Київський університет імені Бориса Грінченка

АРТ-ПРОСТІР

Науковий журнал

Випуск 3

Київ 2018

УДК 008+7/011(059)
А86

Засновник:
Київський університет імені Бориса Грінченка

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія КВ № 22249-12149Р від 24.06.2016 р., видане Міністерством юстиції України

Видається з 2015 року
Виходить один раз на рік

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 6 від 21 червня 2018 р.)

Головний редактор:
Школьна Ольга Володимирівна (старший науковий співробітник, доктор мистецтвознавства).
Заступники головного редактора:
Пучков Андрій Олександрович (доктор мистецтвознавства, професор).
Відповідальні секретарі:
Братусь І.В. (кандидат філологічних наук, доцент),
Коновалова О.В. (кандидат мистецтвознавства, доцент).
Редколегія:
Бацак Костянтин Юрійович (кандидат історичних наук, доцент); *Ізваріна Олена Миколаївна* (доктор мистецтвознавства, доцент); *Криволапов Михайло Олександрович* (доктор мистецтвознавства, професор); *Рибалко Світлана Борисівна* (доктор мистецтвознавства, доцент); *Кротова Тетяна Федорівна* (доктор мистецтвознавства, доцент); *Івашко Юлія Вадимівна* (доктор архітектури, професор); *Боднар Олег Ярославович* (доктор мистецтвознавства, професор); *Шмагало Ростислав Тарасович* (доктор мистецтвознавства, професор); *Абизов Вадим Адильович* (доктор архітектури, професор); *Акчуріна-Муфтієва Нурія Мунірівна* (доктор мистецтвознавства, професор) (Крим); *Галімжанова Асія Саідівна* (доктор мистецтвознавства, доцент) (Казахстан); *Некрасова-Каратєєва Ольга Леонідівна* (доктор мистецтвознавства, професор) (Росія); *Ізорія Майя Ревазівна* (доктор мистецтвознавства, професор) (Грузія); *Жук Валерій Іванович* (доктор мистецтвознавства, професор) (Білорусь); *Саламзаде Ертегін Абдул Вагаб огли* (доктор мистецтвознавства, професор) (Азербайджан); *Малиновський Єжи* (доктор мистецтвознавства, професор) (Польща); *Червонная Світлана Михайлівна* (доктор мистецтвознавства, професор) (Росія).

АРТ-ПРОСТІР: науковий журнал / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка ; редкол.: Школьна О.В. (голов. ред.), Бацак К.Ю., Ізваріна О.М., Криволапов М.О. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. — Вип. 3. — 132 с.
ISSN 2519-4135

УДК 008+7/011(059)

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2018
© Автори публікацій, 2018

ISSN 2519-4135

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МИСТЕЦТВА

УДК 378.037

Криволапов Михайло Олександрович,
Криволапов Богдан Михайлович

Висвітлення сучасних проблем культурно-мистецького життя Києво-Печерської лаври

У статті висвітлено роль Києво-Печерської лаври в просвітницькій та релігійній діяльності, у вихованні багатьох поколінь діячів культури та мистецтва. Порушено важливі проблеми стану сучасної української культури, мистецтва і науки.
Ключові слова: *культура, мистецтво, наука, просвітницька, релігійна діяльність.*

Криволапов М.А., Криволапов Б.М.
Освещение современных проблем культурной жизни Киево-Печерской лавры
В *статье освещена роль Киево-Печерской лавры в просветительской и религиозной деятельности, в воспитании многих поколений деятелей культуры и искусства. Затронуты важные проблемы состояния украинской культуры, искусства и науки.*
Ключевые слова: *культура, искусство, наука, просветительская, религиозная деятельность.*

Mykhailo Kryvolapov, Bogdan Kryvolapov
Coverage of Current Issues in Cultural and Artistic Life of Kyiv-Pechersk Lavra
The article highlights the role of the Kyiv-Pechersk Larva in religious activity as well as its role in education of many arts and cultural workers generations. The current problems of Ukrainian culture, art and science are also covered in this article.
Key words: *culture, art, science, education, religious activity.*

Нещодавно Україна урочисто відзначала 1025-ту річницю прийняття християнства. Слід зазначити, що значну роль у формуванні світоглядних позицій та розповсюдженні християнської моралі відіграла Києво-Печерська лавра. Адже ще з часів Київської Русі — це був релігійний центр. До Лаври, як у Мекку, тягнувся люд з усієї Європи, щоб помолитися, помилуватися красою архітектурних споруд і вишуканим мистецтвом талановитих художників, які протягом століть оздоблювали храмові будівлі.

Архітектура, вівтарі, ікони, фрески сприймалися як диво. Часом люди й не підозрювали, що усе це створили вихідці з селян, міщан, які після довгих років навчання згодом ставали прославленими на весь світ митцями.

Протягом століть Лавра дбала про розвиток мистецтва, широкого розмаху набула й культурно-просвітницька діяльність. Саме тут вперше в історії України поруч з релігійною літературою з'являються наукові твори на філософську, історичну тематику, абетки. У Лаврі працювали художники, історики, літератори, вчені-філософи. Особливо активізувалась культурно-просвітницька діяльність, коли при Лаврі було засновано друкарню та в період національно-визвольної боротьби українського народу. У XVI–XVII ст. книги лаврської друкарні були добре відомі в Болгарії, Білорусі, Молдові, Польщі, Росії.

Серед випускників іконописної, малярської й загальноосвітньої шкіл Лаври було чимало видатних релігійних діячів, художників, вчителів, літераторів не тільки в Україні, а й у Східній Європі. Вона була своєрідним культурно-просвітницьким осередком, де зароджувались і формувались основи національної культури.

Проте, на жаль, сьогодні, попри таку значущу роль Києво-Печерської лаври, більшість з нас має поверхові знання про її діяльність. Та це й не дивно. Адже до цього часу немає фундаментального наукового дослідження про цілісну історію культурно-просвітницької діяльності Лаври та ту роль, яку вона відіграла у становленні й розвитку нашої національної культури. Ті ж окремі фрагменти й відомості, що розпорошені по різних виданнях, не дають цілісного уявлення про діяльність цього всесвітньо відомого культурного осередку.

Навіть високопосадовці, причетні до національної культури України, часом не уявляють, яке величезне історичне значення має Києво-Печерська лавра, її традиції та вплив на формування духовності нації. Тому вона і сьогодні позбавлена тієї уваги, на яку заслуговує у час духовного занепаду. Адже, на нашу думку, Києво-Печерська Лавра є однією з тих національних святинь, що могла б допомогти здолати духовну кризу нашого суспільства.

На жаль, ми багато не зберегли з того, що успадкували від попередніх поколінь, тож і далі втрачаємо ту основу, на якій здатна відродитися духовна культура. Протягом століття руйнувалися храми, в яких розташовувалися конюшні, складські приміщення, свинарники, виробничі цехи. Усе це аж ніяк не допомагало збереженню пам'яток, що створювались такою нелегкою і виснажливою працею нашого талановитого народу упродовж багатьох століть.

Відомо, що ще в XI ст. саме в Лаврі були засновані іконописна майстерня та майстерня з виготовлення смальти. Іконописом займалися київські та грецькі майстри на чолі з видатним художником і культурним діячем Алімпієм. Лаврські іконописці брали участь в оздобленні Успенського собору.

Пізніше, у XVII ст., архімандрит Лаври Петро Могила заснував загальноосвітню школу. Судячи з переліку предметів, які вивчали учні, можна було без перебільшення стверджувати, що цей навчальний заклад практично прирівнювався до вишу. Тут вивчали теологію, діалектику, риторику, арифметику, геометрію, астрономію, музику тощо. Розташована школа була на території Троїцького монастиря.

Архівні матеріали свідчать, що в Лавру протягом XIV–XVIII ст. потягнулася не тільки молодь з міст і сіл України, а й видатні просвітителі та художники з багатьох країн Європи. Так, з 1755 року в Лаврі працював і керував іконописними майстернями відомий італійський художник В. Фредеріче.

У 1615–1616 рр. Єлисей Плетенецький, запросивши до Києва таких граверів, як Памва Беринда і Тарасій Земка, засновує при Лаврі друкарню. Ці майстри були одночасно художниками, письменниками і видавцями. Вже 1617 року в лаврській друкарні було надруковано Часослов, а в 1618–1619 рр. — Анфологіон. Крім багато ілюстрованих книг релігійного змісту (Євангелій, служебників, анфологіонів, требників, акафістів і бесід), друкувалися твори з історії, філософії та літературні. За свідченням Павла Алепського, видавалися популярні гравюри великого формату, що було важливо для естетичного виховання населення Крім того, друкарня займалися виготовленням «рисунків на великих аркушах — види Києва, образи святих» тощо.

Лаврською друкарнею у 1623 році були видані «Бесіди Іоанна Златоуста». За період з 1624 по 1639 рік вийшла низка високохудожніх ілюстрованих видань, серед яких Тріодь цвітна, «Душекорисні навчання» Авви Дорофея, Акафіст, «Євангеліє учительноє», «Оповідання про чудеса в Києво-Печерському монастирі», Требник, Апокаліпсис, Патерик Печерський тощо.

Про високу художню і поліграфічну якість видань Києво-Печерської лаври вже на той час було відомо в багатьох країнах Європи. У світських виданнях художники-гравери відбивали наростання визвольних ідей, боротьбу народу за свою національну незалежність. Слід додати, що окремі ксилографічні дошки, з яких тоді друкувалися книги, дійшли і до нашого часу. А це, своєю чергою, наштовхує на думку про те, чому б не видати найбільш цікаві сюжети художників тих часів, створити унікальне подарункове видання!

У Лаврській друкарні виходили друком такі книги, як «Алфавіт духовний» (1710), поетичні твори І. Максимовича, «Ифика иерополитика, или Философія нравоучительная символами и пріудобленіями изъяснена к наставленію і пользъ юным» тощо.

Надруковані літературні твори того часу свідчать про зростаючий престиж художника, про те, з якою увагою і шаною ставилися до його праці. «Відчувається пошана до його творчості, піднесеної над повсякденням особистості», — зазначав відомий дослідник П. Жолтовський у своїй книзі «Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.» (1983). Художника вважали борцем за світле і добре, який висту-

пає проти злого і темного. Саме так сприймалася його творчість. Ця думка красномовно висловлена у передмові до Апостола, виданого друкарнею Києво-Печерської лаври у 1695 році [1, 173].

З деяких наукових досліджень, архівних документів відомо, що «замовники» не тільки виплачували значні кошти художникам (малярам і граверам) за їхні твори, а й утримували на повному пансіоні (житло, їжа, матеріали). За визначний внесок митців і просвітителів, що працювали в Лаврі, навіть ховали як святих. Так, прославленого художника Алімпія Галика було поховано в Успенському соборі, а на честь художників (ще з XVII ст.) одну з веж Києво-Печерської лаври назвали «Малярною».

Про високий професійний рівень митців Києво-Печерської лаври та їхніх учнів до нас дійшло багато схвальних відгуків тих часів як з України, так і з-за кордону. І це не випадково. Адже програма Лаврської школи мала свою методичну систему і не відрізнялась від методики Київської академії. Малюнки учнів цієї школи XVII–XVIII ст. за своїми художніми якостями навіть де в чому перевершували твори їхніх колег, що навчалися в Київській академії. У вже згаданому дослідженні П. Жолтовський зазначав: «Як свідчать малюнки вихованця Київської академії, відомого мандрівника Василя Григоровича-Барського, процес малювання в цьому закладі був близьким до навчання в малярні Києво-Печерської лаври» [1, 175].

Упродовж багатьох років на території Лаври існувало художнє училище. Звідти вийшло багато талановитих митців, які й зараз є гордістю нашої художньої культури. Проте були й такі потужні виробничі майстерні, які діяли й до наших часів. Так, донедавна на території Лаври у 21-му корпусі розташовувалася така організація, як «Театромонтаж» з найпотужнішими верстатами, пресовими і зварювальними механізмами, що постійно деформували не тільки приміщення цього корпусу, а й інші лаврські будівлі, у тому числі й Історичної бібліотеки, Музею театрального, музичного та кіномистецтва України тощо.

Розглядаючи історію культурно-просвітницької діяльності Лаври, слід зазначити, що її будівництво тривало протягом багатьох віків і відбувалось за активної участі художників, архітекторів, будівельників. У найбільш активні періоди творчої і просвітницької діяльності на території Лаври мешкали цілі «колонії» художників. До цього часу збереглися будівлі, де вони жили і працювали. Тобто, Лавра упродовж багатьох віків була своєрідним осередком, де створювались художні цінності, шедеври світової культури.

Досить згадати, що саме з Лаврою повязана діяльність таких видатних діячів культури і мистецтва, як І. Галятовський, Г. Левицький, Алімпій Галик, Феоктист Павловський, брати Олександр і Леонід Тарасевичі, І. Мигура, І. Щирський, О. Рокачевський, О. Судомора.

Як і Києво-Печерська лавра, 30-й корпус має свою славетну історію, тож цю будівлю варто було б віднести до визначних пам'яток культури. Будинок був зведений на території Лаври наприкінці XIX ст. Проектувався і споруджувався корпус спеціально для художньої школи та іконописних майстерень, які існували в цьому приміщенні до середини 1930-х років. У цьому будинку поруч з іконописними майстернями розташовувалася і творча майстерня видатного діяча культури І. Їжакевича. Саме в цьому корпусі виношувалися задуми і готувались ескізи, що згодом були втілені у фресках надбрамної церкви Лаври. У 1920–1930-х роках у майстернях цього будинку працювали такі видатні митці, як О. Щусєв (академік), М. Глущенко (народний художник України, лауреат Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка), Ф. Коновалюк. Тут створювали свої унікальні твори народні майстрині Параска Власенко, Тетяна Пата та ін.

У 1950–1970 рр. у майстернях 30-го корпусу працювали такі видатні художники, як М. Дерегус (академік, народний художник України, лауреат Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка), І. Гончар (народний художник України, лауреат Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка), В. Бородай (академік, народний художник України, лауреат Ленінської премії), С. Кириченко (народний художник України), К. Гвоздик (учень М. Бойчука, репресований), О. Бізюков (представник школи М. Бойчука, репресований), М. Мовчун (лауреат Державної премії СРСР), Г. Киянченко, Н. Гутман, А. Шапран, М. Декерменджі, Т. Баринова, Ю. Фрідман, А. Морозов, Б. Раппопорт, А. Файнерман, Л. Ходченко, Г. Боня (заслужений художник України), В. Вовченко, С. Подерв'янський (професор, народний художник України) та ін.

Тож, на нашу думку, було б цілком справедливо на знак пошани встановити на будівлі 30-го корпусу меморіальну дошку з переліком найбільш відомих діячів української художньої культури, які раніше тут працювали. Це свідчило б про вияв людяності та гуманності наших сучасників (як державних керівників, так і творчої інтелігенції) і стало хорошим прикладом доброї справи для наступних поколінь. Адже люди не вічні. Вічні тільки їхні добрі діяння.

Так склалося історично, що українська нація впродовж тривалого часу була позбавлена можливості вповні реалізувати свій економічний та духовний потенціал, приречена, як зазначав О. Довженко, на становище «вічного парубка». Залежність від юрисдикції іноземних держав, що не дозволяла розбудовувати власні державні інституції та провадити самостійну політику, позначалася на нерівномірності розвитку сфери культури. Асиміляційна політика Речі Посполитої, самодержавної Росії та Австро-Угорщини знекровлювала національну еліту або змушувала її слугувати інтересам пануючої нації. Внаслідок цього з України інтенсивно висмоктувалися природні та духовні багатства.

Особливо скрутним було становище на тих українських землях, що перебували під протекторатом Росії. Після доби козацького бароко, яка ознаменувалася високим піднесенням у всіх сферах духовного життя, Україна, повністю позбавлена решток адміністративно-державної автономії, вступила в XIX ст. Із занедбаними духовними традиціями, цілком втративши національне обличчя в галузі освіти й науки. Не змінювало становище і створення нової мережі світських навчальних закладів (університетів, ліцеїв, гімназій тощо). Вони хоч і давали знання, що відповідали рівню розвитку тогочасної науки, проте залишалися одним із форпостів колонізаторської, а отже, і русифікаторської політики царського уряду.

Денаціоналізація української культури чи не найбільше позначилася на образотворчому мистецтві, інтенсивні процеси секуляризації якого на зламі XVIII–XIX ст. не знайшли відповідного професійного забезпечення. Річ у тому, що майже до кінця XVIII ст. в Україні зберігалися, відповідно трансформуючись, середньовічні форми організації мистецької діяльності й методи професіонального навчання. Оскільки основним творцем і споживачем мистецтва була церква, то й творчість художників зосереджувалася в монастирських та іконописних майстернях, друкарнях. Існували також малярські цехи, де працювали митці, характер діяльності яких істотно не відрізнявся від монастирських іконописців. І тут і там були сталі методи роботи, які з покоління в покоління передавалися від майстра до учня. Це зумовлювалося насамперед консервативністю іконописних канонів.

Проте інтенсивний розвиток книжкової гравюри в XVII–XVIII ст., що відбувався у тісних контактах із західноєвропейською художньою культурою, істотно позначився на методах професіонального навчання. Останні ґрунтувалися на засвоєнні відповідних навичок об'ємно-просторового моделювання форми через копіювання гравірованих зразків. Таким чином, система вишколення художників наблизилася до академічної. Про це свідчать книги гравірованих зразків Лаврської іконописної майстерні («кужбушки»), у яких збереглися й аркуші з учнівськими вправами. Це підтверджується і стильовими особливостями українського живопису XVII–XVIII ст. Своєю чергою, викладання в Києво-Могилянській академії основ малювання свідчило про те, що питанню художньої культури надавалося чимале суспільне значення [7, 44].

Цілком імовірно, що за сприятливих суспільно-політичних умов процеси, що відбувалися в галузі художньої освіти, неодмінно мали б завершитися створенням світського навчального закладу на кшталт західноєвропейських академій, діяльність яких прискорила б секуляризацію українського мистецтва. Адже необхідність цього процесу з середини XVIII ст. дедалі більше поставала на часі. Проте звільнення мистецтва від релігійного впливу пришвидшилося лише із заснуванням у 1757 році Петербурзької академії мистецтв (з 1764 року — Імператорська академія мистецтв). Однак слід зазначити, що діяльність цього єдиного в Російській імперії навчального закладу, який давав вищу мистецьку освіту, водночас сприяла втіленню централістських тенденцій царизму в галузі духовної культури, підпорядкуванню її русифікаторській політиці.

Відтоді як Імператорська академія мистецтв перебрала право патронажу над мистецьким життям усієї імперії, не могло бути й мови про вищу національну художню школу в Україні. Тому до російської столиці з України подалися найобдарованіші мистецькі сили. Здобувши вищу освіту, вони назавжди осідали там і своєю працею збагачували нерідну культуру. Серед них такі митці світового рівня, як Д.Г. Левицький, А.П. Лосенко, В.Л. Боровиковський, І.П. Мартос, М.М. Ге, І.Ю. Рєпін, М.С. Самокиш, не кажучи вже про цілу низку художників менш знаних. Та й доля великого Т. Шевченка склалася так, що його талант розвивався в основному за межами Батьківщини. Посади учителів малювання в навчальних закладах України (університетах, ліцеях, гімназіях) обіймало чимало художників іншонаціонального походження (росіян, поляків, німців та ін.). Серед них переважали вихованці Петербурзької академії. Зрозуміло, що неправильно було б применшувати позитивне значення останньої в поширенні нових методів навчання та розвитку художньо-естетичних

смаків. Петербурзька академія сприяла як загальнокультурному розвитку, так і давала необхідну професійну підготовку, потрібну для вступу на навчання до цього ж вишу. До того ж фаховий рівень творчості вихованців Академії незрівнянно, як на свої часи, перевищував як рівень численних художників-самоуків, серед яких було чимало кріпаків, що працювали по поміщицьких маєтках, так і майстрів з іконописних майстерень і малярських цехів.

З другої половини XIX ст. почала формуватися система приватних навчальних закладів, що забезпечувала початкову і середню художню освіту. Серед них найпомітнішу роль відіграли школа М. Раєвської у Харкові та рисувальна школа М. Мурашка в Києві. Під опікою Імператорської Академії мистецтв створювалися художні училища. Діяльність усіх цих закладів сприяла підвищенню рівня професійної підготовки та пожвавленню художнього життя. Проте цей процес не був забезпечений відповідною державною програмою щодо розвитку національної культури. Отож з усією очевидністю постає питання про необхідність утворення державної інституції, здатної забезпечити потреби в розвиткові та зміцненні національної школи в галузі образотворчого мистецтва. У зв'язку з цим була реалізована ідея заснування власної національної мистецької академії. Ідея, яка збуджувала уяву ще молодого Т.Г. Шевченка і його учителя К.П. Брюллова.

Заснування у 1917 році державної Української академії мистецтва, створення Національної академії наук України, Київського архітектурного інституту та інших наукових і культурних центрів стає знаменною подією в історії становлення нової художньої культури в Україні.

Одним із перших заходів уряду Центральної Ради для вільного розвитку української національної культури стало створення державної системи вищої та середньої художньої освіти. Найстарішим закладом вважається Київський державний художній інститут. В умовах воєнного часу, гострої політичної боротьби і економічної розрухи оперативно розв'язувалися питання щодо розвитку національної культури. Перші кроки діяльності як уряду Центральної Ради, так і радянського позначені історичними рішеннями про заснування цілої низки нових інституцій, покликаних розвивати національну науку й культуру. Так, відомо, що 1918 році розроблявся проект організації Всеукраїнської Академії наук, було створено Київський архітектурний інститут та інші заклади культури й мистецтва.

На жаль, сьогодні діячі культури і мистецтва, особливо члени Спілки художників України, перебувають у жалюгідному становищі. Держава вже давно припинила виділяти кошти на придбання творів образотворчого мистецтва. Нині державні музеї не поповнюються творами сучасних художників. Художній ринок в Україні через відсутність законів про меценатську діяльність є не сформованим, хаотичним і не стабільним. Як же вижити художникам, коли уряд прирівняв їхню творчу діяльність до виробничої бізнесової категорії? Крім того, підвищилася в кілька разів вартість утримання творчих майстерень, зросли комунальні послуги. При цьому художникам необхідно купувати фарби, полотно та інші матеріали, які те ж значно подорожчали. У більшості митців пенсії мізерні. Молодь же перебуває в зовсім безвихідній ситуації, оскільки держава перестала опікуватися її творчим життям. Один час існувала якась надія на увагу до художників, коли за підписом колишнього прем'єр-міністра України А.К. Кінаха вийшла Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Державної програми підтримки Національних творчих спілок на 2003–2005 роки» від 19.09.2002 року за № 1398, яка передбачала заходи щодо покращення умов діяльності для працівників культури і мистецтва. Відтоді, як було підписано цей документ, минуло 15 років, проте більшість його розділів не виконано. На жаль, мусимо констатувати, що за період незалежності діячі культури і мистецтва були ошукані, адже не отримали ніякої допомоги ні з боку уряду, ні з боку президентів України.

Керівництво Спілки художників України та деякі митці неодноразово звертались до уряду з проханням відновити дію зазначеної постанови у 2015–2017 роках, хоча б тих розділів, які не потребували значних витрат бюджетних коштів. Проте марно. Отримали звичайну відписку про неможливість її виконання.

І ось на початку XXI ст. прийшла нова біда: «великі інтелекти» від колишнього уряду припинили фінансування Спілки художників України. Почалася рейдерська атака на творчу інтелігенцію України. На нашу думку, усе це ні Спілка художників України, ні митці інших творчих спілок не витримають. Когось дуже турбують приміщення останніх та їхніх майстерень.

ДЖЕРЕЛА

1. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — 179 с.
2. Запаско Я. Початки українського друкарства / Я. Запаско, О. Мацюк, В. Стасенко. — Львів : Центр Європи, 2000. — 222 с.
3. Іваненко О.Д. Друкар книжок небачених : Повість [Електронний ресурс] / О.Д. Іваненко // Український освітній портал. — Режим доступу : http://teacher.in.ua/navchalni-predmeti/ukr-mova-literatura/materiali-do-urokiv/oksana- ivanenko-pov-st-drukar-knizhok-nebachenih.html.
4. Макаренко Микола. Орнаментація української книжки XVI–XVIII ст. / Микола Макаренко // Окремий відбиток з : Труди наукового інституту книгознавства. — К., 1926. — Т. 1. — С. 1–70.
5. Журавский А. 450 лет белорусского книгопечатания / А. Журавский, А. Булыко // Книга. Исследования и материалы. — М., 1967. — Сб. 14. — С. 104–120.
6. Мыльников А.С. Где и когда началось славянское книгопечатание? [Текст] / А.С. Мыльников. — М. : Книга, 1967. — Книга. Исследования и материалы. — Москва : Книга, 1967. — Вып. XIV. — С. 121–133.
7. Криволапов М. Українське мистецтво ХХ століття в художній критиці. Теорія. Історія. Практика : монографія / М. Криволапов. — К. : Тов. ВК КИТ, 2010. — 476 с.

Małgorzata Franc

Kształcić artystów czy rzemieślników?

Малгожата Франц
Підготовка художників чи ремісників?
У статті проаналізовано ситуацію в польській мистецькій освіті після 1990 року. Зазначено, що вищу художню освіту в Польщі можна було отримати в вісімнадцяти університетах і п'яти філіях в одинадцяти містах Польщі. Розглянуто складну ситуацію вищої мистецької освіти, зокрема в галузі прикладного мистецтва.
Ключові слова: *образотворче мистецтво, художня освіта, сучасна Польща, реформи.*

Малгожата Франц
Подготовка художников или ремесленников?
В статье проанализирована ситуация в польском художественном образовании после 1990 года. Отмечено, что высшее художественное образование в Польше можно было получить в восемнадцати университетах и пяти филиалах в одиннадцати городах Польши. Рассмотрена сложная ситуация высшего художественного образования, а именно в области прикладного искусства.
Ключевые слова: *живопись, скульптура, высшее образование, трудоустройство, реформы.*

Malgozhata Frants
Training of Artists or Artisans?
The article analyses the situation in Polish art education after 1990. It is indicated that higher art education in Poland can be obtained in eighteen universities and five affiliates in eleven Polish cities. The complex situation of higher art education is examined. The role of applied arts is noted.
Key words: *art of painting, sculpture, higher education, employment, reforms.*

Sytuacja w polskim szkolnictwie artystycznym pod pewnymi względami podobna jest do sytuacji w szkolnictwie ogólnym. Po 1990 r. nastąpił wzrost aspiracji edukacyjnych dzieci i młodzieży. Państwo straciło monopol na prowadzenie szkół, co przyczyniło się do powstania sektora szkolnictwa niepublicznego.

Wyższe szkolnictwo artystyczne to osiemnaście uczelni i pięć filii lub wydziałów zamiejscowych w jedenastu miastach Polski. Pomimo przewagi, jaką mają dotychczasowe publiczne uczelnie artystyczne (Akademie Muzyczne, Akademie Sztuk Pięknych, uczelnie teatralne i filmowe), innym uczelniom publicznym udaje się z roku na rok poszerzać ofertę edukacyjną, co oznacza również wzrost liczby studentów.

Pozycja uczelni niepublicznych oferujących edukację artystyczną jest znacznie słabsza od obu typów uczelni publicznych. Studenci muszą bowiem za edukację płacić, a koszty prowadzenia kierunków artystycznych są znacznie wyższe niż innych studiów (na przykład z zakresu nauk społecznych). Ponadto edukacja w tych placówkach nie opiera się na relacji mistrz — uczeń, a proces uczenia przebiega w sposób o wiele mniej zindywidualizowany niż na publicznych uczelniach artystycznych. Jednak oferta specjalizacji znacznie częściej jest zorientowana na wymagania rynku (architektura wnętrz, grafika, wzornictwo), a nauczanie ukierunkowane bardziej «praktycznie», tak by student mógł uzyskać umiejętności potrzebne do znalezienia i wykonywania pracy.

Złożona sytuacja szkolnictwa wyższego artystycznego zwielokrotnia problemy i wyzwania przed jakimi stają Akademie Sztuk Pięknych. Wybrane problemy przedstawiono w niniejszym artykule i nakreślono próby sprostania nim.

Akademie sztuk pięknych (ASP) to uczelnie kształcące na kierunkach powiązanych z szeroko rozumianą sztuką, w obrębie dziedziny: sztuki plastyczne, które obecnie dzieli się na dyscypliny: «sztuki piękne», «sztuki projektowe» i «konserwację i restaurację dzieł sztuki». Tradycją w Polsce jest to, że obowiązująca ogólna nazwa «Akademia Sztuk Pięknych», określa ogólnie szkołę wyższą, łączącą całe spektrum kształcenia plastycznego, zazwyczaj na kierunkach: malarstwo, grafika, rzeźba (sztuki piękne) oraz: architektura wnętrz, wzornictwo, film, fotografia, scenografia, ubiór, szkło, ceramika (sztuki projektowe) oraz edukacja artystyczna.

Każda z uczelni artystycznych ma swoją tradycję, wybitnych absolwentów. Dzięki tej tradycji

osiągnęła swój obecny prestiż. Tradycja i prestiż nie chroni jednak uczelni artystycznych przed problemami i wyzwaniami jakie napotyka współcześnie.

«Publiczne szkolnictwo artystyczne utrzymujące nadal swoją podstawową funkcję — umożliwienie szybkiego i maksymalnego rozwoju największych talentów w różnych dziedzinach kultury wysokiej powinno być obecnie traktowane jako taki obszar aktywności państwa, którego rozwój zwiększa konkurencyjność polskiej gospodarki, a inwestycje w rozwój szkolnictwa artystycznego powinny być traktowane jako inwestycje w rozwój gospodarczy. Kluczowym wyzwaniem szkolnictwa artystycznego wydaje się więc zarówno przesądzające o innowacyjności społeczeństw podnoszenie potencjału twórczego, jak i rozwijająca się ekonomia czasu wolnego. Oznacza to konieczność nie tylko upowszechniania szkolnictwa artystycznego, lecz także nawiązania przez nie silniejszych związków z otoczeniem i segmentami nowoczesnej gospodarki oraz trzeciego sektora» [15, 53–55].

