддитивных цветов

в пропущенном свете дает субтрактивный цвет, расположенный между ними, а сумма любых двух субтрактивных цветов в отраженном свете дает аддитивный цвет. При субтрактивном смешении цвета всегда затемняются, так как подобная смесь обязательно содержит меньше света, чем любой из ее компонентов. Это стало одной из причин, по которой импрессионисты писали точками и мазками ярких спектральных цветов, а не смешивали краски.

Дополнительные и контрастные цвета. При освещении красочного слоя часть лучей поглощается, одни лучи больше, другие меньше. Поэтому отраженный свет окрасится в цвет дополнительный тому, который поглотился краской. Экспериментальные данные о дополнительных цветах фиксируют следующие пары: синий (сходный с ультрамарином темным) и желтый (сходный с желтым кадмием); фиолетовый (сходный с фиолетовым кобальтом лилового оттенка) и зеленовато-желтый; пурпурный (сходный с фиолетовым краплагом) и зеленый (сходный с травяной зеленью); голубой (сходный с берлинской лазурью) и оранжевый; красный (сходный с красным кадмием) и голубовато-зеленый, — звучание которых при сопоставлении усиливается, а их смешение воспринимается как белый цвет. Эта особенность дополнительных цветов широко использовалась импрессионистами для создания особого мерцающего эффекта.

Известная теория дисперсии света Ньютона не относится к художественному творчеству (пурпурный цвет важен для художника, тогда как в теории Ньютона не имеет физического смысла), поэтому ее все чаще (в преподавании живописи и психологии цвета) заменяют цветовой теорией В. Гете. Поскольку Гете красный периодически называл пурпурным, а в русской



Рис. 3. Цветовой круг Гете, по Фрилингу

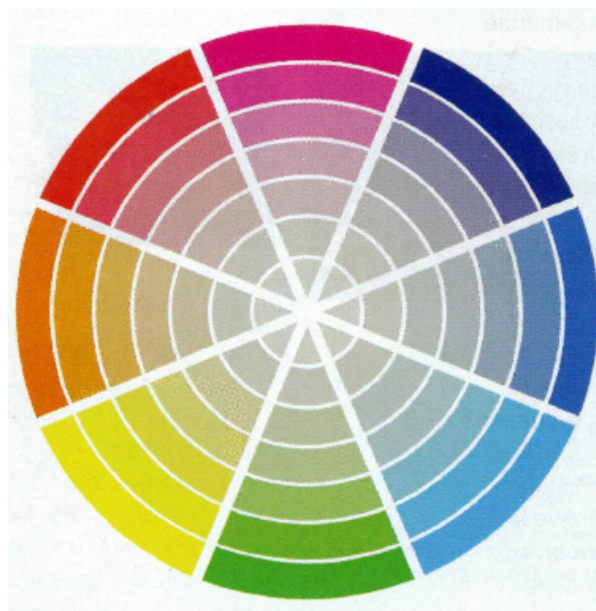


Рис. 4. Цветовой круг хроматизма

культуре добавляется еще и голубой, то для адекватной цветопередачи в хроматизме используется 8-цветовой круг, где контрастные цвета гармонично сочетаются с дополнительными (рис. 3–4). При этом, согласно данным табл. 1, треугольники «мужских» аддитивных цветов (К-З-Ф) и «женских» субтрактивных (П-Ж-Г) дополняют друг друга согласно цветовым канонам, тысячелетиями воспроизводившимся в мировой культуре: оранжевый и синий цвета объединяют в себе теплые и холодные тона, моделирующие телесные и духовные потребности разных полов соответственно.

Цвета в круге, противоположные друг другу, называются *дополнительными*, поскольку в идеальном случае, складываясь вместе в пропущенном луче, они будут давать белый цвет. Преобладающий цвет предмета, рассматриваемого глазом, приблизительно диаметрально противоположен преобладающему цвету, поглощенному предметом. Например, предмет, цвет которого воспринимается фиолетовым, поглощает желто-зеленый свет. Цветовой круг обеспечивает быстрый способ нахождения соответствия цвета света, поглощенного предметом, отраженного или пропущенного.

Контрастные цвета близки к дополнительным цветам, однако от них отличаются. Весьма существенное отличие контрастных цветов от дополнительных проявляется в том, что дополнительные цвета взаимны. Это значит, что если цвет «а» — дополнительный к цвету «б», то и цвет «б» — дополнительный к цвету «а». Контрастные цвета не взаимны, например: к желтому цвету контрастным является фиолетовый, а к фиолетовому — не желтый, а зеленовато-желтый. Причины отличия контрастных цветов от дополнительных окончательно не выявлены. Контрастные цвета

возникают не только на белом фоне, но и на всяком другом. Если контрастные цвета проецируются на цветную поверхность, то возникает сложение данного контрастного цвета с цветом поверхности, на которую контрастный цвет проецируется. Под одновременным контрастом понимается изменение в цвете, вызванное его соседством с другим цветом. Этот соседний цвет индуцирует на данном поле контрастный цвет. В условиях одновременного контраста одно из полей является индуцирующим, а другое — индуцируемым. Так как цвета влияют друг на друга взаимно, то каждое поле одновременно влияет на другое и само подвергается влиянию этого соседнего поля. Подобно последовательному контрасту, одновременный контраст может быть световым и цветовым. Серые квадраты на белом фоне кажутся темнее, чем те же серые квадраты на черном фоне. На красном фоне серый квадрат кажется зелено-голубым, тот же серый квадрат на синем фоне кажется оранжевым, считает С. Рубинштейн.

Как показано в таблице 1, контрастные цвета оказываются несколько смещенными от «приземленного» зеленого к «небесному» пурпuru, что при воссоздании «фокусных номинаций» (по Берлину и Кею) создает основу для построения хром-круга, с помощью которого можно легко проводить субъект-объектное моделирование и/или изображение сложных систем.

Поскольку и дополнительные, и контрастные цвета обладают оппонентными свойствами, их гармонические сочетания характеризуются максимальной активностью, напряженностью и динамичностью. Согласно экспериментам Гете, самые гармоничные цвета расположены напротив друг друга, на концах диаметров цветового круга и вместе образуют некую целостность. Гармония,

Корреляция между цветовым тоном, длиной волны, яркостью и гендерным наполнением ОК

Основной	Гендер*	Дополнительный	Контраст к основному**	Хром-круг
Пурпур	M(f)	Зеленый	Г-З	Зеленый
Красный	S(m)	Г-З	Голубой	Голубой
Оранжевый	S(a)	Голубой	Синий	Синий
Желтый	S(f)	Синий	Фиолет	Фиолет
Зеленый	M(m)	Пурпур	Пурпур	Пурпур
Голубой	Id(f)	Оранжевый	Красный	Красный
Синий	Id(a)	Желтый	О-Ж	Оранжевый
Фиолет	Id(m)	Ж-З	Желтый	Желтый

* Гендер (психологический пол): f — фемининный, m — маскулинный, a — андрогинный.

** Цвета одновременного и последовательного контраста малоразличимы.

по Гете, — это не объективная реальность, а продукт человеческого восприятия. Помимо гармонических сочетаний бывают «характерные» (расположены в цветовом круге через один цвет) и «бесхарактерные» — пары соседних цветов.

Цвет любой краски и в любом соседстве воспринимается в соответствии с законами восприятия цвета, всякая краска, образно говоря, звучит по-своему. А вот для живописи не всякая краска, положенная на холст, превращается в цвет, не всякая краска «звучит». Для того чтобы краска стала на холсте «цветом», существенно и ее соседство с другими красками, и величина пятна, и его положение, и характер красочного слоя, и образное единство. Поэтому художники нередко противопоставляют краску и цвет, говоря о преодолении краски, о переводе ее в цвет, то есть выделяют цвет как особо выразительное средство гармонии в искусстве, в отличие от цвета вообще и от цвета как природного явления.

Многообразие природных цветовых ощущений всегда богаче какого-либо цветового многообразия картины. «Некоторые цвета верны, но, даже будучи верными, они не производят того впечатления, которое должны производить, и, хотя краски кое-где наложены густо, общее впечатление остается бедным» (Ван Гог). И в этом смысле для художника весьма важна система валеров, которая представляет собой градацию света и тени какого-либо одного цвета в определенной последовательности. Подобная система помогает художнику более детально представить предмет в световоздушной среде, показать тонкость цветовых переходов и глубину колорита. Умением использовать валеры отмечены полотна таких колористов, как Д. Веласкес, Я. Вермеер, Ж.Б. Шарден, К. Коро, В.И. Суриков,

среди импрессионистов системой валеров широко пользовались Дж. де Ниттис и Ф. Зандомениги.

Гармоничные сочетания пятен локального цвета особенно широко использовались в средневековых росписях, витражах, миниатюрах. Начиная с эпохи Возрождения одни живописцы стараются использовать традиционные цвета, наделяя их зачастую архетипическим значением, а другие стремятся передать изменчивость и сложность цвета в рамках его взаимоотношений со светотенью и средой. В последнее столетие интерес к проблеме локального цвета не утихает. Художники различных направлений либо возрождают его традиционное значение, либо используют его в качестве материала для строгих и звучных колористических построений (А. Матисс, Ф. Леже), либо видят в нем то общее, что сближает живопись с яркой окраской современных машин (С. Дейвис, Ч. Шилер).

Цвет в живописи. Характер колорита определяется эпохой, стилем, живописной манерой художника, своеобразием его восприятия мира и общим замыслом произведения. В зависимости от преобладания тех или иных красок колорит может быть теплым (красные, желтые, оранжевые тона) и холодным (зеленые, синие, фиолетовые тона), спокойным (созвучное сочетание тонов) и напряженным (использование контрастов), ярким (интенсивные, насыщенные тона) и блеклым (выбеленные тона). Колористическая система может быть основана на локальных тонах, имеющих символическое значение, и тонах, отражающих реальную цветовую картину мира — пространство, свет, тени, материальную сущность предмета во всех его взаимоотношениях со средой. Для моделирования объема или выражения пространственных отношений нередко служит и контраст как художественный прием, в основе

которого лежит противопоставление двух соотносящихся цветовых качеств с целью их взаимного усиления. Непостоянство прозрачности ряда красок заставило многих великих художников, писавших маслом, в особенности в XVII и XVIII вв., обратиться к особой технике письма — *глазури*. При этом окрашенный прозрачный слой краски накладывался поверх непрозрачного цветного или нейтрального основания.

Свет, отраженный от непрозрачного слоя, пропускаясь прозрачным слоем избирательно и обуславливал возникновение глубины и глянцевого цвета, недостижимых простыми красками. Можно произвести многократное наложение слоев прозрачной глазури, что придает картине впечатление пространственной глубины и атмосферы. Такие мастера, как Тициан, Рембрандт и Вермеер использовали до двадцати слоев глазури для лучшей передачи фактуры ткани и кожи человека.

Изображение перспективы основано на зрительном восприятии удаленных предметов и включает в себя смягчение очертаний, ослабленное изображение деталей, уменьшение светлоты, тональности цвета и другие приемы. Попытки передать воздушную перспективу наблюдаются уже в средневековых китайских пейзажах, но свое теоретическое обоснование метод получил в XVI в. в работах Леонардо да Винчи по живописному воспроизведению пространства и глубины картины. Оказалось, что теплые и интенсивные цвета кажутся ближе их фактического расположения, а холодные и малоинтенсивные кажутся удаленными и служат фоном. Кроме перспективного построения, глубина картины может быть достигнута размещением цветов: темные цвета создают иллюзию глубины, а яркие цвета и светлые места выступают на первый план. Широко использовался этот прием в голландском пейзаже XVII в. и особенно в XIX в. импрессионистами. Как задний, пространственный план композиции фон может быть нейтральным (лишенным какого-либо изображения) или включать в себя элементы пейзажа, интерьера, орнамент и т.д. Нередко фон служит и цветовым контрастом для фигур, акцентируемых на переднем плане.

При этом рефлекс как точная фиксация в картине светоцветовых контрастов, возникающих от окружающих объектов, например, неба или соседних предметов, помогает более полно передать объем, показать богатство цветов и оттенков изображаемой природы, вызванное их сложной взаимосвязью. Проблема рефлекса решалась в живописи уже в творчестве да Винчи, но все ее многообразие предстало перед живописцами в связи с задачами пленэра. Ее решение приобрело систематический характер у импрессионистов, особенно в пейзажах К. Моне. Белое платье на траве местами принимает зеленый

рефлекс, а где освещено рассеянным светом, то по контрасту кажется розоватым. То есть каждый новый цвет, положенный на плоскость картины, меняет соседние цвета и тем самым общее цветовое равновесие.

Изменение цвета под влиянием окрашенных поверхностей, лежащих рядом, называется одновременным контрастом. Как правило, краски, близкие по цвету, понижают интенсивность тона. Изменение восприятия цвета в зависимости от того, какой цвет действовал на глаз до этого, называется последовательным контрастом. При расположении рядом отдельных пар красок оттенки их изменяются следующим образом:

1) желтый и зеленый: желтый приобретает цвет предшествующего ему по спектру, то есть оранжевый, а зеленый — последующего, то есть голубой;

2) красный и желтый: красный изменяется в пурпурный, а желтый — в желто-зеленый;

3) красный и зеленый: дополнительные цвета не изменяются, но усиливаются в яркости и насыщенности тона;

4) красный и голубой: красный становится оранжевым, а голубой приближается к зеленому, то есть два цвета, отстоящие в спектре на два и больше номеров, принимают цвет дополнительного соседнего.

Зная и используя приемы контраста цветов, можно изменить воспринимаемый тон красок и колорит картины в желаемом направлении.

Цвет в хроматизме. Термин «хроматизм» происходит от понятия «χρῶμα», в которое античные авторы включали такие концепты, как «цвет» (идеальное), «краска» (материальное) и «эмоции» (их отношение). Как интердисциплинарная методология изучения реального (фемининно-маскулинного) человека в реальной (социальной и/или светоцветовой) среде, хроматизм базируется на воспроизводимости цветовых канонов, которой всегда объективировалась реальная жизнь человека. Хроматический анализ (хром-анализ) произведения искусства, будь то *живопись, графика, прикладное искусство, дизайн, архитектура*, приводит к восприятию (но не к осознанию) чувственных отношений, расширяя границы познания окружающей действительности и, таким образом, своего интеллекта. То есть чем разнообразнее цветовое проявление в отдельной работе, тем богаче восприятие действительности, ибо цветовой аспект, сконцентрированный в индивидуальном творчестве, раскрывает глубинный процесс эстетического восприятия в историческом развитии человека.

Поэтому хром-анализ произведений искусства позволяет проследить логику цветового построения, то есть перевести язык изобразительных средств на язык искусствоведческих, эстетических,

аксиологических и/или культурологических закономерностей. Ключевыми вопросами хром-анализа остаются *фон, колорит, контраст, пространственно-временные характеристики, цветовая локальность* произведения в целом и др. В итоге цветовая структура картины определяет эмоционально-чувственное восприятие, в хроматическую интерпретацию которой включаются и отношения цветовых сочетаний со смыслообразующим пространством в интеллектуальной сопричастности с художником. Хром-анализ графических произведений рассматривает светлотные соотношения белых, черных и серых цветов независимо от средств исполнения. Поскольку любой штрих создает восприятие серого цвета, который задается светотенью, бликами, рефлексами и другим пространственным положением на форме или в пространстве, то и тональность передачи серого зависит от градаций *светлоты* ахромного цвета.

В произведениях искусства, где отсутствует конкретный образ или художественно-литературная фабула, основным фактором воздействия становятся исключительно цветовые соотношения композиций. В этом случае цвет (как и звук

в музыке) не имитирует материальный предмет, а создает некие — далеко не всегда осознаваемые — чувства/эмоции, передающие глубинные аспекты определенной цветовой информации. То есть изобразительные средства *красок* воспринимаются зрителем на тонком уровне цветовых отношений, которые — вне зависимости от жанра или вида искусства — были подчинены замыслу художника и, следовательно, отражают не только его эмоционально-чувственное восприятие, но и всю полноту цветовой гармонии, заложенной в его интеллекте. Иначе говоря, хром-анализ художественного произведения не только позволяет выявить семантику цветового восприятия, но и представляет осмысленное значение эстетических категорий. Ибо художник, доказывая свое индивидуальное цветовое видение в изобразительном искусстве, всегда стремится к непосредственному диалогу со зрителем. И если он мыслил цветовыми архетипами и плодотворно связал их сущности с красками, то и творчество его — акт сознательного переосмысления прошлого, подсознательного утверждения настоящего и бессознательного сотворения будущего.

ИСТОЧНИКИ

1. Брилл Т. Свет: Воздействие на произведения искусства / Т. Брилл. — М. : Мир, 1983. — 308 с.
2. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики / В.В. Бычков. — К. : Путь к истине, 1991. — 407 с.
3. Ван Гог В. Письма / В. Ван Гог. — Л.—М. : Искусство, 1966. — 599 с.
4. Волков Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. — М. : Искусство, 1985. — 480 с.
5. Денисов В.С. Восприятие цвета / В.С. Денисов, М.В. Глазова. — М. : Эксмо, 2008. — 176.
6. Дмитриев С.В. Цвет в траурной обрядности народов Средней Азии / С.В. Дмитриев // Гуманитарная наука в России. — М., 1996. — С. 345–351.
7. Дубянский Л.М. Семантика цвета в древнетамильской литературе / Л.М. Дубянский // Семантика образа в литературах Востока. — М., 1998. — С. 48–69.
8. Ефимов А.В. Колористика города / А.В. Ефимов. — М. : Стройиздат, 1990. — 272 с.
9. Зернов Б. Филипп Отто Рунге / Б. Зернов // Искусство. — 1978. — № 6. — С. 61–68.
10. Зинченко В.П. Зрительное восприятие и творчество / В.П. Зинченко // Технич. эстетика. — 1975. — № 6–9.
11. Какое красок дивное соцветье... Западноевропейские витражи и проектные рисунки к витражам XV–XVII веков. — СПб., 2002.
12. Канаев И.И. Очерки из истории... цветового зрения / И.И. Канаев. — Л. : Наука, 1971. — 160 с.
13. Миронова Л.Н. Цветоведение / Л.Н. Миронова. — Минск : Высшая школа, 1984. — 280 с.
14. Николаенко Н.Н. Цветовые пространства доминантного и недоминантного полушарий мозга / Н.Н. Николаенко // Семиотика пространства и пространство семиотики. — Тарту, 1986. — С. 85–100.
15. Ревальд Дж. История импрессионизма / Дж. Ревальд. — М. : АСТ, 2011. — 480 с.
16. Ревальд Дж. Постимпрессионизм / Дж. Ревальд. — М.—Л. : Искусство, 1962. — 435 с.
17. Самарина Л.В. Гендерный диморфизм в цветовой терминологии народов Кавказа / Л.В. Самарина // ЭО. — 2010. — № 1. — С. 67–83.
18. Степанов Н.Н. Цвет в интерьере / Н.Н. Степанов. — К. : Вища школа, 1985. — 184 с.
19. Сычев Л.П. Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве / Л.П. Сычев, В.Л. Сычев. — М. : ИВ АН СССР, 1975. — 172 с.
20. Ткаченко А.А. Эмблематика литургических цветов в трактате Дж. Лотарио (папы Иннокентия III) «О святом таинстве алтаря» / А.А. Ткаченко // SIGNUM. — М., 2005. — № 3. — С. 21–40.

21. Berlin B. and Kay P. Basic Color Terms. Berkley, 1969 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.academia.edu/5954207/The_basic_colour_terms_of_Russian
22. Brémond É. L'intelligence de la couleur / É. Brémond. — Paris : Albin Michel, 2002. — P. 140–153.
23. Buvat V. Science, couleurs et peinture au XIX siècle / V. Buvat // L'OEIL. — 2003. — № 11. — P. 14–19.
24. Catalogue d'exposition: Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle. — Gent, 2004.
25. Caulfield H.J. Biological color vision inspires artificial color processing [Электронный ресурс]. — Режим доступа : spie.org/x8849.xml
26. Fu J. Artificial and biological color band design as spectral compression / J. Fu, H.J. Caulfield // Image and Vision Computing. — 2005, V. 23, № 8. — P. 761–766.
27. Gage J. Color and culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction / J. Gage. — Boston MA : Little, Brown and Company. Lin, H., M.R. Luo, L.W. MacDonald and A.W.S. Tarrant. 2001. — 230 p.
28. Gage J. Color and meaning: Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism / J. Gage. — Los Angeles : University of California Press. 1999. — 320 p.
29. Garfield S. Mauve [Электронный ресурс] / S. Garfield. — Режим доступа : <http://www.theguardian.com/books/2000/sep/21/fiction.simongarfield>
30. Heller E. Wie Farben wirken / E. Heller. — Hamburg, 1999. — 127 p.
31. Kuehni R. Color Space and its Divisions / R. Kuehni. — N.Y., 2003. — 434 p.
32. Lejeune S. Parlons couleur / S. Lejeune, B (Red.) Blin-Barrois. — Roussillon, 2006. — 220 p.
33. Matisse H. Ecrits et propos sur l'art / H. Matisse. — P. : Hermann, 1972. — 364 p.
34. O'Connor K.P. Cognitive style, set and sorting strategy / O'Connor K.P., Blowers G.H. // British Journal of Psychology. — 1980. — V. 71. — P. 17–22.
35. Roth M. Some women may see 100 million colors, thanks to their genes [Электронный ресурс] / M. Roth. — Режим доступа : Pittsburgh Post-Gazette 15.09.2010
36. Simpson J. Sex- and age-related differences in colour vocabulary / J. Simpson, Tarrant A.W.S. // Language & Speech. — 1991. — V. 34. — P. 57–62.
37. Sivik L. Studies of color meaning / L. Sivik // Goteborg Psychological Reports, 1974. — 4. — N 12–14.

Романенкова Юлия Викторовна

«Стилевая карта» художника Василия Жирова

Статья посвящена творческим поискам украинского художника Василия Жирова. Освещены разные ипостаси художника — творческой личности и педагога. Проанализированы основные стилиевые особенности индивидуальной манеры художника.

Ключевые слова: художник, стиль, метод, живопись, техника.

Романенкова Ю.В.

«Стильова карта» художника Василя Жирова

Стаття присвячена творчим пошукам українського художника Василя Жирова. Висвітлено різні іпостасі художника — творчої особистості та педагога. Проаналізовано основні стильові особливості індивідуальної манери митця.

Ключові слова: художник, стиль, метод, живопис, техніка.

Romanenkova Yu.

“Stylistic Card” by the artist Vasiliy Zhirov

The article is dedicated to creative researches by a Ukrainian artist Vasiliy Zhirov. It highlights different incarnations of the artist — creative person and teacher. It analyzes the main stylistic peculiarities of artists' individual manner.

Key words: artist, style, method, painting, technique.

Одна из наиболее сложных задач для творческой личности, пытающейся себя найти в системе высшего художественного образования, — не дать себя подавить машине унификаций и типизации. Любое структурное подразделение учебного заведения, ставящее своей целью подготовку художников, имеет несколько основных, узловых проблем, с которыми предстоит сталкиваться тем, кто составляет основную движущую силу творческой элиты. Искусство никогда не было однородным по своей структуре, и любая эпоха, особенно на своем закате, всегда характеризовалась столкновением течений, манер, проблемой сосуществования традиций и новаций, зачастую проявляющейся не только в ткани всего искусства в целом, но и в манере отдельного мастера.

Цепь проблем современного художественного образования состоит из звеньев, каждое из которых может восприниматься как непреодолимое препятствие, бороться с которым трудно. Вопросы подготовки художников, преподавателей сферы искусства как в системе среднего, так и высшего образования многократно рассматривались учеными (работы Т. Зюзиной, Э. Белкиной, В. Шило, А. Чебыкина, О. Ковальчука, М. Криволапова), становились предметом для дискуссий научных конференций всех стран постсоветского пространства, однако блок ключевых проблем этой сферы все еще остается актуальным [2].

Среди них — сложность совмещения научной и творческой деятельности преподавателями

художественных вузов, с которой справляются единицы; «немота» художника как личности «непишущей» и зачастую «не говорящей», поскольку язык живописца — цвет, графика — линия, скульптора — объем, и к вербализации средств выразительности художника приучить довольно трудно; традиции и новации — сложнокоррелирующиеся сегменты в системе художественного образования [4]. Проблема сочетания академической манеры и авангардных течений в системе художественного образования возникает с завидной систематичностью подобно проблеме поколений, «отцов и детей». Зарубежная арт-арена это познала в полную силу еще около полутора столетий назад, российская — после «Бунта 14», украинская — немного позднее.

Ведущий художественный вуз Украины вскоре отпразднует свое столетие (2017 г.). Следует отметить, что те же тенденции коснулись и его, распространяясь из этих стен на все художественные заведения страны. Интересно, что именно alma mater украинских художников сегодня, пожалуй, наиболее консервативна. Здесь по-прежнему царит академизм, сохраняется понятие «старая школа», хотя уже иного образца — «вино перешло в уксус». Однако не чужды этому храму искусства и современные веяния. На базе Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры (НАИИА), во многом как раз благодаря желанию оторваться от вековых, нередко устаревших традиций, был образован Институт проблем

современного искусства, который, хотя и является научно-исследовательским учреждением, но занимается и подготовкой научных кадров [1]. Он сосредотачивает в себе художественный авангард страны, являясь ареной для всех новых течений и ультрасовременных веяний, своего рода рупором новизны на культурном поле и предоставляя площадку для тех, кому сегодня есть что сказать в искусстве. Большинство художников, выставляющихся здесь, все же имеют академическую выучку и оторвались от традиций осознанно. Хотя немало на сегодняшней арт-арене и тех, для кого основой деятельности стала подмена понятий — уход в беспредметное, абстрактное спровоцировано неспособностью пользоваться традиционными методами, их незнанием, предпочтением эпатажа школе.

Но не каждый вуз или его отдельное структурное подразделение в состоянии пройти путь *alma mater* и создать два центра — традиционный, воплощающий в себе лучшие традиции классической художественной школы, и ультрасовременный, персонифицирующий новые тенденции в искусстве. Поэтому в подавляющем большинстве случаев в одной общей модели предпринимаются попытки сочетать и то и другое. А поскольку эти два элемента художественного образования с появления первых академий в Европе, то есть с XVI в., противостоят друг другу не на жизнь, а на смерть, органичным этот симбиоз быть не может, и каждый раз наблюдается борьба за выживание каждого из элементов этой модели. Однако следует помнить и о том, что классические традиции и архаизмы, присыпанные пылью лет, в данном контексте — далеко не одно и то же.

Арт-пространство живописи украинского художника Василия Жирова выстроено в этом же ключе — противоречий академизма и авангардных течений. Преподаватель кафедры изобразительного искусства Киевского университета имени Бориса Гринченко, живописец, выпускник этого же университета, он стал примером того, как можно сочетать выставочную деятельность с преподавательской. Во многом благодаря и его усилиям в университете начало организовываться то, что со временем можно будет называть «школой». Образец поколения «молодых художников» (1973 г.р.), В. Жиров входит в число киевских живописцев, сплотивших вокруг себя наиболее самоотверженных (насколько это приемлемо для нынешней генерации художников), любящих свое дело студентов, творческие взлеты и удачи которых уже не укладываются в рамки обычного учебного процесса.

Это тоже своего рода модель «Бунта 14», ведь художники выходят за рамки работы в мастерской согласно программе и учебным планам. Занятия академической живописью трансформируются из аудиторных часов в выездные пленэры, отчетные выставки — в персональные

или коллективные выставки вне стен университета, участие в конкурсах и олимпиадах. Преподавательская деятельность старших членов этого сообщества давно превратилась в подвижничество — занятия со студентами лишают возможности тратить время на себя и продвигаться по карьерной лестнице. Поэтому зачастую основатели школы, любимцы студентов и корифеи, маэстро официальных арт-организаций — это разные личности. Вносить свежее дыхание в привычную атмосферу нелегко, но для художника всегда был немаловажен «мотив стены» — необходимость преодолевать трудности на пути к цели. А цель в данном контексте — возможность самовыражения в рамках системы.

Для этого круга художников (как уже состоявшихся, так и будущих) свежесть дыхания живописи (подавляющее их большинство — живописцы) не ложится на пустоту, фундаментом является все та же необходимая муштра и академическая выучка, ими осознаваемая, принимаемая, но не становящаяся пределом устремлений. На этот пласт ложится и опыт авангардных течений мировой живописи, эксперименты с фактурой, новизна техник, использование большого спектра различных художественных приемов.

В. Жиров — один из элементов того арт-пространства, которое постепенно сформировалось в условиях атмосферы синтеза традиций, представляемых «старой гвардией», и новаций, вводимых молодыми художниками. Его выставочная биография пока не весьма пестра — он начал демонстрировать свои творческие достижения с 2011 г. (участие в коллективных проектах 2011–2014 гг.), персональных выставок еще не имел, хотя в 2012 г. и успел уже снять награду — был отмечен Юбилейной медалью в честь 25-летия деятельности Украинского фонда культуры за «творческую и благотворительную деятельность в возрождении, приумножении и пропаганде национальной культуры», стал лауреатом премии университета, где работает. В его творческом багаже есть обращение к разным жанрам, он пробовал различные манеры, работал со многими материалами, и главное, что можно отметить и благодаря чему генерация студентов-художников работает рядом с ним с удовольствием, — ему присуще экспериментаторство, на которое в вузе классического образца нужно иметь смелость.

Творчество В. Жирова имеет несколько неровную пульсацию — его живопись настроенчески неравномерна, как любой творческий организм. Заказные работы получаются у него более пресными и безликими, нежели то, что он, вырывая время украдкой, пишет в мастерской между занятиями со студентами или «производственными делами». В его живописи есть и абстрактная линия, тяготение к аллегориям



Рис. 1. В. Жиров. Бухта Ласпи, вид на гору



Рис. 2. В. Жиров. Игра теней

и языку символов, есть и более традиционная, близкая по духу к традициям национального наследия. Однако эта близость скорее сюжетная, смысловая, нежели техническая — академизма в работах художника, особенно последнего периода, мало. Ближе к классическому ключу решения изображения его пейзажи, хотя и в них нередко ощущается влияние пуантилизма, постимпрессионистские нотки («Бухта Ласпи, вид на гору» (рис. 1); зимний пейзаж Пирогово; пейзаж «Утренний бык»), иногда и натюрморты («Игра теней» (рис. 2), «На комод»). Тяготение к импрессионистическому видению прослеживается во многих холстах, иногда можно утверждать, что оно осознанное и является данью французскому наследию импрессионизма и постимпрессионизма («Абсент»), а в некоторых случаях можно предполагать и подсознательное наследование видения импрессионистов.

В своем творчестве живописец использует и элементы, возможно, с некоторой долей иронии, соцреализма, синтезированного со стилизацией в духе авангарда («Самогон», «Утюг», «Семь слоников», «Холостяцкая трапеза», «Натюрморт с белой трубкой», «Белая кружка», «Телефон»), а кое-где и с импрессионистическим методом («Железный конь»). Не чужда ему и пасторальность национального думно-былинного настроения («Мамай и Мамаевна», «Козак»), хотя она-то как раз удается ему заметно менее удачно, такие работы бывают

скованными и жесткими по манере и малоинтересными по цветовому решению. Временами сказывается и слабинка в академической подготовке — недостаточность штудий в области пластической анатомии и технике рисунка. Антагонистами таких работ стали холсты в ключе «Чертовой королевы» — более свободные, смелые и экспрессивные и по замыслу, и по комплексу использованных художественных методов.

Можно выделить благодаря единству как тематическому, так и технологическому целый цикл работ 2014 г., который стал хорошим фундаментом для начала нового периода в творчестве художника. Это своего рода sea-цикл, серия работ, в которых живописец ядром делает изображение рыбы или какого-либо иного обитателя водной,



Рис. 3. В. Жиров. Краб



Рис. 4. В. Жиров. Консерватизм



Рис. 5. В. Моркочан. Птица-феникс

чаще морской, стихии. Главное их достоинство — эксперименты с фактурами. Художник использует фактуру, вводит в композицию дополнительные предметы (фрагменты веревок, ключи или их оттиски, ракушки, плакетки), фактически пишет по рельефу. Что касается классической системы обучения, то такие эксперименты, конечно, не претендуют на новое слово в искусстве, поскольку были в ходу у многих мастеров в течение не одного

десятилетия, но весьма полезны, так как дают художнику возможность попробовать свои силы в новых для себя техниках, дают опыт и укрепляют «ремесленную» выучку. В такой манере выполнены «Краб» (рис. 3), «Японские карпы», «Консерватизм» (рис. 4), «Форель», «Рыбы», «Камбала», «Лист бумаги», «Раковина», немного выпадающий по стилистическим характеристикам, но все же вписывающийся в общую линию «Сон дракона».

Нетрудно догадаться, что эта манера, довольно свободная и дающая поле для эксперимента, порождает и желание наследования, что выражается в работах студентов. Например, дипломная картина студента В. Моркочана «Птица-феникс» явно создана под влиянием манеры В. Жирова (рис. 5).

Пожалуй, каждый из художников киевского арт-пространства, занимающийся преподавательской деятельностью, сочетает в себе все необходимые черты для создания арт-школы. Главное — чтобы его пространство для экспериментов находило отклик и не наталкивалось на «мотив стены», притягивало творческую молодежь и питало ее энергией, получая взамен поддержку.

ИСТОЧНИКИ

1. Институт проблем современного искусства [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.mari.kiev.ua>
2. Романенкова Ю. Теоретические штудии арт-личности: цель, средство результат / Ю. Романенкова // Материалы всероссийской научно-практической конференции [Художественное образование: история и современность], Нижний Тагил, октябрь 2014 г. — С. 279–284.
3. Романенкова Ю. Лидеры и аутсайдеры современного художественного образования Украины. Дизайн. Искусствоведение. Реставрация / Ю. Романенкова // Матер. II Международной научной конференции [Искусство Евразии — на перекрестке культур (проблем регионального искусствознания)], Уфа, 15 октября 2013 г. — С. 130–133.
4. Романенкова Ю. «Индивидуальный маршрут» как доминирующий компонент высшего профессионального образования современной Украины / Ю. Романенкова // Матер. Міжнародної наукової конференції [Освіта і наука в Україні], Дніпропетровськ, 21–22 червня 2013 р. — С. 154–156.

Саркісян Марина Суренівна

Народні традиції у монументально-декоративному мистецтві України ХХ ст.

У статті здійснено спробу визначити роль народних традицій у вітчизняному монументально-декоративному мистецтві ХХ ст. Виокремлено основні складові формоутворення монументально-декоративного мистецтва в етнографічному стилі. Наведено конкретні приклади з творчої практики українських митців різних періодів ХХ ст.

Ключові слова: монументально-декоративне мистецтво, архітектура, скульптура, народні традиції, етнографія, фольклор.

Саркісян М.С.

Народные традиции в монументально-декоративном искусстве Украины ХХ в.

В статье предпринята попытка определить роль народных традиций в отечественном монументально-декоративном искусстве ХХ в. Выделены основные составляющие формообразованья монументально-декоративного искусства в этнографическом стиле. Приведены конкретные примеры из творческой практики украинских художников различных периодов ХХ в.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, архитектура, скульптура, народные традиции, этнография, фольклор.

Sarkisian M.

Folk traditions in monumental and decorative art of Ukraine in XX century

The article makes an attempt to define the role of folk traditions in monumental and decorative art of Ukraine in XX century. It distinguishes the main elements of development of monumental and decorative art in ethnographic style. It gives specific examples from artistic practice of the Ukrainian artists from the different periods in XX century.

Key words: monumental and decorative art, architecture, sculpture, folk traditions, ethnography.

В умовах зростаючої уваги до витоків народного мистецтва та культури дослідження особливостей народних традицій у монументально-декоративному мистецтві України ХХ ст. є досить актуальним питанням мистецтвознавства як у нашій державі, так і за кордоном. Відродження національних традицій, підвищення культурної свідомості населення, а також популяризація народних традицій на загальнодержавному рівні корінним чином впливають на сучасні тенденції художньо-декоративної організації різних галузей життєдіяльності людини, зокрема у сфері монументального мистецтва.

Твори монументально-декоративного мистецтва являють собою важливе першоджерело для розуміння національної історії культури. Вони, крім великого естетичного навантаження, демонструють характеристики певної епохи в історії країни й типові риси світосприймання, притаманні тогочасному суспільству. Вагому роль також відіграють етнонаціональні особливості народу, представники якого є творцями пам'яток мистецтва.