«Dobrze wykształcona kadra nauczycieli w polskim szkolnictwie artystycznym jest jednym z ważniejszych czynników wpływających na jakość całego procesu kształcenia, zwłaszcza że relacja uczeń/student — nauczyciel opiera się na zasadzie mistrz — uczeń. Pewnym problemem, zwłaszcza w uczelniach wyższych, są nauczyciele akademiccy, którzy nie chcą pogłębiać swej wiedzy, nie praktykują w wykładanych przez siebie dziedzinach. Talent i doświadczenie zawodowe są bardzo istotne, jednak równie ważną rolę odgrywa wiedza o procesach poznawania i znajomość różnych technik uczenia» [15, 64–65].

Wyższe szkolnictwo plastyczne obejmuje zarówno sztuki użytkowe, takie jak architekturę wnętrz, konserwację dzieł sztuki czy wzornictwo, jak i sztuki takie jak malarstwo i rzeźbę. Z rekonesansu prowadzonego wśród studentów kierunków plastycznych oraz z rozmów przeprowadzonych z absolwentami wynika, że pewną słabością w Polsce charakteryzują się właśnie sztuki czyste. Istnieje, po pierwsze, problem kadry, która nie zajmuje się «uprawianiem sztuki» już od lat, po drugie, daje o sobie znać trudność określenia kryteriów nauczania dla tych kierunków, a zajęcia niekiedy odbiegają od przyjętych norm i niewiele wnoszą [15, 46].

Jak się okazuje, to nie jedyne problemy edukacji artystycznej. Dylemat artystycznego szkolnictwa wyższego: wychować i kształcić artystów czy promować rzemieślników?, sprecyzował H. Goebbels. «Wypuszczać absolwentów, którzy będą mogli znaleźć dobrą pracę w teatrach i operach, to bardzo piękny, szczytny i istotny cel, ale nie przygotowywać ich jednocześnie na bardziej niepewną i złożoną przyszłość — to już brak odpowiedzialności. Z każdym zaś pokoleniem adeptów rośnie ryzyko legitymizacji i utrwalenia takiego sposobu traktowania dyscyplin artystycznych, jaki obowiązuje dziś w szacownych instytucjach.

Zamiast tego powinniśmy kształcić pomysłowych artystów, którzy potrafiliby stworzyć własną estetykę. I nie możemy przy tym udawać, że wiemy, jaka ona ma być. Bo nie wiemy. Przyszłość sztuk performatywnych jest — na szczęście — nieprzewidywalna, a więc chcąc przygotować uczniów do funkcjonowania w złożonej rzeczywistości, musimy z jednej strony wciągnąć ich w nasze poszukiwania, a z drugiej pozwolić im na własne eksperymenty» [5].

Podczas Regionalnego Kongresu Kultury 2011, odbywającego się w Łodzi w dniach 27–29 października 2011 roku, wskazano dalsze mankamenty m.in. związane z akademickim szkolnictwem artystycznym. Podstawą dla wskazań była ankieta przeprowadzona we wrześniu-październiku 2011 roku wśród młodych łódzkich artystów i artystek, działających głównie na polu sztuk wizualnych. Była ona skierowana przede wszystkim do członków grupy dyskusyjnej, mającej służyć wymianie informacji i koordynacji działań na rzecz zmiany polityki kulturalnej w Łodzi (grupa ta powstała po spotkaniach «Zawód artysty», zorganizowanych w kwietniu i czerwcu 2011 roku przez M. Polaka oraz T. Załuskiego.

Na pytanie ankietowe: Co dają studia w wyższej szkole artystycznej? Czego nie dają? Co mogłaby zrobić szkoła artystyczna dla swoich studentów/absolwentów, jeśli chodzi o przygotowanie do życia po studiach, rozpoczęcia pracy artystycznej i/lub zarobkowej w zawodzie?, pojawiły się m.in. następujące odpowiedzi:

- zbyt mały nacisk położony na przysposobienie studentów do życia po studiach, na przekazanie im praktycznej wiedzy o funkcjonowaniu we współczesnym świecie sztuki, współpracy z instytucjami, ekonomicznych i prawnych zasadach określających działalność artystyczną oraz projektową, budowaniu własnej kariery, zdobywaniu funduszy na działalność artystyczną, aplikowaniu o granty itp.,
- częste lekceważenie sztuki aktualnej przez wykładowców przedmiotów artystycznych, a w efekcie niezdolność kształconych przez nich absolwentów do tego, by po studiach płynnie, bez uprzedzeń, twórczo wkroczyć na teren sztuki współczesnej,
- brak nacisku na możliwość łączenia w działaniach twórczych treści artystycznych i społecznych.

Na podstawie wybranych paru stwierdzeń można powiedzieć, że akademicka edukacja plastyczna natrafia na problemy związane z:

- upowszechnianiem szkolnictwa artystycznego,
- nawiązaniem przez szkolnictwo artystyczne silniejszych związków z otoczeniem i segmentami nowoczesnej gospodarki oraz trzeciego sektora,

• przysposobieniem studentów do życia po studiach i przekazaniem im praktycznej wiedzy o funkcjonowaniu we współczesnym świecie sztuki,

• poprawą jakości kształcenia z uwzględnieniem:

— pogłębiania wiedzy o procesach poznawania i znajomości różnych technik uczenia nauczycieli akademickich,

— zatrudniania nauczycieli akademickich praktykujących w wykładanych przez siebie dziedzinach,

• podnoszeniem potencjału twórczego studentów,

• dbaniem o kształcenie studentów — przyszłych artystów w zakresie sztuk «czystych»,

• dbaniem o kształcenie studentów — przyszłych wzorotwórczych artystów.

Problematyka edukacji akademickiej obecna jest w literaturze przedmiotu, co świadczy o dużej wadze tego zagadnienia. Interesują się nim zarówno pedagodzy, jak i przedstawiciele innych nauk społecznych. Szczególnie wyraźnie rozważane są kwestie dydaktyki szkoły wyższej. Jednakże wiedza na temat edukacji akademickiej, w tym dydaktyki szkoły wyższej, jest niewystarczająca i znacznie rozproszona [18, 2013].

W licznych refleksjach daje się jednak wyczytać gromkie słowa krytyki pod adresem jakości kształcenia i «studiowania», dydaktycznego procesu kształcenia, wiedzy, umiejętności i postaw nauczycieli akademickich.

Konkludując należy stwierdzić, że jeżeli widzi się konieczność (cel nadrzędny):

• wykształcenia elit intelektualnych — artystów wzorotwórczych:

— «wielcy malarze to ludzie posiadający pewną wizję rzeczy, która stała się lub z czasem stanie wizją wszystkich ludzi» [1, 105];

— «dzięki sztuce, dzięki spojrzeniu artysty człowiek artystą nie będący zaczyna postrzegać więcej i inaczej, zrywa ze schematyzmem jednego tylko punktu widzenia, uczy się pluralizmu, dostrzega bowiem nie tylko to, co jest lub było, lecz także i to, co być może» [20, 258];

— «kultura elitarna, obciążona przeświadczeniem, że są uczeni kapłani, którzy we wszystkim orientują się najlepiej i do nich należy wskazywanie drogi «maluczkim», jest wysoce szkodliwa. Jednocześnie wyrzucanie elit na śmietnik historyczny i poddanie się dyktatowi kultury masowej, premiującej trywialność, łatwość i swojskość wszelkich produktów grozi spłaszczeniem człowieczeństwa do zasady doraźnego, maksymalnie przyjemnego używania dóbr» [13, 35];

• kreowania świata sztuki, podnoszenie rangi sztuki «uwznioślającej»:

— sztuki jako języka przemawiający do wszystkich niezależnie od rasy, narodowości, wyznania, wieku, płci, możliwości poznawczych itp. [14, 2009],

— sztuki jako znaczącej części kultury symbolicznej [2]

oraz

• podniesienia jakości kształcenia na uczelniach rozumianej jako:

— proces kontroli i oceny zmierzający do ulepszenia systemu kształcenia,

— proces łączący się ściślej z metodami nauczania, wiedzą nauczycieli akademickich w tym zakresie; zdecydowanie mniej ze środkami kształcenia (nawet jeśli jakość ujmowana jest przez pryzmat realizacji celów kształcenia),

— transformacja uczących;

• nauczania proinnowacyjnego:

— droga w nauczaniu innowacyjnym wiedzie m.in. poprzez kształcenie kompetencji heurystycznych. «Jednym z zadań edukacji artystycznej jest kształcenie wyobraźni przestrzennej. (…) działaniem zmierzającym do wzmocnienia kształcenia wyobraźni przestrzennej może być trening tworzenia pomysłów, mający na celu wzrost kompetencji heurystycznych, czyli wyposażenie studentów w umiejętności technik i zabiegów uprawdopodobniających osiągnięcie twórczego efektu» [11, 199–200],

• «aktywnego studiowania» warunkowanego przez:

— «(1) konstruktywistyczne podejście do nauczania, (2) integrację i holizm treści, (3) aktywną i zaangażowaną pedagogię, (4) takt i romantyczność w kontaktach ze studentami» [6, 134],

• samokształcenia określonego jako «proces uczenia się, prowadzony świadomie, z możliwością wykorzystania różnych form pomocy innych osób lub instytucji. Jest to proces samodzielnego uczenia się, którego cele, treść, formy, źródła i metody dobiera i ustala osoba ucząca się. Najbardziej widocznym celem samokształcenia jest zdobywanie wiedzy w zakresie wyraźnie określonym. Zadanie to może się rozwijać i dynamizować, a jego rezultaty mogą doprowadzić także do zmian w osobowości, rozumianej jako zespół stałych właściwości i procesów psychicznych jednostki odróżniających ją od innych osób i określających ich zachowanie» [16, 209–210]. Ustanawiając cele i zadania samokształcenia można powiedzieć, iż samokształcenie dąży do:

— rozwijania, doskonalenia i wzbogacania osobowości człowieka w kierunku uznanych powszechnie wartości,

— należytego przygotowania do zawodu, wykonywania pracy i obowiązków zawodowych,

— aktywnego udziału każdego w dorobku kultury narodowej, w poznawaniu jej dziedzictwa, tradycji i osiągnięć, w kształtowaniu jej aktywnego oblicza, jej cech i wartości,

— kierowania rozwojem własnej indywidualności, stawiania przed sobą ambitnych celów oświatowych i stopniowe ich realizowanie [16, 210–211]

to (jak zrealizować cel):

• należy położyć nacisk na technologię kształcenia — «dydaktykę stosowaną» [9, 1983] ustalającą optymalne drogi kształcenia poprzez wzbogacanie repertuaru m.in. metod kształcenia.

Preferowane winny zatem być metody problemowe, które nastawione są na aktywność i zainteresowania studenta oraz skłaniają go do samodzielnego rozwiązywania postawionych przez nauczyciela problemów [16, 172].

Cennymi dla kształcenia przyszłych artystów powinny być metody realizacji zadań twórczych polegające na wykonywaniu ćwiczeń twórczych. Podłożem teoretycznym tych metod jest metodologia twórczego myślenia i działania, zwana heurystyką, związana z twórczym rozwiązywaniem zadań.

W nurt metod problemowych i metod realizacji zadań twórczych wkomponowuje się autorska technika poszukiwania problemów, w tym problemów estetycznych, T3/ZOOM [4, 2015].

T3/ZOOM jest tylko techniką — a więc obejmuje wąski krąg czynności intelektualnych [3], jednocześnie dzięki temu może dołączyć jako składowa niemal do każdej metody, będącej całościowym sposobem postępowania [3; 7; 8]. T3/ZOOM odpowiada pierwszemu, podstawowemu etapowi procesu twórczego — poszukiwaniu problemu, który to etap determinuje przebieg procesu twórczego [12; 10; 17; 19], jest techniką heurystyczną, co oznacza, że poszukiwanie problemu odbywa się w sposób twórczy [14].

«Instytucjonalne» kształcenie artysty, dźwigającego brzemię swojej społecznej roli, potrafiącego stworzyć własną estetykę wymaga nie tylko czasu, wiedzy nauczyciela akademickiego w zakresie teleologiczno-treściowym, jego umiejętności personalnych, ale nade wszystko wiedzy w zakresie procesualnym, zwłaszcza znajomości metod kształcenia, które umożliwiają studentom akademii sztuk pięknych stawanie się artystą, aktywne studiowanie i samokształcenie.

BIBLIOGRAFIA

1. Bergson H. Postrzeżenie zmiany / H. Bergson // Myśl i ruch. Dusza i ciało. — Warszawa : PWN, 1963. — 165 s.
2. Cassirer E. Esej o człowieku: wstęp do filozofii kultury / E. Cassirer. — Warszawa : «Czytelnik», 1977. — 358 s.
3. Dobrołowicz W. Psychologia twórczości / W. Dobrołowicz. — Kielce, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 1982. — 195 s.
4. Franc M. Poszukiwanie problemów estetycznych. Zastosowanie techniki dostrzegania problemów T3 /ZOOM/ M. Franc. — Edukacja Humanistyczna nr 2/2015, Szczecin, Wyższa Szkoła Humanistyczna TWP w Szczecinie, 2015. — S. 123–136.
5. Goebbels Heiner. Badacz czy rzemieślnik? Dziewięć tez na temat kształcenia przyszłych artystów sztuk performatywnych. — Heiner Goebbels // http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/613/badacz_czy_rzemieslnik_dziewiec_tez_na_temat_ksztalcenia_przyszlych_artystow_sztuk_performatywnych/ (dostęp: 12 czerwca 2017).
6. Gołębniak B. D. Stawanie się refleksyjnym nauczycielem akademickim / B. D. Gołębniak // Problemy edukacji w szkole wyższej ; red. A. Szerląg. — Kraków : Oficyna Wydawnicza «Impuls», 2006. — s. 125–137.
7. Góralski A. Wzorce twórczości / A. Góralski. — Warszawa : Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 1998. — 113 s.
8. Góralski A. Teoria twórczości / A. Góralski. — Warszawa : Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, 2003. — 215 s.
9. Januszkiewicz F. Efektywność technologii kształcenia. Wybrane problemy / F. Januszkiewicz. — Warszawa : PWN, 1983. — 140 s.
10. Jay E. S. Problem finding: the Search for Mechanism / E. S. Jay, D. N. Perkins // the Creativity Research Handbook ; Ed. M. A. Runco, (volume one). — Cresskill, New Jersey : Hampton Press, 1997. — PP. 257–293.
11. Łuszczak M. Rzeczywistość wirtualna w edukacji artystycznej / M. Łuszczak, R. Kopoczek // Psychologiczne uwarunkowania innowacyjności ; red. B. Kożusznik. — Chowanna, tom 2 (35). — Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010. — S. 197–205.
12. Macworth M. H. Originality / M. H. Macworth // American Psychologist. — 1965. — Nr. 20. — PP. 51–66.
13. Morawski S. List o edukacji / S. Morawski // Forum Oświatowe. — 1998. — Nr. 2(10)/98. — S. 33–38.

14. Olczak M. Jakość dostrzegania problemów i zadań poznawczych — istotny czynnik wychowania do twórczości / M. Olczak. — Łódź : Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, 2013. — 511 s.
15. Pawłowski K. Raport o stanie kultury w obszarze szkolnictwa artystycznego / K. Pawłowski. — Warszawa : Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2009. — 72 s.
16. Półturzycki J. Dydaktyka dla nauczycieli. Płock / J. Półturzycki : Wydawnictwo Naukowe NOVUM, 2002. — 416 s.
17. Runco M. A. Problem finding / G. Dow, M. A. Runco // Encyclopedia of Ceativity. Ed. M. A. Runco, S. Pritzker. — Academic Press, 1999. — PP. 433 — 435.
18. Sajdak A. Paradygmaty kształcenia studentów i wspierania rozwoju nauczycieli akademickich. Teoretyczne podstawy dydaktyki akademickiej / A. Sajdak. — Kraków : Oficyna Wydawnicza «Impuls», 2013. — 504 s.
19. Starko A. J. Creativity in the Classroom. Schools of Curious Delight (second ed.) / A. J. Starko. — Mahwah, Ney Jersey : Lawrence Erlbaum Associates, 2001. — 454 p.
20. Wojnar I. Rola sztuki w poznawaniu świata / I. Wojnar // Teoria wychowania estetycznego. — Warszawa: Wydawnictwo ŻAK, 1997. — 295 s.

УДК 7.021.1

Задніпряний Геннадій Трохимович

Каліграфія — прекрасна гілка на дереві шрифтів

У статті проаналізовано розвиток та сучасний стан каліграфії, скоропису. Розглянуто проблеми вивчення каліграфії в школі.
Ключові слова: *каліграфія, скоропис, кирилиця, кулькова ручка, гострокінцеве перо.*

Заднипряный Г.Т.
Каллиграфия — прекрасная ветка на дереве шрифтов
В статье проанализировано развитие и современное состояние каллиграфии, скорописи. Рассмотрены проблемы изучения каллиграфии в школе.
Ключевые слова: *каллиграфия, скоропись, кириллица, шариковая ручка, остроконечное перо.*

Gennady Zadnipryany
Calligraphy as Beautiful Branch of Fonts Tree
The article analyses development and current state of calligraphy and cursive writing. The study problems of calligraphy at school are considered.
Key words: *calligraphy, cursive writing, cyrillic alphabet, ball-point pen, pointed feather.*

Загальновідомо, що каліграфія, або краснопис, є мистецтвом гарного письма — від шкільних прописів до виразних, креативних композицій. Сучасне визначення цього терміна звучить так: «каліграфія — мистецтво оформлення знаків в експресивній, гармонійній і майстерній манері» [8, 45].

Писемність пройшла довгий шлях розвитку й удосконалення багатьма народами. Вважається, що витоки європейської писемності сягають ще часів Давнього Єгипту та Шумеру (4 тис. років до н. е.). Шлях розвитку каліграфії досить широко висвітлено в науковій літературі: від шумерських клинописів, єгипетських ієрогліфів, через фінікійську до грецької, а далі — латинської та кириличної абеток, аж до сучасних різновидів друкованого шрифту доби книгодрукування і комп'ютерних технологій.

Письмо, яке виникло на ґрунті давньогрецької алфавітної системи, пов'язане з розвитком європейської цивілізації. Походження його, як відомо, пов'язують з ім'ям міфічного героя — фінікійця Кадма, що нібито переніс з Фінікії до Греції 16 літер, які згодом, після додання до них восьми іонічних знаків, стали вихідним джерелом розвитку двох видів письма — західногрецького та східногрецького (з якого походить наше кириличне — слов'янське письмо). На Заході численні паростки дали латинське письмо [13, 3]. Окремо стоять писемність Сходу (Японії, Китаю, Кореї, Індії) та арабське письмо.

Першоджерелом більшості сучасних шрифтів є рукописни. Відомий швейцарський типографік Еміль Рудер зазначав, що рукописний шрифт заповнений ритмами; ефекти і контрефекти формують його вигляд: пряме — кругле, вертикальне — горизонтальне, косе — поперечне, опукле — увігнуте (впукле), натиск — відпуск, порив — повернення, висхідний — низхідний тощо. В якісному книжковому шрифті має відчуватися його рукописна першооснова. Адже «книжковий шрифт, в якому ніщо не нагадує про його рукописний першообраз, обґрунтовано можна вважати опудалом» [14, 186].

Характер шрифту залежить переважно від інструмента, яким виконується напис. Проте англієць Ерік Гілл не погоджується з цією думкою. Він стверджує, що «розум володарює формою букв, а не інструмент чи матеріал. Це, звичайно, не заперечує величезного впливу інструментів і матеріалів на форми букв. Цей вплив завжди був вторинним і здебільшого проявлявся поза усвідомленим наміром майстра» [14, 282]. Кожна техніка виконання відповідала певному стилю шрифту. Тому немає сенсу імітувати специфічні лінії, виконані, наприклад, ширококінцевим пером при карбуванні на камені, чи писати акварельним пензлем, намагаючись передати характер шрифту, вирізаного на лінолеумі.

Віртуозних умінь досягли майстри Ренесансу при написанні текстів, використовуючи пта-

шині та очеретяні пера. Саме ширококінцеве перо було в той час знаряддям, яке значною мірою визначило надалі співвідношення товщини буквених ліній [16, 5].

Український рукописний шрифт, маючи власні знакові системи дописемного періоду, петрогліфи Кам'яної Могили, загадкові композиції трипільського розпису, орнаменту, сарматські знаки, піктографічні «рисочки» і «різи», розвивався у річищі загальнослов'янського кириличного письма. Найбільш відомими історичними типами останнього є уставне письмо, напівустав та скоропис.

Скоропис можна назвати візитівкою доби українського бароко [10, 34]. Саме XVII ст. вважається періодом зародження цього напряму та розквіту маньєризму в Європі, часом бурхливого розвитку світської літератури, розмаїття жанрів. Цьому сприяли не тільки фольклор та ділова писемність, а й перекладна література, що стала популярною, а також букварі, підручники, азбуковники. Вся світська й навчальна література залишається майже виключно рукописною, що дає змогу вільно розвиватися скорописним почеркам. До кінця століття скоропис досягає апогею за своєю віртуозністю і складністю. Цей тип письма порушив ренесансну гармонію дещо застиглих шрифтових форм характерною для маньєризму примхливістю, аристократизмом, іноді химерністю, штучністю аж до куртуазної регламентованості, додав легкість, віртуозність і разом з тим свободу. Шрифтові композиції прикрасили елегантні, пишні та примхливі розчерки. Про цей елемент скоропису схвильовано висловлювався один із літературних персонажів Ф.М. Достоєвського, князь Мишкін: «<…> розчерк — це найнебезпечніша річ! <...> потребує неабиякого смаку, але якщо він вдався, якщо віднайдена пропорція, то такий ось шрифт ні з чим незрівнянний, так навіть, що можна закохатись в нього» [6].

Новий каліграфічний стиль не має аналогій в європейській культурі. Здається, що саме тут відображене почуття свободи і національної самобутності. Якщо друкована кирилиця ніби застигла, то рукописний шрифт стрімко змінюється протягом століття. Тому XVII ст. цілком обґрунтовано можна назвати століттям каліграфії [12, 49]. Книгодрукування, а пізніше друкарська машинка й останнім часом комп'ютер тиснули на каліграфію. Проте вона не зникла й нині залишається важливим елементом навчання письма при вивченні мови, видом графічного мистецтва, значущим елементом графічного дизайну.

Батьківщиною сучасної європейської каліграфії є Англія. Біля витоків краснопису стояв Вільям Морріс (1834–1896). Його найважливіша теоретична праця "The ideal book" («Ідеальна книга», Лондон) життєдайно подіяла на каліграфів і типографів усього світу [11, 31].

На цей час Україна вже втратила зв'язок із давньоруськими й українськими почерками, що були зразками для створення шрифтів стародрукарських книг. Цей руйнівний процес розпочався ще на початку XVIII ст., після того як Петро і своїм указом від 1710 р. перевів накреслення набірних шрифтів з кириличної графічної основи на латинську.

Середина та друга половина XIX ст. були часом панування набірних шрифтів, накреслення яких ставало дедалі різноманітнішим [10, 42].

Початок розквіту професійної шрифтової графіки в Україні XX ст. пов'язаний з іменами двох видатних вітчизняних художників — Василя Кричевського та Георгія Нарбута. У ранніх роботах В. Кричевський сміливо експериментував з графікою українського скоропису і, як першовідкривач, не боявся використовувати незвичні для читача на той час накреслення літер та їх поєднання.

Г. Нарбут виробив власний неповторний графічний стиль, який мав значний вплив на українську й російську книжкову графіку XX ст. [10, 116]. З другої половини цього ж століття заявили про себе такі майстри шрифтової графіки, як В. Машков, В. Дозорець, М. Пшінка, Б. Тулін, М. Грох, Д. Грибов, В.А. Видоняк, П. Вишняк, В. Чебаник, В. Юрчишин, В. Мітченко та ін.

Не згасає інтерес до занять каліграфією й у XXI ст. У багатьох містах України працюють курси з каліграфії (Луцьк, Харків, Черкаси тощо), зокрема в Києві їх працює кілька. Так, у школі каліграфії «Арт і Я» Вероніка Чебаник викладає «Базовий курс з української та європейської каліграфії», «Поглиблений курс з письма гострим пером та браш-пеном», «Поглиблений курс зі скоропису»; Тарас Макар — Інтенсив-курс (Фрактури); Вікторія та Віталіна Лопухіни — Інтенсив-курс «Старослов'янська кирилиця: в'язь, напівустав»); Наталя Комяхова і Людмила Калініченко ведуть дитячі групи.

Регулярно проводяться фестивалі та конкурси каліграфії в різних містах країни: фестиваль каліграфії і типографії «Рутенія» в Києві, «Простір літер» у Луцьку, студентський конкурс шрифту в Харкові, конкурс «Панна і Лицар Каліграфії» в Дніпрі, «Клас Конфуція» в Сумах тощо.

Каліграфія дає можливість задовольнити естетичні потреби людини навіть тоді, коли вона не має чи не розвинула в собі мистецькі здібно-

сті до традиційних видів творчості — графіки, живопису, скульптури.

До того ж каліграфічна літера є не тільки засобом збереження і передачі інформації, а й сферою тонких емоційних і психологічних переживань через її пластику та віртуозний розчерк.

Відомий каліграф Петро Чобітько, ще 1974 р. наголошував на тому, що якісна і естетична сторони літери надзвичайно важливі для людини. Образ літери закарбовується в нашій свідомості, діє на тонкі структури нашої психоемоційної сфери.

Вправи з каліграфії потребують неабияких зусиль — не тільки фізичних, а й душевних. Рука набуває здатності виконувати витончену роботу, а око стає чутливим до деталей та нюансів. Формується спостережливість, уміння зосередитись і логічно мислити. Це допомагає розвивати творче мислення та уяву.

Заняття каліграфією позитивно впливає на психічно й емоційно неврівноважених людей, допомагає їм гармонізувати свій внутрішній стан. Це надзвичайно актуально в нашому сучасному світі з його неймовірними швидкостями, при зростаючому деструктивному тиску зовнішнього середовища.

Яскравий приклад використання каліграфічних умінь — історія з життя американця Стіва Джобса (Steven Paul Jobs) (1955—2011). Разом із Стефаном Возняком (Stephen Gary Wozniak), українцем за походженням, він був співзасновником відомої корпорації "Apple". До речі, Стефан Возняк розробив у кінці 1970-х років комп'ютер Apple II, який став першим масовим продуктом цієї компанії.

Ще навчаючись у Reed College в Орегоні, Стів Джобс успішно опанував на курсах каліграфію. Це, своєю чергою, сприяло створенню красивих фірмових гарнітур шрифтів Apple, якими був оснащений Macintosh (Mac) — перший успішний комп'ютер з графічним інтерфейсом користувача. Далі красива типографіка (десятки шрифтових гарнітур) була розповсюджена Windows на всі персональні комп'ютери.

Проте слід зазначити, що якщо в художній каліграфії та графічному дизайні все відносно нормально, то у сфері навчальної каліграфії існують значні проблеми.

Навчання каліграфії як складової навчання мови обмежене тільки початковою школою, та й то не більше 5–7 хв протягом уроку (1 год на тиждень або 0,5 год на тиждень залежно від класу навчання) у вигляді прописів. Застосовуються переважно генетичний та ритмічний (тактовий) методи. Вправи виконуються кульковими ручками. Так званий «спенсерівський» метод — метод письма чорнилом гострокінцевим пером з натиском — давно зник зі шкільної практики.

Для удосконалення каліграфічних навичок розроблені системи Занкова І.В., Ельконіна Д.Б., Давидова В.В., Кирей І.Ф., Трунової В.А., Прищепи К.С. та ін. Проте для повноцінного оволодіння каліграфією цього катастрофічно мало. Та й реалії часу такі, що технічний прогрес, особливо тотальна комп'ютеризація, помітно відсунув людину від мистецтва каліграфічного письма. Не отримавши необхідних навичок на початку навчання, більшість людей втратила бажання, а отже, і можливість мати красивий, чіткий та зрозумілий почерк. Тому не дивно, що вони не бачать і не цінують істинну красу й гармонію літери.

Не додають оптимізму й останні цьогорічні січневі інтернет-повідомлення. Так, наприклад, у Фінляндії з осені 2016 р. У школах скасовують обов'язкове навчання письму прописом. На думку фінського міністерства освіти, школярі мають більше часу проводити не над зошитом, а за комп'ютером, набираючи текст за допомогою клавіатури. У деяких федеральних землях Німеччини вже зараз у початковій школі дозволено писати виключно друкованими літерами. Знаючи наших чиновників від освіти — можна передбачити їхню реакцію.

Проте відомий лікар, педагог-новатор Володимир Базарний ось уже понад 15 років досліджує вплив на психічне і фізичне здоров'я дітей каліграфічного письма. Зокрема, він порівнює безвідривне письмо кульковою ручкою, якою змушують писати сучасних школярів, з імпульсно-натискним письмом пером. Відомо, що ще далекого 1968 р. за ініціативою Міністерства освіти зі шкільної практики було вилучене віками удосконалюване традиційне каліграфічне письмо, засноване на ритмі пластичних напружень і розслаблень. Його замінило «спрощене» — ненатискне і невідривне. На думку дослідника, між цими двома способами існує істотна відмінність у так званих основах психомоторної механіки. Тобто, у процесі письма пером дитина поступово набуває моторного автоматизму, який відповідає природі його біоритмів: чергування зусиль (натисків) та розслаблень (відривів). При письмі кульковою ручкою, тобто при невідривному письмі, зусиллю надане постійне м'язове напруження, яке пригнічує і руйнує ритмічну основу організації довільної моторики. Учений стверджує, що в навчальному процесі надзвичайно важливими є систематичні тренування і вдосконалення якісно нових ритмів — довільно-вольових — на тлі розвитку творчих рукотворних зусиль.

Ці тренування мають відбуватися не в режимі «хвилинок», а в режимі стилю життя дітей. Це надає довільним зусиллям чіткий ритмічний ряд та мінімізує їх у часі. За кожним зусиллям (м'язовим напруженням) має йти мікропауза (відпочинок), необхідна для поповнення витрачених пластичних та енергетичних речовин для підтримки обмінних процесів життя на оптимальному рівні. Особливо доцільне введення каліграфічного письма пером як довільно вольового механізму, необхідного для хвильової ритмічної організації життєтворчих ритмів. З огляду на зазначене нескладно зрозуміти, чому відмова від каліграфічного письма пером з притаманними йому ритмічними зусиллями на користь швидкісного письма з постійним натиском кулькової ручки завдала невиправної шкоди тілесному і психічному розвитку дитини [1, 117].

Крім того, В. Базарний вважає важливим на етапах раннього і пізнього дитячого віку укорінення тілесної вертикалі та свободи (автоматизму) довільно-вольових ритмів. Учений запроектував та випробував спеціальні регульовані по висоті парти — «конторки» — з нахиленою під певним кутом (близько 16 градусів) робочою поверхнею для виконання вправ у положенні стоячи. Дослідження довели ефективність енергетичної активації мозку при різній орієнтації тіла відносно гравітаційної осі Землі — вона неоднакова при сидінні та стоянні. Так, у положенні стоячи активність мозку вища [1, 122].

При виконанні вправ кульковою ручкою у положенні сидячи дитина швидко втомлюється через статичні напруження, горбиться, майже носом водить по паперу, переходить у стан заціпеніння, буквально «кам'яніє» із затримкою дихання (так званий «письмовий спазм»). Надмірна напруга призводить до порушення постави, викривлення хребта і в підсумку — сколіозу.

Ще у 1980-х роках за допомогою методу послідовних образів (ПО) було виявлено, що при сидячо-зігнутому стрес-напруженому навчанні трансформовані в пам'ять почуттів образи можуть не тільки зазнавати викривлення, але й розпадатись на фрагменти. І якщо на той час такий феномен можна було отримати на 18–21 хв після напруженого письма, то в кінці 1990-х років — на початку XXI ст. — на 2–3 хв. Потре ефекти розпаду послідовних образів не виникали у тих дітей, які навчались у режимі тілесної вертикалі (за «конторкою») і тілесно-моторної активності [1, 198].

Життя дитини в сучасному технізованому, а подекуди й суцільно комп'ютеризованому середовищі, проходить під впливом негативних випромінювань різних електронних ґаджетів, пульсуючих частот Wi-Fi, радіочастот тощо. Відомо, що мозок дитини збільшується утричі від народження до двох років. Цей процес триває аж до 21 року. Отже, студенти, принаймні молодших курсів, теж входять до цієї категорії. Молоді люди, які постійно спираються у своєму житті на всілякі девайси, розвивають більш активно ліву півкулю мозку, а права залишається через це недорозвиненою. Проте саме права півкуля відповідає за концентрацію, і в разі затримки її розвитку в людей порушуються здатність проявляти увагу та процес накопичення спогадів, а отже, відбувається згасання художньої уяви. Це явище має назву цифрова деменція, або цифрове недоумство.

Збувається попередження Луї Машара з далеких 50-х років XX ст.: «Нас чекає трагедія викривлення духовно-психічної сутності людей в сучасній технічній цивілізації. Серед молоді все частіше зустрічаються такі, у яких раптом зникає пам'ять, а також здібність продукувати власні думки. При цьому в них зберігається ситуативний операційно-розрахунковий інтелект, здатний працювати на основі зовнішньої інформації та інструкцій, тобто зомбі-інтелект» [1, 187].

Останнім часом помітно знизився рівень креативного мислення студентів образотворчого напряму. Останні такою мірою покладаються на різного роду ґаджети, що без них все частіше виявляються абсолютно безпорадними. Зростає кількість тих студентів, у яких помітно знижений рівень когнітивних здібностей і все яскравіше проглядають ознаки цифрової деменції (недоумства). Поки виконуються завдання зображального характеру (академічні постановки з рисунка чи живопису) цього не помітно. Та все змінюється, коли потрібно задумати і виконати власну оригінальну композицію образотворчого характеру.

Постійне звертання по допомогу до ґаджетів, у яких зображення плоске, порушує органічність трьохмірного сканування зоровими аналізаторами образів у вільному середовищі. Скановані тривимірні образи з високою частотою мікрорухів ока при відтворенні їх з пам'яті повторюють ті ж самі мікрорухові алгоритми, на основі яких здійснювалося їх сканування та трансформування. А коли відбувається зчитування плоских зображень з екрана, зір переходить у режим блокування свободи макро- і мікрорухової активності. Це блокування зорового аналізатора не тільки як сканера, а і як базового психоенергетичного механізму, який відтворює з чуттєво-образного «колектора»

інтегровані образи середовища, — блокує уяву і уповільнює творчий процес [1, 240–241].

На жаль, покращенню ситуації не сприяє й конвеєр нашої гібридної системи освіти. Про це чітко висловився в серпневому номері газети «Слово просвіти» за 2011 р. відомий психолог Олександр Губенко: «Ми активно втілюємо так звану "болонську систему", яку можна назвати "оболонською системою", бо в неї дуже мало спільного з реальною європейською Болонською системою. Насправді наша "болонська система", яку практикують у деяких українських ВНЗ, це — протиприродний симбіоз Болонської системи, яка базується на вільній пошуковій діяльності студента, з радянською, яка має обов'язкові вимоги. І тому студент, щоб отримати допуск до іспиту, має скласти за декілька днів купу модулів, а потім мало не за тиждень скласти 5–6 іспитів, а то й більше. Зрозуміло — він самостійно не підготується, а спише. Це не освіта, а конвеєр із деформування нормальної мозкової діяльності людини» [5].

Говорячи про залежність молоді від Інтернету, автор зазначає: «З появою віртуального спілкування людина може сформуватися як споживач чужих ідей, без власних думок. Інтернет не дає повноцінно розвиватись особистості. Молодь майже не вміє поєднувати думки у ланцюжок, це здебільшого уривки й асоціації замість цілісного мислення» [5].

Про ризики методологічних помилок, зумовлених неможливістю перенесення і застосування цілісного освітньо-виховного досвіду іншої нації, свого часу попереджав кандидат педагогічних наук С.І. Болтівець. Він зазначав: «Аналіз світової освітньої практики дозволив встановити поширеність феномену "запозичення запозиченого", який у цілому, по суті, гальмує розвиток цивілізації. Причини його гальмівної дії полягають у нівелюванні природної унікальності, виникненні споживацьких тенденцій замість напруження механізмів творчості, пригніченні ініціативи виконавців, позбавлених можливості реалізувати себе у задумі і результатах його втілення» [3, 137].

Немає потреби перелічувати переваги сучасних прогресивних ІТ-технологій, вони очевидні й переконливі. Технічний прогрес зупинити неможливо. Проте варто прислухатись до слів апостола Павла: «Усе мені можна, та не все корисно, усе мені можна, але мною ніщо володіти не повинно» [2].

Не чекаючи винаходу безпечних систем та пристроїв, можна і в наш час бодай частково вберегти себе і своїх дітей від згубних впливів електронного смогу. Світом шириться рух цифрового детоксу (медійний аскетизм), тобто обмеження часу користування електронними пристроями, свідоме звуження потоків інформації, розумне їх використання. Відсутність Wi-Fi сьогодні стає цінністю, особливо для представників творчих професій. Творчій людині необхідно генерувати ідеї, які потім житимуть у суспільному інформаційному полі. У такому разі нудьга, від якої люди зазвичай тікають, може бути плідним ґрунтом для творчості: такі періоди можуть стати джерелом власних думок і часом визрівання задумів.

В умовах безперервної цифрової зливи думка найчастіше не встигає визріти, виноситись, її плутають чужі думки. Інформаційний вакуум стає своєрідним драйвером творчості, і в цьому йому допомагає цифровий детокс.

У медіа-аскетизму велике майбутнє. Тільки не через відмову, яку йому приписують, асоціативно пов'язуючи з чернечими аскезами, а через регулювання цифрової присутності для більш комфортного існування людини в переповненому цифровому середовищі [15].

Заняття каліграфією чудово підходить для розвитку естетичного смаку, візуально-образного сприйняття, почуття пропорцій, гармонії форм. Каліграфія — це правильні лінії, симетрична структура, темп, ритм, рівномірність. Люди, які займаються каліграфією, краще сприймають інформацію, більш уважні й спостережливі.

При цьому не варто плутати мистецтво каліграфії, яке швидше є частиною образотворчого мистецтва, з каліграфічністю повсякденного почерку. Нестандартний, швидкий, оптимізований почерк, який зберігає свою читабельність — показник високого інтелекту й самобутності особистості.

Із усіх невербальних способів самовираження людини жоден не є настільки особистісним, як почерк. Настільки індивідуальним і важливим, що наші підписи юридично захищені як ідентифікатори особистості.

Подібно малюванню, почерк використовує деякі загальноприйняті форми, які мають узгоджене значення. За століття букви абетки перетворилися у форми виключної краси, які передають повідомлення вербально і водночас можуть відображати ледь вловимі невербальні наміри і роздуми письменника — художника [17, 132]. Згадаймо геніального Миколу Гоголя, який так описав роботу писаря: «Там, в цьому переписуванні, він бачив якийсь свій різноманітний і приємний світ. Його обличчя випромінювало насолоду; деякі літери у нього були фаворитами, до яких якщо він добирався, то був сам не свій: і підсміювався, і підморгував, і допомагав губами, так що в обличчі його, зда-

валось, можна було прочитати всяку літеру, яку виводило його перо» [4].

Може виникнути ілюзія, що сьогодні, у час поголовної комп'ютеризації, письмова мова себе вичерпала, тому немає сенсу займатись нею. Такі уявлення ґрунтуються на нерозумінні ролі каліграфії в житті сучасної людини. Рукописні тексти виконують не тільки функцію засобу спілкування, але й інтелектуальних та емоційних балансирів психіки. Окрім того, каліграфія за своєю суттю індивідуальна і неповторна — по суті, осереддя елементів інтелектуальної діяльності [18, 202].

Свого часу Альберт Капр, визнаний майстер каліграфії, зазначав, що тільки ті гілки на дереві шрифтів здатні плодоносити, які просочені живим соком рукописних форм. Маємо надію, що каліграфія — прекрасна гілка на цьому дереві — не всохне, а буде квітнути і давати плоди.

ДЖЕРЕЛА

1. Базарный В.М. Дитя человеческое / В.М. Базарный. — М., 2009. — 328 с.
2. Біблія. Перше послання апостола Павла до Коринтян. Гл. 6:12. — К. : Біблійне Товариство, 2003. — 1166 с.
3. Болтівець С.І. Педагогічна психогігієна: теорія та методика / С.І. Болтівець. — К. : Редакція Бюлетеня ВАК України, 2000. — 302 с.
4. Гоголь Н.В. Шинель / Н.В. Гоголь // Н.В. Гоголь. Полн. собр. соч. — М. : 1952. — Т. 3. — С. 132.
5. Губенко Олександр. Лише через виховання талановитих людей зробимо суспільство успішним / Олександр Губенко // Слово просвіти. — 2011. — № 34 (619). — С. 15.
6. Достоевский Ф.М. Идиот / Ф.М. Достоевский // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. — Л. : 1973. — Т. 8 — С. 30.
7. Капр А. Эстетика искусства шрифта / А. Капр. — М. : Книга, 1979. — 124 с.
8. Кнабе Г.А. Энциклопедия дизайнера печатной продукции / Г.А. Кнабе. — М. ; СПб. ; К. : Диалектика, 2006. — 726 с.
9. Мацюк З.С. Каліграфія: робоча програма нормативної навчальної дисципліни / З.С. Мацюк. — Луцьк : СНУ ім. Лесі Українки, 2014. — 32 с.
10. Мітченко Віталій. Естетика українського рукописного шрифту / Віталій Мітченко. — К. : Грамота, 2007. — 208 с.
11. Проненко Л.И. Каллиграфия для всех / Л.И. Проненко. — М. : Книга, 1990. — 248 с.
12. Птахова И. Простая красота буквы / И. Птахова. — СПб. : Русская графика, 1997. — 288 с.
13. Різник М. Письмо і шрифт / М. Різник. — К. : Вища школа, 1978. — 132 с.
14. Рудер Эмиль. Типографика / Эмиль Рудер. — М. : Книга, 1982. — 286 с.
15. Соловьев Д. Медийная аскетика как феномен цифровой культуры / Д. Соловьев, П. Белоус // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. — 2014. — № 2 (8). — 77–92. — DOI: 10.17726/phillT.159.97. — Дата доступу: 17.07.2016 р.
16. Тоотс Виллу. Современный шрифт / Виллу Тоотс. — М. : Книга, 1966. — 272 с.
17. Эдвардс Бетти. Откройте в себе художника / Бетти Эдвардс. — Минск : ООО Попурри, 2000. — 240 с.
18. Яковлев Виктор. Виртуальные миры трансового рисунка, или «Я требую, чтобы меня пожалели» / Виктор Яковлев. — М. : Класс, 2006. — 304 с.

УДК 7.011.3

Пилипушко Богдан Андрійович

Становлення феномену «внутрішньої еміграції» у західному науковому дискурсі

У статті розкрито зміст поняття «внутрішня еміграція», здійснено аналіз матеріалів досліджень західноєвропейських та американських науковців щодо цього питання, визначено наслідки феномену «внутрішньої еміграції» у посттоталітарному суспільстві.
Ключові слова: *«внутрішня еміграція», «велика суперечка», Німеччина, контроверсійність, тоталітаризм.*

Пилипушко Б.А.
Становление феномена «внутренней эмиграции» в западном научном дискурсе
В статье раскрыто содержание понятия «внутренняя эмиграция», осуществлен анализ материалов исследований западноевропейских и американских ученых по этому вопросу, определены последствия феномена «внутренней эмиграции» в посттоталитарном обществе.
Ключевые слова: *«внутренняя эмиграция», «большой спор», Германия, контроверсия, тоталитаризм.*

Bohdan Pylypushko
Formation of Phenomenon of "inner emigration" in Western Scientific Discourse
The article examines the concept of "inner emigration", observes and researches the materials of Western European and American scholars on this issue, as well as determines the consequences of the phenomenon of "inner emigration" in the post-totalitarian society.
Key words: *"inner emigration", "big dispute", Germany, controversy, totalitarianism.*

Вперше поняття «внутрішня еміграція» з'являється у публікаціях французької письменниці та журналістки Дельфіни де Жирарден. У «Паризьких листах 1836–1840 років» за 3 березня 1838 р. вона вживає визначення «d'émigration intérieure» для характеристики життєвого ладу та соціальної позиції представників аристократичних родин Парижа, носіїв легітимістських переконань. Після Липневої революції 1830 р. вони розірвали зв'язок із двором і бойкотували владу Луї-Філіпа I, вважаючи його узурпатором. Легітимісти, прихильники старшої лінії династії Бурбонів, вважали, що новоявлений «король французів» несправедливо присвоїв владу після вигнання Карла X.

У нарисах Дельфіни де Жирарден «внутрішня еміграція» постає як добровільний акт самоусунення від активної участі в політичному житті країни, але не від активного публічного життя: «Молоді люди з найкращих кіл суспільства, нащадки найвідоміших імен, збираються аби розтратити хоча б частку своїх сил та енергії, що є взагалі незатребуваною в результаті їхньої "внутрішньої еміграції"… згідно з новими поняттями про політичну педантичність, служити своїй країні в якості офіцера, дипломата або чиновника — значить зрадити віру батьків і честь свого роду; натомість, цілими днями курити, грати і пити до нестями, рвати шпорами канапе танцівниці… відкидати служіння науці, любові, славі — це називається зберігати свої переконання, зберігати вірність гідній справі» [10, 249].

Дельфіна де Жирарден нарікає, що у своїй «внутрішній еміграції» молоді представники аристократичних родин віддають перевагу гедоністичному життєвому ладу; це підсилює профанацію їхнього соціального призначення в очах письменниці.

Первинний зміст поняття «внутрішня еміграція» був пов'язаний із соціально-політичною трансформацією у Франції після Великої революції. Феномен, притаманний вузькому соціальному колу — паризьким легітимістам-аристократам першої половини XIX ст., можна характеризувати як громадянську та політичну позицію; разом із тим це був привілей та примха родової знаті. Більш співзвучними із актуалізованими у XX ст. семантичними вимірами явища «внутрішньої еміграції» були ідеї так званих прогресивних письменників XIX ст. У 1847 р.

Олександр Герцен, палкий прихильник Липневої революції 1830 р., пише листа дружині Наталії Захар'їній: «Думка зосередитися в собі, обірвати пуповину, яка поєднує нас із Батьківщиною, із сучасністю, проповідується давно, але погано здійснюється; вона з'являється у людей після будь-якої невдачі, після кожної втраченої віри, на неї спиралися містики та масони, філософи та ілюмінати; всі вони вказували на внутрішній від'їзд — ніхто не поїхав» [4, 181].

Актуалізований у ХХ ст. феномен «внутрішньої еміграції» набув нових семантичних вимірів та наблизився до свого тотального втілення у вигляді соціального летаргічного сну, або соціальної смерті. Його екзистенційний аспект був посилений Першою світовою війною, Революцією 1917 року, кризою післявоєнного періоду, становленням диктатур і тоталітарних режимів у Європі, обмеженням прав і свобод людини, масовими репресіями.

У західній науковій термінології словосполучення «внутрішня еміграція» зазвичай вживається щодо письменників і митців, які залишалися та працювали в нацистській Німеччині, але не висловлювали ні публічного спротиву, ні лояльності до режиму. Дослідженням цієї теми у різні часи займалися Рейнгольд Гримм, Ганс Дітер Шафер, Моніка Венке, Жан-Мішель Пальмір, Йост Херманд, Гай Штерн, Ненсі Сулін, Стефан Брокман, Емі Сімс, Пол Іл'є, Ханна Арендт, Карл Ясперс. На роздуми, присвячені питанню «внутрішньої еміграції», можна натрапити у письменників Томаса Манна, Германа Гессе, Франка Тісса, Бертольда Брехта, Ґоттфріда Бенна, Мігеля де Салаберта.

В українському науковому дискурсі дослідженню феномену «внутрішньої еміграції» присвячена однойменна стаття Олени Іванової. Вона розглядає це поняття на прикладі досвіду «внутрішніх емігрантів» у СРСР й пропонує можливі лінії його аналізу [5, 56].

Залучення «внутрішньої еміграції» до кола наукових та літературних питань відбувалося на тлі закінчення Другої світової війни і супутніх спроб осмислення злочинів тоталітаризму. Тому «внутрішня еміграція» у науковому світі тривалий час була еквівалентна питанню відповідальності інтелігенції у «темні часи» нацизму. Перші публікації на цю тему мають характер відкритих дебатів стосовно моральної можливості займатися культурою під час державного терору.

Одна з найбільш відомих публічних дискусій, присвячених обговоренню «внутрішньої еміграції», була висвітлена у праці Йоганеса Гроссера «Велика суперечка» (1963 р.). Вона розгорталася навколо листування Томаса Манна, який мав статус представника «іншої Німеччини», тобто тих німців, що у вигнанні намагалися зберігати цінності гуманізму та демократії, із письменником Вальтером фон Моло. Згодом до цієї полеміки долучився письменник Франк Тісс, який делегував себе як представника «внутрішньої еміграції» Німеччини. Дискусію спричинила публікація 12 травня 1945 р. статті Томаса Манна під назвою «Про німецьку вину». Після ознайомлення із доповідями та викриттями масових вбивств у концентраційних таборах Т. Манн був шокований. Він запитував себе, наскільки обізнаними із масштабами цих злочинів були середньостатистичні німці? Звертаючись до німецького читача, Т. Манн закликав усвідомити «колективну провину», що лягає на плечі всього народу після Другої світової війни [14, 375].

У відкритому листі-зверненні до Т. Манна письменник Вальтер фон Моло, книжки якого публікувалися за часів нацизму, зараховує себе до потерпілої сторони. Він говорить від імені жертв, які пережили «12 жахливих років» у Німеччині, що стала «одним великим концтабором, де були лише тюремники та ув'язнені». А також намагається переконати Манна в тому, як небезпечно використовувати мову, якою той характеризував ситуацію в Німеччині («відраза», «ненависть», «жах»), особливо тепер, коли понівечена країна потребує розбудови та миру. Адже, на думку В. фон Моло, звинувачення та приниження можуть лише призвести до погіршення атмосфери. Після років страждань, вважає автор, німцям необхідно повернутися до «гуманізму Веймарської республіки» [16, 18–21]. Ця позиція є протилежною до поглядів Т. Манна. Свої думки він виклав у статті-відповіді під назвою «Чому я не повернуся до Німеччини». «Повернення до гуманізму» через наступність традицій Веймарської республіки для Манна подібне на забуття, яке є не тільки не можливим, але й злочинним. Він вважає, що неприпустимо було займатися культурою в Німеччині 1933–1945 рр. і водночас спостерігати за тим, що відбувається навколо — це означало прикрашати злочини та страшну дійсність [7].

У статті «Внутрішня еміграція», яка з'являється у серпні 1945 р., незадовго після публікації листа В. фон Моло, письменник Франк Тісс обстоює право «внутрішньої еміграції» та апелює до Т. Манна, хоч і не згадує його ім'я в публікації. «Внутрішня еміграція», яка була спричинена неможливістю реальної еміграції, бажанням набуття досвіду через споглядання зсередини та неможливістю полишати «рідну матір — Німеччину у біді», за словами Тісса, має моральну перевагу над позицією тих, хто

«спостерігав за її фатумом зі зручних сидінь з-за кордону» [18].

У книзі Т. Манна «Історія роману: зародження Доктора Фаустуса» ми можемо спостерігати непублічну роздратованість автора тоном Ф. Тісса: «Одночасно Управління військової інформації США надіслало мені упереджену та провокативну статтю Ф. Тісса з "Мюнхенської газети" під назвою Внутрішня Еміграція, в якій він виставляє себе занадто зарозуміло. Ймовірно, ці "внутрішні вигнанці" були групою інтелектуалів, які "зберегли віру в Німеччину", а не "полишили її в біді з її нещастям", не спостерігали за її фатумом "зі зручних сидінь з-за кордону", але чесно розділяючи її [випробовування]. Вони б чесно їх розділили, навіть якби Гітлер виграв <…> нині вони стали щедрі на образи по відношенню до тих, хто ковтнув холодного повітря вигнання, і хто, у більшій мірі, постраждав або помер» [15, 140–141].

Фактичне привласнення Ф. Тіссом статусу «внутрішнього емігранта» та звинувачення емігрантів-вигнанців з хитких позицій власної моральної переваги на тривалий час надало «внутрішній еміграції» негативних конотацій через асоціації із самовиправданням та викривленням фактів [11, 3].

Нейл Донах зазначає, що на ранніх порах нацизму цей термін, навпаки, мав позитивну тональність [11, 3]. «Внутрішні емігранти» у колективній свідомості були об'єднані спільними випробовуваннями та надіями. Позитивні конотації проявлялися у стійкій асоціації «внутрішньої еміграції» зі збереженням сильного критичного ставлення до режиму, внутрішньої солідарності з іншими незгідними представниками інтелігенції та усім цивілізованим світом. Автор зазначає необхідність майбутніх наукових кроків у розширенні відомостей про те, яким чином наступне десятиліття загроз, переслідувань, ізоляції, відчуження, терору, насильства і війни вплинули на семантичне забарвлення поняття «внутрішньої еміграції». А також на внутрішню позицію та мистецьку і літературну практику самих «внутрішніх емігрантів». Викривлене сприйняття явища було зумовлене й тим, що повоєнна німецька спільнота у своїй більшості не була зацікавлена у критичному погляді на текстуру повсякденного життя доби нацизму. Монолітний погляд на явище «внутрішньої еміграції» тільки підсилював автоматизоване та двовимірне сприйняття реалій життя представників культури і мистецтва того часу.

Спогади Ґотфріда Бенна, відомого до війни поета-експресіоніста та доктора медицини, опубліковані у 1949 р. під назвою «Подвійне життя», ілюструють не тільки мотиви і напрямок суджень письменника, що призводили до «внутрішньої еміграції», але й викривають дуалізм вчинків, які можуть супроводжувати це явище. Спочатку він був прихильником деяких ідей нацистів, проте після 1933 р. швидко розчаровується у новій владі. Бенна починають замовчувати, а у 1936 р. офіційна газета СС «Чорний корпус» друкує про нього розгромну статтю [2].

У 1938 р. Імперська палата культури виключила Ґотфріда Бенна зі списку своїх учасників через «відсутність необхідних якостей для заняття письменницькою справою», що призвело до повної заборони публікуватися із застереженням про покарання у разі порушення цього наказу. З травня 1936 р., за власними словами, Бенн не бере участь у публічних заходах і дискусіях, не публікується та повертається до лікарської практики. Цей період він характеризує як «подвійне життя». Таке життя, зазначає автор, було притаманне багатьом митцям і письменникам, які, не зважаючи на символічні жести у вигляді виходу зі спілок та академій, у цілому не виказували активного супротиву режиму. Водночас вони не належали до партії, та при цьому не були репресовані.

Серед них були художниця і графік Кете Кольвіц, один із лідерів німецького експресіонізму — художник Макс Пехштейн, близький до експресіоністів художник Карл Хофер, експресіоніст та теоретик модернізму Карл Шмідт-Ротлуф, скульптор та художник Ернст Барлах, лауреат Нобелівської премії з літератури Герхарт Гауптман, філософ, письменниця і поетеса Рикарда Хук, яка першою вийшла зі складу Пруської академії мистецтв та відмовилася від звання академіка, композитор і диригент Ганс Пфи́цнер, представник магічного реалізму та експресіонізму Оскар Лерке, поет, письменник та один із лідерів експресіонізму Казимир Едшмид, якому офіційно було заборонено друкуватися, а його книги були публічно спалені, філософ Карл Ясперс.

Наводячи за приклад імена митців, письменників, музикантів та науковців, які також лишилися у Німеччині за часів нацизму, Ґотфрід Бенн ідентифікує себе зі спільнотою, члени якої не мали альтернативи, окрім «подвійного життя». Тим не менш, на відміну від багатьох із них, під час війни Бенн пішов до армії, вважаючи мобілізацію «аристократичною формою еміграції» [2].

«Подвійне життя» у теоретичному розумінні та практичному здійсненні для нього було свідомим розщепленням особистості, навмисним і цілеспрямованим: «Ми жили не так, як були, писали не так, як думали, думали не так, як хотіли, і залишили після себе зовсім не те, що мали намір зробити <…> зовнішнє та вну-

трішнє життя, по суті цілком самостійні сутності, і не тільки не збігаються, але й, наважуся зауважити, взагалі мають мало спільного» [2].

Досвід власної «внутрішньої еміграції» К. Ясперс аналізує у «Філософській автобіографії». За доби нацизму автора позбавили професури, а з 1938 р. він не мав права публікуватися. Тривалий час разом із дружиною вони переживали загрозу фізичному існуванню без можливості виказувати супротив [8, 232]. Дванадцятирічний період нацизму, який для К. Ясперса був своєрідним кордоном, супроводжувався внутрішнім відстороненням від Німеччини як політичної формації [8, 234]. Адже, на його думку, політичне життя існує лише у просторі свободи: кінець справжньої політики нівелює цікавість до політики [8, 227].

Єдиним виходом для К. Ясперса залишалася сфера приватного, у якій він здійснював свою «світлову полеміку» із пітьмою тоталітаризму, продовжуючи писати «у стіл». Після занурення в особисті витоки, писала Ханна Арендт, йому тільки варто було повернутися на простір людськості, щоб упевнитися, що навіть в ізоляції він втілює не приватні вигадки, а утримує зв'язок із реальністю [1, 104]. На честь дня народження Карла Ясперса Х. Арендт написала: «Наприкінці нашого життя ми знаємо, що істинне тільки те, чому ми до останньої хвилини змогли зберегти вірність» [6, 4].

Представником «внутрішньої еміграції» був німецький художник, скульптор і графік Ернст Барлах. Його роботи були визнані нацистами образливими через згадку про поразку в Першій світовій війні, а у 1937 р. більше ніж 400 творів митця затаврували як «дегенеративне мистецтво». Проти Е. Барлаха було розпочато кампанію цькування та звинувачень. 1938 р. він залишає Прусську академію мистецтв й деякий час працює таємно до своєї смерті. Він описував свій досвід, як «життя емігранта на власній землі» [9, 30].

Німецький філософ та письменниця Рихарда Хух продовжувала свою роботу в самотності та злиднях, висловлюючи особисту опозицію виходом у 1933 р. з Прусської академії мистецтв після виключення Альфреда Дебліна. Вона вважала, що «інша Німеччина була не тільки у вигнанні, але й могла бути знайдена всередині країни» [17, 128].

У дослідженні «Веймарська республіка у вигнанні» Жан-Мішель Пальмір характеризує історичний та ідеологічний контекст, у якому відбувалася актуалізація дискурсу навколо явища «внутрішньої еміграції», загостренням антикомуністичних настроїв та початком холодної війни, що призвело до посилення оцінних класифікацій «внутрішніх емігрантів». Так, тривалий час вважалися «хорошими емігрантами» ті особи, хто за часів правління нацистів обрав шлях «внутрішнього відходу». У той час як «погані емігранти», які у 1933 р. постраждали через ідеологічне протистояння нацизму, вважалися «зрадниками» і «комуністами» [17, 124].

Метою цієї ідеологізації було утвердження концепції «іншої Німеччини», образ якої формувався невидимим фронтом анонімних опозиціонерів, де всі як один ненавиділи нацизм, за винятком декількох маргіналів та фанатиків. Саме ті «внутрішні емігранти», що відкинули «тоталітарні спокуси» нацизму і комунізму, не відреклися від Батьківщини й також керувалися судженнями класичної гуманістичної традиції у «внутрішньому вигнанні», і мали стати відправною точкою для формування післявоєнної німецької культури та нового німецького світогляду.