Цей зв'язок полягає у тому, що проблематика даної статті знаходиться на перехресті одразу

кількох наукових дисциплін: мистецтвознавства, історії культури, етнографії та фольклористики.

Варто зазначити, що проблематика розвитку у минулому сторіччі монументально-декоративного мистецтва в Україні не є новою ані для вітчизняної, ані для зарубіжної науки. Серед останніх досліджень, які тим чи іншим чином стосуються цієї теми, варто згадати наукові розробки таких вчених, як Н. Ковпаненко [4], В. Павленко [7], М. Протас [10] та ін.

Не применшуючи значення проведених зазначеними авторами наукових пошуків, зауважимо, що проблематика впливу народних традицій на формотворення монументально-декоративного мистецтва в Україні у ХХ ст. ще недостатньо досліджена в нашій державі, зокрема з позицій мистецтвознавства. Окреслене й визначило актуальність цієї публікації.

Метою статті є дослідження особливостей впливу народних традицій на розвиток монументально-декоративного мистецтва ХХ ст. у нашій країні.

Об'єктом дослідження виступає вплив етно-традицій на формування монументально-декоративного мистецтва. Відповідно предметом

дослідження є історичні особливості використання народних традицій у відповідній галузі мистецтва України впродовж минулого століття.

Монументально-декоративне мистецтво слід розуміти як різновид монументального мистецтва, в якому переважає декоративний початок. Загальновідомо, що ХХ ст. стало періодом, коли монументальний напрям у мистецтві на території України використовувався надзвичайно активно, що пов'язано з потребами суспільства і запитамі державних структур.

Відповідно до визначення, запропонованого дослідником В. Тимофієнком, пам'ятками монументального мистецтва є виконані у минулі історичні періоди високохудожні твори скульптури, живопису, декоративного мистецтва, як пов'язані з архітектурними спорудами, так і самостійні, що характеризують світогляд, естетичні погляди і рівень розвитку культури певної історичної епохи [12, 313].

Монументальне мистецтво завжди звертається до численної колективної аудиторії. Воно виражає провідні соціально-політичні, релігійні або філософські ідеї, а також емоції, які завжди закликають бути сильними. Викладене й зумовлює те, що монументальні твори мають велике суспільне значення, завжди привертають увагу громадян і не можуть залишатися непоміченими. Монументальне мистецтво також може бути пов'язане із державною ідеологією, і якщо вона недемократична, то й мистецтво теж тоталітарне або авторитарне. Власне цей термін може бути повною мірою віднесений до монументально-декоративного мистецтва радянського періоду історії України. Ансамблі такого мистецтва досі можна спостерігати у різних містах нашої держави, зокрема в столиці (ансамбль Музею Великої Вітчизняної війни у Києві та ін.).

Немає жодних сумнівів у тому, що пам'ятки монументально-декоративного мистецтва є однією з важливих сфер духовної культури українського народу. Ці твори характеризуються такими особливостями:

— являють собою частину природного або архітектурного ансамблю;

— мають велику суспільну вагу, звичайно ж, охороняються законом як визначні пам'ятки;

— створені для увічнення пам'яті про осіб і події (меморіальні ансамблі та комплекси, садово-паркові скульптури тощо).

Декоративний компонент монументального мистецтва полягає у використанні живописних чи скульптурних зображень, які мають бути включені до екстер'єру або інтер'єру скульптурних пам'ятників, монументів або архітектурних споруд.

Із певною мірою умовності можна стверджувати, що до пам'яток монументального мистецтва також належать храми й архітектурні споруди

репрезентативного чи меморіального характеру (обеліски, мавзолеї, триумфальні арки, некрополі). Загалом віднесення такого напрямку мистецтва, як зодчество до монументального є досить суперечливим. Також існують різні погляди щодо співвідношення монументальних і декоративних форм оздоблення інтер'єру, зіставлення монументально-декоративного мистецтва з декоративно-прикладним [8; 12; 14].

Загалом фольклорний, народний стиль у монументально-декоративному мистецтві є відносно не затратним, але досить ефективним засобом виявлення незвичності й оригінальності. Він передбачає досить широке застосування декоративних елементів, мета яких — максимально повне вираження культурних, історичних та мовних особливостей певної нації або регіону. За допомогою вказаних засобів у мистецтві вдається створювати унікальний настрій заглиблення у національну культуру й традиції. Зазначений напрям має багато синонімів: етно-стиль, фолк, етника.

Використання елементів народних традицій у монументально-декоративному мистецтві пов'язане з тим, що на межі ХІХ–ХХ ст. на території України активізувався національний рух, який у 1917–1920 рр. переріс у національно-визвольний. Крім того, у тогочасному мистецтві розпочалася трансформація естетичних канонів, з'явився напрям модерну. Вказане відповідним чином позначилося і на монументальних мистецьких пам'ятках тогочасної епохи.

Відображенням наполегливих пошуків українського національного стилю на початку ХХ ст. стала творчість таких видатних митців, як В. Кричевський (архітектура і художнє мистецтво), М. Самокиш і С. Васильківський (живопис). Зокрема, вони спільно працювали над монументально-декоративним оформленням будинку, де було розташоване Полтавське губернське земство. Ця будівля являє собою визначну пам'ятку українського модерну і втілює у собі синтез мистецтв періоду 1903–1908 рр. На сьогодні у зазначеному будинку розташований Обласний краєзнавчий музей Полтавщини.

Серед майстрів монументального малярства перших років ХХ ст. можна назвати І. Їжакевича та групу майстрів Лаврської іконописної майстерні. До їхніх творів, зокрема, належать:

— розписи Трапезної палати та церкви Всіх святих над однією з брам Києво-Печерської лаври (1902–1909 рр.);

— іконостас та розписи Георгіївської церкви у музеї-заповіднику «Козацькі могили» у с. Пляшева Рівненської обл. (1914 р.) [3, 652].

Звичайно, в цих творах досить мало національного колориту, оскільки їхнє створення відбувалося за суворими усталеними канонами іконописної школи.

Досить активно упродовж першої третини ХХ ст. розвивалося національне монументально-декоративне мистецтво на території Західної України. І хоча воно було позначене потужним естетичним впливом західноєвропейських художніх шкіл та естетичних уподобань, пам'ятки зазначеного регіону, насамперед громадські споруди й особняки, характеризувалися потужним національним колоритом.

Зразком вияву народних традицій у Західно-українському регіоні на зламі ХІХ і ХХ ст. є орнаментальне оздоблення споруд палацового ансамблю митрополитів у Чернівцях (1880–1886 рр.). Серед видатних діячів, які займалися такими роботами, варто назвати Т. Копистинського, К. Устияновича, П. Ковжуна, С. Гординського, Л. Петрача, М. Сосенка (Галичина, Волинь), Й. Бокшая, Ю. Вірага, Г. Рошковича (Закарпаття), а також львівського митця П. Холодного, до творів якого належать розписи на фасаді церкви св. Миколая та вітражі для Успенської церкви (1924 р.), стінопис каплиці Святого Духа греко-католицької духовної семінарії й Богословської академії (1927–1929 рр.) [11, 28–33].

У 1911 р. видатним митцем та основоположником українського авангарду в пластиці І. Кавалерідзе був встановлений монумент княгині Ользи в Києві. Зруйнований у більшовицькі часи, цей пам'ятник був відновлений наприкінці 1990-х рр.

Радянська доба ознаменувалася встановленням таких канонів у монументально-декоративному мистецтві, які принципово відрізняли її від попередніх історичних періодів. Водночас було б помилкою стверджувати, що у тогочасному мистецтві на території УРСР був відсутній національний колорит.

Монументальне мистецтво, насамперед скульптура, розглядалося більшовицьким режимом як своєрідна ідеологічна зброя [10, 53]. При цьому нова влада у перші роки свого існування активно вдавалася до руйнування храмів. Таким чином, упродовж 1920–1930-х рр. у радянській Україні була знищена значна частина сакральних пам'яток.

Натомість розпочалася епопея встановлення пам'ятників комуністичним діячам, передусім В. Леніну (окремі з них збереглися на території України досі, проте більшість вже знесена). Серед провідних українських скульпторів того часу слід назвати Ф. Балавенського, Й. Чайкова, Б. Кратка. Звичайно, що в монументах на честь більшовицьких «ідолів» не були використані українські народні традиції.

Монументально-декоративне мистецтво радянської доби, що вже стало історією, досить докладно проаналізоване у відповідних фахових працях. Вважаємо за доцільне наголосити на таких рисах використання народних традицій

у цьому виді мистецтва в період УРСР до 1991 р., як [4, 47]:

— досить активне створення національно орієнтованих пам'яток монументального мистецтва упродовж 1920-х рр. (період українізації). Серед них — пам'ятники видатним українцям, зокрема Г. Сковороді у Лохвиці 1922 р., а також Т. Шевченку (у Ромнах 1918 р., у Полтаві 1925 р., у Сумах 1926 р.);

— синтез монументального живопису, який характеризувався, зокрема, національними традиціями, з новою архітектурою того часу (1920–1930-ті рр.), а саме: музеями, клубами, об'єктами інфраструктури. Проте використання елементів українського національного колориту було припинене у період сталінських репресій, низка видатних вітчизняних митців була репресована, а їхні твори по-варварськи знищені;

— широке використання елементів народних традицій у ході розвитку монументального малярства під час активного містобудування у повоєнний період;

— проведення стилевих змін у монументально-декоративному мистецтві впродовж 1960-х рр., сутність яких, зокрема, полягала у застосуванні нових художніх матеріалів, а також оригінальних прийомів виконання (чітко видно на прикладі декоративного оздоблення Будинку архітекторів у Львові, а також Львівського університету);

— застосування народних формально-пластичних рішень і технік у монументалістиці (вітраж, керамічний рельєф, декоративні композиції з дерева, скла й тканини) впродовж 1970–1980-х рр. Широкі можливості для реалізації цих ідей давав будівельний бум у СРСР, зокрема створення містобудівних комплексів, міських магістралей, рекреаційної та туристської інфраструктури;

— поширення фольклорних мотивів в оздобленні музейних установ історико-етнографічного профілю (Музей книги та друкарства України, 1975 р., Музей історії Запоріжжя на Хортиці, 1983 р.) і метрополітену (Київ, Харків).

При цьому декоративні скульптурні панно й барельєфи у національному стилі тут досить часто поєднувалися з живописом, керамікою тощо.

Звісно, що з часом у незалежній українській державі національні акценти в монументально-декоративному мистецтві вийшли на якісно новий рівень. Виникла ціла низка принципово відмінних від попередньої епохи монументальних творів — пам'ятників героям національно-визвольних змагань, меморіальних позначок з увіковіченням пам'яті борців за незалежність України, меморіальних знаків, присвячених голодомору 1932–1933 рр., а також на місцях поховань борців за незалежність нашої держави, жертв політичних репресій тощо.

Проявом поступового відродження монументальної скульптури на якісно новому рівні в незалежній Україні стало повернення національних видів сакральних-мортирологічних пам'яток, насамперед різьблених хрестів, так званих фігур. Серед регіонів, де ці хрести встановлені, можна назвати Поділля, Тернопільщину, Івано-Франківщину й Буковину. Таким чином, і у період незалежності Західна Україна вкотре підтвердила свій статус П'ємонту відродження національних традицій, причому навіть у такому досить консервативному виді мистецтва, як монументально-декоративне [10, 195].

На кінець ХХ ст. в Україні зафіксовано значне число пам'яток монументального мистецтва. За оцінкою дослідника В. Чешка, станом на 2005 р. на державному обліку перебувало 5926 таких пам'яток [14, 225]. Проте до цього показника насамперед віднесені об'єкти монументальної скульптури. Тому можна стверджувати, що реальна чисельність пам'яток монументального (у т. ч. монументально-декоративного) мистецтва в Україні є значно більшою.

На нашу думку, чітка грань між суто монументальним і монументально-декоративним мистецтвом відсутня. Пам'ятки власне монументально-декоративного мистецтва можуть не характеризуватися високим ідейним навантаженням, проте вони найчастіше відображають національний колорит. Цей «фольклорний акомпанемент» на прикладі архітектури виражається в оформленні фасадів, стін, перекриттів тощо.

Пам'ятки монументально-декоративного мистецтва, створені на території України впродовж ХХ ст., є цінним джерелом історії нашої держави.

Значну роль в оздобленні вказаних об'єктів відігравав національний чинник, пов'язаний із культурою українського народу, зокрема в її етнографічному вимірі. Починаючи з періоду національного відродження перших десятиліть ХХ ст. цей фактор супроводжував значну частку пам'яток монументально-декоративного мистецтва, споруджених на території нашої держави. У подальшому, впродовж 1920–1980-х рр., був встановлений достатньо жорсткий радянський ідеологічний диктат, проте він не виключав можливості застосування національного колориту.

В окремі періоди, зокрема у 1920-ті рр., захоплення українською національною традицією навіть віталось, у передвоєнний час — засуджувалося і переслідувалося. Разом з тим упродовж практично всього ХХ ст. надзвичайно високий рівень впливу українських народних традицій на монументально-декоративну творчість зберігався на території Західної України (мабуть, у зв'язку з високим рівнем національної свідомості місцевого населення).

Серед цікавих і актуальних напрямів майбутніх досліджень проблематики народних традицій у монументально-декоративному мистецтві нашої країни можна виділити такі:

— виявлення відмінностей впливу національних традицій на пам'ятки монументально-декоративного мистецтва у різних регіонах України;

— співвідношення національного та ідеологічного компонентів у пам'ятках монументально-декоративного мистецтва України радянської доби;

— вивчення досвіду держав Східної Європи в аспекті ставлення до пам'яток монументально-декоративного мистецтва періоду соціалізму.

ДЖЕРЕЛА

1. Головач П.І. Живопис, монументальні роботи, скульптура, графіка: каталог мистецьких робіт / П.І. Головач. — Т. : Підручники і посібники, 2008. — 32 с.
2. Данилов В.П. Монументальне та декоративне мистецтво. Живопис. Графіка : [альбом репродукцій] / В.П. Данилов. — Дніпропетровськ : Ліра, 2008. — 151 с.
3. Ковпаненко Н.Г. Їжакевич Іван Сидорович / Н.Г. Ковпаненко // Енциклопедія історії України. — Т. 3. — К., 2005. — С. 652.
4. Ковпаненко Н.Г. Проблеми висвітлення мистецької спадщини у «Зводі пам'яток історії та культури України» / Н.Г. Ковпаненко. — К. : Інститут історії України НАН України, 2011. — 120 с.
5. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва: [альбом] / Нац. худож. музей України, Нац. акад. мистецтв України, Фонд сприяння розв. Нац. худож. музею України ; [кер. проекту А. Мельник ; авт. тексту: Л. Ковальська, Н. Присталенко]. — К. : НХМУ, 2010. — 281 с.
6. Монументальне мистецтво у творчості художників Вінниччини. Краса України Поділля: альбом / Вінниц. обл. держ. адміністрація [та ін.] ; упоряд. Гринюк Л.Н.; фото Л. Гринюк [та ін.]. — Вінниця : [Консоль], 2009. — 119 с.
7. Павленко В.М. Проекції національної свідомості в монументальному мистецтві України / В.М. Павленко. — Х. : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2010. — 180 с.
8. Пам'ятки археології, історії та монументального мистецтва / за заг. ред. Георгія Мокрицького. — Житомир : Волинь, 2009. — 243 с.

9. Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень : тези наук. конф. Національного заповідника «Софія Київська» / Національний заповідник «Софія Київська». — К. : [б.в.], 1996. — 88 с.
10. Протас М.О. Українська скульптура ХХ століття / М.О. Протас. — К. : Інтертехнологія, 2006. — 278 с.
11. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. / О. Ріпко. — Л. : Каменярь, 1995. — 286 с.
12. Тимофієнко В.І. Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття / В.І. Тимофієнко. — К. : Головкивархітектура, 2002. — 472 с.
13. Художники України. Живопис. Графіка. Скульптура. Монументально-декоративне мистецтво. Декоративно-ужиткове мистецтво: творчо-біографічний альбом-довідник / авт.-упоряд. С. Журавель. — К. : Експрес-поліграф, 2008. — 237 с.
14. Чешко В.М. Особливості дослідження та поцінування пам'яток монументального мистецтва / В.М. Чешко // Пам'ятки історії та культури України: Каталог-довідник. Зошит І. Пам'ятки історії та культури України: Дослідження і збереження. — К. : НДІ пам'яткоохоронних досліджень, 2005. — С. 220–228.

Шульц Ніна Анатоліївна

Мистецтво як складова частина культури Поділля кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Стаття присвячена мистецтвознавчому аналізу культурно-мистецького життя на Поділлі другої половини ХІХ — початку ХХ ст.

Ключові слова: мистецтво, товариство, освіта, художник, педагог.

Шульц Н.А.

Искусство как составляющая часть культуры Подолья конца ХІХ — начала ХХ в.

Статья посвящена искусствоведческому анализу культурно-творческой жизни на Подолье во второй половине ХІХ — начале ХХ в.

Ключевые слова: искусство, общество, образование, художник, педагог.

Shults N.

Art as the main part of Podillia culture at the end of ХІХ — beginning of ХХ century

The article is dedicated to the art as the part of cultural artistic activity in Podillia at the end of ХІХ—beginning of ХХ century.

Key words: art, community, education, painter, teacher.

Мистецтво є складовою частиною культури, в якій відображаються всі суспільно-політичні й духовні процеси, притаманні суспільству на тому чи іншому етапі існування. Кожна епоха породжує своє мистецтво, яке вбирає в себе всю складність та багатоплановість розвитку суспільства. Коло висвітлених питань художнього життя традиційно усталилося. Насамперед це стосується мистецьких творів та їх взаємозв'язків з глядачем; різних видів виставкової діяльності, організаційних форм художнього життя, серед яких слід розрізняти форми актуальної діяльності, якими найчастіше виявляються товариства, групи, об'єднання і які створюються для розв'язання злободенних, гострих питань, організаційні форми тривалого функціонування, якими є музеї, галереї, бібліотеки; художньої критики та її впливу на творчість художників і творчий процес та зворотного процесу впливу художньої творчості на пресу, що прагне відобразити тенденції розвитку мистецтва. Ці основні питання обростають безліччю конкретних реалій, що залежать від багатьох чинників мистецького і немистецького характеру, входять у художній процес, перебувають у живих зв'язках, які то посилюються, то раптом згасають, щоб з часом знову з новою силою заявити про себе і витягти на світ нову проблему.

Культурно-мистецьке середовище Кам'янини межі ХІХ–ХХ ст. — невід'ємна складова художньої культури Поділля, що відбиває не лише загальні закономірності її розвитку, але й особливості сформованої в регіоні художньої

свідомості. За сучасних умов, з їх різноманіттям стилістичних тенденцій, напрямків і концепцій, аналіз творчих процесів минулих періодів уявляється принципово актуальним не тільки тому, що допоможе вималювати цілісну картину художнього процесу в країні та виявити своєрідність місцевої, локальної культури, але й дасть змогу розкрити роль мистецьких традицій у періоди докорінних зрушень у суспільній свідомості другої половини ХІХ — початку ХХ ст., що надзвичайно важливо при теперішній різкій зміні координат і орієнтирів культурного розвитку.

Аналіз новітньої наукової літератури з даної проблеми сприяв виявленню деяких особливостей мистецького життя в Україні, зокрема на Поділлі. Потужний рух національного відродження дав поштовх стрімкому злету культури на початку 20-х років ХХ ст. Це був період найсміливіших пошуків, багатоманітності напрямів та стилів. Але наприкінці 1920-х рр. мистецьке життя починає завмирати. У дослідженні даної проблеми безпосередньо на Поділлі варто відзначити праці П.С. Григорчука, В.А. Нестеренка, С.І. Дровозюка, С.Я. Вініковецького, В.П. Воловика, Л.П. Зінченка та Т.В. Публіки.

Мета нашого дослідження — проаналізувати особливості художнього життя Поділля другої половини ХІХ — початку ХХ ст., періоду, для якого було характерне поступове розширення спектра громадського життя в містах. Одним з його проявів була багатогранна діяльність різноманітних товариств, які спрямовували

свою роботу на розвиток науки, культури, освіти, мистецтва. Більшість з них діяла у губернському місті [4, 123].

Зазначений період характеризується значною активізацією педагогічної та просвітницької діяльності демократично налаштованої інтелігенції. Передчуття відміни кріпацтва, реформа 1861 р., пошук нових легальних форм боротьби за громадські свободи сприяли поживленню в культурно-мистецькому житті, запалюючи оптимізмом, новими ідеями національну свідомість народу, передусім кращих представників інтелігенції, студентів, учнів гімназій. Об'єднання молодих людей, освічених, ерудованих, сповнених бажання поширювати освіту в народі, піднести його культуру, зробити її надбанням широкого загалу, — явище, на нашу думку, для того часу цілком нове у суспільстві. Студентська молодь і гімназисти, в свою чергу, вступали в товариства, гуртки з метою поширення освіти серед народу. Дослідженням численних матеріалів, архівних документів, спогадів доведено, що українські громади — це напівлегальні осередки інтелігенції, студентів, учнівської молоді, які впродовж півстоліття (друга половина XIX — початок XX ст.) на демократично-патріотичних засадах проводили науково-просвітницьку, педагогічну й освітянську роботу на користь України та її народу [3, 72].

Сьогодні незаперечним є той факт, що українське мистецтво другої половини XIX ст. багато в чому пов'язане з діяльністю Товариства пересувних художніх виставок (далі — ТПХВ) в Україні. Творчість художників об'єднання стала справжньою школою майстерності для кількох поколінь українських митців. За несприятливих для національної культури і мистецтва умов розвитку (після наказу 1876 р. про заборону української мови) саме ТПХВ ідейно та організаційно об'єднало розпорошені та нечисленні на ранніх стадіях художні сили України. Моральна підтримка, яку надавали представники ТПХВ українським митцям та критикам, сприяння діяльності провінційних товариств красних мистецтв, художніх шкіл, об'єднань, виставковій діяльності у містах України (Київ, Харків, Одеса, Катеринослав, Полтава, Єлизаветград, Миколаїв та ін.) при нечисленності місцевих музеїв, приватних збірок давали можливість громадськості ознайомитись із розвитком сучасного мистецтва. Саме передвижники, виставки яких наприкінці XIX ст. можна вважати найяскравішим явищем культури провінційних міст України, відіграли провідну роль у становленні художнього життя Поділля.

Під впливом передвижників на початку XX ст. у Кам'янці-Подільському створюється той культурний осередок, навколо якого концентрувалася ініціативна частина суспільства. Цей період характеризувався значними соціально-економічними

й суспільно-політичними змінами, що визначали шлях розвитку культури та мистецтва. Активізацію культурного життя регіону зумовили визначні творчі і педагогічні досягнення Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи та інших навчальних закладів.

Серед перших було Подільське церковне історико-археологічне товариство, засноване у 1903 р. на базі Подільського єпархіального історико-статистичного комітету. Таке перетворення комітету на товариство сприяло об'єднанню краєзнавців Поділля. Так, у 1912 р. у ньому налічувалося 136 членів [1, 241].

Успішно поєднувало наукову, просвітницьку і громадську діяльність Товариство подільських лікарів. Воно було засноване в губернському центрі у 1859 р., нараховувало 123 члени, мало бібліотеку (у 1865 р. — 3526 томів) та розпочало формування колекції для майбутнього музею. У 1865 р. товариство, серед членів якого переважали поляки, було закрито внаслідок реакції на друге польське повстання. Згідно з розпорядженням генерал-губернатора О. Безака, бібліотека та музейні експонати товариства були доправлені в Київ та передані генерал-губернаторству та Університету св. Володимира [4, 7]. Утім, з 1878 р. Товариство подільських лікарів відновило діяльність, зосередившись не лише на санітарно-гігієнічних та медичних питаннях, але й на краєзнавчій та лекційно-просвітницькій роботі. Окремо слід згадати діяльність Товариства мистецтв, статут якого був затверджений у січні 1908 р. Його організатором став відомий на Поділлі художник В. Розвадовський, який одночасно завідував художніми класами. Товариство мистецтв розгорнуло на Поділлі широку просвітницьку діяльність, влаштовуючи пересувні виставки художніх творів у містах та багатьох містечках губернії. Крім того, у Кам'янці-Подільському діяла постійна виставка творів мистецтв [5, 310].

Невід'ємним від діяльності згаданих товариств є заснування у другій половині XIX — на початку XX ст. у містах Подільської губернії музейних закладів. Перший музей на Поділлі з'явився у 1890 р. у Кам'янці-Подільському. Ініціатором його створення виступив Подільський єпархіальний історико-статистичний комітет, який 29 жовтня 1889 р. створив комісію з організації церковного Давньосховища. 30 січня 1890 р. Комітет затвердив правила Давньосховища, оголосивши тим самим створення музейного закладу, що розмістився у галереї Кафедрального собору. Давньосховище мало колекції старожитностей, архів і бібліотеку, завідувачем був призначений соборний священник В. Якубович, секретарем у справах — протоієрей Є. Сіцинський — відомий дослідник старожитностей та історії Поділля. У зв'язку з перетворенням історико-статистичного комітету на історико-археологічне

товариство, Давньосховище було офіційно перейменовано у музей [3, 70].

Ще один музей у Кам'янці-Подільському з'явився у 1912 р. — при губернській земській управі Товариство подільських природодослідників відкрило природничо-історичний музей. Він мав три відділи: демографічний, культурно-історичний та природничо-історичний [3, 11].

З розвитком Кам'янця-Подільського як важливого промислового міста наприкінці XIX ст. цілком природно виникла потреба в художньо-промисловій освіті, що було характерною ознакою часу. Так, основним напрямком місцевої художньої освіти став художньо-промисловий, певний розквіт якого припадає на початок XX ст. Підготовка художника для промисловості та поширення елементарної художньої освіти серед населення міста стали головною метою і загальною рисою в роботі названих освітніх установ. Кам'янець-Подільська художньо-ремісничка школа була заснована у 1905 р. Ініціатором і першим її керівником був В. Розвадовський. У школі навчали селянських дітей образотворчому мистецтву та готували майстрів гончарного профілю. В основу діяльності Кам'янець-Подільської художньо-ремісничої навчальної майстерні, за статутом 1911 р., покладено прагнення сприяти розвитку, головним чином, гончарного виробництва на Поділлі шляхом підготовки спеціалістів-інструкторів із художнього та утилітарного керамічного виробництва, а також завдання загального розвитку в учнів графічної та образотворчої грамотності та виховання художнього смаку, необхідного не тільки для розвитку декоративно-ужиткового мистецтва, а й для загальної художньої вихованості. Підсумком навчання у ремісничій школі було виконання екзаменаційної, так званої кваліфікаційної, роботи, за що й давалося звання майстра кераміки. Зважаючи ще й на те, що велика частина учнів була селянського походження, випускники отримували високу професійну підготовку, з одного боку, маючи можливість заробітку, а з іншого — набували чуття і любов до краси, художній смак.

Цей період характеризувався значними соціально-економічними й суспільно-політичними змінами, що визначали шлях розвитку культури та мистецтва. Активізацію культурного життя регіону зумовили визначні творчі і педагогічні досягнення Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи та інших навчальних закладів.

Для втілення у життя реформи загальної освіти, а також для обслуговування міських вищих училищ виникла нагальна потреба в педагогічних кадрах. Для їх підготовки створювались учительські інститути та семінарії — середні навчальні заклади з трирічним курсом навчання. Інститути готували вчителів для міських вищих училищ, семінарії — для початкових училищ сільської місцевості.

Навчання в семінаріях велося по скороченому варіанту програми учительських інститутів.

Художньо-педагогічною діяльністю на Поділлі у XIX — на початку XX ст. займалися І. Васьков, І. Грейм, В. Розвадовський, В. Гагенмейстер, М. Роот, М. Добровольський, І. Захаров, Г. Журман, О. Адамович, Д. Жудін, Т. Вторжецький, В. Коренев, А. П'янкова, І. Климентович, Н. Вишневська, О. Грен і багато інших. На жаль, дуже мало архівних матеріалів містять інформацію про вчителів малювання, а тому ця проблема вимагає подальшого дослідження. Митці з ґрунтовною професійною освітою, викладаючи в названих навчальних закладах образотворчі дисципліни, поширювали у регіоні професійну художню культуру, розширюючи таким чином художнє середовище.

Відродження національної мистецької школи, про яке свідчить активізація художнього життя Поділля у другій половині XIX ст., стало можливим завдяки усвідомленню художниками своєї ролі у поступі національної культури.

Творчість подільських художників, яка на початку XX ст. у багатьох засадничих рисах відображала загальний розвиток української культури, засвідчила зрілість їхніх устремлінь у галузі образотворчого мистецтва. Під впливом формування нової національної ідеології в мистецькому середовищі актуалізувалася проблема втілення національної тематики в малярстві. Розв'язуючи її, художники малювали портрети та картини на теми з народного життя. Вони виконували краєвиди та алегоричні композиції, пов'язані з історією України. Таким чином, митці розширили жанрову структуру живопису, визначили його програмну спрямованість, створили основу для трансформування нових тенденцій європейського малярства на національний ґрунт.

На початку XX ст. митці виробили розгалужену систему поглядів, на основі якої відбувалося формування цілісних художньо-культурних програм. Залишаючись вірними традиціям і виходячи з потреб часу, художники спрямовували свою увагу передусім на проникнення в сутність тогочасних явищ. У своїх творах вони підкреслили суспільну значущість людини незалежно від її соціального статусу, розкрили характер своєї епохи. Вивчаючи навколишній світ, вони дедалі частіше обирали для своєї творчості ширшу тематику, шукаючи своїх власних шляхів для її втілення у живописних творах.

Малювання як навчальна дисципліна вводилося у програми навчальних закладів уже в XIX ст. З проведеного аналізу стану загальної художньої освіти в середніх навчальних закладах Поділля можна зробити такі висновки: предметам образотворчого циклу в навчальних планах приділялося недостатньо уваги; зміст навчання зазнавав постійних змін та уточнень, що підтверджується постановами та рішеннями педагогічних рад 1879,

1905, 1907, 1909 рр.; відмінності у навчальній підготовці з образотворчого мистецтва хлопців і дівчат призводили до диспропорції у художній освіті; орієнтація загальної художньої освіти на ремісничі чи технічні спрямування поступово призводила до скорочення, а іноді й вилучення малювання з навчальних планів, що сприяло розвитку професійної художньо-ремісничої освіти; погане забезпечення вчительськими кадрами художнього напрямку негативно позначалося на якості образотворчої підготовки.

Визначальну, домінуючу роль у культурно-мистецькому житті Поділля відіграв живопис. Своєрідним відгуком на піднесену загальноукраїнську національну атмосферу в культурно-художньому житті міста на початку ХХ ст. став розвиток пейзажу. Найбільш послідовно місцеві краєвиди відтворювали художники Д. Жудін, О. Жудіна, В. Розвадовський, В. Гагенмейстер та ін.

На Поділлі працював також талановитий художник М. Жук, відомий своїми пейзажними та історичними малюнками. «Поділля з його степами, з його чудовими вільготними краєвидами», за спостереженнями сучасників, викликало натхнення у митців. Опосередковано відбиваючи зацікавленість національною спадщиною, в тематиці пейзажних композицій домінували ландшафти міських околиць, багатих яскравою історією та героїчним минулим. Місцевості поблизу руїн Кам'янець-Подільської фортеці, панорами подільських рівнин, краєвиди сільських місцевостей, на думку сучасників, мали ліричне

забарвлення та «особливу привабливість чогось рідного та близького» для пересічного глядача [5, 43].

На основі аналізу стану художньої освіти на Поділлі визначено актуальні для сьогодення краю тенденції художньої освіти, які в навчальних закладах досліджуваного періоду постійно збагачувались, удосконалювались і примножувались. Це гуманізація та гуманітаризація освітнього процесу засобами образотворчого мистецтва; вплив мистецтва на загальний духовний розвиток особистості; взаємозв'язок усіх форм художньої освіти (академічної, модерністської, народної); пріоритет духовного і морально-релігійного компонентів у художньо-естетичному вихованні; удосконалення засобами образотворчого мистецтва професійно-педагогічної підготовки вчителя; культурно-просвітницька орієнтація художньої освіти у навчальних закладах різного типу.

Отже, художнє життя Поділля набуває певного розмаїття і повноти на початку ХХ ст., коли сформувалися основи всіх його складових.

Розширення мережі художньої освіти мало свої позитивні наслідки, пов'язані насамперед з активізацією місцевого художнього життя, зростанням ролі художника та його впливу на формування національної культури, відродження самосвідомості. Виставки творчих робіт подільських митців значно урізноманітнювали картину художнього життя на Поділлі в цей період і впливали на активний розвиток художньої критики, яка не залишалась байдужою до різноманітних подій у мистецькому житті регіону.

ДЖЕРЕЛА

1. Годичное собрание Подольского Епархиального Историко-статистического Комитета в новом помещении Древнехранилища / Подольские епархиальные ведомости. — 1903. — № 10. — Ч. неоф. — С. 241–243.
2. Кловак Г. Педагогічна і просвітницька діяльність українських громад (друга половина ХІХ — початок ХХ ст.) / Г. Кловак // Рідна школа. — 2002. — № 11. — С. 70–72.
3. Ковальчук А.М. Історичні передумови виникнення мистецького осередку на Поділлі / А.М. Ковальчук // Мистецька спадщина Поділля у контексті полікультурного європейського простору : зб. наук. пр. за результатами Міжнарод. наук.-практ. семінару. — Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка, 2010. — 212 с. — С. 87–92.
4. Публіка Т.В. Культурне життя на Поділлі в 20–30-ті роки ХХ ст. / Т.В. Публіка // Наукові записки ВДПУ імені М. Коцюбинського. — Вип. 10. Серія: Історія. — Вінниця, 2006. — 125 с.
5. Урсу Н.О. Художня освіта у Кам'янці-Подільському в другій половині ХІХ — першій половині ХХ століття / Н.О. Урсу // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр. // Луган. держ. ін.-т культури і мистецтв ; за заг. ред. В.Л. Філіппова. — Вип. 18. — Луганськ : ЛДІКМ, 2011. — 252 с.

Урсу Наталья Алексеевна

Луцкий доминиканский костел Успения Пресвятой Девы Марии

Статья посвящена исследованию доминиканского монастыря с костелом Успения Пресвятой Девы Марии в Луцке как одного из выдающихся образцов архитектурно-культурного наследия на землях Волыни. Прослеживается судьба других костелов ордена проповедников на волынских территориях, время возникновения, существования и уничтожения.

Ключевые слова: доминиканский монастырь, храм Успения Пресвятой Девы Марии, архитектурно-культурное наследие, Волынь.

Урсу Н.О.

Луцький домініканський костел Успіння Пресвятої Діви Марії

Статтю присвячено дослідженню домініканського монастиря з костелом Успіння Пресвятої Діви Марії у Луцьку як одного з видатних зразків архітектурно-культурної спадщини на землях Волині. Простежується доля інших костелів ордену проповідників на волінських теренах, час виникнення, існування та знищення.

Ключові слова: домініканський монастир, храм Успіння Пресвятої Діви Марії, архітектурно-культурна спадщина, Волинь.

Ursu N.

Lutsk Dominican Cloister of Assumption of the Blessed Virgin Maria

The article deals with the investigation of Dominican monastery and the cloister of Assumption of the Blessed Virgin Maria in Lutsk as one of the remarkable specimens of architectural-cultural heritage on the lands of Volyn. The author traces the fate of other Polish Roman-Catholic churches of preachers' order on the territories of Volyn, the time of their appearance, existence and destruction.

Key words: Dominican monastery, temple of Assumption of the Blessed Virgin Maria, architectural-cultural heritage, Volyn.

В условиях национального и культурного возрождения, становления украинской государственности исключительная роль принадлежит развитию культуры, архитектуры и искусства, источников духовного обогащения народа. Лучшие произведения европейского и украинского зодчества были и остаются символами своего времени, с одной стороны, а также носителями культурных достижений человечества — с другой.

Примером трагической судьбы доминиканских костелов и монастырей в Украине являются храмы Волыни. Разрушительные действия российской имперской, а позднее и советской власти привели к почти полному уничтожению выдающихся образцов отечественной архитектуры и их художественного наполнения. Политика уничтожения, которую в XIX в. brutally осуществляло царское правительство, привела к разрушению более половины крепостной архитектуры католических храмов.

Несмотря на беспрецедентные меры, части доминиканских архитектурных комплексов удалось выстоять. Среди них можно назвать Ляховский (действующий), кардинально изменивший свой исторический вид, Невирковский (в развалинах,

требует ремонта), Чарторыйский (в развалинах), Острожский (полностью перестроенный), Камень-Каширский (отданный под пекарню). Аналогичная судьба постигла комплекс во Владимире-Волынском; от построек в Староконстантинове остались руины колокольни; Козинский храм — в разрушенном состоянии. Не сохранились храмы в Яловичах, Тарговицах, Кульчинах и др., не осталось даже чертежей и иконографического образа этих сооружений. Этот печальный список можно дополнять новыми и новыми названиями городов, где когда-то располагались монастырские комплексы доминиканского ордена. К счастью для науки, а также исторической памяти поколений, некоторые из уже несуществующих храмов запечатлены в работах художников и на старых фотографиях.

Время возникновения большинства доминиканских комплексов на Волыни приходится на начало и середину XVII в. Это монастыри в Луцке (до 1390 г.) [1, 1], Остроге (1389 г.), Владимире (до 1497 г.), Топорове (1610 г.), Староконстантинове (1612 г.), Ляховцах (1612 г.), Овруче (1628 г.), Любаре (1630 г.), Камне-Каширском (1638 г.), Чарторыйске (до 1611 г.), Соколове (ок. 1643 г.),

Яловичах (1669 г.), Тарговицах (1675 г.), Невиркове (1698 г.), Козине (1738 г.), Кульчинах (до 1763 г.).

Можно предположить, что монахи ордена появились в Луцке еще в XIII в. Однако имеющиеся документы про Луцкий конвент указывают конкретную дату — 15 июня 1390 г. Тогда польский король Владислав Ягелло дал доминиканцам привилегию на земельные угодья в Луцком повете, т.н. «Городицу на Судовице» с лесами и пастбищами, переходящими в собственность монахов. В документе упоминается костел Успения Пресвятой Девы Марии, основанный тем же Владиславом Ягелло (*nostrae foundationis*) [6, 197]. Доминиканский историк, доктор теологии М. Сейковский в книге, изданной в 1743 г., отмечает, что первый деревянный храм появился в 1393 г. Известна вторая привилегия от 6 февраля 1393 г., в соответствии с которой Витольд, литовский князь, господин в Троках и Луцке, дарит луцким доминиканцам в вечное пользование мельницу с прудом, т.н. Новостав, расположенный в Луцком повете [5, 788].

На протяжении всего существования деревянный костел неоднократно преследовали пожары. Визитация за 1832 г., а также данные исследователя истории доминиканцев Яна Марека Гижицкого (Вольняка) свидетельствуют об уничтожении огнем костела в 1664, а затем в 1793 г. [7, 140].

Садок Баронч перечисляет луцких бенефакторов и сообщает, что перед сооружением костела монахи пользовались деревянной Николаевской часовней епископа на улице Татарской [3, 315]. В качестве мецената выступал Николай Потоцкий, каневский староста, выделивший им 26 июня 1774 г. солидную сумму в 10 тысяч злотых. В архивных документах упоминается имя еще одного донатора — белзкого подкоморного Вавжинца Радецкого, на средства которого в 1783–1817 гг. создано новое завершение купола храма. 7 сентября 1817 г. закончено строительство каменного костела и монастыря на деньги, добавленные самими доминиканцами. Новый пожар возникает уже в каменном храме в 1845 г.

Противоречивы сведения о составе монахов в монастырях ордена на землях Украины. В целый поток нормативных актов вылился процесс разделения польской и русской провинций доминиканцев в конце XVI — начале XVII в., где одним из основных предметов спора были Луцкий и Владимирский монастыри. Одним из доводов нахождения этих конвентов в пределах польской провинции стало то, что в них находятся «*patres Poloni*» [3, 271–272]. Это позволяет говорить о преобладании в волыньских центрах в начале XVII в. именно выходцев из Польши, тогда как в других, в частности львовском, являющимся «ровесником» луцкого, преобладающим был, очевидно, «русский» элемент [2, 117].

Среди костелов на Волыни более суровыми выглядели застройки в Староконстантинове, Тарговицах, Камне-Каширском. Все трехнефные базиликальные сооружения, построенные в основном в период до XVIII в., были небольшими по размерам. Это Чарторыйский, Ляховецкий, Козинский, Невирковский храмы.

Только Луцкая трехнефная базилика, созданная в переходном барочно-классицистическом стиле, отличалась величием и пространственностью интерьерных объемов, хотя содержала сравнительно небольшое количество алтарей (семь) [1, 2–6]. Весь комплекс сооружений был мощно укреплен: с юга протекала река Стирь, со всех сторон опоясывали крепостные стены, со стороны города — каменные ворота с двойными дверями. Пресбитерий апсидальный, закругленный по форме. Монастырь с левой стороны асимметрично примыкал к костелу, что было вызвано характером ландшафта вокруг храма. Коробль сооружения венчала трехъярусная башня-колокольня, заканчивающаяся деревянной формой в виде пирамиды, над которой был установлен медный куполок, опоясанный позолоченными лучами. Над куполком деревянный крест, оббитый листовой медью, в лучах со знаками мук Христа. Все компоненты были позолоченными. На башне находились два колокола и сигнатурка. Такая система постройки отличалась от других волыньских храмов, которые, как правило, возводились с двумя башнями или без них. К центральному входу в храм вели высокие двойные двери с полукруглым окном сверху. Костелы монахов в основном ориентировались главным алтарем на восток. В то же время существовали исключения: храмы в Смотриче, Луцке, Тульчине и Тыврове имели ориентацию главного алтаря на юг.

Возникновение на главных фасадах доминиканских сооружений балконов для проповедей, не беря во внимание стилевое решение, свидетельствует о глубинных причинах, связанных с воплощением идей проповедничества ордена. Балкончик в некоторых случаях мог быть утопленным, углубленным в нишу над входом и ограниченным извне решеткой (Луцк, Чарторыйск).

Внутренняя отделка костела отличалась изысканным колоритом, интегрировавшим поверхности, окрашенные под темно-зеленый и пепельный с золотыми прожилками мрамор, отделку золотыми штрихами лепнины, позолоты на карнизах и другие архитектурные компоненты.

Интерьеры волыньских костелов, о которых сохранились сведения, были оформлены преимущественно барочным декором, в некоторых случаях с наслоением в стиле рококо либо классицизма. Существуют краткие упоминания о создании в XIX в. для Луцкого монастыря алтарных образов, написанных масляными красками на холсте художником Ф. Смуглевичем. Черты классицизма в единстве с пышностью и репрезентативностью

барокко звучали во внутреннем сакральном пространстве Луцкого и Невирковского доминиканских храмов.

Пышность наполнения интерьера Луцкого костела проявлялась во всем: роскошном амвоне с балдахином из ярко-красной китайки, пяти резных конфессионалах и лавках, оформлении колонн фонариками и др. В аранжировке интерьера был использован унифицированный прием — темно-зеленый колорит, пепельный с золотыми прожилками мрамор, все карнизы позолоченные, лепнина, роспись вокруг алтарей, серебряный декор на образах в позолоченных рамах, витые колонны. Главный алтарь — каменный, фланкированный колоннами с деревянным киворием, над которым размещался глобус, увенчанный книгой с семью печатями и Ангелом сверху. Центральный образ Богородицы, держащей Сына на руках, привез из Рима в качестве подарка от Папы Климента VIII Луцкий епископ Бернард Мацеевский и пожертвовал доминиканцам в 1598 г. Этот чудотворный образ был украшен золотыми с серебряной подкладкой коронами в 1749 г. Основной алтарный образ в будние дни перекрывался заслонным холстом с сюжетом, изображающим вознесение Богородицы на небо [1].

Все нефы и хоры были украшены декоративной штукатуркой (стукко) и мастерски выполненными росписями. В костеле располагались алтари св. Доминика, св. Викентия Феррария, св. Яцка, св. Фомы Аквинского, св. Екатерины Сиенской, св. Пия, Папы. Рамы образов были вырезаны по штукатурке и позолочены. Кроме изображений основного яруса существовали еще небольшие образы нижнего уровня, которые выставлялись на менсах приделов. Среди них находим образы: Иисуса Милосердного, св. Иеронима, св. Антония, св. Петра и св. Себастьяна. Орган

на хорах на четырнадцать голосов; пол во всем костеле выложен плиткой из тесаного камня, а в пресбитериуме — мрамором [1].

Большинство храмов доминиканского ордена построено на основе известной архитектором со времен античности гармоничной пропорции деления целого на неравные части, называемой «золотое сечение». Термин возник благодаря Леонардо да Винчи, проиллюстрировавшему книгу «Божественная пропорция» Луки Пачоли, основателя начертательной геометрии и ученика талантливого Пьеро делла Франческо. В книге, изданной в Венеции в 1509 г., гармония «золотого» числа дается символически. Целое — это Святой Дух, большой отрезок — это Бог Отец, малый — Бог Сын. Именно Троица лежит в основе гармонического начала всего сущего, в том числе сакральных архитектурных сооружений. Пропорциональные соотношения длины, ширины и высоты, горизонтальных членений храмов в Луцке, а также в Мурафе, Невиркове, Тульчине соответствуют так называемому «золотому сечению».

Вследствие репрессий, осуществленных российским режимом после польских восстаний первой трети XIX в., на территории Правобережной Украины были закрыты и остались без хозяев все действовавшие монастыри. Луцкий монастырь в 1847 г. был отдан под военный госпиталь, а около 1850 г. разобран величественный доминиканский костел [4, 8].

Таким образом, можно констатировать, что доминиканский костел с монастырем в Луцке — это один из наиболее гармоничных образцов сакральной архитектуры на землях Волыни и выдающееся сооружение, входящее в состав не только украинского, но и мирового культурного наследия.

ИСТОЧНИКИ

1. Державний архів Житомирської області (ДАЖО). — Ф. 90. — Оп. 1, спр. № 1009. — Візити Луцького домініканського костелу, 1832 рік.
2. Сінкевич Н.О. Католицькі монастирі Волині: потенційні можливості джерел (попередні нотатки) / Н.О. Сінкевич // Медієвістика: історія церкви, науки і культури / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Іст. ф-т. — К., 2003. — Вип. 5. — С. 116–146.
3. Barącz S. Rys dziejów zakonu kaznodziejkiego w Polsce / S. Barącz. — Lwów, 1861. — Т. 1–2.
4. Kowalczyk J. Kierunki w późnobarokowej architekturze sakralnej na Wołyniu / J. Kowalczyk // Sztuka kresów wschodnich. — Kraków, 1994. — С. 7–16.
5. Sejkowski M. OP. Dni roczne Świętych, Błogosławionych, Wielebnych y Pobożnych Sług Boskich, Zakonu Kaznodziejskiego, S. Oycy Dominika... / M. Sejkowski OP. — Kraków : Drukarnia Akademicka, 1743.
6. Stecki G-F. Łuck starożytny i dzisiejszy / G-F. Stecki. — Kraków, 1876.
7. Wołyniak (M.J. Giżycki). Wykaz klasztorów Dominikańskich prowincji Ruskiej / (M.J. Giżycki) Wołyniak. — Kraków, 1923. — Т. 2. — 278 s.

Филиппова Ольга Николаевна

В.А. Жуковский — выдающийся поэт и художник-любитель

В русской культуре по степени положительного влияния на ее развитие Василий Андреевич Жуковский (1783–1852), безусловно, занимает одно из ведущих мест. В.А. Жуковский — выдающийся деятель русской культуры первой половины XIX в., ему принадлежит особое место в педагогике, культурологии и развитии русской поэзии.

Ключевые слова: выдающийся деятель русской культуры, любительство, художник-график, альбом с рисунками, офорт, гравюра, литография, книжная графика, живописные полотна.

Філіппова О.М.

В.А. Жуковський — видатний поет та художник-аматор

У російській культурі за мірою позитивного впливу на її розвиток Василь Андрійович Жуковський (1783–1852), безумовно, посідає одне з провідних місць. В.А. Жуковський — видатний діяч російської культури першої половини XIX ст., йому належить особливе місце у педагогіці, культурології та розвитку російської поезії.

Ключові слова: видатний діяч російської культури, аматорство, художник-графік, альбом з малюнками, офорт, гравюра, літографія, книжкова графіка, живописні полотна.

Philippova O.

V.A. Zhukovskiy — outstanding poet and amateur artist

Vasiliy Andreyevich Zhukovskiy (1783–1852) certainly occupies one of the leading places in Russian culture according to the level of positive impact on its development. V.A. Zhukovskiy is an outstanding personality in Russian culture of the first half of XIX century who holds a special place in pedagogy, cultural studies and development of Russian poetry.

Key words: outstanding personality in Russian culture, amateurishness, graphic artist, album with drawings, etching, engraving, lithography, book graphics, paintings.

По мнению исследователей, рисование, сопровождающее труд литератора, — самостоятельное эстетическое явление, «достаточно распространенное и, возможно, едва ли не закономерное для определенного типа творческой личности» [10, 5]. Оно «существует не только как факт литературного быта... психологии творчества, но и как особый вид искусства. <...> Суть его в том и состоит, что оно возникает в пограничной области, где сталкиваются, пересекаются, смешиваются, перекликаются или, хотя бы отдаленно, друг другу соответствуют изображение и слово» [3, 30].

Рисунки писателей — это обширная и крайне важная тема, пока мало разработанная в методологическом плане, изученная очень фрагментарно, почти исключительно на примере И.В. Гете, А.С. Пушкина, В.А. Жуковского и др. [13, 18].

В русской культуре первой половины XIX в. по степени положительного влияния на ее развитие Василий Андреевич Жуковский (1783–1852), безусловно, занимает одно из ведущих мест. В.А. Жуковский — видный деятель русской культуры, ему принадлежит особое место в педагогике, культурологии и развитии русской поэзии.

Большинству современных россиян В.А. Жуковский известен прежде всего как замечательный поэт, один из предшественников А.С. Пушкина, друг великого поэта, как, впрочем, и Н.В. Гоголя, К.П. Брюллова и других современных ему деятелей искусства и культуры России и Европы. Среди его европейских знакомых — Ж.-О.-Д. Энгр, Б. Торвальдсен, И.Ф. Овербек, К.-Д. Фридрих и Г. Рейтерн, на дочери которого В.А. Жуковский был женат [9, 123]. Будучи знатоком и переводчиком европейской поэзии, литературным критиком, журналистом и издателем, В.А. Жуковский в 1808–1810 гг. редактировал журнал «Вестник Европы», где ввел отдел «Обозрение произведений искусства», в котором печатались статьи по истории и теории искусства [9, 123].

Не менее очевидны заслуги В.А. Жуковского как общественного деятеля. Он известен тем, что участвовал в Отечественной войне 1812 г. С 1815 г. был на службе при императорском дворе — преподавал русский язык членам царской семьи, а с 1825 по 1841 г. стал наставником великого князя Александра Николаевича, будущего императора Александра II.

Известно, что В.А. Жуковский на протяжении многих лет коллекционировал произведения искусства, но далеко не все знают, что он был замечательным художником-графиком. Изобразительное творчество, которое увлекало В.А. Жуковского не меньше, чем литература, о чем свидетельствуют многочисленные воспоминания современников и его дневниковые записи, незаслуженно осталось в тени его поэтической славы. Вместе с тем важное место в творческой жизни поэта занимало увлечение рисованием, гравированием, живописью, коллекционирование произведений изобразительного искусства, посещение художественных галерей и выставок, мастерских художников, изучение истории и теории изобразительного искусства.

Цель данного исследования — на основе библиографических источников раскрыть художественное творчество В.А. Жуковского — поэта, который, по словам современников, «почти так же любил рисование, как и поэзию, и был живописен не только с пером в руках, но и с карандашом» [12, 43].

«Живопись и поэзия — родные сестры», — любил повторять В.А. Жуковский, на собственном примере подтверждая справедливость этих слов [5, 148]. А вещами первой необходимости в путешествиях он считал чемодан, зонтик, плащ, пальто, калоши и рисовальные принадлежности [4, 53]. Главным стимулом в его собственной творческой работе было стремление передать, прежде всего, содержательное начало в искусстве, объединяющее в философской концепции В.А. Жуковского словесность (литературу) и художество (искусства изобразительные).

Весьма примечательным фактом является то, что В.А. Жуковский 13 октября 1830 г. стал «почетным вольным общником Академии художеств», 5 декабря 1843 г. признан действительным членом Московского художественного общества, не подвергаясь баллотировке (из рукописи Ю.Б. Вишпера). П.И. Нерадовский в список художников с указанием дат рождения и смерти внес имя В.А. Жуковского (ОР ГТГ), в архиве ГМИИ им. А.С. Пушкина его имя есть в издании «Русские граверы и их произведения с 1764 года» [8, 321].

Но, как ни странно, факт избрания В.А. Жуковского в почетные вольные общники Академии художеств оказался незамеченным биографами-исследователями, с которыми ему повезло. Многочисленные страницы о его поэзии в статьях В.Г. Белинского не потеряли своего значения и сегодня. Классическими стали исследования о В.А. Жуковском советских ученых-филологов Г.А. Гуковского и А.Н. Веселовского. Так, А.Н. Веселовский в своей фундаментальной работе «В.А. Жуковский (поэзия чувства и сердечного воображения)» (Пг., 1918 г.) писал о взаимосвязи его как рисовальщика и как мастера

словесной живописи: «В.А. Жуковского-поэта нельзя представить себе без карандаша. Где бы он ни был, куда бы ни явился, он всюду брался за него и рисовал, в Мишенском и Муратове, в Швейцарии, Риме, Швеции; местами его дневник ими же иллюстрирован. Дополнением здесь служит дневник 1821 г., который представляет ряд красочных этюдов с натуры, зачерченных словом, нередко до мелочей» [4, 53].

Следует также назвать исследователей, которые писали научные труды, посвященные целиком творчеству В.А. Жуковского как художника. Здесь необходимо отметить биографический очерк Н.В. Соловьева «Поэт-художник В.А. Жуковский» (СПб., 1912 г.), фундаментальную работу А.А. Сидорова «Рисунок старых мастеров» (М., 1956 г.) и более позднее издание, альбом Н.А. Милонова «Тульский край в рисунках В.А. Жуковского» (Тула, 1982 г.). Отдельные публикации о В.А. Жуковском как художнике-любителе можно встретить в сборнике научных статей «Рисунки писателей» по материалам научной конференции «Рисунки петербургских писателей», организованной Институтом русской литературы (Пушкинский дом) РАН и Санкт-Петербургским государственным университетом и прошедшей в музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Санкт-Петербург) в мае 1999 г.

Фундаментальная работа Н.В. Соловьева «Поэт-художник Василий Андреевич Жуковский», напечатанная в журнале «Русский библиофил», до сих пор не утратила своего научного значения как самого полного и глубокого исследования этой, во многом новой для своего времени проблемы, обстоятельного обзора связанных с нею материалов. В ней дан также краткий перечень тех общественных и частных собраний, в которых имеются работы В.А. Жуковского-художника.

В работе «Рисунок старых русских мастеров» А.А. Сидоров, отдавая должное высокому профессионализму В.А. Жуковского, отказывает его работам в области графики «в живости и непосредственности» [11, 206]. Мнение это, с легкой руки А.А. Сидорова, стало некоей общей характеристикой в суждениях искусствоведов о рисунках поэта.

Однако утверждение А.А. Сидорова о том, что в собственном творчестве В.А. Жуковский как художник-график ориентировался на немецкие образцы, едва ли справедливо, ибо к моменту появления особого интереса к немецкой живописи и графике он уже вполне сформировал собственный стиль, и его учителями были русские и дерптские художники.

В.А. Жуковский рисовал, как и писал, с детских лет, всегда увлеченно и неустанно. Начиная с московского Благородного университетского пансиона (1797–1801 гг.), где учился живописи и рисованию у отличных педагогов А. Дубровина, Н.П. Гребенкина, Е. Николаева, он уже в свои

четырнадцать лет смог написать масляными красками картину, по свидетельству С.П. Шевырева, достойно украсившую интерьер этого учебного заведения. В пансионе В.А. Жуковский получил не только первоначальное художественное образование, но и научился видеть и понимать произведения живописи и графики, разбираться в сложных тонкостях архитектурных памятников, ибо в учебную программу входила и эта область «изящных искусств» [5, 137].

Возможно, что на школьных занятиях он научился строить композицию, соблюдать строгие законы перспективы, а также получил первые навыки живописи. Указанные методы обучения развили природные задатки, и поэт до последних дней жизни совершенствовался в своем мастерстве.

Большинство рисунков В.А. Жуковского — это зарисовки, легкие, беглые, как записи в дневнике во время путешествий. Среди них преобладали портреты окружающих, близких ему людей, зарисовки тех мест, с которыми он был связан. Иногда к одним и тем же лицам, особо дорогим местам он возвращался неоднократно. Под каждым рисунком — название местности и дата. В.А. Жуковский — художник, сделавший за свою жизнь сотни рисунков, почти не рисовал себя. Но его много рисовали другие — от О.А. Кипренского и К.П. Брюллова до художников-любителей. Любительские портреты имеют свою прелесть: на них авторы часто «схватывают» то, что почему-либо не всегда открыто профессионалам. Таким художником-дилетантом был друг, а позднее и тесть В.А. Жуковского — Герард Рейтерн. Он сделал множество портретов поэта, по большей части представлявших его в домашней обстановке, милой и уютной, столь соответствующей характеру поэта и любимой им [8, 61].

К началу 1820-х гг. В.А. Жуковский делает самостоятельные шаги как рисовальщик и гравер, создавая первые серии гравюр со швейцарскими видами. Гравированию он учился у К.А. Зенфа в Дерпте, позже пользовался советами и помощью Н.И. Уткина, сотрудничал с А. Кларой, Л. Майделем, Ф.И. Иорданом в работе над некоторыми изданиями.

11 января 1823 г. он писал своей родственнице и многолетней корреспондентке А.П. Зонтаг: «Путешествие сделало меня рисовальщиком, я нарисовал... около 80-ти видов, которые сам выгравировал... Чтобы дать вам понятие о моем искусстве, посылаю вам мои гравюры павловских видов; также будут сделаны и швейцарские...» [5, 138]. Упоминания о рисовании часто встречаются на страницах дневников поэта. Вот, к примеру, строки, относящиеся к пребыванию его в Швейцарии в 1821 г.: «На террасе. Прелестный вид. Картина террасы, освященной солнцем... Рисовал», «Выезд из Берна... Поутру ходил рисовать», «Кладбище: жар и духота испортили

прогулки. Рисованье; не было солнца; главный живописец — душа» [2, 142]. И таких свидетельств можно привести множество, причем уже в этих дневниковых записях чувствуется глаз художника, чуткий к краскам, линиям, формам.

Именно во время частых путешествий по странам Европы, связанных со служебными обязанностями В.А. Жуковского, определился особый характер его графических работ. Чаще всего В.А. Жуковский рисует разного рода архитектурные памятники, вкладывая в их изображение не только мастерство, но и умение видеть прекрасное в творческом труде человека, создавшего эту красоту. Выработывая свой собственный стиль, В.А. Жуковский добивался точности изображаемого, соответствия рисунка натуре [5, 138]. В сущности, все его рисунки (за немногими исключениями) выполнялись на пленэре. В графических произведениях В.А. Жуковского отчетливо наблюдается влияние его романтических вкусов, особенно в выборе сюжетов и мотивов, а также в их воплощении. Романтик в поэзии, он остается им и в изобразительном творчестве.

Много и увлеченно рисует В.А. Жуковский знаменитые окрестности Петербурга, где в его время находились царские резиденции, — Павловск, Царское Село, Гатчину и Петергоф, с их великолепными парками и дворцами, созданными величайшими мастерами русского барокко и ампира. Эти рисунки не были для него дилетантским опытом, заполняющим досуг: он придавал им иное значение, стремился не только сделать их достоянием узкого круга своих близких и родных, но и ознакомить с ними любителей изящных искусств. На основе рисунков с натуры В.А. Жуковский создает серии гравюр и офортов, к освоению которых подошел вполне профессионально.

Помимо гравюры, офорта и литографии, В.А. Жуковский писал маслом, гуашью и акварелью. Судя по всему, последней сложной техникой, акварелью, он пользовался не часто, поскольку не вполне ею владел. Вместе с тем акварели с видами Крыма первого русского романтика, которые в настоящее время хранятся в собраниях музея Пушкинского Дома и Всероссийского музея А.С. Пушкина, свидетельствуют о том, что он как художник существенно усовершенствовался в данной области. Оказавшись лицом к лицу с горами, утесами, небом, облаками, звездами, морем, достопримечательностями Крыма, В.А. Жуковский изучал их, справедливо полагая, что «с покорностью надо принимать то, что природа дает, и будешь богат» (из письма Г. Рейтерну) [8, 322].

На названия картин похожи и записи в его «Дневнике»: «Лунная ночь с облаками», «Прекрасный вид, испорченный дождем», «Переезд ночью в Алушту при лунном и звездном сиянии» и др. [8, 322]. Крымские рисунки и акварели

В.А. Жуковского, несмотря на их любительский характер, характеризуют его как чуткого и наблюдательного художника, сумевшего превосходно передать своеобразие южной природы, ее неповторимый местный колорит [4, 56].

В своих рисунках В.А. Жуковский достигал виртуозного мастерства. И в этом отношении его рисунок прямо переключается с музыкальной гармонией его стиха, подобно рисункам А.С. Пушкина. По мнению замечательного литературоведа Р.В. Дуганова, «специальное изучение пушкинской графики в соотнесении с его поэтическим творчеством позволяет увидеть нечто такое, что приближает нас к пониманию основного ее секрета — единства ее природы. Рисунок А.С. Пушкина — это, прежде всего, рисунок поэта, который, по словам Льва Толстого, “думал стихами”» [3, 6]. Невозможно сказать точнее и проще о рисунках А.С. Пушкина и В.А. Жуковского — двух великих поэтов.

Таким образом, В.А. Жуковский оставил после себя обширное художественное наследие — десятки альбомов с зарисовками карандашом и китайской тушью, так как особенности этих материалов более других позволяли ему рисовать в излюбленной контурной манере, ставшей популярной после знаменитых иллюстраций английского художника Дж. Флаксмана к произведениям Гомера. А также сотни офортов, гравюр и литографий, прекрасные образцы книжной графики и даже несколько живописных полотен. Большой частью это были панорамные пейзажи с видами городов, горными и сельскими ландшафтами, разного рода архитектурные памятники, с которыми поэт ознакомился во время многочисленных путешествий по Европе и России, и интерьеры. Значительно реже встречаются портреты, жанровые сцены, виньетки, шаржи и карикатуры, а также рисунки-фантазии [4, 54]. Всего около двух тысяч его работ хранятся в различных архивах, библиотеках и музеях (РНБ, ИРЛИ, ГРМ и др.) [4, 53]. Много внимания поэт уделял художественному оформлению собственных произведений: к пятому, последнему прижизненному изданию своих стихотворений иллюстрации выполнил сам.

По мнению авторитетнейшего знатока русской графики П.Е. Корнилова, «расширяя наши знания о крупнейшем русском писателе на основе его художественных работ, мы вспоминаем интересную страницу русского искусства первой половины XIX в. — струю любительства, течения малоизученного, но, безусловно, крепко связанного с общим развитием художественной культуры и искусства эпохи» [5, 148]. Присоединяясь к мнению П.Е. Корнилова, позволим себе небольшое уточнение.

Как известно, в первой половине XIX в., в эпоху красивого любительства, начинавшегося с рисунков в альбом, но редко доводимого до серьезного профессионального уровня, занятия изящными

искусства были весьма широко распространены в быту дворянства, поэтому рисованию учились с детства — дома и в пансионах. «Струя любительства», захватившая В.А. Жуковского в самом начале его деятельности как художника, постепенно уступила место работе профессионала-гравера и графика, оставившего множество ценных теоретических суждений об изобразительных искусствах — они оказались созвучными идеям таких видных художников XX в., как В.В. Кандинский и П.Н. Филонов [5, 148]. Таким образом, по уровню мастерства работы В.А. Жуковского выходят за рамки обычного для того времени любительства и позволяют говорить о самостоятельном вкладе в развитие отечественного изобразительного искусства его времени.

Как правило, перед исследователями его творчества чаще всего встает вопрос серьезного противоречия Жуковского-художника и Жуковского-поэта, поэзия которого была несравнимо выше его живописных и графических опытов. Тем не менее многочисленные новые материалы, извлеченные из архива и библиотеки поэта, да и старые, широко известные факты, получившие новое освещение, свидетельствуют о том, что такого противоречия не было. В.А. Жуковский во всем оставался самим собой, то есть прежде всего поэтом, — и в переводах, и в рисовании, и даже в коллекционировании, не меньше, чем в собственных стихах. «Искусство, — говорил он в статье “Об изящных искусствах”, — поэзия в разных формах» [3, 14]. Творческая индивидуальность В.А. Жуковского выражается в органичном сочетании черт поэта и художника. Строгая линейная графика В.А. Жуковского, достоверно-натурная и классически уравновешенная — виды провинциальных городов, прозрачные сельские пейзажи, отчетливые, но не сухие, вполне сравнимы с графическими листами лучших русских пейзажистов его времени [9, 13].

Как стихи В.А. Жуковского, многие из которых вошли в золотой фонд русской классической поэзии, его скромные рисунки, благодаря выработанному, очень личному, узнаваемому графическому почерку, — тоже песнь во славу красоты и прелести русского родного пейзажа, тех милых сердцу уголков, с которыми у него было так много связано в жизни.

В заключение необходимо обозначить основные приоритеты, которыми руководствовался В.А. Жуковский в своей жизни. По его мнению, главное человеческое достоинство состоит не в богатстве и знатности, а в обладании высокими личностными качествами [1, 32]. Высокие личностные качества В.А. Жуковского способствовали проявлению им своих талантов во всех видах деятельности, которыми он занимался не только по долгу своей деятельности, но и по внутренним устремлениям души.

ИСТОЧНИКИ

1. Видова О.И. Русский ренессанс / О. Видова, О. Карпухин. — М. : Парад, 2009. — 265 с.
2. Дневники В.А. Жуковского. — СПб. : Б.и., 1901. — 536 с.
3. Дуганов Р.В. Рисунки русских писателей XVII — начала XX века / Р.В. Дуганов. — М. : Советская Россия, 1988. — 255 с.
4. Иванова Е.В. Пейзажная графика В.А. Жуковского / Е.В. Иванова // Русское искусство. — 2009. — № 1 (21). — С. 53–57.
5. Иезуитова Р. В.А. Жуковский — поэт и художник. Штрихи к портрету / Р. Иезуитова // Рисунки писателей. Сборник научных статей по материалам конференции «Рисунки петербургских писателей». — СПб. : Академический проект, 2000. — С. 137–149.
6. Малиновская Е.В. Поэт, художник / Е.В. Малиновская // Художник. — 1984. — № 3.— С. 57–61.
7. Милонов Н.А. Тульский край в рисунках В.А. Жуковского / Н.А. Милонов. — Тула : Приокское книжное издательство, 1978. — 31 с.
8. Науменко В.Г. Крым в изобразительной летописи Русского путешествия наследника Цесаревича Александра Николаевича / В.Г. Науменко // Вестник Европы XXI в. — Т. XV. — 2005. — С. 321–323.
9. Poeta pingens / Писатель рисующий. Живопись и графика писателей в собрании Государственного литературного музея. Альбом-каталог / О. Залиева, А. Рудник. — М. : ГЛМ, 2004. — 213 с.
10. Рисунки писателей : сб. науч. ст. / С. Денисенко. — СПб. : Академический проект, 2000. — 448 с.
11. Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров / А.А. Сидоров. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1956. — С. 206–207.
12. Соловьев Н.В. Поэт-художник В.А. Жуковский / Н.В. Соловьев // Русский библиофил. — 1912. — № 7–8 (ноябрь-декабрь). — С. 41–88.
13. Фомин Д.В. Автоиллюстрация: к вопросу об истории и природе жанра / Д.В. Фомин // Искусство книги и гравюра в художественной культуре / М. Ермакова. — М. : Пашков дом, 2014. — С. 17–28.

Шило Александр Всеволодович

Концепция реальности и условность пластического языка в изобразительном искусстве средних веков

В статье исследуется связь мировоззренческих представлений о реальности, выработанных средневековыми теологией и философией, и условности пластического языка иконописи, которые составили каноническую художественную систему средневековья.

Ключевые слова: иконопись, обратная перспектива, каноническая художественная система.

Шило О.В.

Концепція реальності та умовність пластичної мови в образотворчому мистецтві середніх віків

У статті досліджується зв'язок світоглядних уявлень про реальність, які були напрацьовані середньовічними теологією та філософією, та умовності пластичної мови в іконописі, що склали канонічну художню систему середньовіччя.

Ключові слова: іконопис, зворотна перспектива, канонічна художня система.

Shilo A.

The concept of reality and convention of plastic language in Medieval Art

The article examines connection between the world outlook ideas about reality developed by medieval theology and philosophy and convention of plastic language in icon painting, that formed canonical art system in the Middle Ages.

Key words: icon painting, reverse perspective, canonical art system.

В связке «концепция реальности — образ мира — тип знания» традиционно за среднее звено было ответственно искусство. В своем историческом развитии эта связка выглядит следующим образом: для античности — это «Космос — скульптурная пластика — натурфилософия»; для средних веков — «Бог — иконопись — схоластика»; для нового времени — «чувственно воспринимаемый мир — иллюзорность прямой перспективы — рационализм». Эпоха высоких компьютерных технологий еще не оформила соответствующей триады, но уже определила пространство антропологических проблем, ею порожаемых.

Образ мира, создаваемый искусством, закрепляется в произведениях системой условностей пластического языка. Она, с одной стороны, оказывается безразличной по отношению к той концепции реальности, образ которой воспроизводит, с другой — создает ту «оптику», с помощью которой эта реальность воспринимается интеллектуальным опытом.

Для современного сознания наиболее очевидной оказывается условность средневекового канонического изображения, поэтому удобно начать обсуждение заявленной темы именно с нее.

Под условностью изобразительного языка, как правило, понимают систему деформаций, неизбежных при создании двумерного изображения трехмерного объекта. Такая система либо складывается исторически и выступает частью более общей художественной традиции, либо создается художником специально для решения отдельной творческой задачи. Если в первом случае закономерности ее создания имеют наиндивидуальный — и в этом смысле объективный — характер, то во втором они латентны, хотя это не значит, что они отсутствуют. Вместе с тем для постижения этих закономерностей необходимы определенные условия. Б.А. Успенский, много сделавший для изучения условностей изобразительного языка канонической художественной деятельности, отмечает: «<...> вообще деформации <...> могут восприниматься как таковые только с точки зрения <...> иных <...> художественных норм, но не с точки зрения того языка художественных приемов, которыми пользовался живописец» [10, 4].

Из этого верного и методологически весьма перспективного замечания следует несколько выводов, существенных для дальнейшего изложения. Во-первых, любая художественная

система связана с деформациями в изображении исходного объекта — природы. Проблема здесь состоит не в том, более или менее она деформирована, а в том, в какой степени осознаны эти деформации, то есть в какой степени и художник, и зритель отдают себе отчет в том, что имеют дело с некой системой условностей изображения, а не с изображенным объектом как таковым, и делают они эти условности предметом специального эстетического освоения или нет, пренебрегая ими и стремясь максимально уменьшить их опосредующую роль в процессе как создания, так и восприятия пластического образа.

Во-вторых, говоря о деформации природы, речь фактически идет о несходстве двух нормативных систем — художника и зрителя, но никак не о том, что природа как-то искажена в производстве, поскольку, как было только что отмечено, произведение всегда и неизбежно есть искажение природы. При этом одна из нормативных систем принимается «нормальной», сама собою разумеющейся, то есть такой, условности выразительных возможностей которой признаны минимальными. Отсюда минимальными признаются и ее «искажающие» влияния на изображение, и «искажения» эти не замечаются и не обсуждаются, а само изображение признается адекватным природе, то есть способным замещать природу в сознании воспринимающего.

Соответственно другая нормативная система рассматривается с точки зрения нарушения норм первой, то есть тех эксцессов, которые не позволяют устанавливать в сознании замещения между природой и ее изображением.