У спробі дати об'єктивну оцінку явищу «внутрішньої еміграції» у Німеччині 1933–1945 рр. Ж.-М. Пальмір вдається до трьох суттєвих зауважень:

1) поняття "internal emigration" («духовна еміграція») було введене не в 1945 р., а в 1933 р. як самоідентифікація багатьох письменників (та митців), що лишилися в Німеччині, але вважали себе емігрантами;

2) зовнішній еміграції часто передував досвід «внутрішньої еміграції», зокрема, це стосується і прикладу Томаса Манна, який на початку вигнання визнавав позитивні аспекти цієї практики;

3) не можна вважати «внутрішнім емігрантом» кожного письменника, який лишався у Німеччині з 1933 по 1945 роки, рівно як і звинувачувати у «зіпсованості націонал-соціалізмом» [17, 124].

На основі матеріалів двох конференцій, які мали місце на початку 1970-х років в Університетах Вісконсину та Медісону, з'являється двохтомна збірка «Вигнання та внутрішня еміграція», яка поєднує публікації Рейнгольда Гримма, Йоста Херманда, Гая Штерна, Френка Тромлера, Чарльза Гофмана і Девіда Батріка.

Рейнгольд Гримм визначає «внутрішню еміграцію» не стільки через конкретний прояв, а як форму існування, що є методологічно цінною, але надзвичайно складною для втілення. За версією Гримма, їх усіх об'єднувала певна екзистенційна позиція та спільний жереб [12, 48]. Використовуючи класифікацію німецького історика Ганса Ротфельса, Гримм пропонує розділити літературу «внутрішньої еміграції» на «внутрішньонімецьку антифашистську літературу» (тобто опозиційну) та «внутрішньо-

німецьку нефашистську літературу» (тобто, не нацистська, але й не опозиційна).

Таку класифікацію Ж.-М. Пальмір вважає цікавою, проте складною для практичного використання, адже коли мова йде про дослідження мистецтва і літератури, дуже непросто виявити чітку різницю між «антифашистським» та «нефашистським» тоном [17, 129].

Варто зауважити, що після публічного спалення книг нацистами 10 травня 1933 р., публікацій «чорних списків», зачистки книжкових магазинів і бібліотек та створення Камери культури Рейху, культурне життя у Німеччині вирівнювалося за однією ідеологічною моделлю [17, 131]. Таким чином, сам факт публікації вже був свідоцтвом певного компромісу, а значить — формою співробітництва із системою. Справедливо й протилежне: той факт, що цензура забороняла публікацію через критику режиму, не підтверджувало, що автор був його противником.

Вочевидь спроба класифікації представників «внутрішньої еміграції» завжди має відбуватися із детальною критикою наявних творчих робіт або текстів як підтверджень їхніх мотивів та ілюстрацій позиції. «Адже інколи автори навіть із найкращими намірами не уникнули ідеологічного забарвлення у перші післявоєнні роки» [17, 129]. Ідеологічна заангажованість при аналізі досвіду «внутрішніх емігрантів» може стати причиною викривлення сприйняття постаті в історії та грубих узагальнень, тому необхідно дотримуватися біографічних фактів й історичної періодизації.

Розбиваючи уявлення про єдиний екзистенційний досвід за тоталітарних умов, такі вчені, як Ганс Дітер Шафер та Карл Гейнс Шопс пропонують модель тісного критичного аналізу зв'язку між життєвим досвідом і творчою працею митця у «внутрішній еміграції».

У працях «Люди за темних часів» та «Vita activa: про діяльне життя» Х. Ардент торкається питання «внутрішньої еміграції». Вона розглядає цей стан як вимушену та інколи єдину можливу модель поведінки за «темних часів». Втеча зі світу, вважає письменниця, завжди виправдана остільки, оскільки ми зберігаємо у полі зору нашої уваги навколишню дійсність. Але реальність останньої полягає не в її внутрішньому характері, який формується у приватній сфері, а у зв'язку зі світом, від якого ми відсторонюємося [1, 46].

Описуючи соціальні наслідки явища «внутрішньої еміграції», Х. Арендт звертає увагу на те, що в Німеччині багато сучасників нацизму поводилося так, ніби періоду 1933–1945 рр. в історії не існувало [1, 43]. Ця щира розгубленість і нездатність подивитись на факти минулого є наслідком «випадання з рубрик», тривалого когнітивного дистанціювання від соціального та політичного життя країни, спричиненого жорстокими реаліями. Наслідки «внутрішньої еміграції» можуть проявлятися у вигляді іншої форми історичної амнезії — прагненні «знати лише про учасників опору і тих, кого депортували за участь у боротьбі проти ворога» [3, 106], шо є логічною та мобілізуючою відповіддю на виклики агресивної сучасності.

Але така вибірковість у дослідженні історії не сприяє довготривалому соціальному конструюванню та формуванню спільних гуманістичних цінностей у громадському суспільстві. Актуалізація феномену «внутрішньої еміграції» у посттоталітарних суспільствах є інертним продовженням захисної реакції, яка має деструктивний характер через дистанціювання широкої громадськості від обміну досвідом у публічній сфері. Ці тенденції підсилюють актуальність досліджень феномену «внутрішньої еміграції» в українському науковому дискурсі.

Залучення проблематики «внутрішньої еміграції» до наукового та літературного обігу супроводжувалося супутнім осмисленням злочинів тоталітаризму. Цим пояснюється винесення емоційних та моральних оцінок позиції діячів мистецтва і літератури та бурхливою полемікою стосовно можливості займатися культурою за часів терору. З 1970-х років науковці, які досліджують цей феномен, відходять від винесення імперативних висновків та категоричних вердиктів, а зосереджуються на співвідношенні біографічних даних митців і письменників із їхнім творчим здобутком. Визначаються позитивно-пізнавальні переваги цього екзистенційного стану для мистецької та іншої інтелектуальної праці.

Серед них — збереження творчої автентичності, певної свободи вираження, методологічна цінність спостережницької позиції на когнітивній дистанції, зменшення ризику для власного життя. Розглядаються також негативні наслідки стану «внутрішньої еміграції» для суспільних відносин та особистості: «соціальна смерть», історична амнезія, інертне перебування у стані «внутрішньої еміграції» після закінчення дії негативного зовнішнього імпульсу.

Огляд наукових праць та публікацій на задану тему свідчить про брак досліджень, які б висвітлювали феномен «внутрішньої еміграції» в мистецтві й літературі України за доби радянського тоталітаризму та відображали єдність пріоритету гуманістичних цінностей на свободи індивідуальності для українських і європейських «внутрішніх емігрантів».

ДЖЕРЕЛА

1. Арендт Х. Люди за темних часів / Ханна Арендт. — К. : Дух і Літера, 2008. — 318 с.
2. Бенн Г. Двойная жизнь: проза, эссе, избр. стихи / Готфрид Бенн. — Вебер, 2008. — 598 с.
3. Брюкнер П. Тиранія каяття. Есе про західний мазохізм / Паскаль Брюкнер. — К. : Темпора, 2013. — 216 с.
4. Герцен А.И. Сочинения А.И. Герцена и переписка с Н.А. Захарьиной : в 7 т. / Александр Иванович Герцен. — СПб. : Издание Ф. Павленкова, 1905. — 460 с.
5. Іванова О. Феномен внутрішньої еміграції / Олена Іванова // Соціальна психологія. — К., 2004. — № 1. — С. 53–63.
6. Принц А. Ханна Арендт, або Любов до світу / Алоїз Принц. — К. : Темпора, 2016. — 342 с.
7. Томас Манн — об отказе возвращаться в Германию из эмиграции [Електронний ресурс] // Избранное. — 2016. — Режим доступу : http://izbrannoe.com/news/mysli/tomas-mann-ob-otkaze-vozvrashchatsya-v-germaniyu-iz-emigratsii/. 31.08.2016 р.
8. Ясперс К. Философская автобиография / Карл Ясперс // Карл Ясперс. Введение в философию. Философская автобиография. — Москва : Канон, 2017. — С. 161–278.
9. Barlach E. Briefe II (1925–1938) / Ernst Barlach. — München: Friedrich Droß, 1969. — 315 p.
10. de Girardin D. Oeuvres complètes de madame Émile de Girardin, née Delphine Gay <...> [Texte imprimé] / [introduction par Théophile Gautier] / Delphine de Girardin. — Paris : H. Plon, 1860. — 492 p.
11. Donahue N. H. Introduction: “Coming to Terms” with the German Past // edited by Neil H. Donahue, Doris Kirchner // Flight of Fantasy. New Perspectives on Inner Emigration in German Literature 1933–1945. — New York : Berghahn Books, 2005. — P. 1–9.
12. Grimm R. Innere Emigration als Lebensform / edited by Reinhold Grimm, Jost Hermand // In Exil und Innere Emigration. — Frankfurt am Main: Athenäum, 1972. — P. 31–73.
13. Grosser J. F. G. Die Grosse Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland. Walter von Molo und Thomas Mann / Johannes F. G. Grosser. — Hamburg: Nagel Verlag Hamburg, 1963. — 155 p.
14. Mann T. Diary Entry of 27 April 1945 / Thomas Mann // Essays. Band 6: Meine Zeit, 1945-1955, ed. Hermann Kurzke and Stephan Stachorski. — Frankfurt : S. Fischer Verlag, 1997. — 357 p.
15. Mann T. The Story of a Novel: the Genesis of Doctor Faustus / Thomas Mann. — New York : Alfred A. Knopf, 1961. — 242 p.
16. Molo W. Offener Brief an Thomas Mann / Walter von Molo. // Hessische Post. — 1945. — P. 18–21.
17. Palmier J. M. Weimar in Exile: the Antifascist Emigration in Europe and America / Jean-Michel Palmier. — London. New York : Verso, 2006. — 852 p.
18. Thieß F. Die innere Emigration / Frank Thieß // Münchner Zeitung. — 1945. — P. 22–25.

УДК 903.59

Ivan Bratus,
Mariya Tsiomyk

The 76th Anniversary of the Tragedy of Babi Yar (cultural aspect)

The article deals with some aspects of the past and present in the context of difficult processes of artistic comprehension of the tragedy of Babi Yar. The role and the place of artist in creation of genuine historical memory.
Key words: *Babi Yar, Kyiv, portraits, historical memory.*

Братусь І., Цьомик М.
76-річчя трагедії Бабиного Яру — культурологічний аспект
У статті розглянуто деякі аспекти минулого і сьогодення в складних процесах художнього осмислення трагедії Бабиного Яру. Досліджено роль і місце художника у створенні справжньої історичної пам'яті.
Ключові слова: *Бабин Яр, Київ, портрети, історична пам'ять.*

Братусь И., Цёмик М.
76-летие трагедии Бабьего Яра — культурологический аспект
В статье рассматриваются некоторые аспекты прошлого и настоящего в сложных процессах художественного осмысления трагедии Бабьего Яра. Исследуется роль и место художника в создании подлинной исторической памяти.
Ключевые слова: *Бабий Яр, Киев, портреты, историческая память.*

It has been 76 years since the first massacres at Babi Yar by German occupying forces. This date was widely marked in Ukraine and in the world. The memory of a terrible tragedy has not waned over the years — the new books and researches are published, the evidence of crimes emerge, a variety of conferences, round tables and exhibitions are held. Even in these difficult times for Ukraine, millions of people honor the memory of victims, they take a new look at all those horrors of war and bitter fate of innocent victims of the criminal regimes.

The people of art do not stay on the sidelines either — they continue to concentrate their creative powers around the issue of Babi Yar. Every year artists, musicians, writers, theater figures and many others increase the general treasury of creative reflection of the tragedy happened 76 years ago in Kyiv. This is not only their abstract artistic reconsideration of the past — this is first of all their mission and civic position. It is the creative method that often helps to achieve the most comprehensive emotional image of the tragedy, because today it is not influenced by ideological components.

The people of art quickly reacted to the tragedy of Babi Yar. However, it is important to remember that it was the socialist realism epoch. The ideology played an important role in formation of artistic images, and significantly modified stylistic and content possibilities. The memory of war remained within state ideology. But people wanted themselves to keep the truth about war for future generations.

Indeed, writers, musicians and artists are the conscience of a nation. Some of the works were masterpieces, and some of them were less successful. In some works, we see the historical truth, while others show the facts mixed with fiction and ideological stamps. Today it is still difficult to judge the motives of some authors, but the general tendency was described by A. Kuznetsov, "Everything in this book is true. When I recounted episodes of this story to different people, they all said I had to write the book" [4, 14]. However, "the truth" was described partially, the author writes, "The Soviet writer always faces the dilemma: not to publish the works at all or at least to publish the part free of censorship. Many people consider that it is better to bring to the reader at least something than nothing, I thought that too" [4, 7].

The authors always fought for the right to tell the truth. But only few could withstand in this fight. One of the most principal was the composer Dmitri Shostakovich. He was able to withstand the pressure that even the author of the most famous composition about Babi Yar, Yevgeny Yevtushenko has succumbed. This process of pressure was something like, "The articles in newspapers were poor and

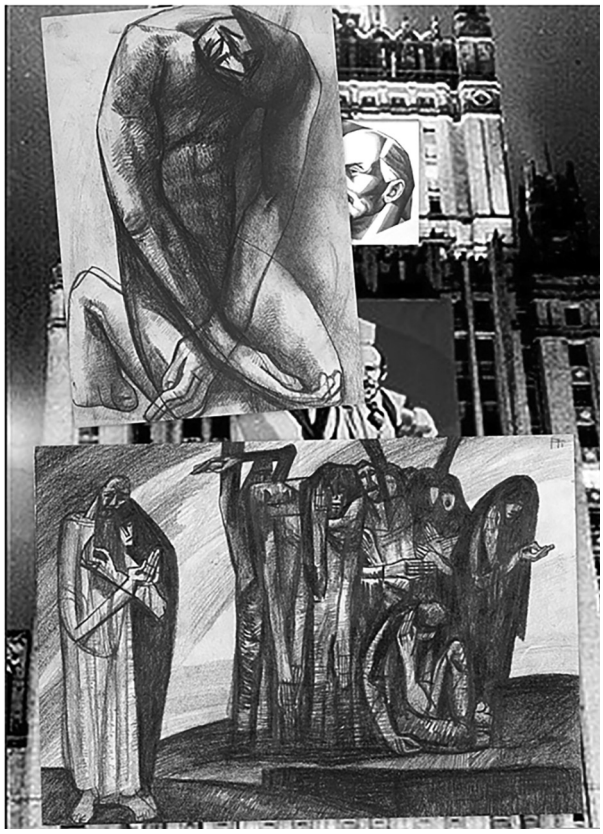
hostile. They said that Shostakovich was digging in the garbage bins of our history, summarizing untypical events and denigrating our beautiful life. Later on, they made Yevtushenko change his poems. It was a terrible shock, but the question was like this: Either changes must be made to the text, or further dissemination of the symphony will be prohibited. Shostakovich did not change the text in the score, but the next time 'The thirteenth symphony' sounded with some other verses in the part of 'Babi Yar' " [1, 101].

Many believed that the problem of perception of the Babi Yar tragedy was in inability to go beyond the ideological frames. The artists did not have a possibility to expose the paintings related to Babi Yar in public. For example, the artist Alexander Tikhomirov at his time won fame for his portraits of Lenin, but only recently, people could see his works related to Babi Yar. Why have Lenin's portraits in the size of one third of a football field appeared, and the heartfelt drawings of people's tragedy during unknown decades have been unnoticed? It is generally believed that thanks to the state order, the artist received the right to have money and a workshop, while the other works creation was a hobby, as the attempts to reflect the tragedy of Babi Yar attracted criticism.

In 1949, the first symphony "Babi Yar" by the Kharkov composer Dmitri Klebanov was strongly criticized. The archive materials show that the Ukrainian poet Andriy Malyshko strongly condemned D. Klebanov and some others, "Rootless cosmopolitans", he said, "together opposed the Soviet culture in all its forms. The cosmopolitan bastards Stebun, Adelgeim, Sanov and their company have found their supporters in Beregovsky, Heilig, Hinchina and others. Klebanov's Zionism, appeared in the symphony in the memory of Babi Yar victims is in line with the Zionism of Pervomaiskiy and Golovanivskiy" [5, 195]. It is hard to believe that the author of "The Song about the Towel" has showed such aggression. But those were "the laws of time", it was necessary to adapt to survival reasons.

Such attacks continued for a long time. The fight for the artistic right, for "the right to remember" continued up to the end of the 80s of the 20th century.

During the Soviet period, none of the mass massacres victims in Babi Yar were forgotten. It was an image of collective sorrow, collective tragedy of Soviet people. Who actually died, how the execution was carried out, and other facts had to pass a serious censorship. Sometimes there were mishaps. A. Kuznetsov describes one of them, "The magazine 'Yunost' has been sent abroad. And many countries immediately started to translate it. I received a lot of puzzled letters from translators: they could not understand lots of content. For example, the chapter named "Profession — arsonists", was censored so much that there were no arsonists, no remark, there was not even such a word, there were only a few paragraphs about a man reading Pushkin" [4, 9].



Pic. 1. "Holocaust", "Auschwitz", "Babi Yar" graphic series by Alexander Tikhomirov

To achieve a better understanding of the Soviet realities features, we can underline a few important aspects. It is important to remember that usually there were relevant authorities that regulated the formation of historical memory and its cultural reflection — they implemented the development of prevailing ideology ("the party line") and strictly controlled compliance with it (tens of thousands of relevant specialists were involved for this purpose). "…three millions. This is the approximate number of the governing class of nomenclature in the USSR calculated on the basis of statistical materials. This class including children and family members constitutes less than one and half percent of the country's population. And this one and half percent therefore proclaimed themselves the leading and guiding force of Soviet society, intelligence, honor and conscience of our epoch, chief former and initiator of all Soviet victories. That's exactly that one and half percent that make noise on the foreground, acting on behalf of 290-milion people and even 'all of progressive humankind' " [2, 154].

The events of Babi Yar were interpreted in accordance with "the party line", "the Soviet version" was created. Both conceptions of the first monuments and the general tendency of this event's perception were connected with this version. They did not lay emphasize on truth, but on the interests of "the Soviet people". Each art project had to pass through the relevant inspection and to comply with the specified model.

Today Babi Yar is a famous place in Kyiv. During warm seasons people comfortably walk and drink beer in groups having fun at the site of the massacres. In winter, children with their parents sledge around the monuments. Ukraine forgets about this wound at the societal level.

Why is this happening? Certainly, it has been a while since the moment of the memorable events. The witnesses disappear, and the ideology of teaching the war history itself has changed significantly. They just give a passing mention to the war, some deliberately encourage to forget the tragedy of the 20th century. One of the supporters of "forgetting" is a famous journalist Oleksandr Nevzorov, "You know, honestly speaking, I don't care, because I don't understand at all, when they start making a big fuss over the past. What's the point of remembering all of this? This equally extends to Panfilov's men and even those murdered in the Battle of the Little Bighorn, right? And to such events as the Holocaust. I don't even understand why and for what purpose people shoulder those memories, which can't help them living today, which help them hate each other or hold grudges against each other. Human is quite an aggressive and thieving creature, and is the leader in the animal world" [6].

This is a significant problem. Such aggressive statements help to increase the level of indifference in society. Memory must be public and personal. The artistic people have some kind of responsibility to save this memory, to increase it and put it into artistic images. A great number of people do not want and can not remain silent.

Oksana Molozhanova, an artist from Haifa, claimed her right and duty to remember, when in 2010, she painted a picture named "The Jewish Madonna", and dedicated it to the memory of her grandmother's sister, Tetiana Markus, who took an active part in the underground struggle during occupation of Kyiv in 1941, and who was posthumously awarded a rank of the Hero of Ukraine.

It is worth noting that Madonna is called Jewish for a reason. The picture bears a lot of sense, connected with heroine's biography and events of the Great Patriotic War, when she tragically died. This is about the tragedy of an entire nation, about the victims of massacres at Babi Yar. About everyone scorched by the fire of war and those who remember.

Pic. 2. "The Jewish Madonna" by Oksana Molozhanova

The artist used an image that often symbolizes world level's suffering and therefore can be understood by a large part of humankind. A women and a child on the background of the fire madness, just like the thousands of victims on the background of the war madness.

The prominent feature of Babi Yar tragedy is in long and often violent silence of hundreds of families. The historical memory is based on the stories told in close circles, and then announced to the world. Oksana Molozhanova told about her story, " 'The Jewish Madonna' — is a tribute to my family memory and the memory of the Second World War started from bombing and artillery attacks of the cities and killing of civilians, particularly mass destruction of the Jews, as it happened in Kyiv in Babi Yar" [3].

This is one of those instances when personal family memory helps to increase the memory development about the events in Babi Yar, a new level of tragedy understanding can be reached. Everyone now builds his own system of understanding history — there is no ideology in it anymore. "Maybe it is the past pains in me, only my past? Or human's past? And what if we forget? Forget about the past? Impossible! It lives and turns in me, and pressing on me with a big, heavy and black mass, makes me breathless, does not let me live. It is impossible to forget the past, if the past is forgotten, it will come back again" [7, 10].

REFERENCES

1. Баршай Рудольф Борисович. Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана [Текст] / Рудольф Борисович Баршай; [предисл. С. Волкова]. — М. : АСТ : Corpus, печ. 2013. — 350 с.
2. Восленский М.С. Номенклатура. Господствующий класс Советского Союза / М.С. Восленский. — М. : Советская Россия, 1991. — 624 с.
3. Климович Т. Мадонна из Бабьего Яра [Електронний ресурс] / Татьяна Климович. — 2013. — Режим доступу : http://klim-reporter.com/madonna-iz-babego-yara.html. (дата звернення: 30.01.2018). — Назва з екрана.
4. Кузнецов А. Бабий Яр / Анатолий Кузнецов. — К. : Саммит-Книга, 2008. — 368 с.
5. Мицель М. Евреи Украины в 1943–1953 гг.: Очерки документированной истории / М. Мицель. — К. : Дух і Літера, 2004. — 362 с.
6. Персонально Ваш [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://echo.msk.ru/programs/personalnovash/1883147-echo (дата звернення: 30.01.2018). — Назва з екрана.
7. Шлапак В. Записки учителя / В. Шлапак. — К. : ИП Стрельбицкий, 2016. — 180 с.

УДК 74.01/09

Михалевич Віктор Вадимович

Золотий перетин як універсальний спосіб пізнання та відображення природи в культурі

У статті здійснено історичний екскурс, що висвітлює розвиток теорії золотого перетину та згадки про нього протягом століть, починаючи від Стародавнього Єгипту і закінчуючи сучасними прикладами. Розглянуто різні точки зору, що засвідчують існування стародавніх знань про золотий перетин.
Ключові слова: *золотий перетин, пропорція, числа Фібоначчі, Модулор.*

Михалевич В.В.
Золотое сечение как универсальный способ познания и отображения природы в культуре
В статье сделан исторический экскурс, показывающий развитие теории золотого сечения и упоминания о нем на протяжении веков, начиная от Древнего Египта и заканчивая современными примерами. Рассматриваются различные точки зрения, подтверждающие существование древних знаний о золотом сечении.
Ключевые слова: *золотое сечение, пропорция, числа Фибоначчи, Модулор.*

Viktor Mykhalevych
Golden Ratio as Universal Way of Knowledge and Reflection of Nature in Culture
The article conducts a historical review that shows development of golden ratio theory and memories of it for centuries beginning with Ancient Egypt and finishing with modern samples. It gives different points of view that confirms the existence of ancient knowledge about golden ratio.
Key words: *golden ratio, proportion, Fibonacci number, Modulor.*

Тема золотого перетину була актуальною не одне століття. Її вивчали та намагалися пояснити вчені, філософи, художники, архітектори. Але завжди залишалось поле для нових досліджень. Тому золотий перетин є «ключем», за допомогою якого спеціалісти різних професій здійснюють нові відкриття у науці та мистецтві. Це стосується математики, геометрії, механіки, образотворчого мистецтва, архітектури, дизайну, кіно, музики, балету тощо. Такий широкий спектр застосування золотого перетину свідчить про те, що згадуваний метод є універсальним та міждисциплінарним.

У цьому дослідженні ми хотіли б розглянути основні етапи створення та застосування золотого перетину, проілюструвавши відомими зразками образотворчого мистецтва й архітектури. Також ми наводимо різні точки зору відомих науковців, таких як Б.Л. Ван-дер-Вардена, Маріо Лівіо, А.І. Щетнікова, І.Ш. Шевельова, Дж. Мідхада, М.В. Єгорової, які демонструють неоднозначне ставлення до виникнення та застосування золотого перетину. Такий культурологічний аналіз допоможе комплексно зрозуміти актуальність проблеми, що висвітлюється.

Феномен золотого перетину цікавий тим, що коли від прямокутника від'єднати квадрат, матимемо знову прямокутник, але меншого розміру. Цей процес можна повторювати нескінченну кількість разів, отримуючи в результаті усе менші прямокутники, розташовані по логарифмічній спіралі. Такий принцип побудови можемо часто спостерігати в природі. Прикладом золотого перетину може бути розташування насіння соняшника та шишки, квіток рум'янки, черепашка равлика, сніжинка тощо.

Слід зазначити, що загадка золотого перетину часто має містичний контекст. Наприклад, якщо придивитись до пентаграми піфагорійців — одного з найдавніших символів, що означає життя та здоров'я, — то можна побачити, що в правильному п'ятикутнику діагоналі поділяються у золотій пропорції двічі, усього п'ять разів.

Існує багато історій про походження золотого перетину. Але основною версією є та, що це знання виникло в результаті дослідження природи чисел. Вважається, що Піфагор першим здійснив ділення відрізка в середньому та край-

ньому відношенні. На думку Б.Л. Ван-дер-Вардена, грецький геометр запозичив ці знання у давніх єгиптян і вавилонян [1, 146].

Згадки про золотий перетин знаходимо і в Геродота, коли він описує єгипетські піраміди. Проте Маріо Лівіо у своїй праці «Золотий перетин — формула світотворення» доводить, що текст давньогрецького історика про те, що піраміда Хеопса будувалася з урахуванням золотого перетину, був не правильно інтерпретований [3].

Своєю чергою, дослідник А.І. Щетніков у праці «Золотий перетин, квадратні корені та пропорції пірамід у Гізі» описує золотий трикутник Кеплера і пов'язує це з термінологією, що вживалася у «Началах Евкліда», яку згодом прийнято буде називати золотим перетином [5].

Дослідження пропорцій античної архітектури, зокрема Парфенону, висвітлює І.Ш. Шевельов у своїй праці «Принцип пропорції». Цей давньогрецький акрополь є найпопулярнішою пам'яткою архітектури, яка традиційно вважається збудованою за принципом золотої пропорції. У своїй праці дослідник детально розглядає пропорційність Парфенону; ставлення до гармонії античних греків на прикладі творчості Платона [4].

Існує думка й про те, що естетика архітектури античних греків не тримається на принципі золотого перетину. Наприклад, дослідник Дж. Мідхад стверджує, що у Евкліда ще не були наведені властивості золотої пропорції [9].

Інший сучасний дослідник Кіт Девлін доводить, що золотий перетин у Парфеноні не засвідчено реальними вимірюваннями. Вчений узагалі ставить під сумнів застосування цього принципу давніми греками [8].

Наприклад, в античних джерелах, зокрема «Десять книг про архітектуру» Вітрувія, описуються пропорції, що можуть бути виражені цілими числами, а саме — за принципом модуля.

У добу Середньовіччя в арабському перекладі «Початків» Евкліда перекладач Дж. Кампано з Наварри (III ст.) у коментарях зазначав, що таємниці золотого перетину були відомі лише посвяченим.

Геометричний аналіз іншої давньої пам'ятки архітектури, а саме мечеті Укба в Тунісі (VII ст.), засвідчив, що в елементах будівництва був застосований золотий перетин. Проте дослідники стверджують, що пропорції золотого перетину мечеті не були частиною оригінальної конструкції й добудовувалися пізніше [7].

1202 р. у праці "Liber abaci" Л. Фібоначчі в одному із завдань за допомогою чисел описує принцип золотого перетину, що згодом отримає назву «послідовністю Фібоначчі». Згідно з ним, перші два члени послідовності — одиниці, а кожний наступний — сума значень двох попередніх чисел.

Італійський математик Лука Пачолі у 1509 р. опублікував книгу «Божественна пропорція». У ній автор серед інших переваг наводить «божественну» суть золотої пропорції, так звана «Божественна триєдність», за якою уособленням малого відрізка є Бог Син, великого — Бог Отець, а усього відрізка — Святий Дух. Сучасний дослідник А.І. Щетніков у коментарях до твору Пачолі зазначає: «Під "божественною пропорцією" Пачолі має на увазі безперервну геометричну пропорцію трьох величин, котру Евклід називав "діленням у середньому і крайньому відношенні", а у XIX столітті її стали називати "золотим перетином"» [6, 5].

Сучасний дослідник М.В. Єгорова у своїй дисертації «Теорія пропорцій Альбрехта Дюрера» розглядає в схематичних малюнках голови людини і тіла, зроблених митцем, пропорції золотого перетину. Крім того, А. Дюрер застосував золотий перетин в розробці власного шрифту [2].

Зображення золотого перетину з'являються у працях європейських алхіміків. Наприклад, у XVI ст. німецький гуманіст Агріппа Неттесгеймський у своїй праці «Окультна філософія» зображає людину, що вписана у пентаграму всередині кола.

Відомо, що багато відомих художників та архітекторів застосовувало у своїх роботах принцип золотого перетину. Так, Сальвадор Далі для свого монументального твору «Таємна вечеря», добирав полотно, що дорівнювало золотому прямокутнику. До того ж художник розташовує на задньому тлі композиції великий додекаедр, що ділить композицію за принципом золотого перетину. Тут простежується явний зв'язок не тільки із «Таємною вечерею» Леонардо да Вінчі, а й із його ілюстраціями до праці Пачолі «Божественна пропорція», про що йшлося вище.

Створена Леонардо да Вінчі «Вітрувіанська людина» надихне архітектора XX ст. Ле Корбюзьє розробити так званий Модулор (1948). Останній, за твердженням автора, є «набором гармонійних пропорцій, домірних масштабам людини, які універсально застосовані в архітектурі та механіці». У Модулорі кожне наступне членування пов'язується з попереднім «золотим перетином», що містить послідовність чисел Фібоначчі. При створенні цієї системи архітектор спирався на роботи Вітрувія та Леона Батісти Альберті.

Ле Корбюзьє використовував систему Модулор у проектуванні багатьох будинків. Наприклад, Нотр-Дам-дю-Haute, будівлі в м. Чандігарх, першого Unite d'Habitation — багатоквартирного будинку в Марселі.

Сучасні архітектори теж часто застосовують принцип золотого перетину. Так, швейцарський архітектор Маріо Ботта проектує будинки у вигляді циліндрів та кубів, кругів та квадратів, у яких простежується пропорція золотого перетину.

Звичайно, принцип золотого перетину не оминули увагою й дизайнери. Наприклад, графічний дизайнер Ян Чихольд застосовував у своїх роботах золоту пропорцію. Зокрема, область тексту на сторінках оформлених ним книг розташована в точці золотого перетину.

Не дивно, що ми помічаємо золоту пропорцію у відомих брендах. Наприклад, логотип Apple має кола з чисел Фібоначчі. Ці кола поєднані й зрізані таким чином, що утворюють візуально витончений логотип, який має образ яблука. При розробленні логотипу іншого відомого бренда — Toyota — було застосовано відношення золотого прямокутника. Правило золотої пропорції використовували дизайнери Pepsi, BP, iCloud, Twitter, Grupo Boticario та ін. Усе це свідчить про те, наскільки важливими є значення та вплив золотого перетину в естетичному та психологічному планах.

Отже, з оглядну на зазначене можемо дійти висновку про те, що багато талановитих митців у різні періоди історії у своїх роботах застосовували метод золотого перетину. Не даремно Леонардо да Вінчі зазначав, що природа — наймудріший і найблагородніший вчитель. Тому не дивно, що людина як частина природи підсвідомо відтворює у своїх творіннях золотий перетин, даруючи змогу усім охочим насолоджуватися красою.

ДЖЕРЕЛА

1. Ван дер Варден Б.Л. Пробуждающаяся наука / Б.Л. Ван дер Варден. — М. : Ф-МЛ, 1959. — 146 с.
2. Егорова М.В. Теория пропорций Альбрехта Дюрера : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Егорова М.В. — СПб., 2004. — 178 с.
3. Ливио Марио. φ — Число Бога. Золотое сечение — формула мироздания / Марио Ливио. — М. : АСТ, 2015. — 432 с.
4. Шевелев И.Ш. Принцип пропорции: о формообразовании в природе, мерной трости древнего зодчего, архитектурном образе, двойном квадрате и взаимопроникающих подобиях / И.Ш. Шевелев. — М. : Стройиздат, 1986. — 200 с.
5. Щетников А.И. Золотое сечение, квадратные корни и пропорции пирамид в Гизе / А.И. Щетников. — Новосибирск : Матем. обр., 2006. — С. 59–71.
6. Щетников А.И. Лука Пачоли и его трактат «О божественной пропорции» [Електронний ресурс] / А.И. Щетников // Русский авангард. — 2007. — Режим доступу : http://www.nsu.ru/classics/pythagoras/Pacioli.pdf.
7. Kenza Boussora. The Use of the Golden Section in the Great Mosque of Kairouan [Електронний ресурс] / Kenza Boussora, Said Mazouz // Nexus Network Journal, vol. 6, no. 1. — Режим доступу : https://www.nexusjournal.com/BouMaz.html.
8. Keith J. Devlin. The Math Instinct: Why You're A Mathematical Genius (Along With Lobsters, Birds, Cats, And Dogs) / Keith J. Devlin. — New York : Thunder\'s Mouth Press, 2005. — 108 с.
9. Gazalé Midhat J. Gnomon: From Pharaohs to Fractals / Midhat J. Gazalé. — New Jersey : Princeton University Press, 1999. — 259 с.

УДК 94(477):930.1(045)»1921-1923»

Срібняк Ігор Володимирович,
Срібняк Мілана Ігорівна

«Змога пережити естетичну насолоду…» (діяльність театрально-мистецьких осередків у Калішському таборі інтернованих Військ УНР у Польщі, 1921–1923 рр.)*

У статті розкрито окремі аспекти діяльності театрально-мистецьких осередків у Калішському таборі інтернованих Військ УНР (Польща), які мали важливе значення для піднесення морального духу таборян, задовольняючи їхні ностальгічні почуття за власною домівкою та рідним краєм. Основним джерельним матеріалом при цьому є програмки різних мистецьких імпрез, які готувались самодіяльними колективами й представлялись увазі інтернованих вояків-українців у таборі Каліш та польській публіці.
Ключові слова: *Калішський табір, театрально-мистецькі осередки, концерт, вечірка, театр, хор, програмка, інтерновані.*

Срибняк И.В., Срибняк М.И.
«Возможность пережить эстетическое наслаждение…» (деятельность театрально-художественных коллективов в Калишском лагере интернированных Войск УНР в Польше, 1921–1923 гг.)
В статье раскрыты некоторые аспекты деятельности театрально-художественных коллективов в Калишском лагере интернированных Войск УНР (Польша), которые имели существенное значение для укрепления морального духа военнослужащих и членов их семей, удовлетворяя ностальгические чувства о своем доме и родном крае. Основным источником сведений являются программки разных художественных мероприятий, которые готовились самодеятельными коллективами и представлялись вниманию интернированных воинов-украинцев в Калишском лагере и польской публике.
Ключевые слова: *Калишский лагерь, театрально-художественные коллективы, концерт, вечеринка, театр, хор, программка, интернированные.*

Ihor Sribnyak, Milana Sribniak
"The Possibility to Outlive the Aesthetic Pleasure..." (the activity of theatrical and art groups in Kalisz camp for the UNR interned army in Poland in 1921–1923)
The article aims to research particular aspects of theatrical and art groups in Kalisz camp for the UNR interned army in Poland. They played the important role for a moral ascension of the camp prisoners who missed their homeland. The principal source materials are the programs of various art premieres, which were prepared by the amateur groups and presented for the Ukrainian interned soldiers in Kalisz camp as well as Polish audience.
Key words: *concert, party, theatre, choir, program, interned, camp, Kalisz.*

Обставини перебування у таборах Польщі інтернованих вояків-українців у 1921–1924 рр. останнім часом доволі активно досліджувалися істориками Польщі та України. Наслідком цієї плідної праці стала публікація низки монографій зі стислими інформаціями про Калішський табір окресленого часу [9; 6; 5; 3]. Ще одним перспективним напрямом істо-

* Цю статтю підготовлено завдяки сприянню Студіуму Східної Європи (Studium Europy Wschodniej) Варшавського університету, за ініціативи якого 2014 р. була започаткована щорічна Нагорода імені Івана Виговського (під почесним патронатом Президента Польщі), що вручається рішенням її Капітули з числа делегатів від 25 університетів та вищих шкіл Польщі. — *Авт.*

ричних досліджень у цій галузі є вивчення специфіки видання таборових часописів (у т. ч. і в Каліші), на шпальтах яких фіксувалася хроніка найважливіших подій з життя таборян [2; 11].

Дослідженню історії цього табору спеціально був присвячений науково-популярний нарис О. Колянчука, у якому автор побіжно зупинився на деяких аспектах культурно-освітньої та видавничої діяльності вояків-українців у Каліші, пунктирно окреслив роботу більшості творчих і громадських осередків українського вояцтва як під час інтернування, так і після створення тут Української станиці [3]. Однак при цьому дослідник майже не використовував архівних матеріалів, що значною мірою збіднило джерельну основу його наукової розвідки.

З огляду на це видається доцільним наново звернутись до вивчення історії згаданого табору і, зокрема, театрально-митецької компоненти життя таборян, але вже на підставі вивчення архівних матеріалів. Отже, метою цієї статті є реконструкція мистецьких пошукувань таборян та з'ясування ступеня впливу таборових імпрез на моральний стан інтернованих вояків-українців у таборі Каліш.

Мілітарна поразка Армії УНР восени 1920 р. у двобої з більшовицькими військами призвела до її відступу на терени Польщі, після чого її особовий склад було інтерновано у таборах. У Каліші були розміщені 2-га Волинська та 3-тя Залізна стрілецькі дивізії Армії УНР. І вже на початку 1921 р. таборяни вжили всіх заходів для налагодження роботи театрально-мистецьких осередків — драматичних та музично-вокальних секцій (гуртків). Кожна дивізія мала власний культурно-освітній відділ, керівник якого персонально відповідав за стан цієї важливої сфери таборового життя, але разом з тим до цього завжди долучались дивізійні актори-аматори, хористи, музиканти, художники. Традиційно активною у всіх мистецьких заходах була участь дружин таборян, які разом зі своїми чоловіками та дітьми перебували у таборі, мешкаючи у т. зв. сімейних бараках.

Культурно-освітні відділи згадуваних дивізій майже з самого початку своєї діяльності намагалися координувати роботу, наслідком чого стало створення у Каліші об'єднаного таборового відділу, який мав у своєму складі й мистецьку секцію. Невдовзі зусиллями таборян був обладнаний великий зал для таборового театру, таким чином таборові артисти отримали можливість розпочати підготовку до театральних вистав, і вже за короткий час 2–3 рази на тиждень у ньому почали ставитись п'єси українських драматургів та відбуватись концерти за участю хорів та музикантів. У кінці липня 1921 р. театральні гуртки Волинської та Залізної дивізій об'єднались у єдине Драматичне товариство ім. М. Садовського, що дало змогу вдосконалити мистецький рівень вистав. Загалом протягом 1921 р. таборові актори-аматори підготували 25 вистав, деякі з них театр презентував і поза табором — у місті Каліш [6, 76–77].

Дуже активно проявили себе й хорові колективи згадуваних з'єднань Армії УНР — старшинський хор Залізної (під управлінням сотника М. Кальмуцького) і збірний хор Волинської дивізій (диригент — сотник Ковган). Завдяки їхнім виступам у на загал безрадісному житті таборян були присутні моменти, які «відривали їх від безпорадної дійсності, давали змогу пережити естетичну насолоду». Про один з таких епізодів, коли у музичній залі м. Каліша 25 червня 1921 р. було організовано виступ хору 2-ої Волинської дивізії, повідомляв дивізійний тижневик волинців «Око». На цей час хор вже здобув собі популярність як серед таборян-українців, так і серед місцевих мешканців. Цьому хор мав завдячувати власному диригентові сотнику Ковгану, який «із нефахових співацьких сил витворив хор, який може сміливо виступати і перед широким світом».

Під час свого виступу хор «просто гіпнотизував слухачів, приковував до себе, уносив далеко на Україну, в царство блакитного неба», і слухачам хотілось, аби «співи хору тягнулися без кінця і тим би дали змогу хоча по части відпочити стомленій душі». У цьому настрої дисонансом звучав соловий виступ одного з хористів російською мовою (програму концерту укладав не керівник хору, яка за цим одиноким винятком «була дуже добре уладжена і на цивільну публіку зробила дуже гарне враження»). Важливим було й те, що «з матеріального боку концерт теж пройшов з великим успіхом», що дало змогу хористам зібрати достатні матеріальні засоби для подальших виступів у інших польських містах [4, 17].

З самого початку свого перебування в таборі інтернованими проводилось святкування національних, дивізійних і полкових свят, влаштовувались вечірки, відзначались випуски старшинських та підстаршинських шкіл. Їх підготовка та співучасть у всіх цих імпрезах давала змогу таборянам, хоча б на короткий час, відволіктись від тяжкого повсякдення, відтворити частинку свого національного життя на чужині, що, своєю чергою, збільшувало запас їхніх душевних сил. Командування групи інтернованих Військ УНР у Каліші, розуміючи вагу та важливість реалізації культурно-мистецьких потреб інтернованих, завжди надавало їм у цьому всю можливу моральну і матеріально допомогу.

Але на відміну від 1921 р., коли вся культурно-освітня робота була підпорядкована справі підготовки до продовження збройної боротьби за звільнення України, у 1922–1923 рр. її акценти дещо змінились: основним чинником стала розрада інтернованих у невеселому таборовому житті та задоволення їхніх національних почувань. Вивчення змісту запрошень генералів Армії УНР В. Петріва й М. Шаповала дає змогу достатньо повно реконструювати культурно-мистецьке дозвілля інтернованих у таборі: це й відзначення роковин І Зимового походу Армії УНР (6 грудня 1921 р.); вечірка з нагоди випуску зі школи підстаршин 4-ої бригади «Сірожупанників» 2-ої Волинської стрілецької дивізії (8 грудня 1921 р.) (*рис. 1, 1а*); «Концерт-баль» з нагоди випуску молодих старшин «Юнацької Школи табору Каліш» (21 січня 1922 р.) (*рис. 2, 2а*); «Ялинку-баль» з нагоди випуску старшин-артилеристів за участю польського коменданта табору майора Камінського та генералів О. Удовиченка і О. Загродського (21 січня 1922 р.) [7, 6–12, 14; 8, 54, 62, 68].

У запрошеннях міститься важлива фактологічна інформація про змістове наповнення цих імпрез — переважна їх більшість відбувалася в таборовому театрі, маючи у своїй програмі хорові та сольні співи, окремі музичні номери, декламації, танці; в антрактах у залі грав духовий оркестр. Уважне вивчення запрошень дає змогу персоналізувати таборових артистів та митців: зокрема, сотник Бабіченко диригував хором, М. Теліга грав на бандурі, сотник Залозний — на піаніно, лунали пісні у виконанні дружин інтернованих старшин (Осадча, Нікітіна, Лебедєва та ін.) [7, 9].

Інколи жінки («Жіночий гурток» 3-ої дивізії) виявляли власну ініціативу, також організовуючи вечірки. Одна з таких відбулась 4 лютого 1922 р., у її програмі була вистава опери на три дії «Запорожець за Дунаєм» (режисер Плевинський) і танці (диригент Парнасів) (*рис. 3*). Такі імпрези проводились і надалі, тим більше, що українські жіночі громади були створені при окремих частинах групи інтернованих Військ УНР у Каліші («родинна вечірка» від української жіночої громади при Спільній юнацькій школі) [7, 35] (*рис. 4*).

4–5 червня 1922 р. у Каліші відбулось дивізійне свято 3-ої дивізії, у програмі святкування — урочиста Служба Божа, «Парад війська 3-ої Залізної дивізії», олімпіада, театральна вистава; наступного дня — «Козачі забави» і театральна вистава для козаків (перший день). На третій день у рамках свята відбулись «вільні рухи» вояків 3-го кінного полку, фехтування, «машинова гімнастика», легка атлетика («викиди ядра», «скоки вдовж і вгору», кидання диска, біг на 100 метрів) — все силами членів дивізійного спортивного товариства «Сокіл». Група спортсменів-важковаговиків під проводом Симаковича представила «вправи з вагою» і «боротьбу французьку». Після завершення виступів відбулось два матчі — волейбольний (між таборовим командами Калішу та Щепіорно) і футбольний (між таборовими командами Калішу і Стшалкова) [7, 15–16, 34–34а].

Спортивні заходи у таборі завжди підтримувались Калішським осередком YMCA (Young Men's Christian Association — Молодіжна християнська асоціація, благодійна американська організація, яка надавала гуманітарну допомогу інтернованим у таборах Польщі), у чому, зокрема, переконує «Програма вечірки», влаштованої спортивно-гімнастичним товариством «Сокіл» табору Каліш. Мистецька складова програми містила виступи хору Волинської дивізії, декламації, інструментальну й духову музику (у вечірці брав участь струнний оркестр YMCA під орудою сотника Солонаря), танці та «американські гри» (організатор — сотник Беляїв) [7, 38а].

Неодмінною складовою багатьох таборових свят та урочистостей були театральні вистави, які готувались членами Драматичного товариства ім. М. Садовського. Таборові актори-аматори виявляли особливу активність і вже 6 серпня 1922 р. відсвяткували свій славний ювілей — 100-й виступ на сцені. Досить часто ними готувались веселі одноактівки, оскільки інтерновані потребували насамперед позитивних емоцій. Крім того, майже завжди такі вистави мали своєрідне продовження, даючи змогу молодим людям спілкуватися далеко за північ. Як приклад, слід навести влаштування студентами табору Каліш «вистави-балю» (8 жовтня 1922 р.), до програми якої увійшли дві одноактівки «Які хорі, — такі доктори» А. Фредра і «Діти Музи» Павловського (режисер — сотник Горунович), а також танці до п'ятої години ранку («конфетті, серпантини, летуча пошта і багато інших несподіванок»). Ця імпреза відбулась за сприяння комісара табору Щепанського (Szczepańskego) і генерала О. Загродського [7, 21зв. — 22] (*рис. 5*).

У 1923 р. діяльність мистецьких осередків інтернованих (так само, як і раніше) була підпорядкована двом завданням — розрадити таборян, привнісши в їхнє життя дозу оптимізму та наснаги; а крім того — підтримати їхні національні почування та відданість ідеї визволення України. Першій меті слугував, зокрема, концерт 11 січня 1923 р., до програми якого входили: водевіль на одну дію «На межі» Левченка (артисти — Чернявський, Єрмолаїв, Віцке; артистки — Бегус, Розніченко, Рожнова та ін.), водевіль на

одну дію «Жінка з голосом» Товстоноса, «дивертисмент» декламування віршів Є. Маланюком, Сімянцевим, Дорошенком, Ключком, Волошиновим та ін. [7, 58].

Задля досягнення другої мети було, зокрема, проведено урочисте святкування 5-ої річниці проголошення самостійності УНР (22 січня 1923 р.). У програмі — національний гімн у виконанні хору («Української національної капели») під орудою сотника Д. Котка і духової оркестри, реферат «Проголошення Самостійности У.Н.Р. і боротьба за Українську Державність» (виголосив хорунжий Конопацький). Крім цього, хор також виконав кілька пісень на музику М. Лисенка і Ф. Колесси («Хор бранців», «В горах грім гуде», «Тим, що впали»). Таборове драматичне товариство підготувало виставу драми на чотири дії «Між двох сил» В. Вінниченка, в антрактах якої грала духова і струнна оркестри [7, 23] *(рис. 6, 6а)*.

З нагоди цього свята група українських митців-таборян (Крушинський, Є. Маланюк, Селегій, Зубенко і А. Коршнівський) опублікувала на сторінках новозаснованого місячника літератури, мистецтва й громадської думки «Веселка» (ч. 1) свій літературно-політичний маніфест, у якому, звертаючись до молодого покоління українців «в час примушеного мовчання гармат», визначала його нове завданням — творення національної культури, що тим самим дало б змогу «зміцнити сили Народу в його визвольних змаганнях. Тільки національна культура дає географічно-етнографічному тілу — душу й воно стає живою й непереможною Нацією» [2, 159–160].

У цьому зверненні засновники «Веселки» апелювали до всіх молодих українців, у якій би сфері національного мистецтва вони не працювали: «Вам, поети, малярі й музики, різьбарі й актори українські <…> історія наказує <…> словом, фарбою, лінією, жестом, звуками <…> ввести нашу національну культуру в перші шереги національних культур Європи, бо тільки національна українська культура поставить світ перед фактом: Самостійна Україна» [2, 159–160]. І як свідчить перебіг культурно-мистецького життя в таборі, цей заклик не залишився не почутим — таборяни стверджували своє національне «я» та формували у польського суспільства позитивне ставлення до українців.

Ще однією маніфестацією витривалості та вірності національним ідеалам стало урочисте святкування у таборі роковин народження та смерті Тараса Шевченка (10–11 березня 1923 р.). Програма вшанування пам'яті Кобзаря включала виконання національного гімну (Капела під орудою сотника Котка), реферат про Т. Шевченка (хорунжий Конопацький), деклямації творів Шевченка у виконанні старшин Армії УНР (полковник В. Євтимович) та дітей різних класів таборової гімназії ім. Т. Шевченка (Т. Білевич, М. Опаренко, К. Стецюренко), виконання творів «Розрита могила» і «Заповіт» (згадувана Капела). Крім того, Драматичним товариством Калішського табору була виставлена драма на три дії «Назар Стодоля» Т. Шевченка (режисер — Скворцов) [7, 63–64].

Не забували в таборі й про інтереси окремих категорій таборян, організовуючи благодійні вечірки на користь інвалідів та сухотників. Так, зокрема, такий захід відбувся 4 березня 1923 р. (на користь сухотників 3-ої Залізної дивізії) і включав, зокрема, реферат А. Коршнівського «Сухоти, яко соціяльне зло», драматичний етюд на одну дію «Повинен» Черкасенка у виконанні артистів драматичної секції товариства «Веселка» (режисер — Горунович), концертний відділ у виконанні таборової капели під орудою Котка, танці. Почесними розпорядниками на ньому виступали комісар Калішської групи Щепанський і генерал-хорунжий П. Шандрук [7, 61–62].

Як і раніше, у таборі відзначалися й полкові свята, хоча інколи вони вже не мали мистецької компоненти. Так, зокрема, 29 січня 1923 р. річницю створення свого підрозділу святкували вояки Кінного імені гетьмана Івана Мазепи полку, обмежившись цього разу тільки святковим обідом [7, 32–32 зв] (*рис. 7*).

Зрештою у 1923 р. інтерновані все більше міркували над перспективами свого подальшого перебування у Польщі (чи виїзду до інших країн), тому в репертуарі таборового театру переважали побутові п'єси, але в кожному разі вони мали національний зміст і характер. На підтвердження цього доцільно згадати про «виставу-баль» (у двох частинах), яка відбулась 24 листопада 1923 р., що була улаштована заходами правління Всеукраїнської спілки військових інвалідів. Власне, вона складалась з двох частин — вистави комедії в трьох актах «Живі покійники» Лисенка-Конича (режисер — Касперт) та «Танців і забав» (сотник Ревученко), під час танців та антрактів грала «духова оркестра колійова» (очевидно, йшлося про виступ у таборі польських музикантів-залізничників. — *Авт.*). Про це опосередковано свідчить і двомовне (українською і польською) виконання програмки, що була виготовлена в таборі типографським способом у видавництві «Чорномор» [7, 65–66].

У цей час таборяни вже навіть мали можливість вибирати між театральними трупами, бо у зв'язку з переведенням до Калішу кількох підрозділів інтернованої Армії УНР з інших таборів (і, зокрема, зі Стшалкова), тут виникло

ще одне драматичне товариство — «Об'єднання», керівником якого було обрано колишнього голову Драматичного товариства ім. М. Садовського — Гончаріва, а режисером — відомого таборового артиста М. Айдарова. Заходами нового мистецького гуртка було підготовлено кілька вистав («Чорт-Жінка», «Кавунія» І. Зубенка, «Побрехенька» М. Айдарова, «Не ходи Грицю»), які за оцінкою журналу «Веселка» — «вдались для молодої організації прекрасно» [1, 34].

Водночас продовжувалась діяльність Драматичного товариства ім. М. Садовського. Зокрема, 8 грудня 1923 р. У таборовому театрі Калішу була влаштована «вистава-баль», у програмі якої в першому відділенні були вистава опери на три дії «Наталка Полтавка» Котляревського (режисер Пухальський, задіяні шість осіб акторів), у другому — «танці, конфетті, серпантин, пошта і ріжні забави» (диригент — сотник Ревученко), під час танців та антрактів грала «симфонічна оркестра», діяв буфет [8, 59–60, 67–68] (*рис. 8*).

У таборі працювали й інші художні колективи — Товариство відродження українського танцю, організованого В. Авраменком з числа таборян. Діяла тут і мистецька школа, у якій навчалося кілька десятків обдарованих відповідним хистом вояків. Таким чином, різноманітність форм культурно-мистецької діяльності таборян дає змогу дійти висновку про те, що ця складова таборового повсякдення була доволі добре представлена в Каліші. Інтерновані мали можливість відвідувати вистави таборового театру та виступи хорових колективів, крім того, в таборі з різних нагод відбувалась значна кількість свят та урочистостей, участь в організації яких брали актори-аматори, співаки, музиканти — власне, всі, кому був притаманний мистецький хист і покликання до цього. З огляду на це вистави і хорові виступи мали різний формат — безоплатні, благодійні та зі сплатою вхідного квитка (у двох останніх випадках зібрані кошти передавались на визначену мету або йшли до каси Драматичного товариства ім. М. Садовського). Вхід на всі вечірки був вільний, але під час їх проведення могли організовуватись збори коштів на різні благодійні потреби.

Виступи таборових культурно-мистецьких колективів мали важливе значення для піднесення морального духу інтернованих, задовольняючи їхні ностальгічні почуття за власною домівкою та рідним краєм. Разом з тим таборові митці отримували в такий спосіб можливість для самореалізації та розвою своїх мистецьких здібностей. Важливим було й те, що всі без виключення театрально-концертні самодіяльні заходи були національними за змістом та духом і сприяли духовній консолідації українського вояцтва. Крім того, завдяки українській пісні, музиці, драматичному мистецтву серед польського суспільства закріплювалась позитивна візія про УНР та українців як про частину європейського політичного та національно-культурного простору. Найголовнішим у цьому процесі було те, що таборяни шукали і знаходили власне оригінальне вираження своїм мистецьким пошукуванням, роблячи в такий спосіб свій внесок у скарбницю української та європейської культури.

ДЖЕРЕЛА

1. Веселка. Місячник літератури, мистецтва й громадської думки. — Каліш, 1923. — Ч. 11–12. — Листопад — грудень. — С. 34.
2. Вішка О. Преса української еміграції в Польщі (1920–1939 рр.): Історико-бібліографічне дослідження / О. Вішка. — Львів, 2002. — 479 с.
3. Колянчук О. Українська військова еміґрація у Польщі 1920–1939 рр. / О. Колянчук. — Львів, 2000. — 276 с.
4. Концерт хору 2-ої Волинської дивізії // Око: літературний тижневик. — Каліш, 1921. — 3 липня. — Ч. 1. — С. 17.
5. Павленко М.І. Українські військовополонені й інтерновані у таборах Польщі, Чехословаччини та Румунії: ставлення влади і умови перебування (1919–1924 рр.) / М.І. Павленко. — К., 1999. — 352 с.
6. Срібняк І. Обеззброєна, але нескорена: Інтернована Армія УНР у таборах Польщі й Румунії (1921–1924 рр.) / І. Срібняк. — Київ — Філядельфія, 1997. — 187 с.
7. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі — ЦДАВО України). — Ф. 3947. — Оп. 1. — Спр. 18.
8. ЦДАВО України. — Ф. 4007. — Оп. 1. — Спр. 17.
9. Karpus Z. Jeńcy i internowani rosyjscy i ukraińscy na terenie Polski w latach 1918-1924. — Toruń, 1997. — 209 s.
10. Kolańczuk A. Internowani żołnierze Armii UNR w Kaliszu 1920–1939. — Kalisz-Przemyśl-Lwów, 1995 — 96 s.
11. Wiszka E. Prasa emigracji ukraińskiej w Polsce 1920-1939. — Toruń, 2001. — 324+38 s.

ПРОГРАМКИ І ЗАПРОШЕННЯ НА ВИСТАВИ, ТАНЦІ,
ВИСТУП ОРКЕСТРА КАЛІШСЬКОГО ТАБОРУ ЗА 1921–1923 рр.

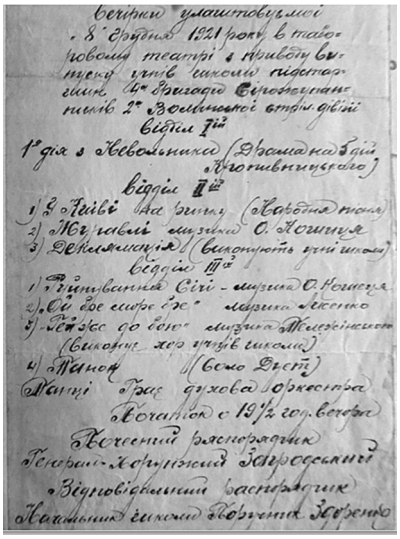


Рис. 1, 1 а

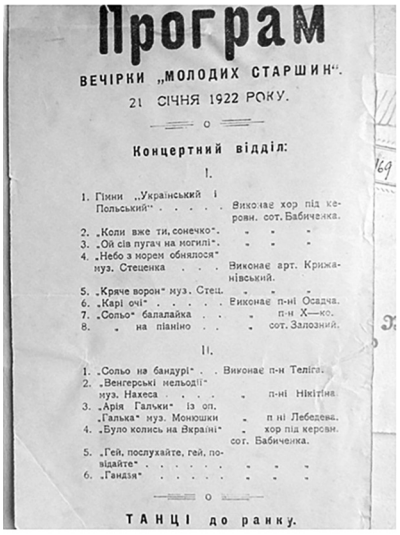


Рис. 2, 2 а

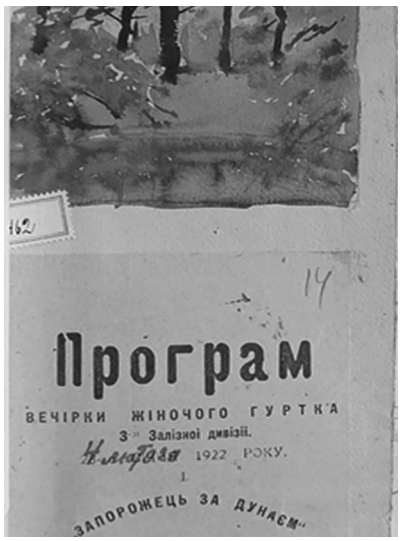


Рис. 3

Рис. 4

Рис. 5

ПРОГРАМ

УРОЧИСТОГО СВЯТКУВАННЯ
5-ої РІЧНИЦІ ПРОГОЛОШЕННЯ
САМОСТІЙНОСТИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНЬОЇ
РЕСПУБЛІКИ.

22 січня 1923 р

Табор—Калиш.

I відділ.

1. Національний гімн.
Виконає Національна Капела і духова оркестра.
2. Реферат.—„Проголошення Самостійности У. Н. Р. і боротьба за Українську Державність"
Прочитає Хорунжий Комопацький.

II відділ.

Українська Національна Капела під орудою Сотника Котка виконає:
1. „Хор бранців" — — Муз. Лисенка.
2. „В горах грім гуде" — — Муз. Колеси.
3. „Тим, що упали" — — Муз. Колеси.