Как правило, в современном обыденном сознании в силу ряда исторических и культурных причин в качестве такой «нормальной» системы выступает та художественная традиция, которая сложилась в эпоху Возрождения и Нового времени. Причем она выступает не в своих исторических данных, противоречивых и отнюдь не единых формах, в которых происходило реальное развитие европейского искусства конца XV–XIX вв., а в неких обобщенных типологических характеристиках, устанавливающих генетическую связанность искусства этого времени при всех частных его противоречиях, несоответствиях и даже взаимоотрицаниях. К таким обобщенным типологическим характеристикам относятся в первую очередь: прямая и воздушная перспектива, светотональная моделировка объемов и пространства, принцип колорита, то есть соподчиненности цветовых характеристик природы в живописи, и др.

Отсюда, в-третьих, исследователь условностей пластического языка той или иной нормативной художественной системы оказывается вынужденным сопоставлять исследуемую систему с «нормальной», независимо от того,

какую именно художественную традицию он будет использовать в качестве этой последней. Такое сопоставление, давая обильный материал для изучения формальных приемов изобразительного искусства тех или иных эпох и мастеров, таит в себе существенные трудности и проблемы тогда, когда вопросы исследования упираются в *социально-культурные и деятельностные закономерности создания той или иной нормативной системы в художественной деятельности*, выяснение которых и выступает целью этой статьи.

Так, в цитированной выше работе Б.А. Успенский отмечает, что, зная систему деформаций, обусловленных языком древней живописи, возможно реконструировать по изображению реальные формы: «<...> Перед художником стоит задача передать реальное трех- или четырехмерное пространство на двумерную плоскость картины; выяснить проблемы этой передачи (а также степень адекватности изображенного мира изображаемому), что может быть проверено возможностью обратной реконструкции реального пространства и составляет задачу исследования» [10, 5].

Но уже сама постановка задачи констатирует, что исследователь а priori убежден в том, что перед средневековым художником действительно стояла задача «передать реальное трех- или четырехмерное пространство на двумерную плоскость картины». Так понятая задача живописца отождествляется с убежденностью исследователя в том, что художник добивался «степени адекватности изображенного мира изображаемому», что деформации, таким образом, применялись к реальным формам намеренно, более того, что они имеют специальный смысл и представляют собой определенную систему, причем систему, для средневекового сознания естественную, используемую художником и зрителем автоматически и не мешающую за условным пластическим языком воспринимать в изображении реальные формы. Само это отождествление демонстрирует, что исследователь не различает современные и средневековые представления о реальном пространстве и соответствующих методах его воспроизведения в изображении.

Вместе с тем известно, что метод работы средневекового мастера несколько отличался от метода работы современного художника. В.Н. Лазарев отмечает, что до конца XIV в. средневековые мастера не работали непосредственно с природы, а пользовались «образцами», которые объединялись в «книги образцов», подлинники, представлявшие более или менее систематическую сводку иконографических типов и художественных приемов. Работая по памяти, средневековый мастер воспоминания передавал в своем произведении не в чистом, а в претворенном виде, вплетая их в традиционную иконографическую систему [5, 205].

Тем самым обнаруживается, что средневековый художник решал совершенно иную задачу, чем та, которую, исходя из сегодняшних представлений о работе художника, приписывает ему Б.А. Успенский. Он не воспроизводил «реальное (визуально воспринимаемое. — Ш.А.) пространство», а воссоздавал образец, то есть заведомо работал с двумерным изображением, которое переносилось на двумерную же плоскость.

Другой вопрос, как возникал этот образец, и почему мы обнаруживаем, несмотря на работу «по образцу», столь большое разнообразие предметных форм в средневековых изображениях, причем часто форм бытовых, наблюденных житейски, и явно «не образцовых». С другой стороны, почему, даже изображая эти наблюденные формы, художник не следует своему чувственному опыту, чтобы достичь «адекватности изображенного мира изображаемому», но и в этом случае обращается к навыкам работы «по образцу» и воспроизводит его иконографические схемы? Ведь оптическая природа восприятия «реального пространства» у него не отличалась от современной, а опыт прямой перспективы, как известно, был знаком европейцам еще со времен античной классики [2; 3]. Значит, нельзя говорить об автоматизме восприятия деформаций средневековыми художником и зрителем.

В то же время намеренность деформаций имела какой-то более глубокий смысл, чем просто следование формальным закономерностям обратной перспективы, «<...> древний художник, отступавший от норм линейной перспективы, не только не стремился скрыть эти отступления (что сплошь и рядом наблюдается в искусстве Возрождения и Нового времени [2]. — Ш.А.), но, напротив, очень часто как бы сознательно их подчеркивал <...>» [10, 10].

Но почему?

Исследователь оставляет этот вопрос без ответа. Вместе с тем именно он представляется важнейшим, если обсуждать «обратную перспективу» и всю традицию средневекового изображения не в оппозиции «прямая — обратная перспектива», то есть абстрактно противопоставляя «нормальную» (с современной точки зрения) и «условную» нормативные системы, а пытаюсь выяснить операциональный смысл использования в канонической художественной деятельности именно этого условного изобразительного языка.

В самом деле, почему именно данный тип условности оказался присущим каноническому средневековому изображению? Ведь известно, что к средним векам уже были выработаны (и сведения о них получили достаточно распространение в европейском мире) различные системы условных приемов изображения. Таким образом, веер возможностей для реализации задач, стоящих перед средневековой изобразительностью,

был достаточно велик. Однако была избрана совершенно определенная система, условно называемая «обратной перспективой». И средневековый художник не выбирал ее из ряда других, столь же абстрактных и безразличных к изображаемому миру, но решал свои собственные особые задачи воссоздания в изображении конкретного образа этого мира.

Какова же эта задача?

О ее исторической постановке пишет о. А. Кураев: «<...> чтобы лучше понять неразрывность связи иконографической формы с ее содержанием, заметим, что первоначально этой связи вообще не было» [4, 243], раннехристианское искусство не стремилось придать форме своих произведений какое-либо соответствие с их специфическим религиозным содержанием. Вплоть до VIII в. христианское искусство пользуется в основном античными формами. И лишь в связи с иконоборческим кризисом VIII–IX вв. вырабатываются основные особенности иконы, адекватные уже ее собственному, а не античному видению мира и человека. Только начиная с VIII в., с иконоборческого кризиса, «<...> язык иконы формировался вполне сознательно, хотя сознательность эта выступала не как “планомерность”, а реализовалась как поиск форм, соответствующих внутреннему (религиозному. — Ш.А.) опыту иконописца» [4, 243].

Обычный разговор об оппозиции обратной и прямой перспективы неизбежно связан с модернизацией: само рассуждение об этой оппозиции и выведение из нее преимуществ обратной перспективы для решения задач иконописи возможно только апостериорно из опыта возрожденческого и поствозрожденческого индивидуализма. Средневековый же иконописец, разумеется, был лишен возможности такого выбора. Значит, выбор этот, вполне сознательный, хотя и не планомерный, делался исходя не из мировоззренческих спекуляций, или по крайней мере не только из них, но и по каким-то еще — и не менее фундаментальным! — основаниям.

Б.А. Успенский справедливо указывает, что в изучении языка древней живописи «<...> важнее всего <...> — рассмотрение проблемы переноса пространства и времени в древней картине» [10, 5]. Но здесь следует иметь в виду, что сами пространственно-временные отношения в древнем и современном искусстве выступают в двух достаточно автономных ипостасях. С одной стороны, пространство и время остаются наиболее абстрактным категориальным выражением протяженности и длительности, и в этом смысле любая изобразительная условность является моделью этих отношений сущего мира; с другой — пространство и время оказываются предельно конкретным и смыслонаполненным воплощением этих отношений, приводящим умозрительные

отвлеченные построения в план чувственности и очевидности. Но и чувственность, и очевидность выступают здесь не столько как самоценность, сколько как средство воплощения конкретного предмета изображения.

Здесь наблюдается альтернатива.

Верным — истинным — можно считать то, что мы а priori знаем об изображаемом пространстве, но не видим непосредственно (или видим как-то иначе: так, в прямой перспективе параллельные линии кажутся сходящимися в точку, хотя заранее известно, что на самом деле это не так). Другая же возможность состоит в том, чтобы считать верным то, что воспринимается непосредственно, и сообразно этому выстраивать умозрительное знание о реальном пространстве и предметах, расположенных в нем. Именно этот путь оказался присущим средневековому каноническому искусству. Собственно, деятельностная суть изобразительного канона в том и состоит, что он фиксирует эти выработанные традицией деятельностные шаги-операции построения формы и закрепляет их в образцах или прорисях подлинников.

Образцы или прориси подлинников — это не конечный результат деятельности. Конечное изображение в этом случае получилось в результате последовательного совершеня технологических операций деятельности. Поэтому в канонической системе изображения не копируют друг друга, хотя их происхождение от одного образца может быть очевидно [5, 206–207], поскольку именно он изображением воссоздается.

И здесь намечается парадокс: именно ориентированная на движение от очевидности к умозрению система дает столь отличные от очевидности результаты. Видимо, речь должна идти не столько о смысле увиденного средневековым художником, сколько о смысле изображенного, воссозданного.

А. Кураев отмечает: «<...> отказ иконы видеть в человеке самодостаточный центр изображаемого мира (что характерно для оптико-геометрических и мировоззренческих обоснований прямой перспективы эпохи Возрождения и Нового времени. — Ш.А.) имеет свое обоснование в специфике средневекового понимания реализма. Средневековый художник смотрит на вещь “*sub specie aeternitatis*”, отказываясь от передачи собственной субъективности ее восприятия. <...> Иконописец <...>, имея точку зрения и отсчета не в себе, всегда ориентирован не на психологический, а на онтологический реализм» [4, 249–250]. И далее он отмечает, что «христианская антропология предполагает, что спасенный (“святой”, освященный) человек — это преображенный человек. Ничто в человеческой природе (духовно-материальной) не подлежит упразднению

в “новой жизни”, но ничто не может войти туда, не преобразившись, не очистившись и не просветлившись — ни разум, ни сердце, ни воля... Этого спасенного, то есть всецело преображенного человека и пишет икона. <...> Икона противоречила реалиям “мира сего” — но именно поэтому становилась проповедью, обличением, увещанием, призывом <...>» [4, 257–258].

В приведенных отрывках представляются зафиксированными основные позиции, позволяющие приблизиться к ответам на поставленные выше вопросы. Итак, деформации объектов реального мира, столь наглядно наблюдаемые в иконе, имеют не столько оптико-геометрическую или математическую, сколько смысловую природу. В их основе лежит «онтологический» реализм, то есть стремление наиболее полно и точно воссоздать в изображении как внешние черты явления, так и его суть, прежде всего сакральную. При этом художник стремится максимально уменьшить, в идеале и вовсе избавиться от собственной субъективной позиции в воссоздании этой сути, что достигается пониманием преображенного характера изображаемого им явления. Но при этом — вспомним, что иконописание понималось как служение и подвижничество [8, 17], — преображается и он сам. Таким образом, двигаясь от очевидности к умозрению, художник стремится в своем изображении эту очевидность, визионерство преодолеть, и преодолевает ее в напряженном интеллектуализме своего труда, ибо, по П.А. Флоренскому, «иконописец выражает христианскую онтологию, не припоминая ее учение, а философствуя своей кистью <...>. Иконопись есть метафизика» [14, 115, 122].

Исследуя семиотику иконы, Б.А. Успенский выделяет ряд внешне воспринимаемых формальных закономерностей. К ним, в первую очередь, относится «<...> система обратной перспективы, которая исходит из меняющейся точки зрения (множественности зрительских позиций) и таким образом связана с последующим суммированием зрительного впечатления (в то время, как прямая перспектива исходит из фиксированной зрительской позиции)» [10, 13].

Суммирование пространственных отношений проявляется в совмещении видов объекта на плоскости и есть результат движения зрительской позиции вокруг объекта; суммирование временных отношений — т.н. «кручения», подробно разобранные П.А. Флоренским [13, 261–266], — есть результат движения самого объекта [10, 19]. В то же время суммируется взгляд зрителя изнутри картинной плоскости — формы второго плана — и внешний взгляд — формы первого плана [10, 19].

Видимо, можно утверждать, что возникающие при этом искажения и деформации играли содержательную роль и смыслом своим имели

именно преобразование изображаемого мира, о котором речь шла выше. Именно с их помощью достигалось преодоление визионерской очевидности, позволявшее переводить изображение из ряда констатаций бытового опыта в ряд метафизических размышлений о сути изображенного явления. Таким образом, содержательность достигаемых деформаций устанавливала границу между миром житейских очевидностей и миром духовного созерцания, видения и ведения. Тем самым разделялись, разграничивались бытовое пространство, в котором находился зритель, и изображенное метафизическое пространство сакрального события.

Природа этого пространства иная, чем бытового пространства, хотя их нельзя противопоставлять как изображенное и реальное. Это было бы неверно, поскольку для средневекового сознания изображенное метафизическое пространство и есть пространство реальное [1, 63].

В этом плане нельзя согласиться с утверждением Б.А. Успенского, что «<...> перед художником стоит задача переорганизовать видимое пространство» [10, 17], соотнося при этом «мир жизни и мир картины» [11, 195]. Проблема здесь видится в том, что изображенный на иконе мир и есть метафизически реальный мир — «как он есть на самом деле».

Именно так его мыслили и иконописец, и его зритель. Так к нему и надо относиться, говоря об условностях фиксирующего его пластического языка: «<...> пафос средневекового человека — утверждение реальности в себе и вне себя, и потому — объективность. Субъективизму нового человека свойственен иллюзионизм; напротив, нет ничего столь далекого от намерений и мыслей человека средневекового <...>, как творчество подобию и жизнь среди подобию <...>. Понятно отсюда, что предпосылками реалистического жизнепонимания были и всегда будут: реальности, т.е. есть центры бытия, некоторые сгустки бытия, подлежащие своим законам и потому имеющие каждый свою форму, по сему ничто существующее не может рассматриваться как безразличный пассивный материал для заполнения каких бы то ни было схем, а тем более считаться со схемой эвклидово-кантовского пространства; и потому формы должны постигаться по своей жизни, через себя изображаться, согласно постижению, а не в ракурсах заранее распределенной перспективы. И, наконец, самое пространство — не одно только равномерное бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение», — подчеркивает П.А. Флоренский [12, 59–60].

Другое дело, что этот упорядоченный, организованный и осмысленный мир «как он есть

на самом деле» нам в нашем созерцании дан визионерски. Поэтому изображения и объекты — их денотаты — в иконе соотносятся непосредственно как соответствующие друг другу. В то же время для нашего зрения их надо соотносить с определенными опосредующими их знаковыми формами, которые обеспечивают иллюзорность изображения, соответствующего повседневному визионерскому опыту. Именно для преодоления этого последнего оказывается необходимой в пластике иконы сложно устроенная деятельность система, явленная поверхностному взгляду в «искажениях». Эти «искажения» не столько привязывают изображение к окружающему, бытовому миру, сколько преодолевают его.

В этом плане соотносятся между собой не мир жизни и мир картины, как полагает Б.А. Успенский [11, 195], а мир реальный «как он есть на самом деле», мир картины и мир, «как мы его воспринимаем в обыденной жизни». В идеале, к которому стремится иконописец, мир реальный и мир картины должны совпасть, но для этого и необходимо преодолеть очевидности мира «как мы его воспринимаем в жизни». Это — принципиальный момент, поскольку мир реальный не зависит от отдельной точки зрения какого-либо лица, тогда как мир, воспринимаемый в жизни, только через нее и дан.

Таким образом, в деятельностном плане проблема достоверности изображения переводится в способ проецирования реального мира на плоскость картины. Но если учесть, что реальный и визуально воспринимаемый миры не считаются в условиях средневекового мирозерцания тождественными, то понятно, что проблема упиралась не только и не столько в математические и геометрические закономерности обратной и прямой перспективы [6; 7], сколько в сам способ работы с различными проекциями и совмещения их.

Здесь вновь возникает ряд спорных моментов. Как «вырезался» тот фрагмент реальности, который изображался? Как определялся размер картинной плоскости? Ибо, памятуя, что иконное пространство есть пространство смысловое, а не абстрактное, трудно представить, что картинная плоскость была случайной по своей форме.

Что касается сегментации изображаемого мира, то, видимо, такой вопрос перед иконописцем в принципе не стоял. Икона — это не фрагмент реальности, а вся реальность изображаемого мира в его конкретно явленной форме. Разумеется, современному мышлению, оперирующему абстрактными пространственными представлениями, это трудно себе представить. Однако жизненный уклад и прежде всего религиозный опыт давал средневековому сознанию опору для подобного умозрения: «<...> когда православный человек молится перед иконой, его

взгляд, обращенный с молитвой к ней, скользит по ее поверхности, не входя внутрь <...>» [4, 247]. Именно отказ видеть в иконе изображенный фрагмент пространства парадоксально превращает ее пространственные построения в образ всего пространства, во всей его полноте и конкретности.

Поэтому проблемы «кадра» в иконописи нет. Если мысленно поставить в ряд различные произведения мастеров Нового времени, то легко обнаружится, что на всех них изображено одно и то же, лишь по-разному оформленное и организованное пространство с различными сценами в нем. Практика «живых картин», столь распространенная в опыте домашних спектаклей и в любительском театре XIX в., убедительно подтверждает это наблюдение.

Но если поставить в ряд иконы, то всякий раз мы будем иметь дело с новым, другим, отдельным, конкретным пространством этой данной иконы, этого изображения, не продолжающимся и не повторяющимся в других иконах. Оно здесь же, в этом изображении, завершено. Более того, в силу конкретности восприятия пространства средневековым сознанием семантическая нагруженность бытового пространства жизни — протяженность, глубина, границы и т.п. — и пространства иконы были принципиально различны.

Икона по своей физической сути — аналог храмовой стены, фрески. Отдельная доска иконы — знак стены храма [14, 132; 9, 233–234].

Тем самым пространство, изображенное на иконе, изначально плоскостно. Третье измерение появляется лишь в храмовом ансамбле. И это особое — не физическое, не оптическое, не геометрическое, а, если можно так выразиться, «этическое» измерение, задающее особые пространственные отношения между иконой и молящимися; это одно пространство — молитвы, а не два разных, находящихся в отношениях соответствия. Поэтому, например, в сценах явления [11, 214] все лица, окружающие являющегося, принципиально могут быть обращены к зрителю, а не к центральному изображенному событию. Они составляют вокруг него полукруг — часть круга, вторую половину которого образуют, соответственно, живые люди, стоящие перед иконой.

Именно два обозначенных обстоятельства — характер понимания пространства в иконном изображении как плоскости и способ организации и восприятия этой плоскости, зафиксированный в совмещении проекций изображения, — позволяют, как представляется, понять деятельностную природу условностей пластического языка в канонической художественной системе.

ИСТОЧНИКИ

1. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1972. — 318 с.
2. Даниэль С.М. Картина классической эпохи / С.М. Даниэль. — Л. : Искусство, Ленингр. отд., 1986. — 199 с.
3. Кантор А.М. Предмет и среда в живописи / А.М. Кантор. — М. : Сов. художник, 1981. — 128 с.
4. Кураев А.В. Человек перед иконой (размышления о христианской антропологии и культуре) / А.В. Кураев // Квинтэссенция. Философский альманах 1991 г. — М. : Политиздат, 1992. — С. 237–262.
5. Лазарев В.Н. О методе работы рублевской мастерской / В.Н. Лазарев // Византийское и древнерусское искусство. — М. : Наука, 1978. — С. 205–210.
6. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи / Б.В. Раушенбах. — М. : Наука, 1975. — 184 с.
7. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б.В. Раушенбах. — М. : Наука, 1986. — 255 с.
8. Рерих Н.К. Письмо художника / Н.К. Рерих // Русская икона. — СПб., 1914. — С. 14–19.
9. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни / Е.Н. Трубецкой. — М. : Республика, 1994. — 432 с.
10. Успенский Б.А. К исследованию языка древнерусской живописи / Л.Ф. Жегин // Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). — М. : Искусство, 1970. — С. 4–34.
11. Успенский Б.А. О семиотике иконы / Б.А. Успенский // Труды по знаковым системам. — Т. 5: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. — Тарту : Изд-во Тарт. ГУ, 1971. — С. 178–222.
12. Флоренский П.А. У водоразделов мысли / П.А. Флоренский. — М. : Правда, 1990. — 447 с.
13. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. — М. : Прогресс, 1993. — 324 с.
14. Флоренский П.А. Иконостас / П.А. Флоренский // Богословские труды. — Вып. 9. — М., 1972. — С. 83–148.

Шпортко Валерій Іванович

Рисунок як основа образотворчої грамоти в системі навчання мистецького ВНЗ

Автор статті посилається на науковий узагальнений аналіз теоретичних та методичних досліджень викладання рисунка в мистецьких навчальних закладах (на прикладі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури). Порівняльний аналіз дає можливість для пошуку перспективних шляхів у навчальному процесі, нових методик, навчальних програм мистецької освіти.

Ключові слова: *рисунок, методи викладання, навчання.*

Шпортко В.И.

Рисунок как основа изобразительной грамоты в системе обучения художественного вуза

Автор статьи ссылается на научный обобщенный анализ теоретических и методических исследований преподавания рисунка в художественных учебных заведениях (на примере Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры). Сравнительный анализ способствует поиску перспективных путей в учебном процессе, новых методик, учебных программ художественного образования.

Ключевые слова: *рисунок, методы преподавания, обучение.*

Shportko V.

Drawing as foundation of pictorial literacy in the system of teaching at art higher institution

The author refers to generalized scientific analysis of theoretical and methodological research in the teaching of drawing at art higher institutions (for example, National Academy of Fine Arts and Architecture). Comparative analysis gives the opportunity to search promising ways in teaching process, new methods, new programs of art education.

Key words: *drawing, teaching methods, teaching.*

Микола Михайлюк, кандидат філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України у своїй статті «Мистецька освіта в контексті державних стандартів» зазначає: «Ми є свідками реформування освіти в нашій країні, у тому числі мистецької, зорієнтування її на європейські стандарти, що були затверджені 1999 року Болонською конвенцією. Мається на увазі, зокрема, двоступенева система вищої освіти: перший ступінь — підготовка протягом трьох років навчання бакалавра, який «має користуватися попитом на європейському ринку праці як фахівець відповідного рівня»; другий ступінь — магістратура з терміном навчання 1–2 роки, з подальшою можливістю захисту ступеня доктора наук» [3, 142].

Художник М. Чарушин у рубриці «Рисунок — сьогодні» в журналі «Творчество» висловлює свою думку відносно академічного рисунка в процесі навчання: «Если относиться к рисунку с академических позиций — это штудии карандашом со всеми узкими законами. Такой рисунок необходим для каждого художника как школа. Но не более» [6, 17].

У цій самій рубриці М. Чарушин говорить про те, що рисунок може бути творчим предметом мистецтва тільки тоді, коли при вивченні натури студент ставить собі ще й інші завдання і робить висновок зі своїх вражень.

Хотілося б також звернути увагу на витяг з доповіді на II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі» (м. Луганськ, 24–25 квітня 2008 р., Державний інститут культури і мистецтв, кафедра образотворчого мистецтва). Доцент кафедри рисунка НАОМА Віктор Сухенко у своїй доповіді «Рисунок у вищій художній школі в аспекті сучасних вимог» звертає нашу увагу на те, що «ми живемо у ХХІ ст., яке принесло вибух інформаційних технологій, всезагальної комп'ютеризації та глобалізації. Усі ці виклики часу стосуються України і безпосередньо національної системи вищої освіти, що стоїть перед новими вимогами до навчального процесу. Ці вимоги викликані, зокрема, і інтеграційними процесами, які передбачають введення європейських норм та стандартів. Намагаючись це зробити,

наша держава здійснює в галузі освіти педагогічний експеримент з впровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу. Дана система є однією з умов входження національної системи освіти до загального європейського простору і відповідає вимогам Болонської декларації. Художня освіта — це досить специфічна галузь освіти, тому чимало вимог Болонської декларації важко виконати, не понизивши при цьому якість фахової підготовки майбутніх художників. Наприклад, у художньому вузі можлива лише класична форма навчання — стаціонар, але неможливі такі нові, як навчання за індивідуальним графіком, екстернат, дистанційне навчання. Вони не прийнятні за своєю сутністю. Тоді як індивідуальний підхід у навчанні, самостійна робота студентів, поділ семестрових навчальних програм на теми і блоки, поточний контроль були завжди.

Завдання статті — звернути увагу викладачів художніх закладів на зміни підходів до специфіки навчального рисунка і методів його викладання.

Рисунок як предмет навчання є головною профілюючою дисципліною у вищих навчальних закладах культури та мистецтв, які спеціалізуються на підготовці живописців, графіків, скульпторів, архітекторів, дизайнерів, художників театру, художників декоративного мистецтва, усіх тих спеціалістів, яким необхідна образотворча грамота» [4, 77–78].

У цьому ж науковому дослідженні автор дає визначення художньої освіти у мистецьких ВНЗ: «Сенс художньої освіти полягає у засвоєнні майстерності рисунка, який є основою всіх пластичних мистецтв — від архітектури до живопису. Оволодіти майстерністю рисунка означає засвоїти методи малювання, поставити око, натренувати руку, щоб досконало володіти рисувальною технікою. Також засвоїти різні матеріали для рисунка, здобути знання з пластичної анатомії та лінійної перспективи. Саме цього набувають за роки навчання в художній школі чи студії, училищі чи коледжі. А вже у вузі — академії, інституті — відбувається удосконалення і накопичується творчий потенціал» [4, 78–79].

Мета художньої освіти — засвоїти найкращі традиції європейської та російської академічної школи з довготривалим вивченням природи, досконале грамотне навчання рисунка як основи образотворчої грамоти.

Дуже вдале і вагоме образне висловлення про художню академічну школу належить ректорові НАОМА, академіку А.В. Чебікіну: «На всіх історичних етапах школа була містком між минулим і майбутнім мистецтва, передавалася естафета майстерності з рук в руки. Наша школа тим і цінна, що вона реалістична, і тому вона сьогодні конкурентоздатна на світовому рівні. Не випадково представники багатьох країн їдуть до нас, щоб отримати ремесло художника» [5, 300–304].

«Роль викладача сьогодні піднесено на новий щабель. Він отримує творчу свободу, всі можливості для реалізації свого таланту, творчої індивідуальності. Йому надається право самому складати програми, індивідуальні плани, створювати навчальні посібники, підручники» [2, 65].

«...авторитет педагога — це не тільки зовнішні атрибути, а швидше особисті якості учителя: педагогічний такт, виважені моральні принципи, високий професіоналізм, щира любов до тих, кого навчає, вміння залишити щось ніби недорозкритим, щоб заохотити студентів до наступних зустрічей» [2, 65].

«Неабияке значення для активізації навчання має "гонка за лідером". Відомо, що коли в групі є сильні учні, вони виконують роль своєрідного каталізатора. Слабкіші реально бачать сильну роботу, виконану іншим, а вчитель на її прикладі має змогу проаналізувати помилки і недоліки слабкої роботи. Треба врахувати, що сьогодні може бути один лідер, а завтра — інший. Слід організувати справу так, щоб кожен прагнув зайняти місце лідера, допомогти учневі відчувати, що й він зуміє цього досягти — треба тільки вправно впоратися із завданням. Це стимулює працю: роботу, що не вдалася, учень, зазвичай, готовий переробляти стільки, скільки потрібно для досягнення позитивного результату» [1, 201].

Викладання фахової дисципліни «Рисунок» на кафедрі образотворчого мистецтва та кафедрі дизайну в Інституті мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка базується на кращих зразках академічної школи. Навчальні програми з рисунка передбачають засвоєння основ образотворчої грамоти, оволодіння методами і техніками майстерності рисунка, оволодіння прийомами малювання з використанням різних художньо-графічних матеріалів.

Оскільки до Інституту мистецтв вступають переважно випускники загальноосвітніх шкіл, які мають початковий ступінь мистецької підготовки, то і програми першого курсу починають навчання з «нульового циклу» — зображення геометричних гіпсових моделей, капітелей, натюрмортів з предметів вжитку, рослинного та тваринного світу. Перший семестр навчання проходить як період адаптації, виявлення рівня підготовки студентів і активної роботи педагогів у роз'ясненнях нового матеріалу, використанні різних прийомів, методів і художніх технік у роботі над тим чи іншим навчальним завданням, з використанням принципу навчання «від простого до складного».

Наступний курс навчання передбачає вивчення гіпсових моделей голови людини, частин обличчя, черепа. Фундаментальне вивчення природи проводиться з використанням знань з перспективи та пластичної анатомії. Довготривалий рисунок нерухомої моделі — білої за кольором гіпсової моделі — дає змогу студентіві

не тільки уважно проаналізувати пропорції і характер моделі, але й прослідкувати моделювання форми за допомогою світлотіні. Студенти вчать мислити художньо-конструктивно, оволодівають знаннями і навичками у зображенні натури.

На третьому курсі навчання студенти працюють над зображенням торса людини, портрета з руками (в різних ракурсах). Студенти навчаються конструктивному розумінню і розташуванню торса людини у просторі аркуша, пропорціям і співвідношенням грудної клітки, таза, голови в просторі, тональному вирішенню об'ємів, чіткому вираженню планів, вивчають пластику людського тіла (характерність форми і будови торса, роботу м'язів).

На четвертому курсі студенти вчать зображувати постаті різних за віком і статтю людей. Першим завданням є зображення людини з оперттям на одну ногу. Студенти вже ознайомлені з канонами пропорції, механікою руху скелета (плечового пояса, таза, хребта, кінцівок), кріплення і роботою м'язів. Вивчення анатомії, перспективних скорочень деталей постаті відбувається поетапно, з ускладненням завдань. Опрацьовуючи деталі постаті людини, студенти звертають увагу на лінійно-конструктивну побудову форми.

На п'ятому-шостому курсах студенти працюють над композицією постановки з двох фігур натурників. При роботі над рисунком важливо акцентувати насамперед виявлення знань композиційного розташування зображення на аркуші, пропорцій і характеру натурників. Важливо врахувати все — передусім тон, ритм, лінію, рух. Довгострокова постановка дає змогу студентів, крім композиційного розташування постатей, їх пропорцій ще й зображувати деталі, а на завершальному етапі — узагальнити рисунок, відкидаючи усе зайве.

Робота педагога зі студентами над навчальними завданнями проходить у тісному взаємозв'язку. Педагог робить глибокий аналіз постановки, якщо виникає потреба, на полях аркуша олівцем або іншим графічним матеріалом робить позначки, пояснюючи анатомічну будову вузла, або за допомогою інших схем пояснює матеріал, в якому студент має лакуни в знаннях, з обов'язковим тлумаченням кожного штриха. Окрім практичного пояснення матеріалу, педагог знайомить студентів із класичними зразками рисунків відомих майстрів та кращими роботами інших студентів.

Протягом навчання в інституті педагоги заохочують студентів до участі у виставках, студентських олімпіадах з образотворчого мистецтва та дизайну. Студенти відвідують художні виставки, музеї, студентські виставки (семестрові перегляди) в інших мистецьких ВНЗ.

У художніх вишах великий внесок у процес навчання роблять комп'ютерні програми, за якими навчаються студенти-дизайнери та студенти

спеціальності «Образотворче мистецтво». Вивчення комп'ютерних програм полегшує і прискорює творчі пошуки і вирішення навчальних завдань. Використовуючи Інтернет, студенти можуть здійснити віртуальну подорож до будь-якого художнього музею світу. Всі ці інноваційні технології збагачують студента знаннями, але не замінюють практичної роботи над рисунком. До того ж іноді студенти зловживають технічними можливостями мобільних телефонів, планшетів і комп'ютерів, замінюють роботу з натури роботою з фотографії, що шкодить вдосконаленню їхньої майстерності, спонукає до байдужого, формального ставлення до роботи над постановкою. На такі роботи слід звертати увагу студентів як на поганий приклад, варто порівнювати роботи з натури і з фотографії, пояснювати шкідливість такого підходу до виконання навчальної постановки.

У рисунку процес роботи залишається незмінним — це олівець, перо, вугілля, сангіна, пензль тощо.

Віктор Сухенко у своїй науковій статті зазначає: «Академічна школа також підпала під вплив віянь часу, капризів художньої моди, різних течій і стилів. Розуміння цього впливу на навчальний академічний рисунок, зміна підходів до специфіки навчального рисунка і методів його викладання допоможе у становленні художника і його особистості. До того ж, зрозуміло, що без вдосконалення змісту та форми навчальної діяльності студента в процесі психолого-педагогічної підготовки неможливо забезпечити формування тих фахових якостей, що стануть необхідними і достатніми для ефективної діяльності майбутнього художника» [4, 80].

У перспективі розвитку академічного рисунка як навчальної дисципліни в Інституті мистецтв бажано було б, щоб він набув більш творчого тлумачення, був включений у перелік можливих технік виконання дипломних проектів. Прикладом можуть слугувати роботи студентів-дипломників Київського університету імені Бориса Грінченка попередніх років навчання. Майстерно виконаний рисунок не менш вагомий і значимий, ніж живопис чи декоративна композиція, і може викликати таку ж естетичну насолоду, як і інші різновиди образотворчого мистецтва.

Діапазон тем дипломних проектів у графічних техніках дуже великий — від серії пейзажних мотивів у рисунку до ілюстрування літературних творів, від ліричного портрета чи пейзажу до декоративних, монументальних творів. Розмаїття сюжетів і технік дає можливість студентів обрати ту тему дипломного проекту і відповідно ту техніку виконання, яку він краще відчуває і в якій може донести сутність твору, побудовану на своїх почуттях, власному внутрішньому світі, розкривши при цьому свій талант і професійні здібності.

ДЖЕРЕЛА

1. Бражник О. Психологічні аспекти взаємовідносин художник—учитель—учень / О. Бражник // Українська академія мистецтва: мистецько-освітня практика. — 2003. — Вип. 10. — С. 199–203.
2. Михайлюк М. Роль викладача у формуванні духовної культури студента / М. Михайлюк // Українська академія мистецтва: мистецько-освітня практика. — 1994. — Вип. 1. — С. 64–68.
3. Михайлюк М. Мистецька освіта в контексті державних стандартів / М. Михайлюк // Українська академія мистецтва: мистецько-освітня практика. — 2003. — Вип. 10. — С. 142–145.
4. Сухенко В. Рисунок у вищій художній школі в аспекті сучасних вимог / В. Сухенко // Українська академія мистецтва: мистецько-освітня практика. — 2009. — Вип. 16. — С. 77–81.
5. Чебикін А. Наша Академія сьогодні. Відповіді на освітню анкету / А. Чебикін // Українська академія мистецтва: мистецько-освітня практика. — 2006. — Вип. 13. — С. 300–304.
6. Чарушин Н. Рисунок сьогодні / Н. Чарушин // Творчество. — 1973. — № 1. — С. 14–17.

Пухарев Вікентій Вікторович

Академічний рисунок у Харківському художньо-промисловому інституті

У статті висвітлено еволюційні зміни художніх принципів академічного рисунка в умовах становлення дизайнерської освіти у Харкові.

Ключові слова: академічний рисунок, дизайнерська освіта, харківська художня школа.

Пухарев В.В.

Академический рисунок в Харьковском художественно-промышленном институте

В статье освещены эволюционные изменения художественных принципов академического рисунка в условиях становления дизайнерского образования в Харькове.

Ключевые слова: академический рисунок, дизайнерское образование, харьковская художественная школа.

Pukharev V.

Academic drawing at Kharkiv Art-Industrial Institute

The article highlights the evolutionary changes of artistic principles of academic drawing in the condition of design education development in Kharkiv.

Key words: academic drawing, design education, Kharkiv Art School.

Академічний рисунок є складовою частиною підготовки не лише майбутніх художників, але й дизайнерів, архітекторів. Через це природним чином виникає проблема диференціації художніх принципів академічного рисунка відносно напрямку підготовки. Зазначена проблема зумовлена тим, що серед викладачів академічного рисунка переважну більшість складають художники-станковисти, які продовжують відповідні традиції у викладанні. Між тим формування професійного мислення, сприйняття та інтерпретації форми має здійснюватися і за допомогою рисунка як пропедевтичної дисципліни. Саме тому висвітлення підходів до викладання цієї дисципліни у Харківській державній академії дизайну і мистецтв є актуальним як з точки зору історії становлення школи, так і з точки зору педагогічної практики.