III відділ.

Драматичним Т-вом Калішського табору поставлено буде:

„МІЖ ДВОХ СИЛ".

Драма на 4 дії В. Винниченка.
Режисує Горунжий Сотник.

В антрактах грають духова та струнна оркестри Калішського табору.

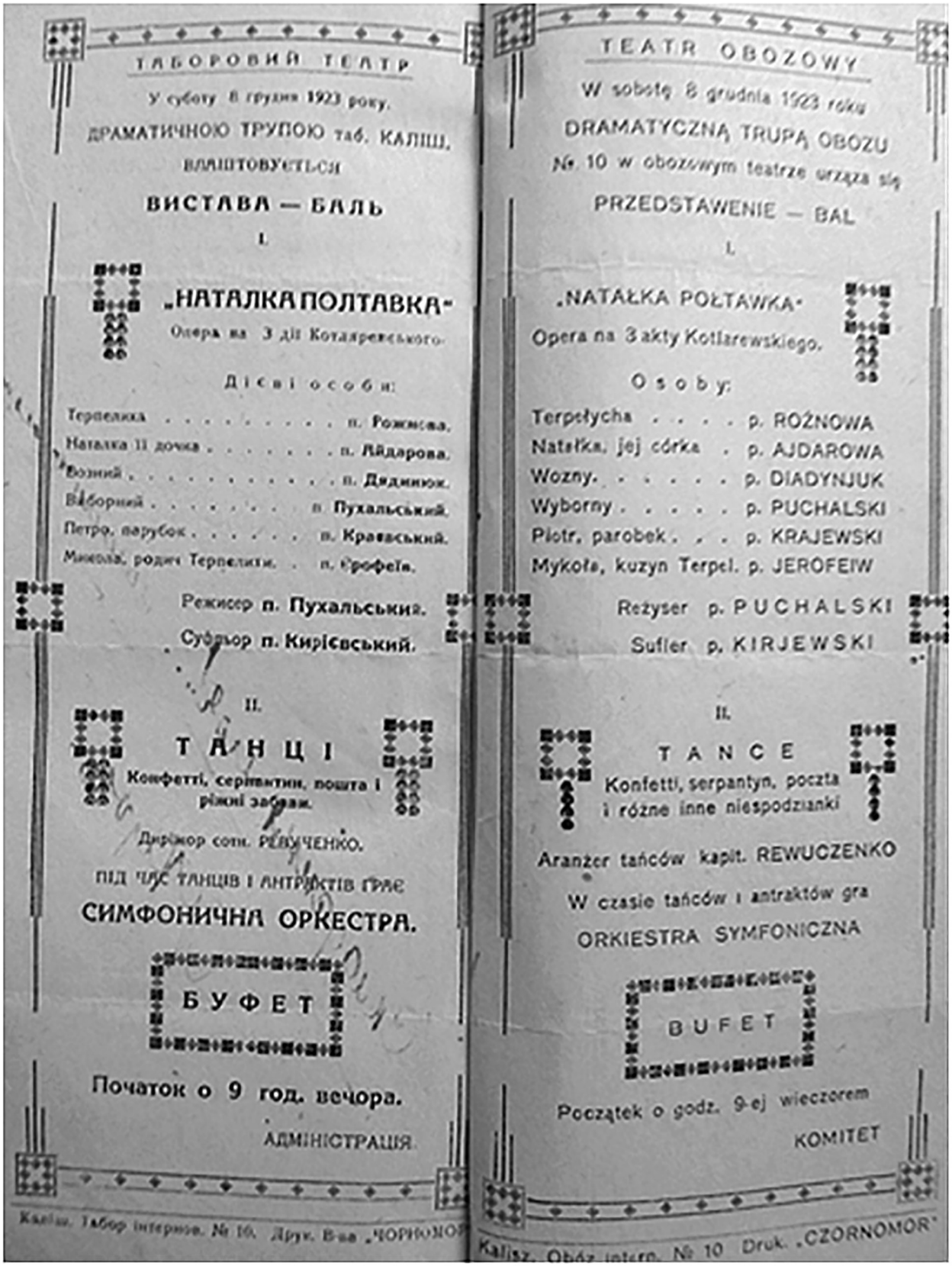
Початок о 20 годині.

Розпорядник Дунчевський Поручник.
Директор театру Васютинський Сотник.

ПРОГРАМ

Рис. 6, 6а

Рис. 7



ТАБОРОВИЙ ТЕАТР

У суботу 8 грудня 1923 року.

ДРАМАТИЧНОЮ ТРУПОЮ таб. КАЛІШ.

ВЛАШТОВУЄТЬСЯ

ВИСТАВА — БАЛЬ

I.

„НАТАЛКА ПОЛТАВКА"

Опера на 3 дії Котляревського.

Дієві особи:

Терпелиха . . . . . п. Рожнова.
Наталка її дочка . . . . . п. Айдарова.
Возний . . . . . п. Дядинюк.
Виборний . . . . . п. Пухальський.
Петро, парубок . . . . . п. Краєвський.
Микола, родич Терпелихи. . п. Єрофеїв.

Режисер п. Пухальський.

Суфлер п. Кирієвський.

II.

ТАНЦІ

Конфетті, серпантин, пошта і різні забави.

Диріжор сотн. РЕВУЧЕНКО.

ПІД ЧАС ТАНЦІВ І АНТРАКТІВ ГРАЄ

СИМФОНІЧНА ОРКЕСТРА.

БУФЕТ

Початок о 9 год. вечора.

АДМІНІСТРАЦІЯ.

Калiш. Табор інтернов. № 10. Друк. В-ва „ЧОРНОМОР

TEATR OBOZOWY

W sobotę 8 grudnia 1923 roku

DRAMATYCZNĄ TRUPĄ OBOZU

№ 10 w obozowym teatrze urządza się

PRZEDSTAWENIE — BAL

I.

„NATAŁKA POŁTAWKA"

Opera na 3 akty Kotlarewskiego.

Osoby:

Terpełycha . . . . p. ROŻNOWA
Natałka, jej córka . p. AJDAROWA
Wozny. . . . . p. DIADYNJUK
Wyborny . . . . . p. PUCHALSKI
Piotr, parobek . . . p. KRAJEWSKI
Mykoła, kuzyn Terpeł. p. JEROFEIW

Reżyser p. PUCHALSKI

Sufler p. KIRJEWSKI

II.

TANCE

Konfetti, serpantyn, poczta i różne inne niespodzianki

Aranżer tańców kapit. REWUCZENKO

W czasie tańców i antraktów gra

ORKIESTRA SYMFONICZNA

BUFET

Początek o godz. 9-ej wieczorem

KOMITET

Kalisz. Obóz intern. № 10 Druk. „CZORNOMOR"

Рис. 8

УДК 008+7/011(059)

Шпортько Валерій Іванович

Штрих до ювілею Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

У статті (на основі власних спогадів і вражень) автор висловлює глибоку шану викладачам Київського державного художнього інституту (нині НАОМА), з якими він спілкувався і від яких отримував знання та підтримку під час навчання впродовж 1968–1972 років.
Висловлено ставлення до реорганізації і руйнування академічної освіти в НАОМА, що впливає на тенденції розвитку в мистецькій освіті України загалом.
Ключові слова: *національна мистецька освіта, спогади, викладачі, традиції, сучасне мистецтво, виставки.*

Шпортько В.И.
Штрих к юбилею Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры
В статье (на основе своих воспоминаний и впечатлений) автор выражает глубокое уважение преподавателям Киевского государственного художественного института (теперь НАОМА), с которыми он общался и от которых получал знания и поддержку во время учебы 1968–1972 годов.
Выражено отношение к реорганизации и разрушению академического образования в НАОМА, что влияет на тенденции развития в художественном образовании Украины в целом.
Ключевые слова: *национальное художественное образование, воспоминания, преподаватели, традиции, современное искусство, выставки.*

Valery Shportko
Review to the Anniversary of the National Academy of Fine Arts and Architecture
On the basis of own memories and experiences, the author expresses deep respect to the lecturers and professors of Kyiv State Art Institute, now NAFAA, who he communicated with, gained knowledge and support during his study in 1968–1972.
The author expresses his opinion and attitude to the deliberate discussion in some artistic circles on the alleged reorganization and failure of academic education in NAFAA, which closely influence development of art education in Ukraine in general.
Key words: *national art education, memoirs, lecturers, traditions, contemporary art, exhibitions.*

«У широкій культурній панорамі кожної нації митцям належить особливе місце. Якщо саме у здійсненні справді вартісних і гарних творів вони ідуть за своїм натхненням, то не лише збагачують культурну спадщину кожної нації і людства взагалі, але також надають кваліфіковану суспільну послугу заради спільного добра» [2].

18 грудня 2017 р. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (далі — Академія) святкувала своє 100-річчя від дня заснування першого в Україні вищого художнього закладу, який заклав основи формування сучасних традицій національної мистецької школи в Україні.

Українська академія мистецтв стала центром формування висококваліфікованих художніх кадрів національної мистецької школи, які виховувалися на високих зразках традицій національної і світової культури. Академія постійно поповнюється професорсько-викладацьким складом із талановитих вихованців. Відкриваються нові шляхи і напрями розвитку мистецтва: дизайну, вільної графіки, реставрації історичних пам'яток.

Академія тісно співпрацює з навчальними закладами Європи й Азії. Основними країнами-партнерами є Польща, Угорщина, Узбекистан, Китай. Проводяться міжнародні пленери, наукові конференції, виставки, майстер-класи

художників, стажування тощо. Підтримуються дружні взаємини з навчальними закладами, що передбачають обмін досвідом у викладанні фахових дисциплін, організацію виставок творчих робіт, запрошення митців-педагогів Академії на викладання в заклади мистецтва зарубіжних країн.

Національна академія мистецтв сьогодні налічує близько 1000 студентів, серед них значна кількість іноземців. Всі вони здобувають освіту під керівництвом 160 педагогів-митців, серед яких 21 академік і члени-кореспонденти Національної академії мистецтв України та Української академії архітектури; 11 лауреатів Національної премії України ім. Т. Шевченка і Державної премії України в галузі архітектури; 39 докторів наук і професорів; 71 кандидат наук і доценти; 63 викладачі, яким присвоєно почесне звання народного художника України, народного архітектора України.

Більш детальну інформацію про результати дослідницьких і науково-методичних праць можна отримати з академічного щорічника «Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці» та довідково-інформаційного видання «Національна академія».

З приводу ювілею Академії хотілося б поділитися своїми приємними спогадами від спілкування з видатними майстрами — педагогами з образотворчого мистецтва — під час нашого навчання в тоді ще Київському державному художньому інституті.

На вступних іспитах ми вперше могли поспілкуватися з професором Карпом Дем'яновичем Трохименком. Згадую, ми здавали вступні іспити з рисунка. Екзамен мав от-от початись, чекали натуру. До аудиторії зайшов Карпо Дем'янович, людина тоді вже поважного віку, у вишиваній сорочці. Він привітався з усіма. І тут один із абітурієнтів (а ви, напевно, знаєте, що всі абітурієнти талановиті й самовпевнені) запрошує, постукуючи олівцем по мольберту: «Сідайте, дєдушка, ми вже починаємо іспит!», на що почув у відповідь: «Та ні, дітки, я не позувати до вас прийшов, а подивитися, яка талановита молодь буде у нас навчатися. Я професор». Після іспиту всі абітурієнти мали змогу поспілкуватися з Карпом Дем'яновичем, послухати його спогади про творчий шлях, отримати поради молодому поколінню з досвіду майстра. Нас вразила простота і сердечність у спілкуванні з нами, по суті, ще абітурієнтами. Слід зазначити, що Карпу Дем'яновичу на той час виповнилося 83 роки і, незважаючи на цей вік, він активно працював над своїми полотнами.

Вступивши на і курс Художнього інституту, ми одразу занурилися у творчий процес мистецького навчання. Викладацький склад вишу був шанований нами, оскільки ми знали про їхню творчість із розповідей студентів-старшокурсників та творчих виставок. Ми дуже уважно дослухалися до їхніх порад і настанов. Доля дала нам змогу познайомитися з викладачами, які увійшли в історію мистецтва світового значення, й навчатися у них. Їхні твори зберігаються в різних музеях України і за кордоном.

Протягом навчання в інституті кафедру, на якій ми навчалися, очолював Віктор Іванович Задорожний. Він викладав у нас рисунок і був керівником дипломних проектів. Багато хто й досі з вдячністю згадує його поради і настанови, які допомогли захистити кращим студентам на відмінно дипломні проекти і вплинули на формування майбутніх викладачів фахових дисциплін.

Рисунку та живопису нам пощастило навчатись у Олександра Артемовича Кривоноса, який був також куратором нашого курсу. Основним принципом його викладацького стилю було невтручання в роботу студента. При детальному поясненні помилок викладачем, студент мав самостійно їх виправити.

Олександр Артемович багато часу приділяв спілкуванню з нами, навчав нас художньому баченню: «Не кажіть: дайте мені тему, а кажіть: дайте мені очі» — це прислів'я ми згадували досить часто. «Потрібно не дивитися, а бачити, — казав Олександр Артемович, — помічати красу у всьому, що нас оточує. Навіть на клаптику підлоги, заплямованому фарбою у майстерні, можна побачити сюжети майбутніх композицій».

Варто добрим словом згадати своїх викладачів з живопису, зокрема Анатолія Олександровича Пламеницького — талановитого художника-колориста. Його натурні постановки завжди вирізнялися живописністю і чіткістю навчально-методичного завдання, яке ставилось перед нами.

Анатолій Олександрович мав інший стиль викладання. Він поєднував пояснення з втручанням (у разі необхідності) у роботу студента для наочної демонстрації вирішення тієї чи тієї живописної проблеми, яка виникла під час роботи над постановкою.

Також ми навчалися живопису в ще молодих на той час художників — Валентини Гаврилівни Вородової-Готьє, Віри Іванівни Баріновї-Кулеби, Василя Івановича Гуріна. Завдяки їм ми приділяли увагу колориту і композиції, аналізували твори великих майстрів, робили навчальні копії з їхніх робіт.

Наш Художньо-педагогічний факультет у своїй навчальній програмі передбачав і глибоке занурення у графіку, де ми навчалися різним

художнім технікам (офорту, ліногравюрі, літографії) та секретам створення плаката, книжкової ілюстрації.

Студенти факультету вивчали скульптуру, пізнавали форму під час копіювання барельєфів, горельєфів та круглої скульптури під керівництвом Івана Павловича Шаповала. Дякуючи йому, ми отримали знання і вмінні в роботі зі скульптурними матеріалами.

Ми також вдячні викладачам кабінету пластичної анатомії. Глибокі знання, які дали Ніна Сергіївна Ган та завідувач кабінетом Лідія Олександрівна Зибіна, запам'яталися і допомагали нам в роботі над натурою протягом довгих років викладацької та творчої роботи.

У світ таїнства художника театру нас увела Інна Валентинівна Биченкова. Інна Валентинівна для ознайомлення з особливостями роботи художника театру запрошувала нас на випускні студентські спектаклі Театрального інституту. Як завдання ми вибирали твір із запропонованих нам авторів відомих театральних п'єс і створювали ескізи костюмів, макети сцен та декорації. Це була кропітка і цікава робота.

Закони перспективи ми вивчали з Амфіаном Олександровичем Мейєром і Василем Михайловичем Ратнічиним. Дякуючи цим викладачам, ми отримали глибокі знання з перспективи, які із задоволенням передаємо молодому поколінню наших студентів.

Також хотілося б віддати належне викладачам кафедри мистецтвознавства: Людмилі Семеновні Міляєвій, Олені Михайлівні Говді, Петру Івановичу Говді, Платону Олександровичу Білецькому, Ганні Володимирівні Заваровій, Людмилі Миколаївні Сак.

Минули десятки років, більшість із згаданих нами викладачів відійшла в інший світ, проте пам'ять про них живе донині.

Працюючи в Інституті мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (далі — Університет) протягом двадцяти двох років, ми підтримували зв'язки з Академією мистецтв, проходили стажування на базі Академії. Кафедри живопису, рисунка та графіки ділилися з нами методичними посібниками зі своїх фондів.

Наші студенти регулярно відвідували прилюдні семестрові перегляди студентських робіт Академії, виставки студентів і викладачів у музеї вишу, де розширювали свої знання з точки зору професійної майстерності. Контакти і співпраця продовжуються. Викладачі Академії призначаються головами Державної комісії на наших випускних іспитах. Це, зокрема, професори Андрій Володимирович Чебикін — ректор НАОМА, Микола Федорович Титов — завідувач кафедри реставрації творів образотворчого мистецтва, Віктор Петрович Бистряков — завідувач кафедри рисунка, Михайло Олександрович Криволапов — доктор мистецтвознавства.

Наші студенти-випускники, отримавши диплом бакалавра, успішно складали іспити до НАОМА, деякі з них залишились працювати на кафедрах Академії, в журналі «Образотворче мистецтво».

На кафедрі образотворчого мистецтва нашого Університету працюють відомі в мистецьких колах художники і науковці, випускники Національної академії: Олександр Андрійович Бородай, Алла Борисівна Буйгашева, Ольга Володимирівна Школьна, Олена Степанівна Кашшай, Ольга Володимирівна Коновалова, Ганна Олексіївна Крюкова, Ольга Юріївна Морозова, Світлана Вікторівна Стрельцова.

Під керівництвом доктора мистецтвознавства Ольги Володимирівни Школьної кафедра успішно працює у вихованні підростаючого творчого покоління і активно бере участь у мистецькому житті.

Саме тому нас цікавлять дискусії, які точаться навколо Академії мистецтва. Останнім часом ми слідкуємо за новинами по радіо, телебаченню, в інтернет-ресурсах та соціальних мережах за бурхливими, емоційними виступами деяких митців сучасного мистецтва (переважно випускників Академії), які пропонують ліквідувати застарілу, на їхню думку, академічну школу навчання, на якій базується НАОМА, як таку, що не відповідає вимогам часу.

Приклад подібних дискусій можна побачити на сторінках інтернет-журналу «Korydor». Мистецтвознавець (випускниця і викладач НАОМА) Ольга Балашова зазначає: «Розуміти мистецтво і малювати — це два різні способи набуття знання. Те, чого переважно навчають в художній академії, — це бути вправним ремісником, вміти малювати, створювати певний образ і бути точним у ньому. Це те, що ми успадкували від радянської системи, і я не думаю, що тут є привід взагалі говорити про університетський тип освіти. Натомість в академії не вчать критично мислити, і деяких студентів це навіть більш ніж задовольняє. <…> Протиставлення у назві нашої зустрічі викриває проблему: ми маємо ситуацію кризи в освіті загалом і кризу університету як інституту, який цю освіту пропонує. І перше, що спадає на думку, ніби освіта існує насамперед для студентів. Сьогодні в мене більш проблемне бачення цього. Якщо освіта для студентів, то вони мають отримати якісь навички, які допоможуть

дуже прагматично реалізуватись у житті. Але насправді в академічного середовища є свої складні завдання, і вони не пов'язані безпосередньо з реалізацією "практичної успішності" та кар'єрним зростанням. В нашому ж суспільстві керуються купівельними відносинами, які перебувають в абсолютно іншій площині. В Україні освіта мало впливає на успішність людини в житті — ні в практичному, ні в символічному смислі» [6].

Знову стаття Олени Балашової в інтернет-газеті «В гору» читаємо: «…Протягом останніх років до сучасного мистецтва приходить все більше нових імен. Багато художників формуються поза "звичним" академічним колом. Полем для їхніх референцій стає мережа або вулиця. <…> за умов перманентної кризи Академії мистецтва такі острівки нового знання набувають великого значення» [4].

На нашу думку, якось дивно і непорядно нищити джерело, з якого ви черпали знання і надихалися на творчість. І навіщо обов'язково «…мы разрушим до основанья, а затем..»? Хто заважає вам знайти меценатів-поціновувачів сучасного мистецтва для створення альтернативного вищого навчального закладу? А при цьому творча молодь матиме можливість вибирати, де і чому їм навчатися. Подібні гучні заяви чомусь не враховують думку переважної більшості студентів, які вступили в Академію, щоб здобути академічні знання.

Хотілося б зазначити, що базові знання у вищих мистецьких академічних закладах (до того ж успішно) отримали Пабло Пікассо, Сальвадор Далі, Казимир Малевич. І жоден з них не обмовився про те, що ці знання зайві й заважали їхньому творчому самовираженню.

Навчатися в нашій академічній школі образотворчого мистецтва бажають також іноземні студенти. Як і в кожному навчальному закладі, в НАОМА є над чим працювати, що покращувати. У викладацькому складі багато професорів поважного віку, але вони у свій час були вихованцями видатних майстрів українського образотворчого мистецтва, які, своєю чергою, навчалися у фундаторів національного мистецтва, таких як Тетяна Яблонська, Федір Кричевський, Георгій Нарбут, Михайло Бойчук, Казимир Малевич, Карпо Трохименко. Саме так і відбувається передача досвіду і традицій. Зрозуміло, що кожне наступне покоління переосмислює здобуті знання і підіймає їх на новий щабель розвитку українського мистецтва.

Досліджуючи традиції академічної школи, кандидат мистецтвознавства Остап Ковальчук висвітлює проблеми розвитку вітчизняної школи живопису під іншим кутом зору: «Кожна національна культура має пройти всі стадії діалектичного розвитку. І саме такі педагоги, як Микола Самокиш та Карпо Трохименко <…> зуміли за досить короткий термін створити українську реалістичну школу. За часів існування тоталітарної держави, що диктувала свої закони мистецтву, вони зуміли відстояти й розвинути самобутність українського образотворчого мистецтва. У власній творчості ці художники протягом усього життя відображали минуле і сучасне України. Їхні твори, що увійшли до золотого фонду українського історичного живопису, виховували патріотизм у багатьох поколінь співвітчизників. А ті окремі негативні аспекти, що принесла штучна ізоляція і культивування виключно реалістичних методик, спричинилися до того, що в Україні було збережено академічну школу, яка на сьогодні є унікальним явищем світового мистецтва» [3].

Крім академічної школи навчання, Академія завжди підтримувала творчі пошуки художників. Ще в 1990-х роках створювали свої інсталяції Олександр Бородай і Олександр Бабак на виставці в Національному музеї українського образотворчого мистецтва. Згадайте твори Тіберія Сільваші, Віктора Сидоренка, Івана Марчука, Анатолія Криволапа, Петра Бевзи… які відомі добре за межами країни.

Насправді ж Академія не стоїть осторонь сучасного українського мистецтва: запрошує лекторів, проводить дискусії, наукові конференції, зустрічі з відомими сучасними художниками (не так давно, наприклад, з Микитою Каданом, Сарою Тайнон — ірланською художницею). Можна також згадати перформанс викладача НАОМА Федора Александровича «Радіоактивне молоко» у грудні 1916 р. у стінах Академії [1]. Він також є автором стрічки «Російський дятел» — про Чорнобиль, яка на престижному кінофестивалі «Санденс» (США) в номінації документальних фільмів здобула премію «Гран-прі» [5].

Дискусії щодо реформаторства не обмежуються НАОМА. Вони намагаються рушити академічну освіту у всіх мистецьких навчальних закладах України. Ці події впливають і на нашу кафедру образотворчого мистецтва Інституту мистецтв, студентство якої прийшло здобути базові знання з рисунка, живопису, кольорознавства, технологій та інших фахових наук, які базуються на академічних засадах. Ці базові знання — фундамент для власного творчого шляху кожного митця.

Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка підтримує розвиток

студентів не тільки в стінах нашого закладу. На сайті Університету можна знайти безліч пропозицій для студентів і викладачів щодо стажування у Польщі, Франції, Італії, Іспанії тощо; можна брати участь у конференціях, міжнародних мистецьких конкурсах, пленерах. Отже, є всі можливості для різноманітного творчого розвитку нашої молоді.

ДЖЕРЕЛА

1. Александрович Федір. Перформанс «Радіоактивне молоко» 16.12.16 [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://xoomclips.com/more_clip.php?id=YQrQ50Kv15s.
2. Йоан Павло II: лист до митців [Електронний ресурс] / Йоан Павло II. — Режим доступу : http://www.xic.com.ua/cerkva-pro/18-mystectvo/64-joan-pavlo-ii-lyst-do-mytciv.
3. Ковальчук О. Традиції академічної школи і новаторство педагогічних методів К.Д. Трохименка (до 120-річчя від дня народження) / Остап Ковальчук // Дослідницькі та науково-методичні праці : зб. наук. пр. Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. — 2005. — Вип. 12. — С. 54–59.
4. Найцікавіші явища в українському мистецтві 2016 року [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://vgoru.org/index.php/kultura/item/10997-naitsikavishi-iavyshcha-v-ukrainskomu-mystetstvi-2016-roku/.
5. Пилипенко Г.-Г. Федір Александрович: «Російський дятел» — про Чорнобиль, Майдан, мене як Дон Кіхота й Шерлока Холмса в одній особі / Г.-Г. Пилипенко // Урядовий кур'єр. — 2017. — № 26.
6. Університет: відкритий чи системний? [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.korydor.in.ua/ua/ideas/universitet-vidkritij-chi-sistemnij.html.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. АРХІТЕКТУРА

УДК 75.021

Кравец Владимир Иосифович
Шило Александр Всеволодович

Жанр портрета XVII в. в контексте духовных поисков эпохи

В статье анализируется портретное искусство Д. Веласкеса, Ф. Хальса и Рембрандта в контексте их творческого метода и социокультурной проблематики XVII века.
Ключевые слова: *портрет, гуманизм, рационализм.*

Кравець В.І., Шило О.В.
Жанр портрета XVII ст. в контексті духовних пошуків епохи
У статті аналізується портретне мистецтво Д. Веласкеса, Ф. Хальса і Рембрандта в контексті їх творчого методу і соціокультурної проблематики XVII століття.
Ключові слова: *портрет, гуманізм, раціоналізм.*

Volodymyr Kravets, Oleksandr Shylo
Portrait Genre of the 17th Century in the Context of Spiritual Searches of the Epoch
The article analyses the portrait art by D. Velazquez, F. Hals and Rembrandt in the context of their creative method and sociocultural problems of the 17th century.
Key words*: portrait, humanism, rationalism.*

Из всех жанров изобразительного искусства труднейшим является портрет. Сложные задачи решали художники, обратившиеся к изображению человека. Его уникальность, неповторимость в изображении на бумаге, холсте или в мраморе должны опознаваться. Заглянув в историю портрета, мы обнаружим, что некогда и душа усопшего должна была узнать свой облик в изображении, чтобы вернуться когда-нибудь в материальное свое воплощение.

В великом наследии портретного искусства мы увидим две тенденции: с одной стороны, как можно более близкое сходство с конкретным человеком, с другой — отнесение изображения к некоему усредненному представлению о прекрасном человеке вообще. Уже в римском портрете наблюдаются важнейшие свойства «подлинного» портрета: абсолютное сходство, характер героя и некое эмоциональное состояние, настроение, и иногда даже социальный статус. Блистательное мастерство великих художников Возрождения внесло огромный вклад в развитие жанра портрета. И все же во многих ренессансных портретах улавливается склонность к идеализации их героев. Наиболее яркие достижения в искусстве портрета были получены в художественной культуре XVII века — это творчество трех гениев портрета: Веласкеса, Хальса, Рембрандта.

XVII век занял особое место в истории европейской культуры. В чем же эта особенность? Что обусловило появление столь уникальных мастеров? Попробуем разобраться.

1. Эпоха Возрождения оказалась одним из самых глубоких духовных кризисов в истории Европы, одной из самых противоречивых по своим проявлениям исторических эпох.

Поэтому следующей за нею эпохе — Нового времени — предстояло осмыслить эти противоречия и решать доставшиеся в наследство от Возрождения проблемы.

Суть возрожденческой проблематики в пробуждении европейского индивидуализма. В европейском мышлении обнаружилось полное отсутствие сколько-нибудь определённо осмысленных пределов его собственных возможностей. Завершением эпохи Возрождения стала насущная необходимость самоопределения европейского индивидуализма, положения пределов самому себе, выяснения границ собственных возможностей.

Европейский индивидуализм в эпоху Возрождения с одинаковой настойчивостью утверждал себя во всех проявлениях человеческой жизни. Это обстоятельство привело к тому, что эпоха Возрождения стала эпохой неимоверных духовных напряжений. Одновременно с титаническими высотами человеческого духа обнаруживается явление «обратной стороны титанизма». Оно также было связано с утверждением титанического индивидуализма и также было сопряжено со сверхмерными затратами человеческой энергии. Это, в конце концов, и привело к появлению той «горы трупов», о которой как о финале эпохи Возрождения писал А.Ф. Лосев [3, с. 604] и которая есть итогом ничем не ограниченного самоутверждения.

Возникает вопрос, как же организовывать культурное пространство европейской жизни в условиях массового и широкого самоутверждения индивидуализма, отказаться от которого уже невозможно. Нужно было найти такие более спокойные формы существования общества, которые бы не приводили к разрушению как отдельной личности, так и культуры в целом.

Начало духовной истории Нового времени связано с попыткой осмысления природы тех проблем, которые были поставлены Возрождением. Как отмечал Р. Гвардини, в эпоху Возрождения с личности были сняты те ограничения, которые существовали в средние века. Человеческие «хочу» и «могу» сливаются воедино. Это определяет универсальную формулу европейского индивидуализма. Она вступает в глубокое противоречие с той формулой человеческой жизни — можно то, что должно, — которая определялась средневековым мировоззрением и в обозначении должного связывалась с представлениями об Абсолюте, о Боге [2]. Теперь же, в ситуации нового самоопределения, необходимо было заново понять место Бога в новом, поствозрожденческом европейском мире. Новая концепция Бога и должна была определить границы возможностей европейского индивидуализма. Характеризуя основные черты формирующейся нововременной картины мира, приходится обратиться к той культурной парадигме, которую она сменяет.

Для средневекового сознания Бог выступал всей полнотой реальности, был ей тождествен и тем самым определял границу между «можно» и «нельзя» в повседневной жизни средневекового человека. В эпоху Возрождения гуманисты, утверждая реальность чувственно воспринимаемого мира, на смену средневековому теоцентризму привносят то, что позже будет осмыслено как антропоцентризм. Вместе с тем, ломая средневековое мировоззрение, Возрождение остаётся глубоко христианской эпохой. Рубеж XVI–XVII веков — период складывания нового богословия, которое во многом определило дальнейшее развитие европейского мышления. Оно уточняет антропоцентрическую картину мира Возрождения представлением о её границах. Сохраняется представление о тварности мира. Формируется убеждение, что познавая смысло- и целесообразно сотворённый мир, данный чувственному опыту, можно постичь Бога.

Познание Бога через природу осмысливается как обобщение чувственного опыта и наблюдения, постижение тех принципов Творения, благодаря которым становится возможным наблюдаемое разнообразие мира. На этой основе формируются такие представления о нем — т.н. идеальные объекты, — в которых схватывались бы его закономерности, не зависящие от личности и субъективных качеств исследователя-наблюдателя и условий наблюдения. Они полагаются объективными законами природы.

Обнаружение закономерностей в окружающем мире неизбежно приводит к возможности эти закономерности осознанно и целесообразно использовать в деятельности человека, устремлённость которой к достижению волевым образом поставленных целей открыла эпоха Возрождения. В отличие от средневековой теоцентрической модели мира, где место Бога определялось как центральное, а самодеятельность человека была ограничена предопределённым ему местом в социальной иерархии, теперь место Бога отождествляется именно с определенными природой границами возможной самодеятельной активности индивида. Она теперь приобрела иной, чем в эпоху Возрождения, смысл. Если эмпирический навык человека Возрождения целиком и полностью выводился из свойств и качеств его личности, то теперь правила познания и моделирования мира приобретают отчуждённый от личности

надындивидуальный характер, осмысливаемый философией рационализма [1].

В эпоху Возрождения роль лидера культуры играл художник. В XVII в. лидером культуры становится учёный. Художественная деятельность отчасти подчиняет своё развитие утверждающемуся мировоззрению, отчасти начинает оппонировать ему, обнаруживая собственные ресурсы самоопределения в новых социокультурных условиях.

Наиболее остро эти противоречия проявились вокруг темы индивидуализма, которая и послужила одним из источников становления культурной парадигмы Нового времени. С одной стороны, он вводился в нормативные рамки разнообразных социальных и культурных иерархий. С другой же — сохранялась возможность его внесистемного и вненормативного существования, что, в частности, в художественной практике обнаруживало значительный образотворческий потенциал. Он-то и проявился наиболее ярко в искусстве портрета XVII в. — том, которое, с одной стороны, было тесно связано как раз с воплощением темы индивидуализма, в частности, неповторимого образа индивидуума, но и проявлением индивидуальности мастера, создающего портрет.

Это и было то искусство портрета, которое мы вплоть до сегодняшнего дня считаем вершиной художественного реализма, определившего главные направления его развития в Новое и Новейшее время и представленного именами Веласкеса, Хальса и Рембрандта.

2. Эти три великих портретиста достигли высочайших вершин, сплавив гуманистические смыслы с самой совершенной формой.

На всем художественном наследии Веласкеса лежит печать утонченного благородства. При абсолютном сходстве художнику удалось практически во всех портретах дать точную беспощадную нравственную и социальную характеристику персонажа, раскрывающую суть человеческих личностей в их подлинном обличии. Эта метафоричность, ярко выраженная во всей огромной галерее созданных Веласкесом портретов, виртуозно вылеплена его снайперской кистью.

Именно Веласкес сумел, как никто другой в портретном искусстве, дать яркие социально-нравственные характеристики людям, занимающим высочайшие ступени в государственной иерархии Испании. Ни до, ни после Веласкеса никому не удавалось достичь таких блистательных результатов, соединив в своих творениях уникальное совершенство художественной формы с ярким и не декларативным, но важнейшим свойством подлинного портретного искусства — рассказом о сути человека, раскрывающейся в его роли в социуме.

В творчестве Веласкеса имеется немало блестящих портретов людей, не занимавших никаких высоких ступеней в иерархии испанского королевства и не получивших разоблачительных метафор: от простолюдинов и аристократов до королевских шутов. И все эти портреты выражали глубокий гуманизм художника, который, не приукрашивая персонажей, глубоко раскрывал их внутренний мир, их благородство, высокий нравственный потенциал. Творчество Веласкеса впервые и так совершенно внесло в мировое искусство портрета важнейшее качество — воссоздание на полотне *Личности человека в его социальной роли.*

Но со всеми разными свойствами личности — своими темпераментами и характерами, нравственными устоями и лицами — человек живет в *сиюминутности* страстями, испытывает горе, гнев, радость, плачет и смеется, и если горе он может переживать довольно долго, то смеяться он может лишь мгновения. Смех (как и гнев) — это мгновенное, динамичное эмоциональное состояние человека. Поэтому «схватить» это движение души в мелькнувшей мимике лица является сложнейшей задачей художника, проявлением высшего мастерства. Таким виртуозом был Франс Хальс. Почти все портреты его кисти изображали людей смеющихся, улыбающихся, проявляющих свои эмоции во внешней динамике и даже в физическом движении (например, портрет офицера, раскачивающегося в кресле).

Хлесткие, острые, динамичные мазки Хальса создают на холсте совершенно новую для его времени выразительную фактуру, которая сама по себе может представлять самодостаточную ценность. При этом их динамика полностью отвечает динамике изображенного — мимолетных эмоций. Мы видим на холсте *«застывшее на века мгновенье»*. Это еще одно важное слагаемое в целостном понимании европейского искусства портрета.

А все мгновенья вместе — и есть жизнь человека, в которой, к сожалению, мало радости. И только один художник смог рассказать о *всей* жизни человека, о его судьбе. Это сделал великий Рембрандт. Именно он создал галерею *портретов-биографий*. Именно эта линия в искусстве портрета вместе с двумя вышеупомянутыми, и является главной направленностью важнейших смыслов в этом жанре изобразительного искусства.

Проявление этой линии в творчестве Рембрандта относиться к тому этапу его жизни, когда он испытал тяжелейшие удары судьбы.

Потеря любимой жены, сына Титуса и многие другие горести наложили свой отпечаток на восприятие жизни и людей. И поэтому в творениях его гениальной кисти совершенное отражение страстей его собственной души слито с огромной любовью к людям, позволившим разделить с ними и свое горе. Его полотна по-мужицки грубоваты, в них живые, любящие и страдающие душа и плоть, и в каждом лице, в глазах каждого персонажа можно увидеть целую прожитую жизнь, *судьбу*, «привычных горестей укор», тихую жалобу, смирение — *биографию*. А в глазах старого еврея — даже судьбу целого народа. Всепрощающая печаль в глазах «Жены брата» и вся христианская концепция такой же всепрощающей любви в лице и глазах отца в «Блудном сыне». Придав караваджистским контрастам света и тени новые смыслы, Рембрандт сакральными золотыми лучами выхватывает из таинственной, бездонной, но прозрачной мглы, олицетворяющей непредсказуемость судьбы, янтарные и терракотовые фрагменты лиц, рук, тел и одежды, вылепленные многочисленными мощными, иногда грубыми мазками, залитыми драгоценными сплавами золотистых лессировок. Его образы, лишенные всякой рисовки, поистине монументальны, и величие *каждого* маленького человека в его портретах становится высшим проявлением подлинного гуманизма.

Теперь несколько слов о характере пластического языка, преобразовавшемся в XVII в. и отразившем дух Нового времени. Еще в эпоху Возрождения изобразительный и выразительный язык живописи претерпел некое раздвоение, которое коснулось двух основных художественных школ великого итальянского Ренессанса: флорентийской и венецианской. Флорентинцев отличала большая чеканность, «объективность», предельная законченность формы в границах четких контуров. Форма предстает зрителю такой, какой она есть на самом деле, причем «неподвижная», даже если она изображалась в движении. Этот язык изображения вообще свойствен Возрождению, во многом восхищающему зрителя объективной правдой, почти научно-убедительной и точной.

Но вот венецианская школа величайшими своими мастерами стала изображать объекты сюжетов в живописи в некотором «вибрационном» движении, теряя абсолютную жесткость, законченность в «незыблемых» контурах, удерживавших форму в четких границах. В живописи новым героем, кроме самих объектов природы и человека, становится *воздух*. В грядущих этапах развития живописи он все больше будет переходить на первые роли, окончательно став лидером на живописной сцене в импрессионизме, когда он не только, вибрируя, растворил в себе бесконечными рефлексами и людей, и природу, но стал символом отражения в изобразительном искусстве *движения* как такового. Это было неким дублированием процессов в науке, в частности в математике, которая до появления дифференциального исчисления изучала «конечные» и фиксированные состояния неких количественных характеристик, отражающих объекты жизни. Однако, после великих прорывов в математике и механике Ньютона и Лейбница, наука стала все глубже изучать процессы движения, скорости и ускорения, когда в точке графика, описывающего процесс, была открыта «вибрация» минимальных изменений этого процесса — производная. Эту же тенденцию можно проследить в развитии языка живописи Нового времени, в том числе и в портрете.

Уже у Веласкеса мы видим точные «снайперские» *динамичные* мазки, скользящие по поверхности холста, *на глазах зрителя* формирующие пластику лиц портретируемых. Письмо же Хальса еще более динамично, адекватно сливаясь динамичностью сюжета с эмоциональной динамикой смеющихся персонажей. Экспрессия творческой манеры Хальса удивительно соответствует сущности достижений науки (как в экспрессивном портрете великого математика Декарта).

Особого внимания заслуживает творческая манера Рембрандта. В его портретах-биографиях многослойная фактура пастозного письма как бы соответствует многослойной структуре жизненных эпизодов и ситуаций, накладывающих на лица следы страстей и событий, которые и составляют жизнь и биографии людей, в которых заключено движение жизни. Фактура, как сплав не красок, застывших в податливой пластике янтарной палитры, а следов каждой прожитой минуты, впечатав их в живописных пластах как в воске, создавала на холсте активную «вибрирующую», даже грубоватую массу, о которой некоторые современники говорили, что его, Рембрандта, портреты можно «брать за нос». Но сквозь свечение многих слоев мощных, почти скульптурных мазков на нас смотрят живые люди со всеми событиями и болями их жизни.

Выделенные три линии в смысловом прочтении произведений портретного искусства фактически исчерпывают собой важнейшие возможные варианты содержательности в этом жанре. И большей глубины, и гуманизма, чем те, что были воплощены в великих творениях Веласкеса, Хальса и Рембрандта, в истории портрета ни до, ни после них не было.

ИСТОЧНИКИ

1. Асмус В.Ф. Рационализм / В.Ф. Асмус // Философская энциклопедия. — Т. 4. — М. : Сов. энциклопедия, 1967. — С. 469–471.
2. Гвардини Р. Конец Нового времени / Р. Гвардини // Вопросы философии. — 1990. — № 4. — С. 127–163.
3. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1982. — 623 с.
4. Рейнгардт Л.Я. Эстетика французского классицизма / Л.Я. Рейнгардт // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. 2. — М. : Искусство, 1964. — С. 201–206.
5. Шило А.В. Чем же удивлял Брунеллески, или Введение в картину классической эпохи // С. Рахманинов: на переломе столетий. — Вып. 4. — Харьков : СПДФО Носань В.А., 2007. — С. 289–297.
6. Pevsner N. The Academies of Arts / N. Pevsner. — Cambridge, University Press; New York, the Macmillan Co., 1940. — PP. XIV + 323.

УДК 76:821.161.2

Кузьменко Галина Василівна

Літературна спадщина Бориса Грінченка у творчості художників-графіків

У статті крізь призму історичних подій розкриваються особливості розвитку видавничої справи в Україні кінця XIX — початку XX століття — у період літературної діяльності Бориса Грінченка. Уточнюється сутність терміна «ілюстрація», розглядається специфіка розробки книжкової ілюстрації, висвітлюється роль та особливості праці художника у мистецтві створення й оздоблення книги, проводиться стислий мистецтвознавчий аналіз художніх особливостей конкретних ілюстрацій, створених художниками-графіками до творів Бориса Грінченка.

Ключові слова: *видавнича справа, мистецтво створення книги, книжкова графіка, ілюстрація.*

Кузьменко Г.В.

Литературное наследие Бориса Гринченко в творчестве художников-графиков

В статье через призму исторических событий раскрываются особенности развития издательского дела в Украине конца XIX — начала XX века — во время литературной деятельности Бориса Гринченко. Уточняется сущность термина «иллюстрация», рассматривается специфика разработки книжной иллюстрации, освещается роль и особенности работы художника в искусстве создания книги, проводится краткий искусствоведческий анализ художественных особенностей конкретных иллюстраций, созданных художниками-графиками к произведениям Бориса Гринченко.

Ключевые слова: *издательское дело, искусство создания книги, книжная графика, иллюстрация.*

Halyna Kuzmenko

Borys Hrinchenko Literary Heritage in Works of Graphic Artists

The article, in the retrospect of time, covers the peculiarities of publishing development in Ukraine in late nineteenth — early twentieth century the time of Borys Hrinchenko literary activity. It refines the essence of the term "illustration" and determines the specific character of the book illustration design, highlights the role and characteristics of the artist concerning the art of creation and finishing of the book. The article also reveals a brief art analysis of artistic features of the specific illustrations created by the graphic artists for the works of Borys Grinchenko.

Key words: *publishing, art of making books, book graphic arts, illustration.*

Ілюстрації мають бути
правдивими та художньо виконаними,
бо погана ілюстрація тільки заплутає дитину.
Борис Грінченко

Любов і повага до книг стали головними чинниками, що визначили життєвий і творчий шлях Бориса Грінченка — педагога, письменника, ученого, громадського діяча.

Важливим напрямом праці Б. Грінченка була його просвітницька діяльність. За словами В. Сімовича, крізь усе життя і творчість нашого співвітчизника «червоною ниткою тягнуться отсі слова: народня просвіта, народня школа, національне питання» [6, с. 229].

Сповідуючи прогресивні погляди щодо освіти загалом і розуміючи значущість «вкраїнської книжки» для національного самопізнання та загальнокультурного розвитку українського народу, Б. Грінченко протягом усього свого життя активно висловлював думки і прагнення щодо поширення українського письменства, розвитку вітчизняного книговидання та періодики, клопотав про створення бібліотек і відкриття шкіл, відстоював право навчати дітей

рідною мовою, разом з іншими письменниками (С. Васильченко, М. Коцюбинський, О. Олесь, О. Пчілка, Л. Українка, І. Франко та ін.) чимало сил віддав закладанню основ української дитячої літератури. Важливо нагадати тут такий вислів Грінченка: «Прочитає людина, і як ще не зіпсована, світла, щира, то спиниться. Вразить її краса, правда. Почне думати <…> зацікавлюється, починає читати вкраїнські книжки. Починає вчити мову <…>. Вчиться людина сама з книжок <…>» [2].

Як автор, упорядник та редактор низки українських періодичних видань Б. Грінченко багаторазово наголошував на реалізації принципів наочності оформлення журналів для дітей, дбав про грамотність мови, бездоганний вигляд дитячих видань та гарне їх оздоблення [1]. Така грінченківська позиція добре характеризує естетичне мислення письменника, а його роздуми про популяризацію та оздоблення українських видань є цілком зрозумілими й актуальними і нині, оскільки книга, від стародавніх рукописів до складних книжкових конструкцій сьогодення, була і залишається скарбницею мудрості, одним з найвищих культурних досягнень людства.

Вагому частину літературного спадку Б. Грінченка становить література для дітей, яка у його творчості набуває нової якості. Завдяки стилістичній довершеності мови Б. Грінченку вдалося у різних формах малої прози (оповідання, повісті, літературні казки) через знайомі, взяті з життя чи фольклорних джерел сюжети, доступно та зрозуміло «змалювати» у свідомості дітей зворушливі художні образи й яскраві картини. Оповідання й казки, написані Б. Грінченком понад століття тому, й досі привертають увагу не лише цікавим сюжетом, розумінням вразливості дитячої душі, але й своїм неповторним стилем, довірливим тоном спілкування письменника з примхливою аудиторією маленьких слухачів, здатністю «нерозривно поєднувати у своїх творах моральний, соціальний і патріотичний аспекти» [5, с. 211–212].

Грінченкова літературна спадщина, вирізняючись розмаїттям літературних форм і жанрів, не могла не зацікавити багатьох учених у галузі культурології, мистецтвознавства, філології, відомих дослідників мистецтва книги, художників-ілюстраторів книжкових видань.

Вивченню літературної та наукової спадщини Бориса Грінченка присвячено чимало наукових досліджень (І. Брик, О. Вовк, І. Гайдаєнко, М. Гуменюк, С. Кіраль, Л. Козар, М. Кравченко, В. Новійчук, М. Плевако, Й. Погрібний). З-поміж наукових розвідок варто виокремити дослідження Т. Кормакової і Є. Медведської, присвячені висвітленню ролі національної літератури в контексті сучасної книжкової ілюстрації на прикладі творчості Б. Грінченка. Даній проблематиці присвячена стаття О. Матвійчук і Г. Кузьменко, які зібрали автобіографічні матеріали про художників-ілюстраторів книжкових видань Бориса Грінченка.

У цілому слід зазначити, що обрана тема розглядалася лише фрагментарно і досі не стала об'єктом цілісного дослідження. Певний аспект новизни даної статті зумовлений браком цілеспрямованих теоретичних праць у сучасному мистецтвознавстві, а також необхідністю систематизувати фрагментарні дані щодо зазначеної проблеми.

Мета статті полягає у здійсненні мистецтвознавчого аналізу корпусу ілюстрацій, створених художниками-графіками до літературної спадщини Бориса Грінченка.

Меті підпорядкована низка **завдань** аналітичного характеру, зокрема:

- розкриття особливостей історичних умов, у яких відбувалася літературна діяльність Бориса Грінченка;
- виокремлення корпусу ілюстрацій до творів Б. Грінченка та стислий комплексний аналіз їх художніх особливостей.

Вирішення цих завдань дасть змогу вийти на узагальнюючий рівень, краще зрозуміти складність історичних умов, у яких самовіддано працював письменник, дбаючи про національно-культурне відродження України, й осягнути вагомість літературної спадщини нашого видатного співвітчизника крізь призму мистецтва книги, зокрема, книжкової ілюстрації.

Сьогодні виданням книги займається чималий творчий колектив фахівців, де кожен має свої завдання. Але до другої половини XX ст. провідна роль у розробці дизайну книги належала художнику, який комплексно вирішував усі завдання, пов'язані з архітектонікою й оздобленням книги: відповідав за цілісність та неповторність графічно-стильового оформлення видання, художню якість кожного розвороту. Відповідно до специфіки видання він обирав формат книги і гарнітуру шрифту, визначав спосіб виділення окремих блоків, місце кожного зображення з метою гармонійного поєднання усіх елементів художнього оформлення книги з текстом і органічного втілення задуму письменника у графічному вираженні.

Отже, праця художника передбачає не лише графічну інтерпретацію літературного твору, а й створення цілісного образу книги як єдиного «монолітного організму» [3], певної речі, якою читачеві зручно користуватися залежно від його віку. Усе це полегшує сприйняття тексту, підвищує його змістовність, тим самим

дає змогу якнайкраще донести інформацію до адресата, зробити процес читання зручним, корисним і цікавим.

Невід'ємною частиною мистецтва створення книги та важливим художнім елементом її оформлення, що має своїм завданням образне доповнення і наочне пояснення змісту книги, є ілюстрація [7, с. 312]. У широкому сенсі цим терміном позначають будь-яке зображення, що інтерпретує й наочно відтворює інформацію, закладену в літературному чи науковому творі: схеми, малюнки, гравюри, світлини, репродукції, графіки тощо (науково-пізнавальний тип ілюстрацій).

В іншому, вузькому значенні, до ілюстрації відносять твори, які призначені для безпосереднього їх сприйняття в єдності з певним текстом книги чи журналу і допомагають яскравіше розкрити сюжет, образи персонажів, висвітлити кульмінаційні моменти літературного твору (художньо-образний тип ілюстрацій).

Залежно від призначення, художніх особливостей, розміру та положення у книзі ілюстрації бувають: на палітурку, фронтиспис, заставка, полосна ілюстрація (в полосу набору у верстці), напівполосна, розворотна (на двох сторінках), оборочна (невеликий малюнок, оточений текстом), малюнки на полях.

Наскільки виразними та правдивими вийдуть ілюстрації в книзі, залежить від художника. Наочно втілюючи найхарактерніші епізоди літературного твору чи образи літературних героїв, художник точно дотримується характеристик персонажів, які дає письменник при визначенні їхніх характерів (риси зовнішності, манеру триматися, ставлення до інших персонажів тощо), доповнює їх деталями, про які автор не договорює чи не описує докладно (зображення інтер'єрів, мізансцен, елементів оточення тощо). Він обмірковує кожну лінію й колір, об'єднуючи всі елементи в єдиний ансамбль. Завдяки цьому художній образ, створений письменником, поглиблюється, стає більш конкретним, зримим, яскравим. Професійність і естетичний смак художника виявляються саме у здатності перетворити книгу зі звичайного виробу поліграфічної промисловості у твір мистецтва з притаманною йому чарівністю й оригінальністю.

Для глибшого розкриття теми нашої статті й розуміння історичних умов у період літературної діяльності Бориса Грінченка слід окреслити особливості розвитку видавничої справи в Україні кінця XIX — початку XX століття.

Вісімдесяті — дев'яності роки XIX століття були найтяжчим періодом для розвитку українського книгодрукування, зокрема й книжкової графіки, оскільки патріоти знаходились під пильним наглядом та жорстоким тиском царської цензури, яка забороняла друкування літератури (особливо дитячої) українською мовою і ввезення українських книг із-за кордону. Незважаючи на заборони українського слова царським урядом, українські видавництва, які існували у Києві, Харкові, Одесі, Житомирі, Чернігові, не припиняли видавничої справи, хоча й змушені були друкувати українські видання російською мовою.

Дещо в кращих умовах щодо розвитку української видавничої справи були друкарні Галичини, яка на той час перебувала під владою Австро-Угорщини. При лояльному ставленні австрійського уряду до українських видань там активно діяло товариство «Просвіта». Дбаючи про поширення національної культури, воно друкувало українською мовою книги й альманахи, піклувалося про художнє оформлення своїх видань.

Устаткування багатьох друкарень літографськими машинами і прогресивна діяльність київського книговидавця Стефана Кульженка, який був власником одного з найпотужніших поліграфічних комплексів тих часів, позначилися на зростанні друкарської продукції в Україні, розширенні її тематики, а також якості поліграфічного оформлення видань.

Вагоме значення для формування національної графічної школи, а отже, і для розвитку книговидавництва в Україні, мало відкриття в багатьох містах України з середини XIX століття приватних художніх шкіл (Київ — Микола Мурашко, Харків — Марія Раєвська-Іванова, Одеса — Киріак Костанді, Львів — Олекса Новаківський), у яких завдяки органічному поєднанню спеціальної художньої та загальноосвітньої підготовки готували до вступу у вищі навчальні художні заклади. Це сприяло народженню цілої плеяди відомих майстрів рисунка з вищою академічною освітою, які зробили вагомий внесок у розвиток книжкової графіки в Україні.

Значною подією стало відкриття 1903 року в Києві школи для учнів друкарень — майбутніх фахівців мистецтва книги, якій було присвоєно назву «Художньо-реміснича майстерня друкарської справи». У витоків її створення стояли інспектор друкарень і книжкової торгівлі в місті Києві О. Нікольський та власники друкарень С. Кульженко, К. Мілевський, Г. Фронцкевич і І. Чоколов. Головним меценатом був відомий підприємець Микола Терещенко. Ця школа стала першою ланкою в системі трирівневої художньо-промислової освіти, що почала формуватися в Україні на початку XX століття.

Ці події, а також зростання революційного руху, сприяли пожвавленню діяльності видав-

ництв, активізації розвитку книжкової та газетно-журнальної графіки в Україні, значному покращенню рівня графічного оформлення видань. На відміну від розрахованих на масову аудиторію дешевих, спрощених у художньому оформлені брошур у м'яких обкладинках з наївними малюнками, з'являються видання з цікавим графічним оздобленням палітурок і титульних аркушів, назви та заголовки яких виконані мальованими шрифтами, часто з багатим орнаментальним обрамленням.

Визначну роль у формуванні самобутньої української графічної школи ХХ ст. відіграла творчість видатних художників, фундаторів і перших професорів Української академії мистецтв Георгія Нарбута і Василя Кричевського. Надихані ініціалами українських стародруків і кращими зразками народного мистецтва, ці знакові в історії вітчизняного мистецтва постаті першими в Україні практично вирішили завдання комплексного оформлення книги, задали тон для розвитку національного стилю книжкової графіки.

Тобто, кінець XIX — початок ХХ століття можна охарактеризувати як час пошуку українського стилю друкованих видань, пошуку візуальної єдності усіх елементів оформлення книги.

Саме в цей бурхливий в історії України період — глибоких та значних зрушень — з'являються окремі видання творчого доробку Б. Грінченка, що мають цікаве художнє оформлення.

Одним із найперших художників, які ілюстрували твори літературної спадщини Бориса Грінченка, був відомий український живописець, графік, мистецтвознавець і етнограф Опанас Сластіон. 1911 року він створив низку ілюстрацій до читанки Б. Грінченка під назвою «Вінок». Оздоблення книжки побудовано на багатому етнографічному матеріалі: у художньому рішенні кожної ілюстрації яскраво проявляються українські народні мотиви (одяг персонажів, елементи пейзажу, деталі побуту тощо), що надає виданню соковитого національного колориту. Це видання збереглося до наших днів, але знаходиться у надзвичайно поганому стані *(рис. 1)*.

Читанка «Вінок» була перевидана 1998 року, а ілюстрації, створені Опанасом Сластіоном, відтворені українським художником-графіком Миколою Компанцем *(рис. 2)*.

1914 року в Києві Друкарнею В.П. Бондаренка і П.Ф. Гніздовського була видана казка у віршах Б. Грінченка «Два морози». Проілюстрував це видання художник і мистецтвознавець Юхим Михайлів. Після закінчення навчання у Московському училищі живопису, скульптури та архітектури (МУЖСА) митець з 1919 року жив і працював у Києві, зробив вагомий внесок у розвиток української культури.

В оформленні книги «Два морози» (*рис. 3)* слід відмітити гармонійну єдність шрифтових та орнаментальних елементів оздоблення, композиційну урівноваженість та пластичність образів, створених художником за допомогою штрихування як одного з провідних засобів художньої виразності графіки. Дрібний щільний штрих надає ілюстраціям певної витонченості й «охайності».

У Чернігові 1918 року виходить твір Б. Грінченка «Веселий оповідач». Портрет козака для обкладинки книги створений українським художником, письменником та етнографом Григорієм Коваленком у техніці літографії одра-

Рис. 1. Полосна ілюстрація до читанки Б. Грінченка «Вінок» (гравюра), 1911 р. Художник О. Сластіон

Рис. 2. Реставрація обкладинки до читанки Б. Грінченка «Вінок», 1998 р. Художник М. Компанець

зу привертає до себе увагу й доводить фахову майстерність виконавця. Перед читачем постає яскравий образ завзятого і, разом із тим, зворушливого оповідача, який ніби підморгує читачеві: «Чи готовий ти мене слухати?» *(рис. 4)*.

Яскрава індивідуальна манера оформлення книг, автором яких був Б. Грінченко, притаманна видатному українському архітектору і художнику Василю Кричевському. Художник знаходився під впливом змісту творів свого першого вчителя, який у 1884–1885 роках працював у початковому народному училищі села Нижня Сироватка (нині Сумська область), де в цей період навчався В. Кричевський [4, с. 120]. Митець оформив кілька видань Б. Грінченка. Так, 1919 року в Києві видавництвом «Всеукраїнський кооперативний видавничий союз» була надрукована збірка оповідань Бориса Грінченка «Соняшний промінь», обкладинку якої розробив В. Кричевський.

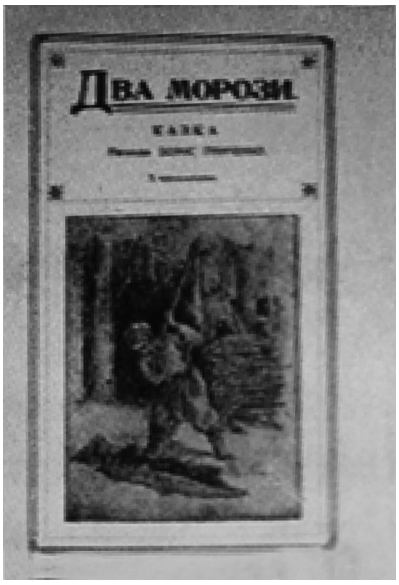


Рис. 3. Обкладинка і полосна ілюстрація до казки Б. Грінченка «Два морози» (гравюра), 1914 р. Художник Ю. Михайлів

В оформленні палітурки відчувається глибоко органічне, просякнуте єдиною думкою, вирішення книги. Заставка обкладинки побудована з урахуванням кращих традицій народного декоративного мистецтва. Віньєтку квадратної форми, що виконана у стилі модерн, прикрашає стилізований рослинний мотив. Симетрична й урівноважена композиція, чіткий ритм і сувора обмеженість кольорів надають палітурці вишуканості й урочистості, підкреслюють її монументальність *(рис. 5)*.

Кількома роками пізніше (1931 р.), за пропозицією видавництва «Рух» В. Кричевський розробив обкладинку ще однієї книги з творами Бориса Грінченка. У її композиційному вирішенні яскраво відображено індивідуальний почерк художника: виважена стриманість, чіткість, лаконічність і площинність характеру зображення. Художній образ посилюють умовність трактування простору, плакатна спрощеність, виразність шрифту.