Основний корпус фахової літератури, дотичної до обраної проблеми, стосується історії дизайнерської освіти у Харкові. До фундаментальних доробків у цій галузі належать публікації В. Даниленка, в яких автор розглядає становлення дизайнерської освіти, її витоки та проблеми [2; 3]. Проте проблеми академічного рисунка, його зв'язку з дизайнерськими студіями спеціально не постають у наукових пошуках автора.

На відміну від історії художньої школи Харкова першої третини ХХ ст., яка досить добре вивчена, наступні періоди історії мистецтва й досі не знайшли системного висвітлення у фаховій літературі. Серед поодиноких спеціальних досліджень, певною мірою дотичних до поставленої

проблеми, є робота О. Гладун з історії харківської графічної школи другої половини ХХ ст. [1]. Авторка розглядає внесок окремих персоналій у становлення школи, але оминає їхню діяльність як викладачів рисунка. Серед них такі відомі постаті, як Г. Бондаренко, Є. Єгоров.

Деякі узагальнення, елементи компаративного аналізу систем дизайнерського та художнього фахів у межах відповідної вищої школи Харкова містяться у колективній статті В. Константинова, Л. Соколюк та С. Нікуленко [4].

Поодинокі спроби окреслити досвід кафедри рисунка Харківського художньо-промислового інституту (далі — ХХПІ) належать С. Рибіну [5; 6]. Автором порушені проблеми естетики та методики викладання академічного рисунка, окреслені ключові персоналії навчального процесу. Проте, безумовно, обсяг та специфіка статей не давали можливості для висвітлення усього розмаїття проблеми. Певною мірою обраний напрям дослідження сформувався під впливом та за підтримки С. Рибіна.

Мета статті полягає у висвітленні еволюційних змін художніх принципів харківської школи академічного рисунка в умовах процесу становлення дизайнерської освіти в Харкові (1960–1980-ті рр.).

Питання традиції викладання академічного рисунка нерозривно пов'язане з особливостями становлення дизайнерської освіти у Харкові. Не вдаючись до подробиць, стисло нагадаємо основні віхи. Так, В. Даниленко відзначає, що масова підготовка дипломованих дизайнерів

розпочалася тільки після Другої світової війни. Він пише, що у «60-ті роки [...] у розвинених країнах все більше набирала оберти машина з підготовки дизайнерських кадрів. Хвили від її обертання доходили і до радянської імперії. То було знамення часу, і в апологетів “чистого мистецтва” вже не вистачало пробок для затикання історичного процесу» [3, 30].

Харківський художній інститут у 1962 р. за постановою тодішнього уряду було реорганізовано у художньо-промисловий (нині — Харківська державна академія дизайну і мистецтв). Зазначене перетворення не було випадковим, натомість мало під собою значне підґрунтя. «За часів Російської імперії, у другій половині XIX століття [...] у Харкові, що став тоді індустріальним лідером Півдня імперії [...] проростали перші паростки дизайнерської освіти» [3, 29]. Підґрунтя місцевої художньо-промислової школи утворювали рисувальна школа М. Раєвської-Іванової та Харківський технологічний інститут, методика підготовки інженерів у якому містила елементи дизайнерської освіти. «Обидва ці навчальні заклади були першими в Україні з огляду на “протодизайнерський” їх нахил», — пише вчений [3, 30].

У 1920-ті рр. художньо-промисловий напрямок став домінуючим, що було зумовлено централізованим характером керівництва вищою освітою, зокрема художньою. Орієнтиром для художніх освітніх закладів було визначено московський ВХУТЕМАС. Саме тому «...станкові форми опинилися в цих навчальних закладах на більш скромних місцях, ніж це було раніше», — вважає дослідник [3, 29]. У контексті зазначених вище тенденцій у 1921 р. у Харкові відкрився вищий навчальний заклад, який мав готувати майстрів-художників для промисловості. Проте освітня реформа 1934 р. позбавила його зазначеного профілю.

Минули десятиліття, перш ніж промисловий напрям отримав постійне місце у художній освіті Харкова. «Становлення дизайнерської спеціальності в інституті, який ще вчора вмів готувати лише художників станкового профілю, проходило складно, часом навіть драматично. Частина педагогічного колективу розуміла й приймала ідею входження мистецтва у промисловість. Інші ж були войовничо налаштовані проти самого факту реорганізації художнього інституту на художньо-промисловий, а деякі просто пов'язували все естетичне з ілюстративним станковізмом 50-х років», — зауважує В. Даниленко [3, 30–31]. Аналогічні проблеми постали перед інститутом й під час попередньої спроби розбудови художньо-промислової школи: «Педагогічний колектив складався здебільшого з вихованців Петербурзької Академії мистецтв, художників-станковистів. Вони були далекі від розуміння

“виробничого мистецтва” і вміли лише давати своїм учням академічну загальнохудожню підготовку» [3, 30].

Натомість зміни, що торкнулися інституту, спричинили окрему проблему: «Набір студентів на станкові спеціальності ХХПІ, на жаль, було припинено. Це, безумовно, завдало значної шкоди розвитку образотворчого мистецтва в східних районах України», — відзначає група дослідників [4, 26].

Деякі студенти, що здобували художню освіту, швидко переорієнтувались на нові завдання дизайнерської практики. Утім, чимало студентів ХХПІ в умовах опанування дизайнерського фаху відбулись як майстри станкового мистецтва, адже інститут накопичив значний досвід у методиці викладання загальнохудожніх дисциплін, яка була розрахована на підготовку художників-станковистів. Панівна роль у процесі втілення цих фундаментальних принципів у життя належала саме кафедрі рисунка. Харківська школа академічного рисунка «...зарекомендувала себе в масштабі СРСР ще у довоєнні роки. Вона успішно розвивалась і по війні», — зауважують дослідники [4, 30].

У цей період на кафедрі рисунка ХХПІ працювали художники станкового профілю — О. Вяткін, Є. Єгоров, А. Константинопольський, В. Лозовий, О. Мартинець, В. Сізіков, С. Солодовник та інші, які свого часу закінчили цей інститут, де навчались рисунку під керівництвом О. Кокеля, Г. Бондаренка. Перед ними постала нагальна потреба перегляду робочих планів згідно з новим напрямом підготовки. Задля вирішення цього завдання вивчався досвід Московського вищого художньо-промислового училища (колишнього Строгановського), Ленінградського вищого художньо-промислового училища ім. В. Мухоміної та розвинутих художньо-промислових шкіл соціалістичних країн (НДР, ПНР, ЧССР) [6, 32].

С. Рибін відзначав: «Оскільки традиційна академічна підготовка з рисунка та живопису у творі дизайнера виражена опосередковано, неявно, деякі педагоги та художники були переконані, що вона не є ефективною у підготовці дизайнера, тому рисування з натури, “штудію”, вивчення законів світлотіні, тону та решту треба відмінити, зберігши за рисунком допоміжну, утилітарну роль. Крім того, нові навчальні плани передбачали скорочення навчальних годин з академічного рисунка (8 на тиждень замість 12), слідувало спрощення завдань на вступних іспитах (голова замість оголеної фігури, натюрморт замість голови)...» [5, 34].

Далі дослідник відзначав, що у тогочасному навчальному закладі «точилися дискусії про [...] вплив на нові спеціалізації академічного рисунка як фундаментальної художньої дисципліни. [...] Але й заслуга кафедри рисунка полягає у тому,

що вона, не втрачаючи колишніх традицій, створила цілком обґрунтовану, історично виправдану методику викладання дисципліни «Академічний рисунок» в художньо-промисловому інституті», — узагальнював дослідник [6, 32].

На той час (з 1957 р.) кафедру рисунка ХХІІ очолював Євген Єгоров. Його попередником був Сергій Беседін, який «...завжди приділяв рисунку, як навчальній дисципліні, значну увагу, постійно підкреслюючи пріоритетне значення рисунка у формуванні художника-станковіста» [6, 33]. Перед Є. Єгоровим постали нові завдання, у вирішенні яких йому судилося відіграти непересічну роль. Уже 1963 р. за його ініціативи на базі ХХІІ була проведена Всесоюзна науково-методична конференція з проблем художньої освіти. «Конференція набула широкого резонансу по всій країні. Приурочена до конференції виставка виявила високий якісний рівень підготовки студентів ХХІІ з рисунка», — зазначав С. Рибін [6, 33]. У 1977–1978 рр. у стінах ХХІІ експонувалась Всесоюзна виставка студентських робіт з рисунка, в якій взяли участь сімнадцять навчальних закладів [6, 33].

Наступникові Є. Єгорова на посаді завідувача кафедри рисунка ХХІІ Василеві Лозовому так само належать кілька суттєвих ініціатив, покликаних сприяти поширенню та удосконаленню студювання рисунка. Серед іншого 1981 р. він започаткував вечірні підготовчі курси при інституті, основна мета яких полягала у прищепленні пропедевтики академічного рисунка відповідно до завдань вступних іспитів на дизайнерські спеціальності. До речі, на цих курсах, що продовжують працювати й нині, традиційно займаються підготовкою до вступу на факультети саме цього фаху.

Реорганізація інституту, що спричинила зростання кількості спеціальностей, суттєве збільшення набору студентів, у свою чергу, сприяла появі нових викладацьких кадрів на кафедрі рисунка — вихованців харківської школи, учнів представників старшого покоління викладачів. З числа останніх випускників станкових спеціальностей до викладання на кафедрі рисунка ХХІІ долучились В. Варєца, В. Гарбарь, Ю. Морозов, С. Павлов, В. Хованов, В. Шаламов, А. Щербак та ін.

Пізніше, як відзначав С. Рибін, «...з різних причин у кінці 70-х рр. залишили педагогічну діяльність деякі викладачі кафедри. [...] Неординарність ситуації полягала у тому, що [...] саме тоді були найбільші набори до інституту. Перед кафедрою постала реальна небезпека понизити рівень викладання дисципліни, втратити вже накопичені досягнення харківської школи рисунка. І керівництво інституту ризикнуло, виявивши довіру групі недавніх випускників різних спеціальностей — монументально-декоративного живопису, промграфіки, інтер'єру та обладнання»

[6, 34–35]. До кола викладачів кафедри рисунка увійшли О. Брагін, В. Ганоцький, М. Гнатченко, С. Єгоров, С. Рибін, М. Сватула, В. Сидоренко та ін. «У постійному творчому спілкуванні з педагогами старшого покоління, на спільних заняттях, під час обговорень студентських робіт, на методичних конференціях набувався необхідний досвід», — зауважував безпосередній учасник цих процесів [6, 35].

Результатом спільних зусиль цих викладачів, а також тих, хто долучився до їх числа пізніше, наприкінці 1980-х — на початку 1990-х рр. стала гнучка і комплексна дисципліна, пов'язана з формуванням якостей, необхідних майбутньому дизайнерові [5, 34]. Розроблені на кафедрі рисунка програми і методика шліфувалися, удосконалювалися з року в рік у процесі становлення та розвитку спеціальностей. За визначенням С. Рибіна, який у свій час очолював кафедру рисунка, був першим проректором ХДАДМ та утілював відповідну методику у власній викладацькій практиці на заняттях з академічного рисунка зі студентами дизайнерських спеціальностей, студент «...повинен знати закони композиції, простору і середовища, побудову простої та складної форм, закони світлотіні та тону, лінійної та повітряної перспективи тощо [...] вільно використовувати різноманітні графічні матеріали...» [6, 36].

Разом з тим не піддавалося сумніву й те, що рисунок на факультеті дизайну повинен мати специфіку, що може відбиватися як у деяких деталях (наприклад, постановці з виробничими деталями) та посиленій увазі до конструкції фігури, так і у спеціальних завданнях. Наприклад, у першому семестрі IV курсу ставиться складний виробничий натюрморт, на якому студенти вивчають конструкції елементів натюрморту, їх пластичний взаємозв'язок; інше завдання — рисунок натюрморту за уявленням — розвиває... творче мислення майбутнього художника-конструктора [5, 36]. Одним з трьох останніх завдань з рисунка для студента-дизайнера, окрім студій оголеної фігури у складному русі та групи з двох оголених фігур, є «портрет з елементами робочої обстановки».

Незважаючи на те, що навіть загальна теорія дизайну містить дотичні з академічним рисунком позиції, зокрема дизайнерські аналіз та синтез, зміни на академічному рисунку позначились не надто суттєво. Радикального переходу від суто художніх завдань рисунка до цілком утилітарних не відбулось. З огляду на деякі помітні приклади окреслилося лише прагнення до більшої узагальненості. Частина рисунків цього періоду (наприклад, оголена чоловіча фігура, що лежить у складному ракурсі, Д. Беккер, IV курс, керівник В. Віхтинський) виконані самою лінією із ледь помітним штрихуванням задля позначення об'єму. Відчуття простору в них досягається

за рахунок тону та щільності ліній. У більш пізніх студіях цей прийом загострюється, подаючи вкрай узагальнену фігуру ритмізованою контурною лінією. Обидва наведені рисунки є роботами студентів факультету «Промислова графіка та пакування» — дизайнерської спеціальності, що виникла на базі колишньої кафедри графіки. Проте саме графіка стала першою з відновлених (у середині 1970-х рр.) станкових спеціальностей інституту. До цього фаху входив, зокрема, напрям підготовки «Політичний плакат», студенти якого у своїх рисунках демонстрували повернення до попередніх, суто станкових традицій академічного рисунка, виразним прикладом чого слугує студія двох оголених жіночих фігур — та, що сидить, і та, що стоїть (виконано А. Джанікіном, IV курс, під керівництвом В. Сізікова). Утім, м'яке за тоном моделювання форми, умовність простору відзначають нові тенденції відповідного рисунка.

Дослідники зазначають: «З перепрофілюванням [...] в інституті розуміли, що втрата станкової підготовки негативно позначиться на загальнохудожньому рівні майбутніх спеціалістів. Тому всіляко намагались відновити втрачені спеціальності. Одним з перших заходів стало відкриття майстерні монументального розпису при кафедрі «Інтер'єр та обладнання», на базі якої згодом було створено кафедру монументально-декоративного мистецтва» [4, 26].

У рисунках студентів «Інтер'єру та обладнання» 1970–1980-х рр. привертає увагу передусім виразно загострена передача простору. Від дальнього плану, до якого майже не торкнулись лінією, до розробленого у дрібницях щільного переднього плану. Це досягається або через «переривання» гумкою грубих суцільних штрихувань, як у студії чоловічої оголеної фігури, що сидить, або, навпаки, через пестування своєрідного, подібного до гравіювання, заокругленого штриху у студії чоловічої оголеної фігури, що стоїть спиравшись на коліно, зі спини.

Серед студентських робіт відділення «Монументально-декоративний розпис» спостерігається неабиякий діапазон технічних засобів виконання рисунка олівцем. Якщо у рисунку оголеної чоловічої фігури, що сидить на площині (А. Дрозд, III курс, керівники Є. Єгоров, А. Константинопольський), підхід мало чим відрізняється від попередньо зазначеного дизайнерського, то аркуш студентки Н. Шаламової (III курс, керівник А. Константинопольський) із студією подібного завдання за рахунок «сріблястих» фактур, досягнутих завдяки варіації штриха, апелює до тону як головного виразального засобу. Крім того, на відміну від решти тогочасних прикладів, у цьому рисунку значною мірою задіяне середовище, що оточує фігуру, виразні складки драпірованого гла.

Студенти відділення «Архітектурно-декоративна пластика» (скульптура), яке так само, як й «Монументально-декоративний розпис», існувало в межах напряму дизайну інтер'єру, не маючи щорічного набору, у своїх рисунках поширювали ті ж художні принципи, що й живописці. Проте на пропедевтичному рівні така відмінність не відзначається: один з рисунків гіпсової голови, наприклад, демонструє усереднено-питомий академічний підхід.

Під впливом становлення нового, монументально-декоративного напряму спеціалізації студентів ХХІІІ за представниками саме цього фаху закріплюється неформальне лідерство в опануванні рисунком, оскільки саме вони були найближчі до художньої практики. Це лідерство зберігається й донині: більшість викладачів кафедри рисунку ХДАДМ молодшого покоління — вихованці кафедри «Монументально-декоративний розпис» (пізніше — «Монументальний живопис»). Саме вони, зокрема, на чолі з Р. Ногіним, є методистами конкурсу академічного рисунка, що раз на два роки відбувається у стінах ХДАДМ і в якому в оволодінні рисунком змагаються між собою студенти провідних художніх та дизайнерських шкіл України.

Перегляди з рисунка студентів-монументалістів стали помітним явищем харківської школи академічного рисунка кінця ХХ — початку ХХІ ст. Монументальні аркуші, де фігура подається у натуральний зріст, виконані, як правило, у техніці сепії чи сангіни, дають уявлення про натуру, творчо переосмислюючи її, удаючись до узагальнення та стилізації, композиційних ефектів, різноманіття фактур (наприклад, студія двох оголених жіночих фігур — та, що сидить, і та, що лежить, К. Зуб, V курс, керівник Р. Ногін, 2005 р.).

Наступний етап становлення школи академічного рисунка у ХХІІІ пов'язаний із відновленням художніх спеціальностей станкового профілю наприкінці 1980-х рр. Розробляв програми з рисунка для цих спеціальностей В. Лозовий, який на новому рівні опрацював художні принципи академічного рисунка для студентів відповідного фаху. До викладання на цих курсах у першу чергу було призначено викладачів старшого покоління, досвід яких, таким чином, було актуалізовано у нових умовах.

Зразком уявлень про новітній станковий підхід до академічного рисунка слугує робота М. Комара (I курс, Станковий живопис, керівник В. Сізіков), датована 1990 р. Студія голови натурника у ній подана шляхом виразної живописності рисувального прийому. Контурна лінія як така цілком вито нівелюється. Такий самий підхід вбачається у рисунку Н. Берестюка (V курс, «Реставрація» (?), керівник В. Лозовий), на якому в одному аркуші вміщено студії двох гіпсових класичних фігур — «Раб, що вмирає» Мікеланджело та «Венера

Мілоська». Штрихування тут не стільки виступає виразником тону, скільки (за відсутності лінійного окреслювання) головним засобом ліплення форми.

Повертаючись до питання відмінності художніх принципів академічного рисунка в роботах студентів спеціальностей станкового профілю, зауважимо, що до змін 1960-х рр. у рисунках превалював тоновий контраст (наприклад, оголена, що стоїть, зі спини, В. Мокрожицький, IV курс, факультет живопису, 1953/54 рр.), так само за нівелювання контуру, у той час у рисунках кінця 1980-х рр. головним чином переслідується суто студійна мета побудови форми, яка досягається й через так зване «штрихування по формі».

У подальших практиках декоративні тенденції, поширені серед монументалістів, виражені, зокрема, у прагненні до узагальненості, знайшли своєрідний відбиток і у рисунках станковистів.

Зміни, що відбулись у Харківському художньо-промисловому інституті (виникнення дизайнерських спеціальностей та припинення підготовки художників станкового профілю), майже не торкнулись загальнохудожніх дисциплін, до яких належить насамперед академічний рисунок. Проте у рисунках студентів нового фаху відзначилось прагнення до узагальненості, загостреної передачі простору, при цьому

майже без залучення тла. Важливу роль починає відігравати контурна лінія різної щільності.

Поштовхом до оновлення художніх принципів академічного рисунка стала поява напряму монументально-декоративного живопису, спочатку в межах курсу дизайну інтер'єру, пізніше — образотворчого мистецтва. З огляду на нові задачі відбулось розширення діапазону технічних засобів, варіацій штриха. У монументальних за форматом рисунках спостерігається творче переосмислення природи, стилізація, різноманіття композиційних ефектів та фактур.

Відновлення станкових спеціальностей, зокрема живопису, в академічному рисунку започаткувало нові підходи, що відрізнялись від поширених серед студентських робіт відповідного фаху до реорганізації інституту. На противагу тоновому контрасту, що привалював у рисунках станковистів раніше, м'яке за тоном штрихування, з нівелюванням контуру, стало засобом моделювання форми. Спільною залишилась умовність простору.

До подальших перспектив дослідження слід віднести порівняння та аналіз комплексу рисунків з природи, виконаних студентами дизайнерських спеціальностей ХХПІ (ХДАДМ) у наступний період під керівництвом викладачів, що належать до різних поколінь.

ДЖЕРЕЛА

1. Гладун О.Д. Харківська школа графіки (друга половина ХХ століття) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.05 / О.Д. Гладун ; ХДАДМ. — Х., 2005. — 19 с.
2. Даниленко В.Я. Историко-культурная платформа харьковской школы дизайнера [Текст] / В.Я. Даниленко // Харьковская школа дизайнера. Опыт подготовки дизайнеров в ХХПИ. — М. : ВНИИТЭ, 1992. — С. 8–20.
3. Даниленко В. Дизайн [Текст] / В. Даниленко. — Х. : ХДАДМ, 2003. — 320 с.
4. Константинов В. Сторінки історії [Текст] / В. Константинов, Л. Соколюк, С. Нікуленко // 75 років вищої художньої школи Харкова. — Х. : ХХПІ, 1996. — С. 9–31.
5. Рыбин С.В. Курс рисунка как платформа художественно-промышленного образования [Текст] / С.В. Рыбин // Харьковская школа дизайнера. Опыт подготовки дизайнеров в ХХПИ. — М. : ВНИИТЭ, 1992. — С. 34–36.
6. Рибін С.В. Школа рисунка, її педагоги та основні методичні принципи [Текст] / С.В. Рибін // 75 років вищої художньої школи Харкова. — Х. : ХХПІ, 1996. — С. 32–36.

Ожога-Масловська Алла Валентинівна

Ремінісценції японської гравюри укійо-е в сучасній художній практиці України

У статті розглядаються твори сучасних українських митців у контексті японської гравюри укійо-е. Апеляція художників України до японської спадщини простежується у використанні цитат з відомих графічних творів, перекладі окремих мотивів на мову інших видів мистецтва та матеріалів, запозиченні тиражованих у гравюрі образів, застосуванні художніх принципів та прийомів укійо-е. Стаття побудована на матеріалах музейних та приватних колекцій.

Ключові слова: японська гравюра укійо-е, сучасне українське мистецтво, ремінісценція, паралельна перспектива, простір, образотворча цитата, інтерпретація.

Ожога-Масловская А.В.

Реминисценции японской гравюры укие-э в современной художественной практике Украины

В статье рассматриваются произведения современных украинских художников в контексте японской гравюры укие-э. Апелляция художников Украины к японскому наследию прослеживается в использовании цитат из известных графических произведений, переводе отдельных мотивов на художественный язык других видов искусства и материалов, заимствовании тиражируемых в гравюре образов, применении художественных принципов и приемов укие-э. Статья построена на материалах музейных и частных коллекций.

Ключевые слова: японская гравюра укие-э, современное украинское искусство, реминисценция, параллельная перспектива, пространство, изобразительная цитата, интерпретация.

Ozhoga-Maslovska A.

Reminiscences of Japanese Ukiyo-e prints in modern art practice in Ukraine

The article deals with the works of contemporary Ukrainian artists in the context of Japanese Ukiyo-e prints. The appeal to Japanese cultural heritage of the artists of Ukraine can be seen in the use of quotations from prominent graphic works, the transferring of individual motifs of artistic language onto different art forms and materials, and the borrowing and replication of engraved images, applied using the artistic principles and techniques of Ukiyo-e. The article is based on the materials of museums and private collections.

Key words: Japanese Ukiyo-e prints, contemporary art of Ukraine, reminiscence, parallel perspective, space, iconic quote, interpretation.

Японська гравюра укійо-е вже понад століття привертає увагу українських художників, колекціонерів, мистецтвознавців. Захоплення японськими кольоровими естампами відбувалося під впливом французького арт-середовища, де творчість графіків Країни сонця, що сходить, уже протягом кількох десятиліть початку ХХ ст. була предметом пильної уваги та колекціонування. Більшість українських збірок укійо-е потрапляла в Україну саме з паризьких аукціонів. Серед них і одна з найпотужніших колекцій, що була зібрана подружжям Богдана та Віри Ханенків і згодом увійшла до фондів утвореного та східного мистецтва в Києві. Знайомили з гравюрою укійо-е й ілюстровані альбоми з японською гравюрою, що великими тиражами видавалися в радянські часи.

Наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. завдяки пошквалюванню інформаційного та культурного обміну, що відбувається між нашими країнами, сприйняття японської спадщини українськими митцями набуває нового рівня осмислення. У цьому контексті особливу увагу привертають твори сучасних українських митців, стилістичні прийоми яких перетинаються з японською гравюрою укійо-е, що утворює мистецький діалог та спонукає до осмислення цього явища.

Ремінісценції японської графіки в сучасній мистецькій практиці України не поставали об'єктом спеціальних досліджень. Проте існує низка праць, дотичних до значеної проблематики. Так, І. Тесленко аналізує орієнтальні мотиви у сучасному українському дизайні, визначаючи образотворчі цитати та встановлюючи власні асоціативні зв'язки між творами



Рис. 1. Алимов С. «Самурай». 2008 р. Полотно, олія. 40х30

українських художників та явищами японської культури [8]. В. Личковах, відзначаючи вплив східної естетики на сучасне українське мистецтво, зазначає, що «саме архетипи східної медитації — “тиші”, “мовчання”, “чистоти”, “прозорості”, “просвітлення” — стають сутнісними для естетики постмодернізму» [2]. Вплив далекосхідної графіки він вбачає не тільки в сюжетах, «але й в техніці, особливостях композиції й образотворчої манери митців». Висловленні науковцем спостереження, хоча й не стосуються японської гравюри, у цілому являють методологічний приклад аналізу виявлення елементів художньої системи Сходу в образно-змістовній структурі твору.

Осмыслити загальний контекст орієнталізуючих тенденцій у мистецтві кінця XIX — першої третини XX ст. допомагають праці Н. Ніколаєвої, Л. Соколюк, І. Тесленка, Дж. Малиновського [3; 6; 7; 12]. Культурологічну характеристику цього явища на теренах України і Західної Європи дають С. Рибалко та О. Федорук [5; 11]. Аналізує вплив японської художньої традиції на мистецтво українських різьбярів Ю. Тормишева [10]. Проте зв'язки сучасного українського мистецтва та японської класичної гравюри *укійо-е* залишаються поза увагою фахівців. Відсутність відповідних наукових досліджень та потреби сучасного художнього процесу актуалізують вивчення зазначеної проблематики. Тому метою запропонованої розвідки є висвітлення ремінісценцій японської гравюри *укійо-е* в сучасній мистецькій практиці України.

Інтерес українських митців до японської гравюри має тривалу історію. З культом

імпресіонізму, який надихався естампами *укійо-е*, поширився і вплив японського мистецтва. Художники відкрили в японських гравюрах (насамперед в естампах Кацусіка Хокусай) любов до чистого, первинного кольору, вміння створювати перспективу лише співвідношенням колористичних площин, гостроту композиції [1]. Вплив досвіду японських графіків відчувається у багатьох творах М. Бойчука та його учнів — І. Падалки, О. Павленко та В. Седляра [6; 9].

Після Другої світової війни інтерес до Японії набирає іншої якості: далека країна сприймається за радянською «залізною завісою» митцями як ідеологічно безпечний простір, і графіка, де митці могли експериментувати, не побоюючись звинувачень у формалізмі, стає полем для творчих експериментів. Так, у творчості Олега Соколова (1919–1990), засновника одеського авангарду, є ціла низка графічних творів, створених під впливом японської графіки. Художник поєднує традиційні образи японської гравюри (квітучі дерева, квіти, птахи) і ненаративні графічні фрагменти, відтворюючи свій власний світ.

Наприкінці XX — на початку XXI ст. простежується поживлення інтересу серед українських митців до японського мистецтва. Концентруючись на вирішенні певних художніх завдань, вони відкривають для себе в японців те, що допомагає формуванню їхньої власної художньої мови. По-перше, це використання образів і сюжетів, прийнятих у гравюрах *укійо-е*: актори (*якушія*), красуні (*біджін*), герої давнини (*мушія*), пейзаж гори-води (*фукейга*), зображення птахів і квітів (*катога*). Можна вказати й на цілу низку тематичних та іконографічних запозичень з японської гравюри, де художники використовують такі мотиви, як кімоно, віяло, хвилі, іриси, квітучі дерева тощо. Надзвичайно привабливими у своїй інтригуючій екзотичності для українських художників стали образи гейш та самураїв.

Гравюри відомих японських графіків Хішікава Мородонобу (1618–1694), Судзукі Харунобу (1725–1770), Кітагава Утамаро (1753–1806), Кацусіка Хокусай (1760–1849) та інших майстрів *укійо-е* й досі надають натхнення багатьом українським митцям, які створюють свій світ японських образів, використовуючи, як правило, європейські матеріали та прийоми художньої виразності — олійні або акрилові фарби, світлотіньове моделювання. Серед них — твори харків'ян С. Алімова (з серії «Самурай», рис. 1), С. Малиша («Бесіда»), І. Селищеві («Красуня»), киян В. Брейша («Самурай» та «Гейші», рис. 2), О. Петрової («Самурай»). Поєднує ці твори з гравюрою *укійо-е* і суто японський прийом майстрів не зосереджуватися на індивідуальних рисах людини. Створюючи ідеальний образ, художники звертають увагу на те загальне, що робить людей, на думку східних митців, прекрасними.



Рис. 2. Брейш В. "Turning Purple". 2008 р.
Полотно, олія, акрил. 66x72

Привертають увагу й експерименти київської художниці М. Діордійчук, яка працює в техніці холодного батика на шовку. Її копії японських гравюр Кацусіка Хокусай «Велика хвиля в Канагаві» та «Коханці» (рис. 3), що створені для оформлення інтер'єру як декоративні панно, здобули нового

звучання завдяки використанню інших матеріалів і технік, а також значному збільшенню розмірів.

У сучасному мистецькому процесі помітна тенденція до оволодіння традиційними східними техніками і художніми прийомами японських графіків. На відміну від європейської ксилографії, заснованої на системі штрихування, японська гравюра створюється зіставленням чітко окреслених чорно-білих або кольорових площин, відтінених активною, гнучкою, одночасно суворою і живою в кожній своїй точці контурною лінією. Лінія дає зображенню рух, підкреслює єдину емоційну і ритмічну структуру; контрасти площин, де біле так само вагомо й емоційно значне, як і чорне, організовуючи і підкреслюючи поверхню аркуша, разом з тим передають відносну просторову віддаленість форм [1, 16]. Так, роботи київського графіка О. Білозора (рис. 4), де показані сплетені у боротьбі тіла борців сумо, здається, виконані на єдиному подиху лінією, що проведена майже без відриву від аркуша. Відсутність штриховки тільки посилює емоційну рухомість та напругу чоловічих тіл, а лінії контурів, що контрастують з білою площиною листа, задають зображенню посилену об'ємність та ритмічність.

Сучасних митців приваблює і ставлення японських художників до природи. Як слушно зауважує відомий сходознавець Б. Воронова, «японський графік, як і японський живописець, не малює безпосередньо з природи; він перетворює дійсність згідно з принципами декоративності і створює на площині аркуша новий, вигаданий світ,



Рис. 3. Діордійчук М. «Коханці». Декоративне панно в інтер'єрі. Копія сюнгі К. Хокусай. 2010 р.
Шовк, холодний батик. 70x120





Рис. 4. Білозор О. Із серії «Сумо». 2011 р.
Папір, туш, 30х40

де панує ідея подоби всього всьому і закон цілості поєднується з ідеєю про безперервне становлення навколишнього світу. Цьому враженню сприяє вироблена майстрами *укійо-е* графічна система, чудова поєднанням площинності і глибинності, підкресленою ритмічною стрункністю і майже музичною гармонією» [1].

Харківський графік Н. Козлова, працюючи у змішаній техніці (гуаш, туш), не стільки аналізує мову японської графіки, скільки інтуїтивно осягає її структурні властивості, роль лінії і площинної колірної плями як головних елементів образотворчості. Рухома лінія, що не замикає форму («Хвиля», рис. 5), визначає відкритість композиції, її незавершеність або можливе продовження за межами образотворчої площини: художній простір залишається розімкненим, а точка зору — не сфокусованою або навіть невизначеною, що властиво принципам японської гравюри. Схожі аспекти спостерігає у своїй розвідці і Н. Ніколаєва, аналізуючи творчість французьких імпресіоністів. Вона вважає, що у такий спосіб «японці допомогли



Рис. 5. Козлова Н. «Хвиля». 1998 р.
Папір, туш, гуаш, 50х50

побачити людину в її злитості з оточенням, середовищем — пейзажним або міським...» [3].

Викликає японські асоціації і серійність сучасних мистецьких проявів. Японські графіки любили створювати серії, яких за звичаєм вимагала однозначність задуму, єдність ідеї, що характерні для гравюр *укійо-е*. Для більшості митців серія служила засобом передачі різних варіацій однієї теми, градації емоцій. Серія розгорталася як музичний твір, де окремі теми включалися у загальну мелодію [1, 65].

Українські художники, що втілюють у своїх творах досвід японських графіків, теж підтримують цю традицію. Серійність допомагає зануренню в іншу художню культуру, виводить митців, що вирішують свої творчі завдання, на новий рівень осмислення. Так, серія харківського художника С. Алімова «Самураї», створена під впливом гравюр *укійо-е* Кунійоші Утагава, містить понад п'ятдесят робіт, а серія «Сумо» О. Білозора, що включає графічні малюнки та живописні твори, — близько тридцяти.

Особливий інтерес привертають твори українських митців, де під впливом японської гравюри втілені суто східні композиційні прийоми і принципи побудови простору. «Якщо в Європі з винаходом олійного живопису та появою станкової картини склалися нові принципи відтворення простору, то в Японії вони збереглися в перебігу багатьох століть і певною мірою перетворилися на національні творчі прийоми. Йдеться про те, що європейський художник тло стіни або паперу сприймає як площину, на якій він повинен відтворити ілюзорний простір, передати глибину. Японський же художник бачить у найбільш нейтральному тлі насамперед далечінь, простір, повітря, і цей вже спочатку заданий простір потрібно лише відтінити, оживити якою-небудь деталлю першого плану, об'ємною формою або рухом лінії» [1]. Цей прийом використовують художники С. Алімов («Самотній самурай») та Н. Козлова («Хвиля»), які будують простір, використовуючи контраст плям тла, крупні перші плани, що дає змогу створювати глибину.

Стосовно побудови простору у класичній гравюрі Б. Раушенбах на прикладі творів Кацушіка Хокусай зазначає, що вони дають приклад точного слідування природному зоровому сприйняттю людини завдяки використанню принципу паралельної перспективи, так званої аксонометрії, що здатна передавати не тільки вигляд окремих близьких предметів, але й невеликого, неглибокого простору [4]. Цей прийом побудови простору використовували ще на початку ХХ ст. послідовники М. Бойчука — українські графіки О. Павленко та В. Седляр [9]. Сучасні митці теж використовують такий засіб організації простору.

Це можна простежити на прикладі живописного твору В. Петрова «Красуня» (рис. 6). У роботі,

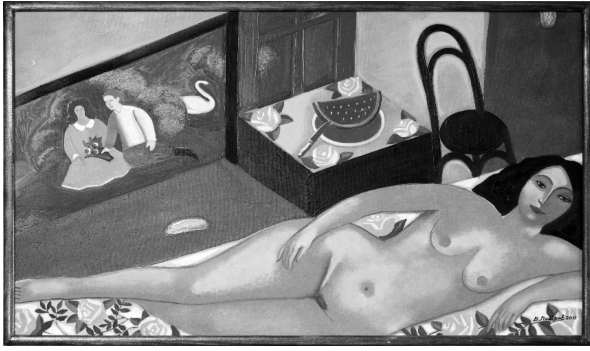


Рис. 6. Петров В. «Красуня». 2011 р. Полотно, олія. 52x80

написаній у жанрі символічного примітивізму, художник запроваджує принцип аксонометрії — паралельної перспективи: стіл, на якому лежить надрізаний кавун, килимок на стіні, невелике віконце створюють неглибокий простір, надаючи картині умовності та символізму. Постаць оголеної красуні на першому плані прочитується як рівнозначна оточуючим її символам. Простір немов ущільнюється; дія з глибини наближається до переднього плану і розгортається паралельно площині аркуша. Постаць і деталі картини, окреслені сильною, стрімкою лінією, наділені

самостійною красою і значенням. На них перенесений основний акцент. Цей ефект досягається розфокусованою та ніби зверху розташованою точкою зору, що властиво композиційним принципам японської гравюри. Японські графіки проблему перспективи вирішували не тільки переносючи точку зору догори, а й розміщуючи більш віддалені предмети вище на поверхні аркуша, не зменшуючи їх розміри. Цей прийом використовує у своїх творах і відомий харківський графік П. Маков.

Так, на своїй останній виставці «Paradiso Perduto» («Втрачений рай») у Національному художньому музеї України в жовтні 2014 р. художник представив серію графічних творів (малюнок, багаторазове інтагліо, акрил, папір) (рис. 7), де, за спостереженням Б. Філоненко, безлюдні ландшафти, схожі на мапи, уособлюють «території, сповнені латентності, яка приковує ваш погляд до місць, де щось залишається схованим, де, опиняючись в «ситуації очевидця», ми не тільки дивимось, але й відчуваємо присутність того, що й досі не проявило себе чітко, але зберігає можливість відбутися» [13].

Отже, мистецтво Сходу приваблює європейських художників своєю провокаційною

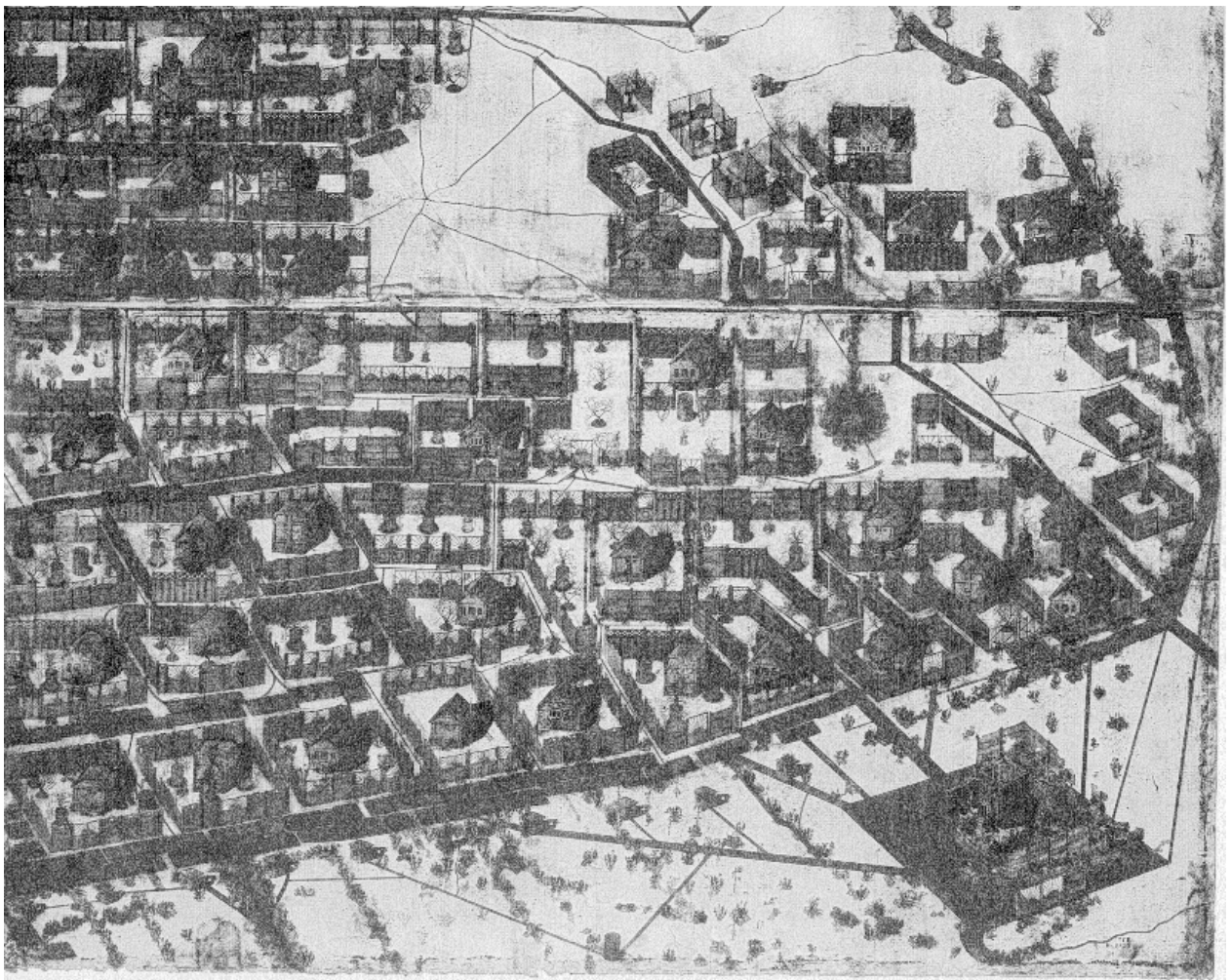


Рис. 7. Маков П. «Paradiso Perduto». Фрагмент. 2014 р. Папір, малюнок, багаторазове інтагліо, акрил

природністю та витонченою простотою. Українські митці не стали винятком, і японська гравюра *укійо-е* посіла значне місце в процесі осягнення східних художніх традицій, а методи та прийоми японських графіків часто використовуються в сучасних творах українських митців.

Узагальнюючи аналіз мистецької практики України кінця ХХ — початку ХХІ ст., підкреслимо співіснування кількох тенденцій, пов'язаних із класичною японською гравюрою:

— використання образів та мотивів, цитування, стилізація сюжетів, традиційних для японської гравюри. Зазвичай, ці роботи носять декоративний характер, частіше виконані в традиційній техніці олійного живопису, привносячи в картину елементи екзотики країни «гейш та самураїв»;

— використання засобів та прийомів японських майстрів *укійо-е*, як-от: графічність, роль

лінії, побудова композиції та співвідношення колірних плям;

— застосування митцями принципу паралельної перспективи (аксонометрії), впровадженого ще на початку ХХ ст. українськими графіками, на сучасному етапі вже ототожнюється як один з прийомів художньої виразності у сучасній художній практиці, що свідчить про взаємопроникнення культур Сходу і Заходу;

— використовуючи досвід японських графіків, українські майстри виходять за межі копіювання та стилізації, формуючи власну художню мову, збагачуючи власну палітру засобів художньої виразності.

Перспективи дослідження полягають у поширенні відповідних аналітичних процедур на матеріалі сучасного живопису, дрібної пластики, декоративно-ужиткового мистецтва та дизайну.

ДЖЕРЕЛА

1. Воронова Б.Г. Кацусика Хокусай. Графика / Б.Г. Воронова. — М. : Искусство, 1975. — 101 с. : ил.
2. Личковах В.А. Орієнтальні мотиви у творчості сучасних українських митців / В.А. Личковах // Мистецтвознавство України. — К. : Кий, 2001. — Вип. 3. — С. 375–378.
3. Николаева Н.С. Япония — Европа. Диалог в искусстве / Н.С. Николаева. — М. : Изобраз. искусство, 1996. — 400 с.
4. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. Раушенбах. — СПб. : Азбука-классика, 2002. — 320 с.
5. Рибалко С.Б. Традиційне вбрання в семантичному просторі японської культури / С.Б. Рибалко. — Х. : ХДАК, 2013. — 300 с.
6. Соколюк Л.Д. Графіка бойчукістів / Л.Д. Соколюк. — Харків — Нью-Йорк : Видання часопису «Березіль»: Видавництво М.П. Коць, 2002. — 224 с.
7. Тесленко І.О. Орієнталізм в українському образотворчому мистецтві першої третини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / І.О. Тесленко ; Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х., 2006. — 21 с.
8. Тесленко І.О. Орієнтальні мотиви у сучасному українському дизайні (На прикладі аналізу виставок «Парадиз» та «Водопарад 2003») / І.О. Тесленко // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — 2003. — № 2. — С. 43–50.
9. Тесленко І.А. Реминисценции японской графики в творчестве В. Седяра и А. Павленко / И.А. Тесленко // Вестн. Харьк. гос. акад. дизайна и искусств. — 2005. — № 9. — С. 111–118.
10. Тормишева Ю.О. Японська мініатюрна пластика (нецке) кінця ХІХ — початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Ю.О. Тормишева ; Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х., 2012. — 20 с.
11. Федорук О.К. Інтеграція зі світовою орієнталістикою / О.К. Федорук // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісн. / Ін-т пробл. сучасн. мистец. НАМ України. — К., 2010. — Вип. 7. — С. 419–428.
12. Malinowski Jerzy. Polish and Japanese painting. Relations and parallels (1853–1939) / J. Malinowski // Art of Japan, japanisms and polish-japanese art relations: — Polish institute of World Art Studies & Tako Publishing House Torun. — 2012. — P. 225–234.
13. Paradiso Perduto. Альбом до виставки “Paradiso Perduto” П. Макова / вступ. ст. Б. Філоненко. — 2014.

Гуцул Іван Андрійович

Особистісне навчання в мистецькій діяльності художника-педагога В. Гаґенмейстера

Стаття присвячена значенню використання методу особистісного навчання в мистецькій освіті видатного подільського митця і педагога Володимира Гаґенмейстера. Матеріал містить відомості про характерні прийоми педагогіки, мистецтва художника.

Ключові слова: особистісне навчання, мистецька освіта, педагогіка, мистецтво, мистецька школа, учень.

Гуцул И.А.

Личностное обучение в художественной деятельности художника-педагога В. Гаґенмейстера

Статья посвящена значению использования метода личностного обучения в художественном образовании выдающегося подольского художника и педагога Владимира Гаґенмейстера. Материал содержит сведения о характерных приемах педагогике, искусства художника.

Ключевые слова: личностное обучение, художественное образование, педагогика, искусство, художественная школа, ученик.

Hutsul I.

Personal training in artistic activity of artist-pedagogue V. Gagenmeister

The article is dedicated to the importance of the use of the method of personal training in artistic education of outstanding Podilian artist and teacher Volodymyr Gagenmeister. It contains information about typical methods of his pedagogy, and artist's skills.

Key words: personal training, art education, pedagogy, art, art school, student.

В історії мистецької освіти достатньо згадок про те, як талановиті художники-педагоги намагалися впроваджувати теоретичне і практичне навчання й виховання в єдності, особистим прикладом захоплювали учнів, підносячи їх на новий щабель розуміння та усвідомлення мистецьких явищ у світі. Саме такий творчий підхід можна знайти у художньо-педагогічній спадщині подільського митця, колишнього директора художньо-промислової школи у Кам'янці-Подільському Володимира Гаґенмейстера. Художньо-педагогічна діяльність молодого педагога почалася відразу після одержання диплома художника-мистецтвознавця з декоративно-ужиткового мистецтва у Псковській художньо-промисловій школі.

Педагогіка мистецтва ХІХ ст. на теренах тогочасної Російської імперії мала вже свої більш конкретні методи та принципи навчання, з'являлася спеціалізована методична та педагогічна література, як-от: «Журнал Міністерства народної освіти» (Санкт-Петербург), «Навчально-виховна бібліотека» (Москва), «Сім'я і школа» (Москва), «Сімейні вечори» (Москва), «Русская школа» (Санкт-Петербург) та багато інших. Викладачі образотворчих дисциплін об'єднувалися у союзи, спілки, які мали за мету досягти кращих успіхів

у навчанні вихованців, піднести предмет до професійного рівня [2, 390].

Успішному викладанню малювання сприяло влаштування при великих школах особливих рисувальних залів із спеціальними меблями. Разом з малюванням у деяких навчальних школах викладалося і ліплення, причому воно зазвичай передувало малюванню і немов готувало до нього. Ліплення починалося з раннього віку і мало особливе значення для розвитку у дітей навичок володіння обома руками одночасно. Оскільки у молодшому віці дітям легше малювати по пам'яті, то спочатку вводилося вільне малювання, лише з четвертого класу переходили до систематичної роботи за загальною моделлю, в п'ятому — працювали за особливою моделлю для кожного учня, пізніше переходили до перспективи й ознайомлення з найпростішим конструктивним кресленням столярних та інших інструментів, машинних частин та ін. [7, 133–149].

ХІХ ст., намагаючись відійти від «старовинної схоластики», вводить багато інновацій у навчально-виховний процес. Розробляються доступніші методи і методики, складаються цілі програми з оволодіння образотворчими дисциплінами. Навчання ведеться поступово, з логічною

послідовністю, від найпростіших елементів до складних образів і постановок [5, 1–6].

Неабиякі вимоги ставилися перед викладачами образотворчих дисциплін. Право викладати малювання в усіх навчальних закладах надавалося лише особам, які закінчили курс вищого художнього училища зі званням художника, або тим, які закінчили його натурний клас і витримали випробування з історії мистецтв, анатомії та перспективи, і, крім того, особам, які закінчили курс академічних художніх училищ в Казані, Одесі та Пензі, училищ натурального класу, Московського училища живопису, ваяння і архітектури. Що стосується решти осіб, що бажали викладати малювання, то від них вимагався освітній ценз не нижче того типу училищ, в яких вони бажали викладати, і складання особливого екзамену. Цей екзамен для викладачів середніх навчальних закладів полягав у виконанні малюнка голови людини аквареллю чи олійними фарбами; бажачі викладати в закладах з курсом чотирикласних міських училищ мали виконати малюнок з гіпсової фігури, голови людини з натури і малюнок з натури перспективного характеру. Для початкових училищ вимагалось виконати малюнок від руки з плоского криволінійного орнаменту, з групи геометричних тіл у контурі і відтушований малюнок з групи побутових предметів. Випробування проводилися у художніх училищах, підвідомчих Академії мистецтв, і в тих навчальних закладах Міністерства народної освіти, на які було покладене проведення випробувань на звання вчителів початкових училищ [6, 84–85].

Володимир Гагенмейстер з притаманною для нього енергією починає створювати умови для поглибленої мистецької освіти учнів, значну увагу приділяє розширенню кількості та якості вивчення спеціальних художніх предметів, добре розуміючи, що без міцної образотворчої бази неможливо говорити про творчість та подальшу плідну фахову діяльність вихованців. З цього періоду починається створення своєї мистецької педагогіки Володимира Гагенмейстера, яка, використовуючи методи й прийоми особистісного навчання, складалася у чітку систему результативної художньої освіти, максимально розкривала творчий потенціал кожного учня. Досконалішим стає вивчення рисунка, поширюються знання та вміння у галузі технік акварельного живопису, вводиться творчий малюнок.

Він викладав історію всесвітнього ужиткового мистецтва, композицію й графіку. Як згадувала краєзнавець Тамара Сис, у той важкий час В. Гагенмейстер домігся збільшення чисельності учнів і відкриття нових відділів. У 1921 р. школа потроїла набір учнів. Крім керамічного, було відкрито ткацький та літографський відділи. Тут він працював до 1933 р., до розгрому українських гуманітарних закладів по всій Україні.

Паралельно з роботою у школі В. Гагенмейстер працював в інших культурно-мистецьких установах. Він викладав образотворче мистецтво у Кам'янець-Подільському українському університеті (заснованому 22 жовтня 1918 р.), згодом — у створеному на його базі Інституті народної освіти (ІНО) при кафедрі мистецтв факультету соціальних і гуманітарних наук. Не лишився він і поза діяльністю організованої наприкінці 1922 р. при ІНО науково-дослідчої кафедри (спершу називалася катедрою історії та економіки Поділля, згодом — катедрою народного господарства та культури Поділля). У списку членів за порядком вступу він значиться п'ятнадцятим. Кафедрою керував Євген Шашевський, після нього — Пилип Клименко. З-поміж інших праць кафедри й проведених нею заходів Євтим Сіцинський відзначив доповідь В. Гагенмейстера про нові археологічні знахідки на Поділлі. За словами доповідача, біля села Баговиці, за 10 верст від Кам'янця, у 1924–1925 рр. було виявлено керамічні фігурки й черепки посуду, що належали до Трипільської культури. Збереглися «Записки Кам'янець-Подільського ІНО» (1926 р.), де надруковано про те, що на II Конференції педагогічних вузів Поділля в своєму виступі В. Гагенмейстер зазначив, що у підготовці педагогічної роботи слід звернути увагу на ув'язку образотворчого мистецтва з вивченням народної творчості в галузі малюнка, а також відвести належне місце художньо-гуртковій роботі по лінії мистецтва. У цей час він був також аспірантом Харківського художнього інституту. 10 січня 1926 р. В. Гагенмейстер зробив доповідь «Розписи хат на Кам'янецьчині», 14 листопада — «Стінні розписи Смотрицької синагоги».

Учні для школи директор відбирав під час етнографічних мандрівок селами Поділля. Це були хлопці й дівчата від плуга, верстата, поля, корови, але кожного з них вирізняла мрія про власну творчість у галузі народного мистецтва, кожен мав свої уподобання, які талановитий педагог вмів розпізнавати, підтримував і відшліфовував. Він вмів зрозуміти тонку душу майбутнього митця, щедро віддавав свої знання, навчаючи людяності та мистецтву, дбав про формування моральних і духовних потреб. Особливо опікувався сиротами, надаючи їм можливість безкоштовного навчання і проживання при школі-інтернаті. Віра в людину та повага до неї допомогли В. Гагенмейстеру зібрати професійний педагогічний колектив, до складу якого увійшли В. Шаврін (малюнок), В. Корецька (килимарство), О. Адамович (кераміка), Л. Розов (нарисна геометрія), Г. Журман (скульптура), А. Вронський (стилізований малюнок) та ін. Широкий діапазон спеціалізацій і викладачів-спеціалістів надав можливість засвоєння знань з улюблених галузей декоративно-ужиткового мистецтва, як-от:

технологія керамічної справи, ліплення, скульптура, живописний малюнок для декорування керамічних виробів, художній текстиль (килимарство, вишивання), графічні техніки, особливо літографія та ін. Під час занять рисунком впроваджувалося реалістичне зображення, вміння фіксувати дійсність з природи різними технічними засобами і матеріалами. Особлива увага зверталася на студювання геометричних фігур, завдяки яким створювалися модульні стилізовані зображення орнаментальних мотивів. За свідченнями колишніх учнів цієї школи І. Мазура й Т. Сис, поглибилося вивчення лінійно-конструктивної та повітряної перспектив, були введені вправи на пошук гармонійних пропорційних співвідношень, визначення рельєфності та просторовості форм, усвідомлення матеріальності, фактурності.

Ентузіазм директора, вмільний добір викладачів, цікава система організації навчального процесу, талановита педагогічна діяльність сприяли вихованню багатьох відомих художників і мистецтвознавців, серед яких Михайло Ліщинер, Зінаїда Охрімович, Микола Олійник, Зінаїда Мельник, Тамара Сис, Микола Мітін, Юхим Гаврилюк, Сергій Кукуруза, Ніна Сулковська та інші [8, 216–223].

Значна увага приділялася роботі з учнями з недостатньо розвинутою зоровою пам'яттю, що відчували проблеми із зображенням тварин та птахів, які знаходяться у постійному русі або недоступні для малювання з природи. Володимир Миколайович орієнтував їх на спостереження природи, запам'ятовування основних та другорядних компонентів і пізніше відтворення, передусім у пам'яті, а потім на аркуші паперу.

Не менш цікавим був творчий рисунок та методика його впровадження у навчальний процес. Досконало вивчалася історія декоративно-ужиткового мистецтва, особливо форми, орнаментальні мотиви, кольорові рішення різних епох, традиційне українське мистецтво. Художник-педагог, закоханий у народне мистецтво, навчав цієї любові своїх вихованців. У зимові та літні канікулярні перерви школа організовувала творчі бригади з учнів і викладачів для збору етнографічних матеріалів, зразків народної творчості у селах Поділля. Тут також здійснювався індивідуальний підхід до мистецьких та творчих уподобань кожного учня — дозволялося обирати провідну тему, яка розроблялася під час подорожі. При школі існував фонд, що складався із зібраних творів ужиткового мистецтва: килимів, гончарних виробів, бісерних прикрас, писанок, паперових квітів та витинанок, гутного скла, одягу, вишивок тощо. Це зібрання у деяких випадках виступало як натюрмортний фонд. При малюванні раритетних предметів у натюрмортах відбувався процес накопичення навичок малювання,

вивчення характерних для Поділля форм, пропорційних співвідношень, кольорової гами та ін. Цікавими були копії настінних розписів та зразків народного мистецтва, які не можна було долучити до фонду. Матеріали слугували нескінченним джерелом натхнення у період навчання у класах. Зібрані замальовки опрацьовувалися і видавалися силами школи [4, 110]. Детально фіксувалося традиційне подільське національне вбрання, принципи його оформлення, історія походження, залежність від історичних умов. В архівах Національного історико-архітектурного заповідника «Кам'янець» збереглися паперові копії, де викладачами та учнями зображувалися сільські жінки та дівчата у народному одязі з прикрасами. У школі влаштовувалися експозиції зібраних, скопійованих та творчо опрацьованих зразків та композицій.

За згадкою доньки Ольги Володимирівни Ерн (Гаґенмейстер), батько не забував про виховання мовленнєвої культури мистецтвознавчого характеру. Під час створення словника специфічних для народного мистецтва термінів митець занурювався у вивчення семантики слів та їх походження, досліджував та аналізував народні пісні, де траплялися вислови, пов'язані з традиційним мистецтвом [9, 219]. Ця робота проводилася за допомогою учнів, з їх безпосередньою участю. Школа існувала як єдиний живий організм, дихала повітрям творчості та натхненням. Величезний обсяг опрацьованих художником з учнями матеріалів надав можливість реалізувати мету і завдання оволодіння творчим рисунком: перетворення набутих знань, умінь і навичок, творче їх перероблення та переосмислення для створення оригінальних композицій із чіткою вказівкою на першоджерело — народне подільське мистецтво.

Важливий аспект мистецької педагогіки В. Гаґенмейстера відзначив Василь Касіян, який був присутнім на одному з викладів: «Я подивляв його методиці викладання. Окремі вузлові місця його лекції він демонстрував крейдою, рисуєчи на чорній дошці. Це було незвично, дивувало і доносило до слухачів ясність змісту. Не кожен художник наважиться на таке супроводження лекції» [1, 39]. На початку століття педагогічний малюнок, корисність якого неможливо переоцінити, вважався новаторським прийомом, його необхідність розуміли видатні художники-педагоги, до яких належав і Володимир Миколайович. Кожний рух педагога, кожна лінія, проведена на дошці, повинні бути впевненими, бездоганними. Він надає можливість демонструвати поетапне малювання об'єктів зображення, наочно висвітлити особливості форми, конструкції, тектоніки предметів, усвідомити закономірності композиційного розташування природи на аркуші паперу. Використовують малюнок

на дошці художники, які мають особливу педагогічну чутливість, вміння захочувати учнів під час виконання малюнка до співпраці. Завжди є небезпека втратити увагу слухачів, якщо педагог довго малює, повернувшись спиною до аудиторії. Педагог мусить часто відходити й здалека аналізувати намальовану наочність, щоб уникнути помилок у пропорціюванні предметів більшого розміру. В. Гагенмейстер сміливо впроваджував педагогічний малюнок у свою викладацьку діяльність і отримував кращі результати [9, 220].

Залучення педагогом учнів до спостереження природних форм та їх трансформації в ужиткові активно розвивало творчу уяву, фантазію, нестандартне мислення, приводило до несподіваних мистецьких рішень. На основі природних аналогів створювалися не тільки орнаментальні мотиви, але й предмети побуту, а це вже зародки дизайну.

Ліплення у школі стало одним з провідних предметів, бо хорошим малювальником буде той учень, який добре розуміє просторовість, тривимірність форм. На заняттях виконувалися вправи на створення у пластичних матеріалах об'ємно-просторових та площинних образів, вивчалися властивості глини як головного матеріалу керамічного виробництва, технологія гончарства.

Педагог передає учням своє зацікавлення архітектурним пейзажем Кам'янця-Подільського. У низці кольорових автолітографій альбому «Старий Кам'янець-Подільський» 1930 р. митець лірично сприймає архітектуру, відчуває своєрідність кам'янецької ведуги, зображує її документально точно. У системі активізації творчої активності учнів цей аспект діяльності художника знайшов належне місце. Учні згадують, як кожен першу суботу навчального року директор художньо-промислової школи розпочинав екскурсію по Кам'янцю-Подільському з метою ознайомлення першокурсників з пам'ятками міста. Художня школа першою розпочала справу популяризації архітектурних забудов і видів Кам'янця. Вона видала кілька альбомів пам'яток міста і кілька поштових листівок із зарисовками художника В. Гагенмейстера та його учнів.

Успіхи вихованців та створення навчально-технічної бази у школі дали можливість підвищити статус закладу і порушити клопотання про відкриття на базі школи художньо-промислового технікуму. Як вже зазначалось раніше, у 1922 р. реорганізація здійснилася, завідувачем було призначено В. Гагенмейстера.

Художник-педагог був гордістю учнів. Закоханий у мистецтво, добрий, справедливий, він своїм прикладом захоплював викладачів і вихованців до участі у науковій роботі. З етнографічних матеріалів, зібраних у селах Поділля, створювалися посібники, які друкарським способом, переважно у техніці літографії, видавалися школою

невеликими тиражами. Ольга Володимирівна Ерн-Гагенмейстер розшукала станом на 1989 р. 136 видань школи — її батькові належало 96. У таких виданнях художник здійснював мистецтвознавчий аналіз знайдених зразків народної творчості, намагаючись зробити їх доступними для використання у навчальному процесі. Запрошений читати лекції з історії образотворчого мистецтва в Кам'янець-Подільському університеті, Володимир Миколайович одночасно проводив науково-дослідну роботу, був аспірантом Харківського художнього інституту, виступав з доповідями про нові археологічні знахідки, розписи хат на Поділлі, фрески Смотрицької синагоги на кафедрі та наукових конференціях [10, 95].

Ось як писав про нього учень, скульптор-керамік Юхим Гаврилюк: «В. Гагенмейстер — художник-соціолог. Він не шукав тихих заводей, а кидався у вир життя, чому навчав і своїх вихованців. Він збирав талановиту молодь, щедро віддавав їй свої знання, навчав людяності і мистецтву. Був талановитим художником-графіком, прекрасним адміністратором, чуйним психологом і педагогом, великим знавцем і дослідником народного мистецтва, пристрасним популяризатором народної творчості Поділля, великим натхненником і організатором та безпосереднім учасником видавничої діяльності Кам'янець-Подільської художньо-промислової профтехшколи ім. Г. Сковороди. Він навчав любити, цінувати і зберігати народне мистецтво, надбання і пам'ятки матеріальної культури нашого народу. Володимир Миколайович для мене особисто був найпершим та найдорожчим учителем з народного мистецтва і краєзнавства Поділля. Від нього я пройнявся найсуттєвішими почуттями до народного мистецтва, що лягло в основу мого прагнення на все життя. Володимир Миколайович Гагенмейстер — це була наша слава і наша гордість!»

«С воспоминаниями о Владимире Николаевиче — моем первом учителе искусства — связана моя молодость и первые шаги в творческой жизни. Пусть светлая память о нем никогда не погаснет, как не гаснет народное творчество, которому он посвятил всю свою жизнь. ...это был требовательный и чуткий педагог, прекрасной души человек, влюбленный в самобытность искусств многих народов. ...Он раскрывал передо мной тайны изобразительного искусства, за что я до конца своих дней сохранил о нем светлую память» (Михайло Ліщинер — член спілки художників СРСР) [3, 124].

«Владимир Николаевич был активный пропагандист эстетической культуры и прекрасный педагог, это был первый мой учитель, и те первые уроки в области графики легли в основу всей моей творческой жизни художника и сыграли впоследствии ту роль, что я избрал для себя этот

вид искусства, как один из самых благородных и массовых для народа» (Сергій Кукурудза — член спілки художників СРСР) [3, 123].

Художньо-педагогічний досвід В. Гагенмейстера та його результати переконливо доводять необхідність пошуку нестандартних рішень у процесі

впровадження стратегії індивідуального підходу до кожного учня. Мудрий художник-педагог, особистість завжди залишає стежку для творчих проявів вихованців у рамках поставлених завдань, допомагає виховувати особистісні здібності й таланти.

ДЖЕРЕЛА

1. Білокінь С. «Білі круки» подільського друкарства / С. Білокінь // Пам'ятки України: історія та культура. — К., 2000. — С. 33–45 : іл.
2. Журнал Министерства народного просвещения. Седьмое десятилетие. — Ч. CCCLV. — Сентябрь: Сенатская типография. — СПб., 1904. — 391 с.
3. Киевская старина: Ежемесячник. Исторический журнал. Год двадцать третий. — Т. LXXXIV, 1904. — Апрель. — С. 123–124.
4. Паравійчук А. Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа і її краєзнавча діяльність / А. Паравійчук // Тези доп. історико-краєзнавчої конф. — Хмельницький, 1965. — С. 110–111.
5. Поділля / Л.Ф. Артюх, В.Г. Балушок, З.Є. Болторович та ін. — К. : Вид-во НКЦ Доля, 1994. — 504 с.
6. Православная Подолия. Еженедельник Подольской епархии (год издания IV) / под ред. протоиерея Е. Сецинского. — Кам.-Под. : Тип. Свято-Троїцького братства, 1909. — № 49. — 1274 с.
7. Рубан В.В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX века / В.В. Рубан. — К. : Наукова думка, 1985. — С. 133–149.
8. Савчук В.О. Народно-мистецька спадщина Поділля у контексті історико-краєзнавчого руху 20-х — поч. 30-х рр. XX ст. / В.О. Савчук // Мистецька спадщина Поділля у контексті полікультурного європейського простору : зб. наук. пр. за результатами Міжнарод. наук.-практ. семінару. — Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний ун-т ім. І. Огієнка, 2010. — 212 с. — С. 6–12.
9. Урсу Н.О. Педагогіка мистецтва у спадщині Володимира Гагенмейстера / Н.О. Урсу // Історія педагогіки у структурі професійної підготовки вчителя. — Кам'янець-Подільський : Абетка-Нова, 2002. — С. 216–223.
10. Філь Ю. До історії Кам'янець-Подільського наукового при Українській академії наук товариства: Записки / Ю. Філь. — Т. 1. — 1928.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 746.3(477)

Варивончик Анастасія Віталіївна

Вплив мистецького авангарду на традиційну народну вишивку у виготовленні одягу в Україні на зламі ХІХ та ХХ століть

Стаття присвячена малодослідженій проблемі у вітчизняній науці, пов'язаній з функціонуванням традиційних народних мистецтв як промислів. Зазначається, що українська вишивка була невід'ємною частиною українського одягу, а згодом — і промисловості. Аналізується стан вишивального промислу на території України наприкінці ХІХ — у першій половині ХХ ст.

Ключові слова: артіль, авангардисти, мистецтво, художність, вишивка, промисел, промисловість.

Варивончик А.В.

Влияние художественного авангарда на традиционную народную вышивку в производстве одежды в Украине на рубеже XIX и XX веков

Статья посвящена малоизученной проблеме в отечественной науке, связанной с функционированием традиционных народных искусств как промыслов. Отмечается, что украинская вышивка была неотъемлемой частью украинской одежды, а впоследствии — и промышленности. Анализируется состояние вышивального промысла на территории Украины в конце XIX — первой половине XX века.

Ключевые слова: артель, авангардисты, искусство, художественность, вышивка, промысел, промышленность.

Varyvonchuk A.

Influence of artistic avant-garde on traditional folk embroidery in garment production in Ukraine at the end of XIX — beginning of XX century

The article is dedicated to insufficiently explored problem in national science connected with such function of traditional folk arts as trade. It emphasizes that Ukrainian embroidery was an important part of Ukrainian clothing and then — industry. It analyzes state of embroidery trade in Ukraine at the end of XIX — beginning of the XX century.

Key words: cooperative, avant-gardist, art, artistic merit, embroidery, trade, industry.

Українська вишивка була невід'ємною частиною українського одягу, а згодом — і промисловості. Про цей напрямок декоративно-прикладного мистецтва писали Л. Кравчук, М. Новицька, Т. Кара-Васильєва, Р. Захарчук-Чугай та ін.

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. головними виробниками одягу були жінки та діти (близько 70 %), адже їх праця була найдешевшою. Робота вишивальниць виконувалась вдома, а пошив одягу — в невеликих майстернях. Вишивання — вид мистецтва, в якому відбиваються прадавні традиції художньої творчості,

що передавалися з покоління до покоління: від старших жінок до молодших. Саме сезонна форма організації сільської праці і сприяла укріпленням традицій селян. Навесні та влітку селяни працювали в полі, а з пізньої осені до ранньої весни виконували вироби на замовлення та продаж. Майстрині при повному робочому дні за місяць заробляли зовсім малі гроші — 5–6 карбованців. Вишивка жіночих сорочок забирала найбільше часу. Кожна сорочка оцінювалася у 28 копійок (якщо виготовлялась без зауважень керівника) [4, 43].

Наприкінці XIX ст. утворювались «артілі» для надомних працівників, що розташовувались поблизу міст. «Хозяйчик» керував процесом, приймав роботи у майстринь з артілі і посередника [4, 43].

У 20-ті роки XX ст. пореволюційна Україна успадкувала народне господарство від дореволюційного часу, яке було «кустарним» [5, 190]. Уряд Радянської України у цей період створив і підтримав кустарне виробництво. Головним чином радянська влада працевлаштовувала селянок-колгоспниць у зимовий період року і не турбувалась про подальше збереження і розвиток народного мистецтва. Селянки і надалі працювали в артілях, у яких на продаж вишивали одяг, речі побуту та інтер'єрного призначення. З часом вишивались панно, портъери, скатертини, картини із зображенням радянських робітників, колгоспників, вождів радянських часів, які вивішували в будинках селян, клубах, сільбудах, радянських установах [5, 190].

У роботі Т.В. Кара-Васильєвої «Народне мистецтво і художники авангарду» зазначається, що кінець XIX — початок XX ст. — це період значного розвитку образотворчого мистецтва на території України завдяки стилю модерн. Саме цей стиль і був ознаменований впливом «відлуння», який позначився на усіх видах мистецтв: живописі, архітектурі, декоративному мистецтві. Не стало винятком і мистецтво вишивання. Орнамент стає одним із головних художньо-виразних засобів. Усі види мистецтва були об'єднані орнаментом, підкреслюючи як оформлення інтер'єрів, так і предмети побуту [2, 64].

У галузі мистецтва під час Російської імперії перші десятиліття минулого століття позначилися як «авангардистські» — від постімпресіоністів та експресіоністів до кубістів, футуристів та футурокубістів.

На початку другого десятиліття XX ст. у Росії зароджується супрематизм, який став початком нефігуративного (абстрактного) напрямку в образотворчому мистецтві. У творчих пошуках згаданих мистецьких напрямів вагому роль відігравали й вихідці з України, а також етнічні українці (О. Архипенко, І. Кавалерідзе, К. Малевич, Д. Бурлюк, А. Бєлий, О. Екстер та ін.). Перипетії Першої світової війни, революційних потрясінь, обставини громадянської війни та іноземних інтервенцій спричинили повернення частини митців в Україну.

У 20-ті рр. XX ст. в Україні відбуваються зміни, урізноманітнюючи напрями в образотворчому мистецтві. Художники активно співпрацюють із народними майстрами, звертаючись до творчості народу, користуючись мовою символів. Взаємовплив професійного та народного мистецтв відобразився у виникненні нових течій і стилів у вжитковому та декоративному

мистецтві, які призвели до глибоких змін і народження локального варіанту українського модерну [2, 64]. Формування стилю з ретроспективою на героїчне минуле посилює ідеологічну спрямованість, яка збігається як з побудовою нового суспільства, так і з відродженням національної культури [2, 64]. У ті ж роки в Україні поширюються нові мистецькі ідеї (О. Екстер, К. Малевич та ін.) у прикладному мистецтві, які були розвинуті у різних напрямках та різновидах конструктивізму в художній промисловості [2, 64]. Цікаво, що «розсадниками» нових ідей, насамперед у мистецтві вишивання, стали художньо-творчі та навчальні осередки в українських маетках Скопці та Вербівка.

Як відомо із історичних джерел, поміщиця А. Семиградова із села Скопці Полтавської губернії у 1910 р. була однією із найперших та відомих, хто створив майстерню, де навчались майстри художньої вишивки. На посаду художнього керівника була запрошена Євгенія Прибильська. Народилась Є.І. Прибильська в 1886 р. у Росії, у м. Рибінськ, а у 1893 р. вступила до училища живопису в Києві, після закінчення якого працювала живописцем. Євгенія Прибильська з дитинства цікавилась народним мистецтвом, а з 1906 р. збирала зразки творів майстрів вишивки, ткацтва. У 1910–1922 рр. вона була керівником килимової та вишивальної майстерень в Україні, сама виконувала малюнки, за якими виготовляли вироби. З 1920 до 1925 р. майстриня співпрацювала з Н. Ламановою, експериментуючи з сучасним костюмом у «Килимкустекспорті», що був націлений на нові форми одягу (за основу було взято прямокутник). Вишивку використовувала вставками, деколи як інкрустацію із фрагментів старого одягу [2, 64].

У 1914 р. Є. Прибильська відвідує Францію (Париж). Познайомившись із модельєром Полем Пуаре, вона організовує виставку творів українських народних майстрів. Ескізи, створені Прибильською, набувають нової атмосфери, вражень, кольорів, нових орнаментальних принципів, які панували того часу в Парижі [2, 64]. З 1913–1915 рр. керівництво художньою майстернею в Скопцях бере на себе Ніна Генке-Меллер, за чийми малюнками майстрині вишивають одяг та декоративні панно.

Є.І. Прибильська зробила вагомий внесок у створення Кустарного музею у Москві. На початку 1930-х р. вона працює у Народному дослідницькому інституті художньої промисловості. Прибильська підтримує зв'язки із художниками різних мистецьких течій та творчими майстрами, беручи участь у виставках з мистецтва у Парижі галереї Лемерсьє разом із М. Врубелем, О. Головіним, К. Малевичем, К. Коровицьким, О. Екстер. Творчість Є. Прибильської була багатопланою і різноманітною. Її власні роботи

не збереглися до наших днів, але залишилися твори, виконані такими майстрами, як Ганна Собачко, Наталя Вовк, Параска Власенко, в яких були втілені художні ідеї Прибильської. Виходячи із принципів функціонального костюму, художниця послідовно дотримувалась взаємозв'язку змісту, форм тканини, народного орнаменту в одязі. Її костюмовані ансамблі часто-густо доповнювалися накидками з народними мотивами вишивки [2, 64]. Роботи, створені художницею у цей період, як зазначає Т. Кара-Васильєва, наділені неординарністю підходів та енергійністю пошуків. Пластичні композиції у декоративних панно з рослинами складної конфігурації, суттєво вигнуті лінії, фантазійні небачені квіти. Є. Прибильська обирає асиметричні, контрастні композиції, об'ємні протиставлення, пронизані енергійним ритмом та кольоровим тлом, що нагадує ірреальний світ. Орнаменти вишивок фантастичних форм поширюються стихійно, квіти і листя наче чіпляються одне за одне й органічно виростають на тканині [5, 263]. Орнаментальний модерн стає самодостатнім, природним, що стало наслідком виникнення нового виду вишивки — панно [2, 64]. Художниця звертає посилену увагу до одягу та інтер'єру, підкреслюючи символіку, насиченість кольору, яскравість. Відомі майстри, які створювали малюнки з вишивкою, вивели на міжнародний рівень українське мистецтво: Ганна Собачко, Гликерія Цибульова, Параска Власенко зі Скопців, а також митці з Верхівки: Василь Довгошия, Євмен Пшеченко [2, 64].

Майстерня в Скопцях стала однією з особливих, яким характерні «міфологізації», саме тут відбувається за допомогою фантазії переосмислення сюжетів, які виходили за межі буденності. Це, зокрема, втілюється у вишитих роботах Ганни Собачко. У роботах майстрині композиція завжди має центральну пляму, з якої починається колір і орнаментальні фігури. Фантазія майстрині-художниці народжує образи різноманітних квітів, що перетворюються на казкові істоти, серед яких вимальовуються чудернацькі риби та пташки. Вона ніби створила заново світ тварин і рослин. Фантастичне і реальне переплітається з почуттями впевненості, тривожності, стрімкості, врівноваженості і спокійності [2, 64].

В Україні художники-авангардисти і народні митці завдяки співдружності вийшли на новий рівень, відновлюючи традиції національної художньої культури. Стилізація та народження нового призвели до переходу у сучасність народного мистецтва. Художники-авангардисти досягли нової «лексики», а також позитивно вплинули на таких видатних творців народного мистецтва, як Євмен Пшеченко, Ганна Собачко, Василь Довгошия та інших [1, 160]. Згодом ці пошуки відобразяться у творчості геніального майстра художнього примітивізму Марії Приймаченко

[2, 64]. 6–9 грудня 1917 р. у Москві відбулась друга виставка декоративного мистецтва, на якій було представлено понад 400 зразків вишивки за ескізами багатьох художників-супрематистів, виконаних майстринями з с. Вербівка [2, 64]. На жаль, збереглися лише дві роботи Ніни Генке-Меллер та ескізи Любові Попової, зроблені для вербівчан. Але й вони достатньо переконливо свідчать про незмінні творчі пошуки, які завершилися появою нового «фольклорного» напрямку в мистецтві вишивання, та використання мотивів вишивки у моделюванні одягу.

В Україні у пореволюційні часи організовувались вишивальні художні промисли. Найвідоміші розтошовувались на Поділлі: с. Клембівка, с. Дігтярі; на Полтавщині: с. Решитилівка, с. Опішня, с. Скопці; на Київщині: с. Кагарлик, с. Оленівка, с. Сміль, с. Сунки. Очолювали їх художники-професіонали [3, 263].

Художнє керівництво в с. Сунки очолила М. Прахова, а організувала — княгиня Н. Яшвіль. У с. Вербівка керівником майстерні була Н. Давидова. У 1915 р. у с. Вербівка запросили очолити майстерню О. Екстер, а з часом — К. Малевича. У 1915–1917 рр. Наталя Давидова разом із Казимиром Малевичем розробляють одяг за новими принципами моделювання, що було вирішенням часу — завдання виготовлення масового одягу фабричними засобами, але на основі мистецького бачення і світоперетворення [2, 64].

Творчість О. Екстер посідає помітне місце в мистецтві проектування костюма 1920-х рр., художниця набула звання яскравого, талановитого живописця, майстра монументального мистецтва та художника театру. У 1916–1922 рр. Екстер виконувала декорації та костюми до постановок Московського камерного театру («Фаміра Кифаред» І. Аденського, «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Соломія» О. Уайльда та ін.), брала участь в оформленні деяких павільйонів ВДНГ у 1923 р., створювала проекти модного костюма та одягу в «Ательє мод», працювала у «Промграфіці». З 1924 р. вона жила у Франції [6, 108]. Для діяльності цієї талановитої художниці в галузі костюма була характерна подвійність підходу. У своїх поглядах та висловлюваннях вона була впевненою прихильницею лінії Н. Ламанової, підтримуючи раціональний костюм.

У 1923 р. О. Екстер виставила колекцію костюмів на I Всеросійській художньо-промисловій виставці, організованій Академією художніх наук у Москві, та здобула премію за високі художні досягнення, естетичну виразність речей як витворів мистецтва [6, 108]. У цій виставці брали участь художники різноманітних творчих напрямків: Н. Генке-Меллер, Н. Макарова, Л. Попова, К. Малевич, Н. Давидова. Багато моделей Надії Макарової підтримували принципи і орнаменти

народного одягу — кафтани, плаття-рубахи та прямі вузькі спідниці. У покрої рукава кафтана художниця використовує властивості повітряних шовкових тканин, зробивши його пишним та призьбраним у зап'ясті. Орнаментована смуга, яка нагадує вишивку на українських сорочках по верхній частині рукавів, виконана з цупкої тканини та охоплює рукави зверху, що є декоративним елементом кафтана [6, 108].

Художниця О. Анісімова в одязі початку ХХ ст. застосовує українську вишивку зразків як західних, так і центральних регіонів України. Характерними були блузи, вишиті за традиційними українськими малюнками: пазуха, уставка рукава та низ рукава із застосуванням техніки «низь». Спідниці також розшивалися вишивками народного характеру по низу, нагадуючи малюнки, які вишивали на рушниках, імітуючи Карпатські гори Гуцульщини. Рукави на сорочках, починаючи від окату рукава зверху до низу, автор пропонує оздобити подібними на соняшники великими

квітами, вишитими технікою «гладь». Для творчої манери художниці характерні увага до виразності форм моделі, гострота і яскравість кольорових поєднань [6, 108].

Завдяки новим течіям, починаючи з ХХ ст., у мистецтві України виразніше відчувається вплив новітніх на той час мистецьких течій, а саме — авангарду. Авангардистські інтонації доволі стрімко виявлялись у мистецтві всіх видів, зокрема в мистецтві одягу із застосуванням вишивки.

Українська вишивка, зазнаючи впливу, позбавляється традиційних елементів, тим самим переходить на новий рівень вишивального мистецтва, втрачаючи можливості техніки і технології виконання, набуваючи нових художніх спрощень у виконанні, орнаментально-композиційних вирішеннях. Завдяки художникам-авангардистам мистецтво вишивання набуло розкутішої форми і вийшло за межі повсякденного, традиційного побуту, отримавши інший вимір в одязі, інтер'єрі.

ДЖЕРЕЛА

1. Кара-Васильєва Т.В. Вишивка кінця ХІХ — початку ХХ століття. Українська вишивка / Т.В. Кара-Васильєва, А.Д. Чорноморець. — К. : Либідь, 2002. — 160 с.
2. Кара-Васильєва Т.В. Народне мистецтво і художники авангарду / Т.В. Кара-Васильєва // Народне мистецтво. — 2001. — № 15–16. — С. 64.
3. Кара-Васильєва Т.В. Українська вишивка / Т.В. Кара-Васильєва. — К. : Мистецтво, 1993. — 263 с.
4. Каталог изделий, вырабатываемых кустарями Полтавской губернии и в земских учебных мастерских и продаваемых через земской склад. — 1912. — 43 с.
5. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / [відповід. ред. Запаско Я.П.]. — Львів : Вид-во Львівського університету, 1969. — 190 с.
6. Стриженова Т. Из истории советского костюма / Т. Стриженова. — М. : Сов. художник, 1977. — 108 с.

Бех Людмила Вікторівна

Фарфор в Україні: основні етапи формування феномена

У статті виділено та в загальних рисах охарактеризовано основні етапи формування феномена українського фарфору в широких хронологічних межах. Акцентовано увагу на найпріоритетнішій та неактуалізованій галузі функціонування української тонкої кераміки.

Ключові слова: фарфор, феномен, тонка кераміка, особливості функціонування, Україна.

Бех Л.В.

Фарфор в Украине: основные этапы формирования феномена

В статье выделены и в общих чертах охарактеризованы основные этапы формирования феномена украинского фарфора в широких хронологических рамках. Акцентировано внимание на приоритетной и неактуализованной сфере функционирования украинской тонкой керамики.

Ключевые слова: фарфор, феномен, тонкая керамика, особенности функционирования, Украина.

Bekh L.

Porcelain in Ukraine: main stages of the phenomenon formation

The article distinguishes and analyzes the main stages of formation of the phenomenon of Ukrainian porcelain in broad chronological framework. It analyzes spheres of functioning of fine ceramics within the Ukrainian reality.

Key words: porcelain, phenomenon, fine ceramics, peculiarities of functioning, Ukraine.

Фарфорове мистецтво як яскравий здобуток української художньої культури та значна ланка професійного мистецтва є плідною основою для пошуків української національної специфіки. Обраний ракурс дослідження дасть змогу по-новому оцінити проблему становлення та розвитку української тонкокерамічної традиції. Ми використовуємо досить широкі хронологічні межі, розпочинаючи аналіз із часів Київської Русі та завершуючи XVIII ст. Специфіка розвитку фарфорового виробництва у XIX ст., зважаючи на визначені межі публікації, лише намічається. Безумовно, русичі не тільки не мали власного фарфорового виробництва, а й до монгольського завоювання не були навіть знайомі з імпортною далекосхідною порцеляною. Втім, саме за часів існування руської держави розпочинається формування естетичних норм, які довгий час зберігають свою актуальність у межах української дійсності. Окрім того, у статті увага приділяється не лише порцеляні, а й усьому комплексу художньої кераміки, аналіз якого дозволить визначити специфіку сприйняття керамічної продукції на українських теренах у контексті історико-культурної трансформації.

Аналіз останніх публікацій і досліджень свідчить про те, що на сьогодні серед низки досліджень феномена українського фарфору немає праць, безпосередньо присвячених проблемі етапів його формування. Окрім досліджень, що ставлять

окремі питання специфіки елітарного побуту на українських теренах [3; 20], під час написання статті ми послуговувалися роботами, присвяченими питанням історії та культури України [1; 4; 7; 8; 10; 15; 18]; дослідженнями, у яких висвітлюються окремі аспекти історії кераміки [5; 9; 13] та працями, хоча б дотично присвяченими історії вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва [16; 17]. Надзвичайно важливою для отримання інформації щодо специфіки побутування тонкокерамічних виробів на території України стала група досліджень історико-документального характеру [2; 6; 11; 12; 14; 19].

Головною метою розвідки є виявлення підґрунтя та етапів формування феномена українського фарфору.

Опануванням технології полив'яної кераміки Русь завдячує візантійським впливам. На початковому етапі, у IX–X ст., серед імпортованої полив'яної візантійської кераміки найчисельнішу групу становив парадний посуд, декорований розписом або гравірованим чи штампованим орнаментом. Такі посудини часто знаходять у багатих язичницьких похованнях [9, 186–187]. Знаходження візантійської кераміки у похованнях заможних і знатних русичів свідчить на користь якщо не інтересу, то принаймні усвідомлення художньої цінності означених предметів. У XI–XIII ст. продовжується ввезення доволі дорогої кераміки на тлі значно більшої кількості

дешевшого посуду, але про принципове збільшення імпорту не йдеться. Важливо наголосити на тому, що з цього періоду спостерігається значне скупчення візантійської кераміки біля храмів, що може свідчити на користь використання іноземної продукції як ритуального посуду [9, 188–189].

Численним був імпорт кераміки з Волзької Булгарії, Єгипту, Сирії та Ірану. Окрім виробів, оздоблених поліхромним підглазурним розписом, ажурним, гравійованим та рельєфним орнаментом, значну групу складають люстровані посудини. Східна кераміка потрапляла на територію Русі разом із військовими трофеями, дипломатичними подарунками, її завозили до святих місць паломники, а також купці. Основними споживачами художніх керамічних виробів були князі та їхнє оточення: воєначальники, бояри та заможні купці і, звичайно ж, служителі церкви [9, 187–192]. Таким чином, можемо говорити, що художньо оздоблені керамічні посудини були виробами статусними, які могли прикрашати побут світської еліти і разом з тим функціонувати у сакралізованому просторі.

Звичайно ж, досягнення іноземних керамістів впливали на розвиток давньоруської керамічної галузі, проте іноземні впливи засвоювались переважно міськими ремісниками і майже не проникли до сільської місцевості, що свідчить про інтерес до керамічних виробів саме заможніших верств населення. Найчастіше ранні посудини хоч і не були позбавлені характерних місцевих рис, усе ж орієнтувалися на візантійський імпорт. Водночас виготовлялися і більш аутентичні вироби із надглазурним розписом по непрозорій поливі жовтого чи зеленого кольору [13, 9].

Досить повне уявлення про кераміку XII–XIII ст. дає знахідка понад 400 уламків керамічних виробів у замку Любеча. Уламки були сконцентровані переважно на місці княжого двору, що говорить про можливість спеціального замовлення посуду князем. Серед знайденого матеріалу найбільш поширеними є горщики та миски, але зустрічаються й унікальні зразки глечиків, бокалів, чаш, котрі іноді повторюють форми коштовних виробів зі скла та металу [13, 11].

Незважаючи на те що основна частина відомого на сьогодні давньоруського полив'яного посуду належить до категорії столового, все ж можемо припустити, що він виконував і декоративну функцію, прикрашаючи повсякдення русичів не лише під час трапези. Якщо ми звернемося до інтер'єру давньоруської оселі, то помітимо, що в доволі лаконічному просторі кімнат значне місце посідали різноманітні полицьки — посудники, блюдники, мисники, поставці тощо. На полицях поставців розміщували посуд: на вузких верхніх полицях — невеликі посудини, а на ширших нижчих — зразки масивного посуду

[7, 8–9]. Звичайно ж, найпоширенішим матеріалом для виготовлення простого столового посуду в Київській Русі було дерево. Не менш популярними були й металеві вироби. Враховуючи порівняно нечисленну кількість столового керамічного посуду та присутність серед археологічних знахідок керамічних виробів високої технічної та художньої якості, припустимо, що давньоруська кераміка виконувала, здебільшого, функцію оздоблення внутрішніх приміщень оселі.

Домонгольський етап назвемо *нульовим*, виходячи з того, що власне фарфор ще не був відомим на українських теренах, проте саме в цей період відкритості до інновацій відбувається формування естетичних норм та визначення місця кераміки серед інших матеріалів, що вплинуло й на процес подальшого освоєння іноземних керамічних традицій.

Визначальним для зрушень у сфері керамічного побуту руських земель був вплив ординської культури, збагаченої завдяки масштабним завоюванням здобутками підкорених держав. Як відомо, ще за часів Батия на теренах Русі було створено баскацьку організацію, що, безумовно, сприяло поширенню традицій золотоординців, у тому числі й у сфері розвитку керамічного мистецтва і сприйняття керамічного матеріалу.

Саме в золотоординський період на руській території вперше з'являються китайські фарфорові посудини. На українських теренах китайська порцеляна була представлена селадонами, які знайдені у Києві, Чернігові та Луцьку. Зустрічаються й поодинокі вироби «цзюнь-яо» та синьо-білий фарфор. Знахідки китайської порцеляни нечисленні і навряд чи дають змогу говорити про значний інтерес з боку руської еліти до означених виробів. Дослідники припускають, що несприятливість економічної ситуації у Русі, особливо на ранньому етапі — з середини XIII до першої третини XIV ст., — майже виключає можливість надходження китайського фарфору, а разом з ним усього комплексу художньої кераміки до руських міст по торговельних каналах. Найімовірніше, іноземні керамічні вироби у зазначений період привозили ординські чиновники, які подовгу мешкали на окупованих територіях разом зі своїми родинами. Йдеться про урядовців середньої та нижчої ланки, які використовували у побуті вироби з кераміки, а не з дорогоцінних металів. Проте певну кількість знахідок, особливо пізнього періоду, представники руської еліти могли придбати або ж привезти з обов'язкових поїздок до Орди [9, 194].

Вироби близькосхідних керамістів, особливо іранські люстровані фаянси, користувалися значним попитом серед золотоординців. Так, за часів їхнього володарювання, іранські фаянси та вироби «султанобадського» типу потрапляли на територію Києва та Чернігова.

На українських землях знахідки ординської кераміки у порівнянні з Північною Руссю не такі численні. Потрапляла вона сюди, ймовірно, як і більшість керамічного імпорту у XIV–XV ст., по торговельних каналах. Відомо, що шляхи, які обслуговували ординську торгівлю, пролягали через Поділля повз Львів та Луцьк. В останніх діяло право складу, тобто необхідність реалізації частини товару, який провозили через місто. Таке право діяло й у Києві, який був пунктом на шляху з Криму та Північного Причорномор'я до земель Північно-Східної Русі [15, 247]. Разом із тим не можна виключати й можливості привезення східної кераміки як подарунків або ж у результаті особистого інтересу окремих представників заможних верств населення, серед яких зустрічалися і колишні ординці, які, асимілювавшись, входили до складу місцевої аристократії. Незначну присутність ординської поливної кераміки на литовсько-руських територіях деякі дослідники схильні пояснювати зв'язком Литви із країнами Західної Європи, які мали власні традиції столового посуду, в тому числі керамічного, що був альтернативою східному імпорту [9, 197]. Звичайно, на українські землі потрапляла значна кількість європейської продукції, і навпаки — вироби українських майстрів експортувалися до Криму, Литви, Польщі та Чехії. Разом із тим в українських містах зупинялися та проживали іноземні купці та майстри, серед яких було досить багато італійців [17, 9]. Таким чином, видається правомірним припущення щодо можливості побутування серед заможного населення європейської кераміки, наприклад італійської майоліки. Водночас варто звернутися і до українського керамічного виробництва, яке мало домонгольське коріння і довго задовольняло потреби широких верств місцевого населення. Навряд чи можна стверджувати, що продукція українських майстрів могла конкурувати зі східними чи європейськими керамічними виробами зазначеного періоду, цю роль вона залишила металам, зайнявши зовсім іншу нішу у побуті.

Як зазначає О. Тищенко, за часів татаро-монгольської навали керамічне виробництво досить швидко відновилося і набуло широкого розповсюдження. Вироби з кераміки, які є досить поширеною археологічною знахідкою в шарах даного періоду, поступово витіснили з побуту русичів традиційний для попереднього періоду дерев'яний посуд [16, 33].

Значно розширюється не тільки кількість виробів, але й асортимент керамічної продукції. З'являються нові форми кухонного та столового посуду, який багато в чому орієнтувався на дерев'яні та металеві зразки. З кераміки виготовляли також світильники, письмове приладдя, іграшки тощо. Розширення виробництва кераміки супроводжувалося розвитком уже існуючих

та винайденням нових засобів художнього оздоблення, що стало основою для подальшого вдосконалення керамічного мистецтва.

Отже, у руській культурі кераміка, зумівши витіснити зі столу традиційне дерево, тим не менш, у побуті заможних верств населення не могла конкурувати з традиційними металами. Виробництво поливної кераміки продовжувалося і навіть частково технічно удосконалилося, але в порівнянні з виробництвом Золотої Орди, а тим більше країн Близького Сходу, програвало як за масштабами, так і за художнім рівнем. Ймовірно, місцева еліта ще не була цілком готова до естетизації кераміки, яка не мала безумовної матеріальної цінності. Водночас тісний контакт зі східним побутом, у якому художня кераміка посідала чільне місце, все ж залишив певний відбиток на естетичному сприйнятті кераміки місцевим населенням. Означений період визначаємо як *етап імпульсу*, адже в цей час поодинокі фарфорові вироби ще не мали достатнього поширення, а відповідно й умов для реалізації культуротворчості, але сприяли підготовці ґрунту для майбутнього більш плідного сприйняття імпортованих тонкокерамічних виробів.

XVI–XVII ст. стали часом не лише суспільно-економічних, але й культурно-мистецьких перетворень та зрушень в Україні. Попри переважання металевого посуду у побуті та в документальних згадках зазначеного періоду можемо говорити про певне розповсюдження тонкостінних керамічних посудин. У описі майна Януша Острозького згадуються фарфор, часто оправлений у срібло, а також група турецьких фаянсів [4, 396]. Таким чином, серед української аристократії XVI–XVII ст. була відомою загальноєвропейська мода на коштовні імпортовані вироби з фарфору, які зберігались у скарбниках. Проте це відлуння європейського захоплення не змусило представників української еліти перетворитись на пристрасних шанувальників та колекціонерів «білого золота». Архівні документи цього часу не рясніють згадками про фарфор, до того ж і у кількісному відношенні останній ніяк не може рівнятися зі сріблом. У будь-якому разі зі значною часткою впевненості можемо говорити про те, що на початковому етапі ще не дуже численні фарфорові посудини переважно функціонували у декоративно-репрезентативному вимірі, активно не використовуючись для оздоблення трапези.

Важлива галузь побутування виробів із тонкої кераміки була пов'язана із вживанням дорогого «заморського» напою — кави. Про вживання кави у XVII ст. свідчить згадка Алепського про піднесення патріархом Макарієм Богдану Хмельницькому як подарунка кавових зерен із зазначенням, що гетьман полюблює каву [2, 33–34]. Спираючись на результати

археологічних досліджень, можна припустити, що для вживання привозного «вина ісламу» могли використовувати іноземні вироби з тонкої кераміки [3].

Про використання тонкокерамічних виробів переконливо свідчать численні згадки у документах XVIII ст. Наприклад, серед опису майна Павла Полуботка згадуються 9 фарфорових чашок [14, 23]. Щоденник генерального хорунжого М. Ханенка рясніє згадками про фарфоровий чайний посуд, а також про покупки чаю та кави. У 1733 р. від отця Варсанофія Ханенку принесли «финжаль фарфуровый и мисочку болшіе», а у 1745 р. він придбав 6 пар фарфорових чашок, за які заплатив 1 р. 40 коп., трохи згодом ще «фарфурной посуды 10 штук» за 3 р. і ще 6 пар чашок фарфорових за 1 р. 70 коп. та 6 пар чашок чайних фарфорових із золотом за 2 р., завершують фарфорові покупки в цьому році «3 посуды фарфурные высокие съ кришками, пара сосудовъ низкихъ съ кришками-жь, 24 пары разныхъ цветовъ чашокъ чайныхъ зъ мисочками, а 6 паръ зъ кришками, да одна мисочка съ подножіемъ мосіенжнымъ, чайникъ фарфурный». У 1747 р. М. Ханенко придбав ще дюжину фарфорових чашок із синіми квітами за 2 р. 90 коп. Окрім того, цікавою видається згадка про відвідання Ханенком у 1749 р. фабрики, «где делается ценнинная посуда, то есть, столовые сервизы и протчая» [19].

Трохи менше згадок про фарфоровий чайний посуд містить щоденник генерального підскарбія Якова Марковича. Проте цей недолік компенсує той факт, що на його сторінках ми зустрічаємо, окрім простої фіксації покупки або подарунка фарфорових чашок та чайників, згадку про місце їх виробництва: «где купилемъ зъ китайскихъ товаровъ картину за 40 а. чашку черепаховую за 1 р., пушку деревяную на табакъ за полтину и пару чашокъ фарфуровихъ за полтину жъ» [6, 239].

Про походження фарфорових виробів, якими користувались представники заможних верств населення, певні дані дають описи майна церковної еліти XVIII ст. Так, серед майна Сифа Гамалії, настоятеля Віденського монастиря, згадується китайський фарфоровий чайник, а серед особистих речей киево-кирилівського архімандрита Кирила Кучеровського фігурує сім пар саксонських та три пари китайських чайних чашок [20, 175–76]. Виходячи з численних описів майна ченців, можемо стверджувати, що фарфоровий чайний посуд китайського та німецького виробництва був досить поширеним та вживаним. Зустрічаються вироби з вишуканим розписом, такі як білий фарфоровий чайник «съ краснымъ писмомъ деревъ и хать по двомъ сторонамъ», а також у відповідності до моди зі своєрідними «секретами»: «чашка фарфурна с цветами, в средине оной статуйка фарфурная жъ» [20, 175; 177].

Доволі широке застосування фарфорового посуду для чаю та кави засвідчують і розкопки Новобогородицької фортеці (сучасна Дніпропетровська область), зведеної за часів Івана Мазепи. До імпортив, знайдених у житлах, належать фаянсові та фарфорові піали та чашки [10, 67–68]. Про темпи розповсюдження моди і зростання попиту на іноземні фарфорові вироби свідчать відомості Добрянської прикордонної служби за 1766 р. Так, за даними свідченнями, на терени України було ввезено 848 дюжин та 51 штуку різноманітних чайників, чашок, піал, цукорниць, тобто більше 10 тисяч виробів [20, 121].

Проте, окрім чайного посуду у XVIII ст., на українських територіях був поширений, мабуть, увесь існуючий арсенал посудних форм. Підтвердженням тому може слугувати інвентар Олицького замку 1755 р. Окрім згадок про використання китайських фарфорових плиток, у ньому подається перелік фарфорових виробів, серед яких зустрічаються різноманітні тарілки, теріни, салатники, цукорниці, кошики, глечики тощо [1, 313; 319; 328]. Деякі уявлення про розповсюджений асортимент дає складений у 1764 р. опис майна, що залишилось після смерті Шарфи Степанівни Скоропадської: «Фарфур у три креденсь, и въ имбару. Полоскателныхъ две чашки, молочникъ одынь, чашокъ саксонскихъ зъ ушкамы, 14 паръ, а простыхъ 10 паръ <...> чашка чайная зъ мисочкою и кришкою, талерокъ саксонскихъ 2, <...> каменныхъ талерокъ 34» [11, 24]. Зустрічаються і фаянсові тарілки, і супниці. Останні були знайдені, наприклад, поміж інших речей при розкопках на території Новобогородицької фортеці [10, 67] та Старого Арсеналу у Києві [5, 390].

На підтвердження доволі широкого використання фарфору в інтер'єрах свідчить складений у середині XVIII ст. опис апартаментів Вишневецького палацу. Так, в одному з кабінетів серед дзеркал, різноманітних столиків згадується камін, на якому поряд зі скульптурами розміщувалися 18 фарфорових ваз. Перераховуються також чашки з червоними квітами, чашки для шоколаду, фарфорова фігурка, чайник та глечик. Водночас вказується, що у гардеробній знаходилося «біде паризьке, оббите червоною шкірою, з порцеляною посудиною» [18].

Серед доволі красномовних свідчень на користь вкорінення фарфору як елітарного матеріалу в просторі українського повсякдення зустрічається, окрім іншого, поява «білого золота» у списках посагу. Так, наприклад, фарфор фігурує серед посагу дочки бунчукового товариша Параски Скоропи (1758) [20, 159] та серед приданого дочки графа І. Безбородька Клеопатри (1811) [8, 148]. Фарфорові вироби стають і вишуканим подарунком не тільки на дипломатичному, офіційно-державному рівні, але й на рівні особистісному, тобто перетворюються на сувенір,

пам'ятний подарунок. Так, М. Ханенко у 1749 р. отримав від Урила Івановича у подарунок фарфорову люльку [19], а майор І.С. Лашкевич у листі до своєї дружини, датованому 1791 р., зазначає: «...купилъ равно и фарфоровыхъ черепокъ и блюдечокъ и табакерку бабушке» [12, 139].

Проте, на нашу думку, найпереконливішим свідченням перетворення фарфору не просто на бажаний, а на необхідний матеріал є заснування на українських теренах перших приватних фарфорових підприємств.

Отже, означений етап вважаємо за можливе позначити як *етап накопичення*, який характеризується зростанням фарфорового імпорту, поступовим входженням фарфорових виробів у повсякдення українських еліт, формуванням смаку до тонкокерамічної продукції, «фарфорової свідомості».

Наступний період активної розбудови фарфорової галузі (кінець XVIII — XIX ст.) — *етап формотворення*, що є беззаперечним

свідченням на користь остаточного входження фарфору в контекст українського культурного простору. Специфіка розбудови тонкокерамічного виробництва в даний період потребує окремої, ґрунтовної розвідки.

Підсумовуючи вищесказане, варто зазначити, що становлення та розвиток керамічного виробництва, в тому числі і фарфорового, на українських теренах були інспіровані іноземною продукцією й активізувались завдяки засвоєнню чужого культурного досвіду. Український феномен фарфору, на відміну від феноменів інших культур-реципієнтів далекосхідної фарфорової традиції, відрізняється тяглістю та відносною рівністю процесу формування, для якого характерною була відсутність періодів природного чи штучного ажіотажу. Тож у цьому процесі можна виділити чотири основні фази: нульовий етап (IX–XII ст.); етап імпульсу (XIV–XV ст.); етап накопичення (XVI–XVIII ст.) та етап формотворення (кінець XVIII — XIX ст.).

ДЖЕРЕЛА

1. Александрович В. Инвентар Олицького замку 1755 р. / В. Александрович // Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство». — 2003. — Вип. 3. — С. 301–331.
2. Алеппский П. Путешествие антиохийскаго патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским: в 2 вып. / П. Алеппский [пер. с арабского Г. Муркоса]. — М.: Унив. тип., 1896. — Вып. 2: От Днестра до Москвы. — 1897. — 202 с.
3. Бех Л.В. Изделия тонкой керамики в контексте полиморфизма украинского культурного пространства 17 века [Электронный ресурс] / Л.В. Бех // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. — 2013. — № 5. — С. 100–107. — Режим доступа: <http://journal-labirint.com/wp-content/uploads/2013/12/bech.pdf>
4. Грушевський М.С. Історія України-Руси: [у 11 т.] / М.С. Грушевський; голова ред. кол. П.С. Сохань; НАН України, Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського. — К.: Наукова думка, 1991. — Т. 6: Життя економічне, культурне, національне XIV–XVII віків. — К., 1995. — 680 с.
5. Гущина Л.В. «Гребенщиківська» тарілка XVIII ст. з фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Л.В. Гущина // Могилянські читання 2011 року: зб. наук. праць. — К., 2012. — Ч. 1. — С. 390–393.
6. Дневник генерального подскарбья Якова Марковича // Киевская старина. — 1894. — № 3. — С. 225–240.
7. Древняя Русь. Быт и культура / [Т.И. Макарова, А.С. Хорошев, Р.Л. Розенфельдт и др.; отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова; Ин-т археологии РАН]. — М.: Наука, 1997. — 368 с.: ил.
8. Коваленко О. Григорій Милорадович і журнал «Киевская старина» / О. Коваленко // Сіверянський літопис. — 2007. — № 6. — С. 147–152.
9. Коваль В.Ю. Керамика Востока на Руси. IX–XVII века / В.Ю. Коваль. — М.: Наука, 2010. — 269 с.: ил.
10. Ковальова І.Ф. Дослідження Новобогородицької фортеці у 2008 р. / І.Ф. Ковальова // Перлини козацького Присамар'я: містечко Самарь та Богородицька фортеця. Проблеми археології Подніпров'я: темат. зб. — Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2008. — С. 62–69.
11. Лазаревский А. Любецкий архив графа Г.А. Милорадовича // Киевская старина. — 1895. — № 3. — Приложение 2. — С. 17–32.
12. Лазаревский А. Любецкий архив графа Г.А. Милорадовича // Киевская старина. — 1896. — № 1. — Приложение 2. — С. 129–144.
13. Макарова Т.И. Поливная керамика в Древней Руси / Т.И. Макарова. — М.: Наука, 1972. — 20 с.: ил.
14. Милорадович Г. Книга пожиткам бывшего черниговского полковника Павла Полуботка и детей его, Андрея и Якова Полуботков, составленная по указу 1724 года майором Михаилом Раевским и лейб-гвардии сержантом Львовым // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. — 1862. — Кн. 3. — V. Смесь. — С. 1–90.

15. Русина О.В. Україна під татарами і Литвою / О.В. Русина ; [ред. В.А. Смолій]. — К. : Вид. дім «Альтернативи», 1998. — 319 с. : іл.
16. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.): навч. посіб. для вузів мистецтва та культури / О.Р. Тищенко. — К. : Либідь, 1992. — 191 с. : іл.
17. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем / К. Шероцкий. — К. : Тип. «С.В. Кульженко», 1914. — 141 с. : ил.
18. Шиян Л.М. Опис апартаментів Вишневецького палацу як важливе джерело для відновлювально-реставраційних робіт / Л.М. Шиян // Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки: Науковий вісник: зб. наук. праць / НПУ ім. М.П. Драгоманова. — К., 2013. — Вип. 70 (№ 3). — С. 212–217.
19. Щоденник генерального хорунжого Миколи Ханенка [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://litopys.org.ua/khanenko/khan.htm>. — Назва з екрану.
20. Яременко М. Насолоди освічених в Україні XVIII століття (про культуру вживання церковною елітою чаю, кави та вина) // Київська академія. — 2012. — Вип. 10. — С. 117–184.

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ТА ДИЗАЙН

УДК 7.038.54 [141.32+76.01]

Пендикова Ирина Геннадьевна

Визуальная концептуализация экзистенциальных проблем человека в актуальных жанрах графического дизайна

Статья посвящена выявлению процесса концептуализации экзистенциальных проблем повседневности в основных типах и жанрах современной дизайн-графики — от объектов наружной рекламы и средового дизайна до интернет-мемов, получивших широкое распространение в связи с развитием информационных технологий. Создание и распространение интернет-мемов — универсальная коммуникация, которая позволяет массовым формам дизайн-графики обрести статус современного фольклорного жанра.

Ключевые слова: визуальная коммуникация, визуальная антропология, концептуализация, графический дизайн, интернет-мемы.

Пендікова І.Г.

Візуальна концептуалізація екзистенціальних проблем людини в актуальних жанрах графічного дизайну

Стаття присвячена виявленню процесу концептуалізації екзистенціальних проблем повсякденності в основних типах і жанрах сучасної дизайн-графіки — від об'єктів зовнішньої реклами та середовищного дизайну до інтернет-мемів, що набули широкого поширення у зв'язку з розвитком інформаційних технологій. Створення та розповсюдження інтернет-мемів — універсальна комунікація, яка дає змогу масовим формам дизайн-графіки набути статусу сучасного фольклорного жанру.

Ключові слова: візуальна комунікація, візуальна антропология, концептуалізація, графічний дизайн, інтернет-мемі.

Pendikova I.

Visual conceptualization of existential human problems in the actual genres of graphic design

Article is dedicated to identification of the process of existential problems conceptualization in the main types and genres of modern design graphics — from objects of outdoor advertising and environmental design to the Internet memes, which were widely adopted in connection with the development of information technologies. Creation and distribution of the Internet memes — universal communication, which allows to find for mass forms of design graphics the status of a modern folklore genre.

Key words: visual communication, visual anthropology, conceptualization, graphic design, Internet memes.

Современная визуальная культура и визуальная коммуникация представляют собой огромное поле для исследования различных аспектов человеческой повседневности, актуализируя новую научную дисциплину — визуальную антропологию.

Сущность и задачи визуальной антропологии как научной дисциплины явно перекликаются

с исторической антропологией в ее, прежде всего, французском понимании и интересом к поведенческим структурам, проявляющимся в речи, жестах, повседневной жизни людей, различных видах творчества, как профессионального, так и любительского. При этом визуальная антропология имеет ярко выраженный практикоориентированный потенциал, а ее достижения предоставляют

действенные способы и инструменты коррекции социальных проблем, профилактики различного рода конфликтов, в том числе и межнациональных, межконфессиональных и т.д.

Этот потенциал обусловлен тем, что различные роды человеческой деятельности, социальной, экономической, политической, художественной и др., объединяются ключевой моделирующей ролью понятия «культура». Визуальная антропология ориентирована на выявление актуальных гуманитарных целей, анализ их общечеловеческой сущности, постановку задач культуры, позволяющих прийти к осуществлению диалога между представителями разобщенных социальных групп и субкультур.

Эти задачи решаются на основе сформированного исследовательского интереса к межличностному и межгрупповому взаимодействию, умения видеть «изнутри» происходящие процессы с позиции их участников, внимания ко всем проявлениям социальных практик в повседневной жизни.

Одновременно необходимой для современного исследователя позицией представляется наличие подчеркнуто эстетического видения мира, которое впервые в качестве такового стало востребованным во времена поворота науки к модернистской парадигме в 1880-е гг. На основе методологии, сформированной в результате этого поворота, появились труды Й. Хейзинги и французской школы Анналов 1930-х гг. В результате в качестве основной исследовательской задачи в науке стало рассматриваться создание не описательной, повествовательной истории человеческой культуры, а построение проблемной модели культуры, в центре которой находится общество в целом. Для создания такой модели и необходимо изучение различных аспектов феноменов повседневности, в том числе современной визуальной коммуникации.

В целом необходимо комплексное исследование визуальных форм коммуникации в современной социокультурной среде, в том числе таких, как кинематограф, фотоискусство, телевидение. Настоящая статья посвящена определению направления изучения и анализа объектов современного графического дизайна, формирующих значительную часть визуальной коммуникации современного социума. Эта цель достигается с помощью выявления процесса концептуализации экзистенциальных проблем повседневности в основных жанрах современной дизайн-графики — от профессионального коммерческого дизайна до различных вариантов создания графических интернет-мемов, получивших массовое распространение в связи с развитием информационных технологий.

В качестве предмета исследования обозначим феномен концептуализации экзистенциальных проблем современного человека, переживаемых им в повседневной жизни, а именно: состояния напряженного ощущения жизни, особого

переживания времени, личностного самоопределения в процессе трудовой деятельности и т. д. в различных жанрах дизайн-графики. Под концептуализацией в данном случае понимается процесс выведения общего (стремящегося к универсальному, по крайней мере, в конкретной субкультуре) понимания некой экзистенциальной проблемы на основе жизненных наблюдений и его фиксация в визуальном образе.

Очевидно, что проблемы бытия отдельного человека, переживания им собственного существования в современной культуре встают перед индивидом гораздо более остро, чем когда-либо, что определяется множеством факторов, характеризующих нашу повседневность. И, прежде всего, это огромная психологическая нагрузка, обусловленная тем, что повседневная жизнь современного человека характеризуется его практически непрерывным нахождением/существованием в медиaprостранстве. Эта ситуация, с одной стороны, многократно увеличивает напряженность восприятия экзистенциальных проблем, а с другой — предоставляет новые способы и инструменты их переживания.

Процесс концептуализации экзистенциальных проблем, с одной стороны, требуя их визуальной фиксации, способствует их осмыслению и рефлексии с целью максимально точной передачи конкретного состояния экзистенциального переживания (состояния экзистенциального ужаса, восторга, или бессилия и т.п.), а с другой — проектирует некий механизм управления этими состояниями.

Один из вариантов такого управления — это возможность обрести аудиторию, поделиться выведенной формулой с медиасообществом. «Самое личное в нас не может храниться как тайна, принадлежащая кому-то одному, поскольку она разрушает границы личности и жаждет быть разделенной, более того, утвердиться в качестве разделенной» [1, 31].

Таким образом, разделенное переживание позволяет обрести ощущение истинности, подлинности существования, при этом визуальная концептуализация экзистенциальных проблем выполняет функцию управления экзистенциальными переживаниями, или, иными словами, роль инструмента психотерапии.

Рассмотрим, как этот механизм реализуется в различных жанрах дизайн-графики.

В целом, процесс выработки концептуальной идеи в качестве первоначального этапа проектирования в дизайн был привнесен художниками-концептуалистами. Впервые концептуальный подход в искусстве начали применять дадаисты во второй половине 1910-х гг. Но особую роль в этом процессе сыграл концептуализм 1960-х гг., и, в частности, московский романтический концептуализм, представители которого будни повседневной жизни советского человека изображали

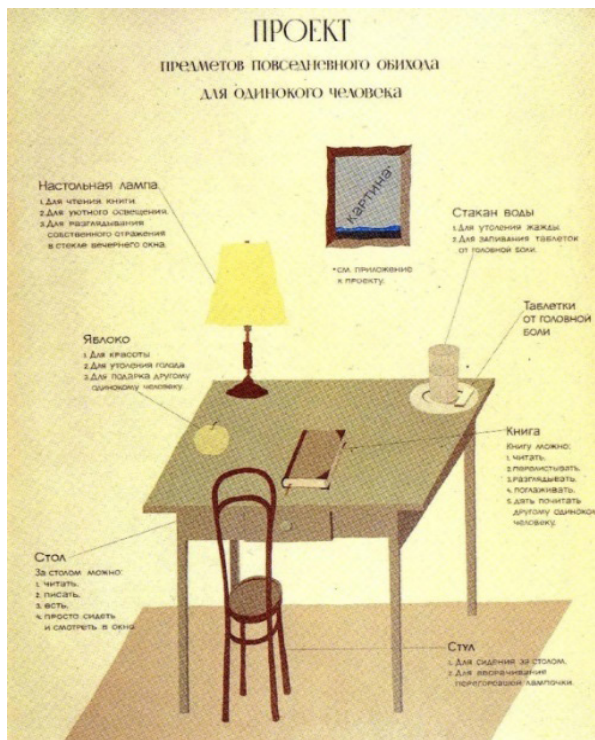


Рис. 1. Пивоваров В.Д. Проект предметов повседневного обихода для одинокого человека



Рис. 2. Кабаков И.И. Этикетка для винной бутылки

через призму экзистенциальной проблематики (рис. 1). Виктор Пивоваров, автор многочисленных произведений журнальной и книжной графики, с помощью контраста глубоко экзистенциального содержания и лаконичного графического языка схемы из учебника вызывает эмоцию глубокого сопереживания, которое оказывается тем сильнее, чем менее явное драматическое впечатление производит эта работа на первый взгляд.

Илья Кабаков использует в дизайне винной этикетки образ светящегося тоннеля, который видят люди, находясь на грани жизни и смерти, в обрамлении ангельских крыльев (рис. 2). Таким образом, в этом достаточно обыденном жанре прикладной графики возникает целая полифония смыслов — ощущения райского наслаждения, которое способен доставить этот напиток, чему подтверждением служит тончайшая графика мастера, иронизирования на тему алкоголя и продолжительности жизни и до проблемы жизни и смерти как предельной в человеческой экзистенции.

Вполне применимой экзистенциальная тематика оказывается и в наружной рекламе, и в средовом дизайне. Работы крупных мастеров дизайна в этих профессиональных областях, созданные на основе концептуализации экзистенциальных проблем, зачастую оказываются настоящими произведениями искусства, встроенными в повседневную визуальную среду современного города. При этом многие из них выполняют роль эффективного инструмента моделирования поведения молодых людей, потребителей и самых разных целевых групп.

Крупнейший современный австрийский графический дизайнер Стефан Загмайстер создал дизайн для рекламного брендмауэрного панно Школы визуальных искусств в Нью-Йорке, используя фразу: «Думать, что жизнь станет лучше в будущем, глупо. Я должен жить сейчас» (рис. 3). Концепция состоит в том, что стадии жизненного цикла бабочки сменяют одна другую, но все они проходят на ветвях одного и того же дерева.

Однако экзистенциальный подход позволяет вычленить здесь еще один смысл — из куколок воспитанники Школы визуальных искусств превращаются в бабочек.

Американская художница Барбара Крюгер создала инсталляцию «Taking Place», для которой расположила на стенах залов Stedelijk Museum самые распространенные словесные клише, которые люди говорят друг другу и которые соответствуют межличностным стереотипам, накопленным человечеством: «Не говори мне, что делать», «Не говори мне, куда идти», «Давай останемся друзьями», «Пожалуйста, замолчи». Кlišе должны быть сломаны, стереотипы — развеяны (рис. 4).

Инсталляция призвана привлечь внимание к аспекту социального общения и взаимодействия. В качестве выразительных средств Б. Крюгер использует текст, типографику, что, по ее мнению, позволяет «пробиться сквозь толщу неискренности»... «Я просто хочу говорить с людьми прямо и откровенно. Вот почему я постоянно использую местоимения — они точно так же помогают обнажить скрытое. Прямое обращение всегда было моим любимым тактическим приемом,

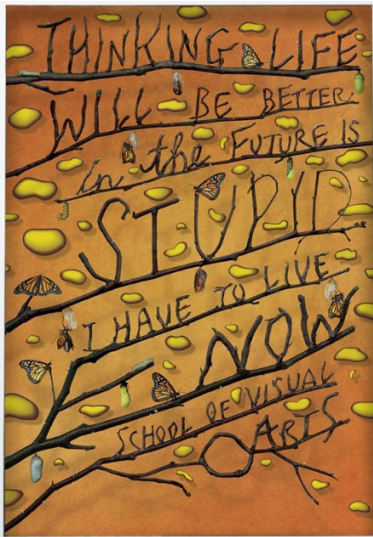


Рис. 3. Загмайстер С. Реклама Школы визуальных искусств. 2004 г. Нью-Йорк



Рис. 4. Крюгер Б. Инсталляция Taking Place. 2010 г. Stedelijk Museum. Амстердам

независимо от формата, в котором приходилось работать. Я хочу, чтобы люди были втянуты в пространство произведения. Большинство из нас не способны на длительную фиксацию внимания на том или ином объекте. Вот я и пытаюсь выстрелить в сознание зрителя в тот самый момент, когда окно возможности еще не закрылось» [2].

Интересно, что Б. Крюгер определяет искусство, дизайн как «ежедневную работу, исследование, антропологию, создание комментария» [3]. При этом функционально искусство для нее — это способ понять, кем мы являемся и чего стоим. Иначе говоря, речь идет еще об одной функции визуальной концептуализации проблем существования — самоидентификации.

До сих пор речь шла о крупных и признанных мастерах современного искусства и дизайна. Но специфика современной ситуации связана с тем, что в связи с бурным развитием современных информационных технологий возможность обрести широкую аудиторию имеет фактически любой пользователь Интернет. И если актуализация экзистенциальных проблем в произведениях графического дизайна коммерческой и социальной сфер обусловлена высоким уровнем личной культуры и профессионализма художников и дизайнеров, то сегодня существует еще и большое количество «малых жанров» дизайн-графики, в которых реализуются творческие потребности самой широкой любительской аудитории. Мотивация участников творческого процесса в данном случае может заметно варьироваться от обозначенной выше.

При знакомстве с основными жанрами любительской дизайн-графики, распространяющейся в качестве интернет-мемов, возникает ощущение, что, в первую очередь, переживание и визуализация экзистенциальных проблем

в форме популярных сегодня жанров Открыток, мотиваторов и демотиваторов, позволяет авторам продемонстрировать и заявить собственную нон-конформистскую позицию и одновременно развлечь аудиторию, снять некое переживание путем введения его в сферу сознания. Визуализация сообщения служит своего рода его материализацией. Визуальное решение подобных сообщений не отличается высоким художественным качеством, зачастую представляя собой текст, набранный печатным шрифтом и взятый в рамку. Часто текст накладывается поверх фоновой фотографии. Недостаточный художественный уровень компенсируют юмор, ирония и даже сарказм, присущий данному жанру, как в популярном демотиваторе «Не пытайся покинуть Омск» (рис. 5).

Существуют ресурсы, позволяющие создавать подобные произведения с помощью интерактивных сайтов. История таких изображений берет свое начало в 2007 г., когда Д. Митчелл и Б. Лунди создали специальный интернет-сервис <http://someecards.com> для проектирования открыток в ретро-стиле и последующего распространения их через социальные сети или почту. Существует сайт, где открытки (написание слова «открытка» с первой буквы «а» — прием, подчеркивающий оригинальность нового жанра концептуальной дизайн-графики) можно создавать на русском языке — <http://atkritka.com>, содержащий огромное количество заготовок с рисунками, в которые необходимо только вставить собственный текст. Любой пользователь, зарегистрировавшись на данном ресурсе, может свободно создавать собственные открытки на самые разные темы, в том числе и экзистенциально заряженные (рис. 6).

Распространение интернет-мемов — универсальная визуальная коммуникация, которая



Рис. 5. Демотиватор: Не пытайся покинуть Омск. 2013 г.

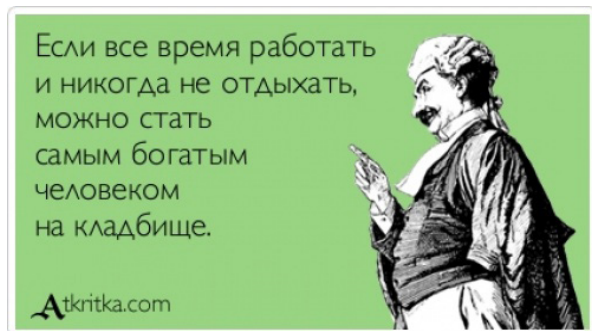


Рис. 6. Атрикритка. 2014 г.



Рис. 7. Д. Муратов.
Молескин: Хомо у хомини люпуса ест. 2013 г.

позволяет обрести массовым жанрам примитивной дизайн-графики, по сути, статус современного фольклорного жанра.

ИСТОЧНИКИ

1. Бланшо М. Неопишемое сообщество / М. Бланшо. — М. : Московский философский фонд, 1998. — С. 31.
2. Крюгер Б. Художники прошлого и настоящего [Электронный ресурс] / Уорхол: ресурсы и уроки. — Режим доступа : http://www.warhol.org/education/resourceslessons/ru/app_kruger.html#about
3. Интервью: Барбара Крюгер [Электронный ресурс] / Фаина Балаховская. — Режим доступа : <http://www.timeout.ru/msk/feature/2621>

Термин «фольклор» дословно переводится с английского как «народная мудрость». Фольклор — это коллективная творческая деятельность народа, в которой отражаются его мировоззренческие идеалы, самосознание, повседневная жизнь, часто «отлитые» в совершенную художественную форму. Народное творчество является исторической основой всей мировой культуры, но при этом постоянно находится в процессе эволюции.

Так, если в советскую эпоху народное творчество находило выход в устных формах — частушках и анекдотах с острым политическим или эротическим содержанием, то в эпоху информационных технологий оно выражается в форме визуального послания — открыток, демотиваторов, молескинов и т. д.

Лучшие образцы подобного рода фольклора создают профессиональные художники, для которых интернет, социальные сети становятся выставочным залом с максимальной аудиторией и налаженной обратной связью с художником. В качестве примера приведем получившие признание у художественно-ориентированной публики авторские молескины — интернет-мемы, получившие свое название от легендарной канцелярской марки, производящей записные книжки и альбомы для творчества в качественных матерчатых обложках, популярные у творческой интеллигенции, делающей в них записи, которые могут пригодиться в будущем творческом процессе, зарисовки, наброски. Один из самых ярких представителей этого жанра — омский художник Дамир Муратов (рис. 7).

Современная дизайн-графика представляет собой огромное исследовательское поле для изучения и анализа на основе методологии визуальной антропологии самоочевидностей современного массового сознания, схем типизации объектов социального мира, форм социальной практики, экзистенциальных проблем повседневности. Одновременно следует осознавать потенциал графического дизайна в качестве инструмента продвижения гуманистических ценностей современной культуры и формирования требуемой мотивации целевой аудитории.

Відомості про авторів

Бех Людмила Вікторівна, доцент кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства (м. Київ, Україна).

Буйгашева Алла Борисівна, доцент кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, заслужений художник України (м. Київ, Україна).

Варивончик Анастасія Віталіївна, доцент кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства (м. Київ, Україна).

Гуцул Віктор Іванович, асистент кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна).

Гуцул Іван Андрійович, викладач кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, кандидат мистецтвознавства (м. Кам'янець-Подільський, Україна).

Зюзіна Тетяна Опанасівна, завідувач кафедри образотворчого мистецтва та професійної майстерності Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор педагогічних наук, професор (м. Луганськ, Україна).

Казанова Наталія Віталіївна, доцент кафедри філософії Волгоградського державного технічного університету, кандидат філософських наук (м. Волгоград, Росія).

Коновалова Ольга Володимирівна, доцент кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства (м. Київ, Україна).

Конопко Олександра Іванівна, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна).

Ніконова Світлана Борисівна, професор кафедри філософії та культурології Санкт-Петербурзького гуманітарного університету профспілок, доктор філософських наук, доцент (м. Санкт-Петербург, Росія).

Ожога-Масловська Алла Валентинівна, аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків, Україна).

Пендікова Ірина Геннадіївна, доцент кафедри «Дизайн і технології медіаіндустрії» Омського державного технічного університету, кандидат філософських наук (м. Омськ, Росія).

Портнова Ірина Василівна, доцент кафедри архітектури та містобудування Російського університету дружби народів, кандидат мистецтвознавства (м. Москва, Росія).

Пухарев Вікентій Вікторович, здобувач Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків, Україна).

Рибалко Світлана Борисівна, завідувач кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства Харківської державної академії культури, доктор мистецтвознавства, доцент (м. Харків, Україна).

Романенкова Юлія Вікторівна, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор мистецтвознавства, професор (м. Київ, Україна).

Саркісян Марина Суренівна, викладач «Академії мистецтва краси» (м. Київ, Україна).

Серов Микола Вікторович, професор кафедри філософії та культурології Санкт-Петербурзького державного інституту психології та соціальної роботи, доктор культурології (м. Санкт-Петербург, Росія).

Урсу Наталія Олексіївна, завідувач кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, доктор мистецтвознавства, професор (м. Кам'янець-Подільський, Україна).

Усенко Наталя Олександрівна, викладач кафедри українознавства Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків, Україна).

Філіппова Ольга Миколаївна, аспірантка Московського державного академічного художнього інституту ім. В.І. Сурикова (м. Москва, Росія).

Шило Олександр Всеволодович, професор кафедри образотворчого та декоративного мистецтва Харківського національного університету будівництва та архітектури, доктор мистецтвознавства (м. Харків, Україна).

Штиров Андрій В'ячеславович, доцент кафедри «Теорія та методика навчання фізики та інформатики» (на гуманітарних факультетах) Волгоградського державного соціально-педагогічного університету, кандидат педагогічних наук (м. Волгоград, Росія).

Шпортко Валерій Іванович, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ, Україна).

Шульц Ніна Анатоліївна, асистент кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський, Україна).

Сведения об авторах

Бех Людмила Викторовна, доцент кафедры изобразительного искусства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко, кандидат искусствоведения (г. Киев, Украина).

Буйгашева Алла Борисовна, доцент кафедры изобразительного искусства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко, заслуженный художник Украины (г. Киев, Украина).

Варивончик Анастасия Витальевна, доцент кафедры изобразительного искусства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко, кандидат искусствоведения (г. Киев, Украина).

Гуцул Виктор Иванович, ассистент кафедры художественных дисциплин Каменец-Подольского национального университета имени Ивана Огиенко (г. Каменец-Подольский, Украина).

Гуцул Иван Андреевич, преподаватель кафедры художественных дисциплин Каменец-Подольского национального университета имени Ивана Огиенко, кандидат искусствоведения (г. Каменец-Подольский, Украина).

Зюзина Татьяна Афанасьевна, заведующая кафедрой изобразительного искусства и профессионального мастерства Луганского национального университета имени Тараса Шевченко, доктор педагогических наук, профессор (г. Луганск, Украина).

Казанова Наталья Витальевна, доцент кафедры философии Волгоградского государственного технического университета, кандидат философских наук (г. Волгоград, Россия).

Коновалова Ольга Владимировна, доцент кафедры изобразительного искусства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко, кандидат искусствоведения (г. Киев, Украина).

Конопко Александра Ивановна, старший преподаватель кафедры изобразительного искусства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко (г. Киев, Украина).

Никонова Светлана Борисовна, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, доктор философских наук, доцент (г. Санкт-Петербург, Россия).

Ожога-Масловская Алла Валентиновна, аспирантка Харьковской государственной академии дизайна и искусств (г. Харьков, Украина).

Пендикова Ирина Геннадьевна, доцент кафедры «Дизайн и технология медиаиндустрии» Омского государственного технического университета, кандидат философских наук (г. Омск, Россия).

Портнова Ирина Васильевна, доцент кафедры архитектуры и градостроительства

Российского университета дружбы народов, кандидат искусствоведения (г. Москва, Россия).

Пухарев Викентий Викторович, соискатель Харьковской государственной академии дизайна и искусств (г. Харьков, Украина).

Рыбалко Светлана Борисовна, заведующая кафедрой искусствоведения, литературоведения и языкознания Харьковской государственной академии культуры, доктор искусствоведения, доцент (г. Харьков, Украина).

Романенкова Юлия Викторовна, заведующая кафедрой изобразительного искусства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко, доктор искусствоведения, профессор (г. Киев, Украина).

Саркисян Марина Суреновна, преподаватель «Академии искусства красоты» (г. Киев, Украина).

Серов Николай Викторович, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы, доктор культурологии (г. Санкт-Петербург, Россия).

Урсу Наталья Алексеевна, заведующая кафедрой художественных дисциплин Каменец-Подольского национального университета имени Ивана Огиенко, доктор искусствоведения, профессор (г. Каменец-Подольский, Украина).

Усенко Наталья Александровна, преподаватель кафедры украиноведения Харьковской государственной академии дизайна и искусств (г. Харьков, Украина).

Филиппова Ольга Николаевна, аспирантка Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова (г. Москва, Россия).

Шилов Александр Всеволодович, профессор кафедры изобразительного и декоративного искусства Харьковского национального университета строительства и архитектуры, доктор искусствоведения (г. Харьков, Украина).

Штыров Андрей Вячеславович, доцент кафедры «Теория и методика обучения физики и информатики» (на гуманитарных факультетах) Волгоградского государственного социально-педагогического университета, кандидат педагогических наук (г. Волгоград, Россия).

Шпортько Валерий Иванович, старший преподаватель кафедры изобразительного искусства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко (г. Киев, Украина).

Шульц Нина Анатольевна, ассистент кафедры художественных дисциплин Каменец-Подольского национального университета имени Ивана Огиенко (г. Каменец-Подольский, Украина).

Information about the authors

Bekh Liudmyla, Associate Professor of the Department of Fine Arts of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate in Art History (Kyiv, Ukraine).

Buigasheva Alla, Associate Professor of the Department of Fine Arts of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Honored Artist of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

Varyvonchik Anastasia, Associate Professor of the Department of Fine Arts of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate in Art History (Kyiv, Ukraine).

Hutsul Viktor, Assistant of the Department of Art Disciplines of Ivan Ohienko Kamianets-Podilskyi National University (Kamianets-Podilskyi, Ukraine).

Hutsul Ivan, Lecturer of the Department of Art Disciplines of Ivan Ohienko Kamianets-Podilskyi National University, Candidate in Art History (Kamianets-Podilskyi, Ukraine).

Ziuzina Tetiana, Head of Department of Fine Arts and Professional Skill of Taras Shevchenko Luhansk National University, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Luhansk, Ukraine).

Kazanova Nataliya, Assistant Professor of the Department of Philosophy of Volgograd State Technical University, Candidate of Philosophical Sciences (Volgograd, Russia).

Konovalova Olha, Associate Professor of the Department of Fine Arts of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate in Art History (Kyiv, Ukraine).

Konopko Oleksandra, Senior Lecturer of the Department of Fine Arts of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine).

Nikonova Svitlana, Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies of Saint-Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, Doctor of Philosophical Sciences, Assistant Professor (Saint-Petersburg, Russia).

Ozhoga-Maslovska Alla, Postgraduate Student of Kharkiv State Academy of Design and Arts (Kharkiv, Ukraine).

Pendikova Iryna, Associated Professor of the Department "Design and Technology of Media Industry" of Omsk State Technical University, Candidate of Philosophical Sciences (Omsk, Russia).

Portnova Irina, Assistant Professor of the Department of Architecture and Residential Public and Industrial Buildings of People's Friendship University of Russia, Candidate in Art History (Moscow, Russia).

Pukharev Vikentiy, Researcher of Kharkiv State Academy of Design and Arts, Candidate in Art History (Kharkiv, Ukraine).

Rybalko Stitlana, Head of the Department of Art Criticism, Literature and Linguistics of Kharkiv State Academy of Culture, PhD in Art History, Associated Professor (Kharkiv, Ukraine).

Romanenkova Yulia, Head of the Department of Fine Arts of Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, PhD in Art History, Professor (Kyiv, Ukraine).

Sarkisian Maryna, Lecturer of Academy of Art of Beauty (Kyiv, Ukraine).

Serov Mykola, Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies of Saint-Petersburg State Institute of Psychology and Social Work, Doctor of Sciences in Cultural Studies (Saint-Peterburg, Russia).

Usru Nataliia, Head of the Department of Art Disciplines of Ivan Ohienko Kamianets-Podilskyi National University, PhD in Art History, Professor (Kamianets-Podilskyi, Ukraine).

Usenko Natalia, Lecturer of the Department of Ukraine Studies of Kharkiv State Academy of Design and Arts (Kharkiv, Ukraine).

Filippova Olga, Postgraduate Student of Vasilii Surikov Moscow State Academic Art Institute (Moscow, Russia).

Shylo Oleksandr, Professor of the Department of Fine and Decorative Arts of Kharkiv National University of Construction and Architecture, PhD in Art History (Kharkiv, Ukraine).

Shtyrov Andrii, Assistant Professor of the Department "Theory and Methods of Teaching Physics and Computer Sciences (at humanitarian faculties)" of Volgograd State Socio-Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences (Volgograd, Russia).

Shportko Valeriy, Senior Lecturer of the Department of Fine Arts of Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine).

Shultz Nina, Assistant Lecturer of the Department of Art Disciplines of Ivan Ohienko Kamianets-Podilskyi National University (Kamianets-Podilskyi, Ukraine).

ЗМІСТ СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВА

Зюзіна Т.О.

Сучасне мистецтво як об'єкт
етики-психологічного аналізу
в навчально-виховному просторі
університету 2

Ніконова С.Б.

Мистецтво *homo aestheticus*,
або чи можливе мистецтво,
що естетично сприймається? 6

Казанова Н.В., Штиров А.В.

«Я» та «Інший» у культурі
інформаційного суспільства:
ігровий сценарій 11

Коновалова О.В.

Сучасні мистецькі практики
у контексті культурно-історичного
простору київської
гори Щекавиця 16

Штиров А.В.

Про деякі методи реалізації
освітнього потенціалу
віртуального музейного
простору 21

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА

Зюзина Т.А.

Современное искусство как объект
этики-психологического анализа
в воспитательном пространстве
университета 2

Никонова С.Б.

Искусство *homo aestheticus*,
или возможно ли эстетически
воспринимаемое искусство? 6

Казанова Н.В., Штыров А.В.

«Я» и «Другой» в культуре
информационного общества:
игровой сценарий 11

Коновалова О.В.

Современные практики в контексте
культурно-исторического
пространства Киевской
горы Щекавица 16

Штыров А.В.

О некоторых методах реализации
образовательного потенциала
виртуального пространства
музея 21

CULTUROLOGICAL FOUNDATIONS OF ART

Ziuzina T.

Contemporary art as an object
of ethical and psychological
analysis in the process
of university education 2

Nikonova S.

The art *homo aestheticus*
or Is the aesthetically
perceived art possible? 6

Kazanova N., Shtyrov A.

“The Self” and “The Other”
in the culture of information society:
game scenario 11

Konovalova O.

Modern artistic practices
in the context of cultural-historical
environment of Shchekavytsia Hill
in Kyiv 16

Shtyrov A.

About some ways
of realization of educational
potential of virtual museum
space 21

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. АРХИТЕКТУРА

Усенко Н.О.

«Лимонівська» виставка
у Харкові 25

Гуцул В.І.

Використання техніки малярства
ченця Йосифа від св. Терези
(Йосифа Прехтля)
у процесі розвитку живописної
майстерності студентів 29

Рибалко С.Б.

Жіночі образи в мистецтві Японії
періодів Мейджі та Тайшю 33

Портнова І.В.

Про долі вітчизняного
анімалистичного
жанру ХХ ст. 39

Буйгашева А.Б., Конопко О.І.

Портретний жанр у мистецтві
гобелена 43

Серов М.В.

Світло та освітлення 49

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО. АРХИТЕКТУРА

Усенко Н.А.

«Лимоновская» выставка
в Харькове 25

Гуцул В.И.

Использование техники живописи
монаха Иосифа от св. Терезы
(Иосифа Прехтля) в процессе
развития живописного
мастерства студентов 29

Рыбалко С.Б.

Женские образы в искусстве Японии
периодов Мейджи и Тайшю 33

Портнова И.В.

О судьбах отечественного
анималистического
жанра ХХ в. 39

Буйгашева А.Б., Конопко А.И.

Портретный жанр в искусстве
гобелена 43

Серов Н.В.

Свет и освещение 49

FINE ARTS. ARCHITECTURE

Usenko N.

«Lymoniv» exhibition
in Kharkiv 25

Hutsul V.

Painting technique
of monk Joseph from st. Teresia
(Joan Prechtl) in the process
of development
of students' painting skills 29

Rybalko S.

Female images in Japanese art
of the periods of Meiji and Taisho .. 33

Portnova I.

Fortunes of domestic
animalistic
genre in XX century 39

Buigasheva A., Konopko O.

Portrait genre in the art
of tapestry 43

Serov M.

Light and lighting 49

Романенкова Ю.В. «Стильова карта» художника Василя Жирова 58	Романенкова Ю.В. «Стилевая карта» художника Василия Жирова 58	Romanenkova Yu. “Style Card” by the artist Vasiliy Zhirov 58
Саркісян М.С. Народні традиції у монументально- декоративному мистецтві України ХХ ст. 62	Саркисян М.С. Народные традиции в монументально-декоративном искусстве Украины ХХ в. 62	Sarkisyan M. Folk traditions in monumental and decorative art of Ukraine in XX century 62
Шульц Н.А. Мистецтво як складова частина культури Поділля кінця ХІХ — початку ХХ ст. 67	Шульц Н.А. Искусство как составляющая часть культуры Подолья конца ХІХ — начала ХХ в. 67	Shults N. Art as the main part of Podillia culture at the end of ХІХ — beginning of ХХ century 67
Урсу Н.О. Луцький домініканський костел Успіння Пресвятої Діви Марії 71	Урсу Н.А. Луцкий доминиканский костел Успения Пресвятой Девы Марии ... 71	Ursu N. Lutsk Dominican Cloister of Assumption of the Blessed Virgin Maria 71
Філіппова О.М. В.А. Жуковський — видатний поет та художник-аматор 74	Филиппова О.Н. В.А. Жуковский — выдающийся поэт и художник-любитель 74	Philippova O. V.A. Zhukovskiy — outstanding poet and amateur artist 74
Шило О.В. Концепція реальності та умовність пластичної мови в образотворчому мистецтві середніх віків 79	Шило А.В. Концепция реальности и условность пластического языка в изобразительном искусстве средних веков 79	Shilo O. The concept of reality and convention of plastic language in Medieval Art 79
Шпортько В.І. Рисунок як основа образотворчої грамоти в системі навчання мистецького ВНЗ 85	Шпортько В.И. Рисунок как основа изобразительной грамоты в системе обучения художественного вуза 85	Shportko V. Drawing as foundation of pictorial literacy in the system of teaching at art higher institution 85
Пухарев В.В. Академічний рисунок у Харківському художньо- промисловому інституті 89	Пухарев В.В. Академический рисунок в Харьковском художественно- промышленном институте..... 89	Pukharev V. Academic drawing in Kharkov Art-Industrial Institute 89
Ожога-Масловська А.В. Ремінісценції японської гравюри укійо-е в сучасній художній практиці України 94	Ожога-Масловская А.В. Реминисценции японской гравюры укие-э в современной художественной практике Украины 94	Ozhoga-Maslovska A. Reminiscences of Japanese Ukiyo-e prints in modern art practice in Ukraine 94
Гуцул І.А. Особистісне навчання в мистецькій діяльності художника-педагога В. Гагенмейстера 100	Гуцул И.А. Личностное обучение в художественной деятельности художника-педагога В. Гагенмейстера 100	Hutsul I. Personel training in artistic activity of artist-pedagogue V. Gagenmaster 100
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО	ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО	DECORATIVE AND APPLIED ARTS
Варивончик А.В. Вплив мистецького авангарду на традиційну народну вишивку у виготовленні одягу в Україні на зламі ХІХ та ХХ століть 105	Варивончик А.В. Влияние художественного авангарда на традиционную народную вышивку в производстве одежды в Украине на рубеже ХІХ и ХХ веков 105	Varyvonchik A. The influence of the artistic avant-garde in traditional folk embroidery in the garment production in Ukraine at the end of ХІХ — beginning of ХХ century 105
Бех Л.В. Фарфор в Україні: основні етапи формування феномена 109	Бех Л.В. Фарфор в Украине: основные этапы формирования феномена 109	Bekh L. The porcelain in Ukraine: main stages of phenomenon formation 109

**ХУДОЖНЕ МОДЕЛЮВАННЯ
ТА ДИЗАЙН**

Пендікова І.Г.

Візуальна концептуалізація
екзистенціальних проблем людини
в актуальних жанрах графічного
дизайну 115

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
МОДЕЛИРОВАНИЕ И ДИЗАЙН**

Пендикова И.Г.

Визуальная концептуализация
экзистенциальных проблем человека
в актуальных жанрах графического
дизайна115

**DECORATIVE MODELLING
AND DESIGN**

Pendikova I.

Visual conceptualization
of existential human problems
in the actual genres
of graphic design115

Відомості про авторів 120

Сведения об авторах121

Information about the authors122

Наукове видання

АРТ-ПРОСТІР

Культурно-мистецький альманах

Випуск 1

За зміст поданих матеріалів відповідають автори.

Видання підготовлене до друку в НМЦ видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦ видавничої діяльності,
директор видавництва *М.М. Прядко*
Відповідальна за випуск *А.М. Даниленко*
Над виданням працювали *Н.І. Гетьман, О.М. Марюхненко,*
Л.Ю. Столітня, Т.В. Нестерова, О.Д. Ткаченко

Поліграфічна група: *А.А. Богадельна, Д.Я. Ярошенко,*
О.М. Дзень, Г.О. Бочарник, В.В. Василенко

Підписано до друку 23.09.2015 р. Формат 60x84/8.
Ум. друк. арк. 14,64. Обл.-вид. арк. 16,71. Наклад ?? пр. Зам. №??.
Київський університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ДК № 4013 від 17.03.2011 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі Інтернет без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.