На обкладинці дуже умовно й надзвичайно спрощено зображено лише два елементи: дуб, на якому ледь вгадуються гілки й листя, і лаконічно намальована двома плямами (білою — стіни, чорною — дах) хатинка, яка жартівливо виглядає з-за дерева. Велетень-дуб ніби оберігає хатинку від усіляких негараздів. Можливо,

Рис. 4. Обкладинка до твору Б. Грінченка «Веселий оповідач» (гравюра), 1918 р. Художник Г. Коваленко

Рис. 5. Обкладинка збірки оповідань Б. Грінченка «Соняшний промінь» (гравюра), 1919 р. Художник В. Кричевський

саме творчість письменника, сповнена любові до України, й надихнула В. Кричевського на таке композиційне вирішення. Художник образними засобами «висловив» своє прагнення до захисту і відродження української культури, традицій українського мистецтва *(рис. 6)*.

Багатством та вишуканістю орнаментування вирізняється ще одне видання, яке присвятив Грінченко пам'яті своєї доньки. Василю Кричевському вдалося надзвичайно гармонійно «вплести» шрифтову композицію в рослинний орнамент і відтворити кращі традиції українського стилю в оздобленні обкладинки *(рис. 7)*.

Український художник Петро Лапін був одним із перших, хто створив полосні ілюстрації до оповідань Б. Грінченка «Хата» *(рис. 8)* і «Підпал» (видавництво «Рух», 1927 р.).

В ілюстраціях, виконаних у техніці гравюри, художник демонструє справжню майстерність передавання об'ємності форми, фактури різноманітних предметів, глибини простору виключно за допомогою різних прийомів штрихування. У детально продуманих та пророблених ілюстраціях художник приділяє значну увагу сюжету, зображенню інтер'єрів та одягу героїв. Гострий, іноді ледь гротескний рисунок виразно передає психологічний стан та емоції персонажів.

У 1930 році на замовлення видавництва «Культура» художник Г. Дін розробив кольорову обкладинку, фронтиспис та шість полосних ілюстрацій до оповідання Б. Грінченка «Хлопець, що боровся з морем». Особливої динамічності та драматизму сповнена ілюстрація із зображенням розбурханого моря, що затоплює луки, руйнує селища. Активними, розгонистими й впевненими штрихами художник передає природне лихо, яке несе страждання мешканцям Голяндії. Читач не лише бачить, а ніби відчуває, як бурхлива й нестримна пінна хвиля накочується на дамбу, паркан, невеличку хатинку і, підкорюючись могутній течії, вони гинуть у шаленому коловороті. Темні хмари, зображені художником широкими динамічними штрихами, клубочаться над розлюченим морем і, насуваючись на читача, посилюють емоційну напругу, переконливо відображають характер літературного твору.

Пластична мова, до якої вдався художник, близька до експресіонізму. Маси неба, моря, дамби, біля якої відбуваються події оповідання, динамічно взаємодіють з образами потопаючих домівок, поодиноких дерев та інших елементів зображення. Спрощені до знаковості образи

Рис. 6. Обкладинка збірки оповідань Б. Грінченка «Твори» (гравюра), 1931 р. Художник В. Кричевський

Рис. 7. Обкладинки до творів Б. Грінченка. Художник В. Кричевський

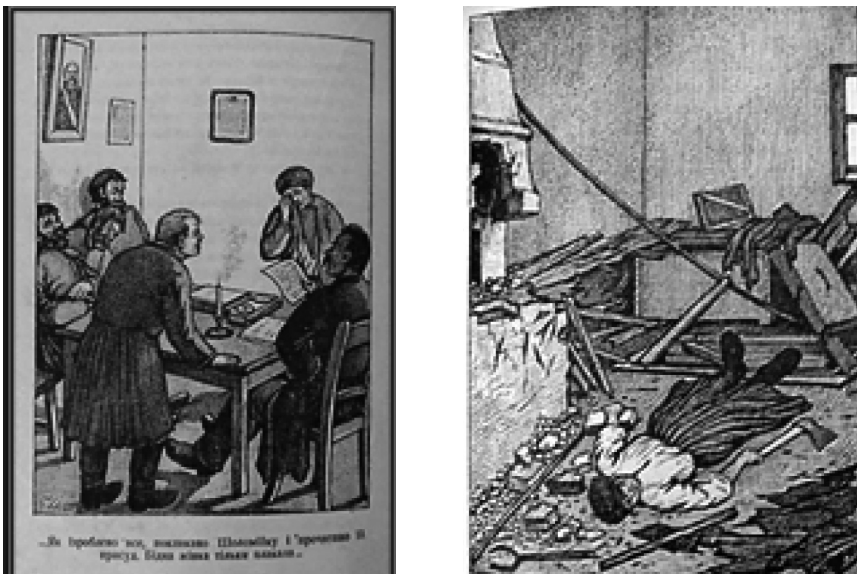


Рис. 8. Полосні ілюстрації до оповідання Б. Грінченка «Хата» (гравюра), 1927 р. Художник П. Лапін

навколишнього світу (паркан, будинки, дерева та ін.), контраст чорних та білих плям створюють щільний простір, де переважають стихія, енергія, рух, — тим самим допомагають відтворити складний художній образ, в якому художник майстерно демонструє розбурхане природне лихо *(рис. 9)*.

1961 року романи Б. Грінченка «Серед темної ночі» і «Під тихими вербами» було перекладено російською мовою і надруковано у Державному видавництві художньої літератури у Москві.

Проілюстроване художником-графіком Сергієм Соколовим видання з першого погляду звертає на себе увагу читача. Безвихідь і драматизм подій, про які розповідає автор, відчуваються вже в оформленні обкладинки, на якій у понурій самотній фігурі селянина, його виснаженому обличчі впізнаємо увиразнено-предметний образ обездоленої, пригніченої України. Комплекс застосованих художником засобів: статичність композиції, умовність і площинність фігури селянина, вписаної у трикутник, що тяжіє до землі, спрощеність лінійного рисунка, відсутність деталізації й навіть сіре тло палітурки — усе посилює відчуття напруги, переконливо відтворює жахливість подій, людське горе *(рис. 10)*.

Тридцять років потому художниця Катерина Щепкіна представила власне трактування літературних образів роману «Під тихими вербами», виданого київським видавництвом «Радянська школа» (1991 р.).

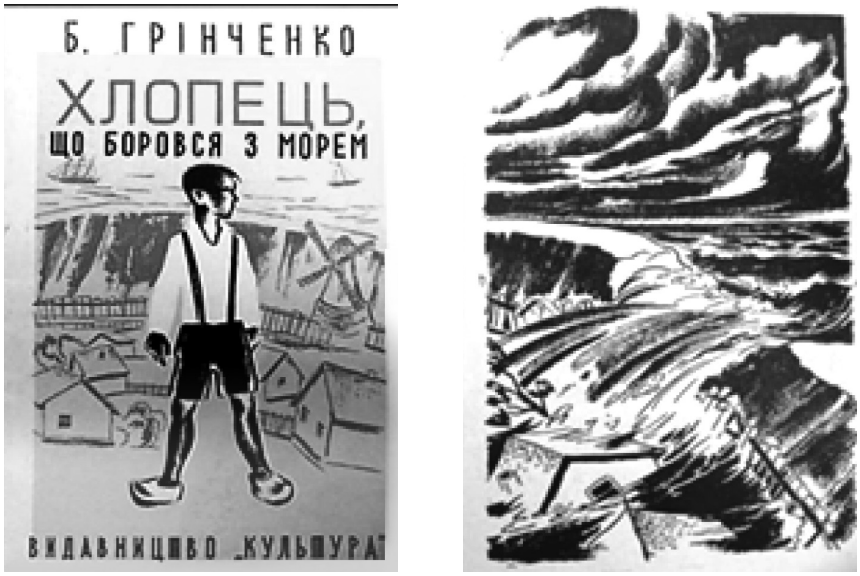


Рис. 9. Обкладинка і полосна ілюстрація до оповідання Б. Грінченка «Хлопець, що боровся з морем» (гравюра), 1930 р. Художник Г. Дін

Рис. 10. Обкладинка і полосна ілюстрація до творів Б. Грінченка «В темную ночь», «Под тихими вербами» (гравюра), 1961р. Художник С. Соколов

Виконане в єдиному стилі загальне оздоблення книги і пишно прикрашені декором ілюстрації створюють цілісний гармонійний образ, яскраво відтворюють характерні особливості українського побуту. Певна монументальність образів, умовність зображення простору, виваженість композиційного рішення ілюстрацій, вишукана стилізація, округлість і «співучість» контурів фігур, пружний і водночас «м'який» штрих гравюри надають виданню надзвичайної краси та довершеності, доповнюють та збагачують емоційну виразність твору *(рис. 11)*.

Оповідання Б. Грінченка «Ксеня» було проілюстровано 1962 року українським художником-графіком Іваном Філоновим на замовлення видавництва «Дитвидав».

Ілюстрації, виконані в реалістичній манері, переконливо відтворюють найяскравіші епізоди книги. Художник точно дотримується характеристик персонажів, даних письменником, завдяки чому образи героїв оповідання постають перед читачем яскравими й правдивими, що допомагає читачеві глибше сприйняти ідейний зміст твору.

Ксеня на ілюстраціях І. Філонова зображена худенькою, тендітною дівчинкою з сіруватим кольором обличчя та сумними, глибоко посадженими очима. У її постаті та погляді відчувається боязкість, напруження, бажання бути непоміт-

Рис. 11. Обкладинка і полосні ілюстрації до твору Б. Грінченка «Під тихими вербами» (гравюра), 1961р. Художник К. Щепкіна

ною. На жодній з ілюстрацій художник не зображує її життєрадісною чи усміхненою, навпаки, все вказує на те, що дівчинка змушена тяжко працювати, відмовляючи собі у звичайних дитячих забавах, щоб догодити вимогливій та злій мачусі.

Образ Василя (друга Ксені) в оповіданні — це образ чуйного, сміливого хлопчика-захисника. Не набагато старший за Ксеню, Василь розуміє, наскільки його подрузі необхідна підтримка і допомога, завжди намагається захистити Ксеню: від мачухи, зухвалих хлопців й навіть від вовка. Тому на багатьох ілюстраціях художник зображує хлопчика, який лагідно пригортає до себе подругу.

У кульмінаційному епізоді, коли мачуха хапає Ксеню за волосся, обурений Василь намагається вирвати дівчинку з її жорстоких рук. Композиція ілюстрації глибоко продумана художником. Тендітна постать дівчини є центральною фігурою композиції, саме на неї одразу звертає увагу читач. Просторове розташування героїв можна помістити у два прямокутники: в одному з них мачуха, в іншому — Василь і Ксеня. Зрозуміло, що «вісі», на яких розташовано постаті Василя та мачухи, протиставлені одна одній як дві протилежні сили. Читач інтуїтивно відчуває протилежне ставлення хлопчика і мачухи до героїні оповідання: мачуха б'є й ненавидить дівчину, а хлопець любить та захищає її. Художник свідомо використав цей композиційний прийом для посилення драматизму подій *(рис. 12, 13)*.

Рис. 12. Обкладинка й титул до оповідання Б. Грінченка «Ксеня» (акварель), 1962 р.
Художник І. Філонов

Рис. 13. Полосні ілюстрації до оповідання Б. Грінченка «Ксеня» (акварель), 1962 р.
Художник І. Філонов

До ілюстрування оповідання Б. Грінченка «Ксеня» залучалися й інші художники, зокрема видатний живописець-монументаліст українського походження, графік, історик мистецтва Михайло Дмитренко — один із найулюбленіших учнів Федора Кричевського. Більшу частину свого творчого життя М. Дмитренко присвятив сакральному мистецтву, яке увійшло в історію не лише української, але й світової культури. Працюючи з 1951 року в Канаді та Сполучених Штатах Америки, захоплений творами Б. Грінченка художник проілюстрував уривок під назвою «Малі заблуди» з оповідання Бориса Грінченка «Ксеня», що був надрукований у журналі «Веселка» 1960 року.

Манера зображення цілковито пов'язана з традиціями національного мистецтва і має суто український характер. Усе в ілюстраціях, відтворених Михайлом Дмитренком до оповідання, просякнуте ідеалами духовності й гуманізму. Образи головних персонажів вражають своєю ліричністю. Затишок і спокій панує на ілюстрації. Насолоджуючись кожною хвилиною, що проведена разом, Ксеня і Василь ніби зливаються із природою, і ніщо поки не вказує на драматизм наступних подій *(рис. 14)*.

Кількома роками пізніше до творчості Б. Грінченка звернувся народний художник України, живописець і графік Микола Стороженко. Серед його творчого доробку слід виділити його ілюстрацію до твору Б. Грінченка «Дзвоник» (1969 р.) — одного з найдраматичніших оповідань письменника.

Вдумливий аналіз твору, глибоке усвідомлення внутрішнього стану семирічної сільської дівчинки-сироти допомогли художнику переконливо відтворити образ самотньої крихітки-билинки, яка будучи позбавлена батьківської ласки й турботи, опинилась у сирітському притулку великого міста. Дзвоник, за яким відбувається тепер усе в її житті, — символ неволі й покірності, позбавлення можливості мати власну думку, самостійно приймати рішення.

Втрата найдорожчого у житті, родини, звичного для неї сільського побуту й навіть рідної мови, стає нестерпним для маленької героїні оповідання. Поранена душа сирітки прагне до волі. Не в змозі витримати постійних знущань і казарменого режиму, дівчинка страждає і, намагаючись звільнитися від тиску дзвінка, який їй здається мучителем, живою істотою і контролює кожний її крок, шукає порятунок у самогубстві. Але й навіть тут сирітка, яка вже звикла до покірності в усьому, до того, що за неї все вирішують інші, в результаті, питає дозволу втопитися у вихователькі.

На ілюстрації до цього твору одразу звертає на себе увагу глибина уявного простору, площина якого тонально не проробляється, її передає художник за допомогою сміливого використання контрастних співвідношень чорного та білого, ліній і плям. Ключовим моментом і зоровим центром композиції є маленька фігурка дівчинки, яка схилила біляву голівку над колодязем і дивиться у його сувору й темну глибину. Фігурка дівчинки і колодязь настільки взаємопов'язані, що виглядають як одне ціле. Висока лінія горизонту, відсутність інших людських фігур і загальні обриси притулку на дальньому плані лише підкреслюють самотність сирітки, здається, що навіть природа завмерла від очікування неминучої біди *(рис. 15)*.

Творчість Б. Грінченка не залишила байдужим і відомого українського художника Василя Євдокименка, який у 80-х роках минулого століття плідно працював у галузі книжкової графіки у видавництві «Веселка». Митець проілюстрував оповідання «Кавуни» (1985 р.), «Украла» (1988 р.) й оформив збірку творів письменника «Зернятка» (1989 р.).

Рис. 14. Напівполосна ілюстрація до уривку «Малі заблуди» з оповідання Б. Грінченка «Ксеня» (гравюра), 1960 р. Художник М. Дмитренко

Рис. 15. Ілюстрація до оповідання Б. Грінченка «Дзвоник» (перо, туш), 1969 р. Художник М. Стороженко

Ілюстрації до оповідання «Кавуни» виконані в техніці акварелі широкими, «сміливими» мазками, переважно у теплій кольоровій гамі. Обмежена палітра кольорів, відсутність деталізації елементів мимоволі зосереджують читача на сюжеті й образних характеристиках персонажів. Композиційне рішення ілюстрацій продумане до найменших дрібниць, підкреслене грою світла й тіні, виразно передає емоційний стан, відчуття і характери героїв.

Особливої уваги заслуговує ілюстрація, що висвітлює кульмінаційний момент твору. Художник обрав надзвичайно цікаве композиційне рішення, у якому не видно облич маленьких крадіїв, що (як би здавалося) допомогло якнайкраще передати страх хлопчиків від вчиненого ними злочину. Незважаючи на це, читач повною мірою відчуває драматизм подій, оскільки художник іншими образотворчими засобами свідомо зосереджує його увагу на сюжеті. Лінії фігур хлопчиків, які з переляку затамувавши подих припали до землі, і лінія очей дядька Опанаса сходяться в одній точці — точці розташування лозини суворого діда Кучми, який пильно охороняє баштан. Яскраве освітлення першого плану, на якому зображено хлопців, контрастує з приглушеністю тонів й розмитістю силуетів другого, тим самим одразу зосереджує погляд читача на фігурах головних персонажів оповідання, додає ілюстрації емоційної виразності й напруженості *(рис. 16)*.

Рис. 16. Полосна ілюстрація до оповідання Б. Грінченка «Кавуни» (акварель, туш), 1985 р.
Художник В. Євдокименко

До оповідання «Украла» В. Євдокименко виконав палітурку, форзац, заставку та тринадцять напівсторінкових ілюстрацій.

Відбір елементів композиції (фігур, предметів), розташування їх у просторі, пропорції, жести, міміка — усе в ілюстраціях В. Євдокименка слугує кращому розкриттю змісту твору. Так, на кількох творах художник зобразив головну героїню — маленьку дівчинку Олександру, яка, страждаючи від нестерпного голоду, вкрала шматок хліба в однокласниці. З опущеною головою та прикритим рукою обличчям вона сидить за партою і від сорому не сміє дивитися в очі вчителю та однокласникам. В усьому образі дівчинки, яка «часто сидить на сухому хлібі», відчуваються щирі й болючі переживання від розуміння того, що вона чинить зло. Посилюючи змістову виразність твору образотворчими засобами, художник (разом з письменником) ніби веде діалог із читачем, серце якого переповнюється глибоким жалем і співчуттям до тяжкої долі бідної дівчинки *(рис. 17)*.

Інші казали:
— Це нічого не можна буде й положити в школі, якщо крастимуть.
— А хіба воно гарно, як казатимуть на школярів, що вони крадуть? — додавали треті.
Учитель сказав:
— Ось що, дівчата й хлопці. Ви он уже налагодились вигонити Олександру з школи, а ще не знаєте до пуття діла. А може, воно й не так було? Треба послухати перше, що Олександра скаже.
Той-таки великий школяр почав був знову:
— Та що там слухати, хіба й так не видко?..
9

Рис. 17. Обкладинка і напівполосна ілюстрація до оповідання Б. Грінченка «Украла» (акварель), 1988 р. Художник В. Євдокименко

Для збірки творів Б. Грінченка «Зернятка» В. Євдокименко оформив палітурку, фронтиспис з портретом письменника, титул, шмуцтитули, низку ілюстрацій *(рис. 18)*.

На ілюстрації до оповідання «Олеся», яке увійшло у зазначену збірку, художник підкреслює мужність і надзвичайну внутрішню силу тендітної дівчинки, котра ціною свого життя врятувала усе село. Митцю вдалося надзвичайно правдиво й переконливо передати драматизм події. Напружена, але впевнена постать Олесі, яка йде з гордо піднятою головою, сповнена величі, що вказує на свідомо обраний дівчинкою шлях. Тоновий контраст між її худорлявою фігуркою у світлій сорочці й темною, майже чорною, велетенською постаттю вершника-загарбника, додає гостре відчуття беззахисності маленької героїні.

Демонструючи віртуозне володіння пером і тушшю, художник вирішує питання передачі об'єму та світлотіні за допомогою динамічних, щільних, спрямованих у верхній правий кут активних штрихів. Елементи пейзажу, на фоні яких відбуваються події, ще більш посилюють момент високої емоційної напруги. Колючі й ламані лінії, рвучкі розчерки пера передають тривожний шурхіт листя, гілок, трав, води… Усі образотворчі засоби, кожна деталь ілюстрації підпорядковані загальній ідеї твору, підкреслюють драматичне «звучання» сцени *(рис. 19)*.

У 1977 році поетеса, видавець, художниця-графік Ніна Мудрик-Мриц, яка довгий час працювала в українських дитячих журналах «Готуйсь» та «Веселка» (пізніше переїхала до Канади), запропонувала власний варіант ілюстрацій до твору Б. Грінченка «Олеся», виданий в Торонто Об'єднанням працівників літератури для дітей і молоді.

Для цього видання художниця розробила обкладинку, чотири полосних ілюстрації та віньєтку, що слугувала заставкою на початку оповідання. Дотримуючись стилю графічного оформлення видань початку XX ст., мисткиня приділила значну увагу створенню образів головних героїв оповідання, які у її виконанні значно стилізованіші й мають деякий відтінок гіперболізації.

Загострення уваги на зображенні міміки, гротескно виражених емоцій та жестів персонажів, заповнення умовного простору символічними для народних традицій елементами (калина, мальви, хатинки тощо) посилюють

Рис. 18. Обкладинка, титул та шмуцтитул до збірки Б. Грінченка «Зернятка» (туш, перо), 1989 р.
Художник В. Євдокименко

Рис. 19. Полосна ілюстрація до оповідання Б. Грінченка «Олеся» зі збірки «Зернятка» (туш, перо), 1989 р.
Художник В. Євдокименко

образність, надають ілюстраціям суто «українського» колориту. Умовність та обмеженість кольорів на палітурці і теплий «земляний» колір сепії, використаний для ілюстрацій, сприяють пом'якшенню контрастів світлотіньових переходів, додають виданню певної стриманості та вишуканості *(рис. 20)*.

1985 р. У видавництві «Веселка» вийшла з друку ще одна яскрава дитяча книга — «Веселі пригоди, оповідання, казки», яку проілюстрував працюючий у галузі книжкової графіки відомий російський художник українського походження Віктор Боковня *(рис. 21)*.

Серед творів різних авторів, представлених у цій книзі, було надруковано та проілюстровано кілька творів Б. Грінченка.

Збірки творів Б. Грінченка «Казки» (1990 р.) і «Лесь, преславний гайдамака», проілюстровані художниками видавництва «Веселка» Ганною Журновською та Костянтином Музикою, безперечно, є одними із найвизначніших щодо оформлення української дитячої книги кінця XX століття.

Гідно продовжуючи традиції народної картини в оздобленні зазначених книг, художникам вдалося цілісно і яскраво створити колоритні типажі, передати самобутні риси української культури та побуту, на що вказують характерні пози, жести, детально прописані одяг героїв оповідань, елементи оточення, атрибути, притаманні саме українському народу. Ретельно продумані й пишно прикрашені декором, вони

Рис. 20. Обкладинка і полосна ілюстрація до оповідання Б. Грінченка «Олеся», 1977 р. Художник Н. Мудрик-Мриц

Рис. 21. Обкладинка до збірки «Веселі пригоди, оповідання, казки», 1985 р. Художник В. Боковня

доповнюють психологічну характеристику персонажів, тим самим сприяють збагаченню життєвого й художнього досвіду маленьких читачів, кращому осмисленню внутрішнього світу персонажів та їхніх вчинків. Виконані у техніці гуаші ілюстрації вирізняються певною монументальністю композиційного рішення, «тонкою» стилізацією, яскравістю й соковитістю барв. Заставки та оборочні ілюстрації із зображенням рослинних орнаментів, декоративних птахів, тварин, суто українських фольклорних образів гармонійно доповнюють художнє оформлення, додають виданню певного «народного духу», святковості й цілісності *(рис. 22, 23, 24)*.

З глибокою пошаною ставився до творчості Бориса Грінченка народний художник України, головний художник видавництва «Веселка» Микола Пшінка. На обкладинці збірки вибраних творів письменника «До тих, що зостануться» (1993 р.) художник зобразив іншого — «но-

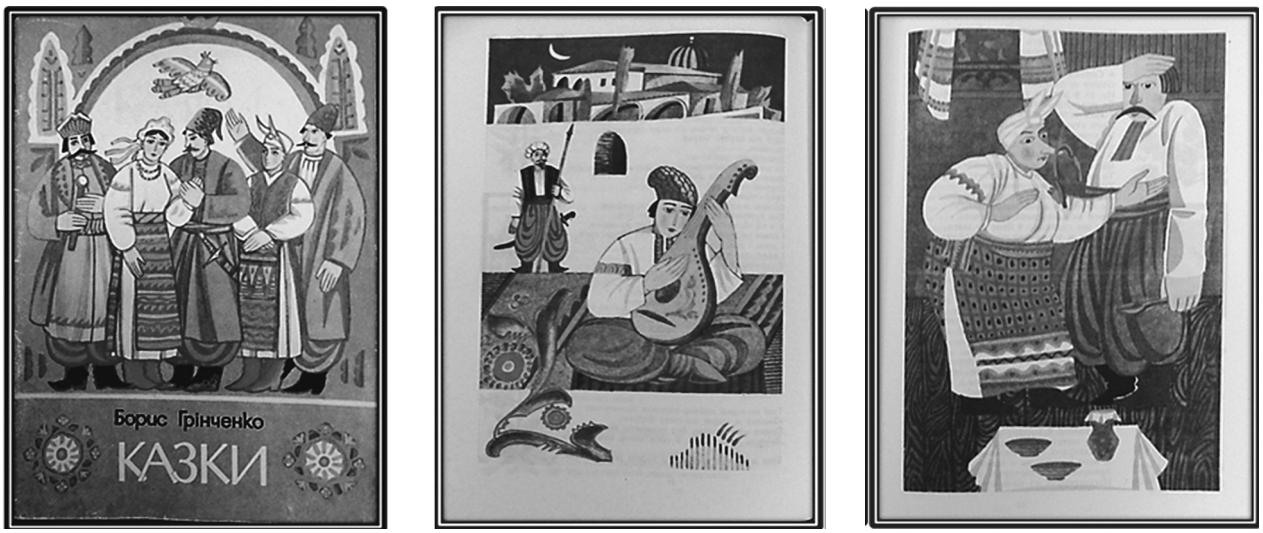


Рис. 22. Обкладинка й полосні ілюстрації до оповідань «Дума про княгиню-кобзаря» і «Три бажання» зі збірки «Казки», 1990 р. Художники Г. Журновська і К. Музика

Рис. 23. Обкладинка і титульна сторінка до збірки «Лесь, преславний гайдамака», 1991 р. Художники Г. Журновська і К. Музика

Рис. 24. Полосні ілюстрації до збірки «Лесь, преславний гайдамака», 1991 р. Художники Г. Журновська і К. Музика

вого» Б. Грінченка. Перед читачем — постать впевненої в собі людини, вільної й розкутої, із сміливим, спрямованим у далечінь поглядом, готової повести за собою український народ до нових звершень і перемог *(рис. 25)*.

У 1994 році київським видавництвом «Богдана» було перевидано збірку творів Б. Грінченка «Розум та почування у живої тварі», яку 1918 року було розроблено видавництвом «Поступ» з художнім оформленням В. Зельдіса.

В оформленні збірки художник тонко враховує вікові особливості дитячої читацької аудиторії: вибір композиційного рішення дає змогу не лише уважно розглянути головних героїв оповідань, а й зосередити увагу на особливостях поведінки, психологічних характеристиках персонажів. Тим самим художник спонукає читачів замислитися над правильністю людських вчинків стосовно тварин, про яких йдеться. Техніка гуаші, яку застосовував художник при створенні ілюстрацій, завдяки своїй яскравості й барвистості дає змогу якнайкраще зацікавити маленьких читачів, привернути їхню увагу до змісту оповідань *(рис. 26)*.

Рис. 25. Обкладинка до збірки «До тих, що зостануться», 1993 р. Художник М. Пшінка

Інтерес до творчості Бориса Грінченка не згасає і сьогодні. Вшановуючи пам'ять видатного діяча української культури і продовжуючи славні традиції української книжкової графіки, художнє оформлення творів Б. Грінченка здійснюють і сучасні українські митці, до яких належать Оксана Федько і Влада Єрмоленко. Ілюстрації до творів Б. Грінченка «Казки» (2013 р.) і «Снігурка» (2014 р.), виданих за особистого сприяння ректора Київського університету імені Бориса Грінченка Віктора Огнев'юка київським видавництвом «Майстер книг» до 150-річчя від дня народження письменника, стали значною подією в українському мистецтві книжкового оформлення й ілюстрування книги.

Цілісність, яскравість і виразність усіх елементів художнього оформлення, досконале поліграфічне виконання цих подарункових видань переконливо втілили роздуми-звертання Б. Грінченка до своїх сучасників щодо проблем формування національної дитячої літератури, зокрема про необхідність дотримання високих вимог до змісту публікацій та зовнішнього вигляду дитячих видань. Можливо, саме про такий дизайн дитячих видань мріяв Б. Грінченко понад сто двадцять років тому *(рис. 27, 28)*.

Окрім досвідчених художників в галузі книжкової графіки, до ілюстрування літературної спадщини Б. Грінченка залучаються і вихованці художніх відділень шкіл мистецтв. Так, у 2011 році відбулася презентація книги

Рис. 26. Обкладинка до збірки «Розум та почування у живої тварі» та ілюстрація до оповідання «Звірі мстяться», 1994 р (1918 р.). Художник В. Зельдіс

Рис. 27. Обкладинка до книги «Казки», 2013 р. Художник Оксана Федько

Рис. 28. Обкладинка до книги «Снігурка», 2014 р. Художник Влада Єрмоленко

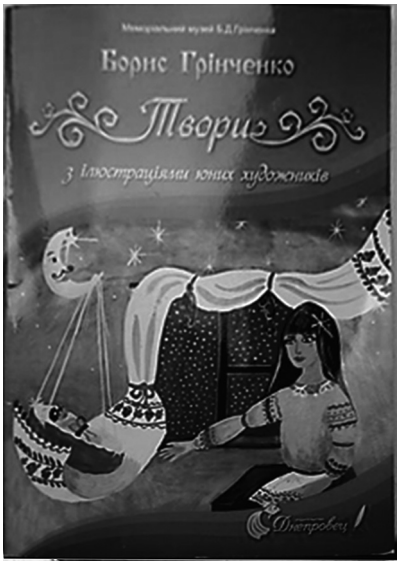


Рис. 29. Обкладинка до книги «Твори з ілюстраціями юних художників», 2014 р. Автори ілюстрацій — юні художники Перевальського району Луганської області

Б. Грінченка «Твори» (Верхньодніпровськ, видавництво «Дніпровець»), виданої до 100-річчя вшанування пам'яті письменника. Ілюстрації до книги були створені зовсім юними митцями — сучасними школярами Перевальського району Луганської області *(рис. 29)*.

Вирізняючись розмаїттям літературних форм і жанрів, грінченкова літературна спадщина не могла залишити байдужими студентів Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

Студентка IV курсу, майбутній учитель образотворчого мистецтва Ніна Мудренко запропонувала своє оригінальне рішення ілюстрацій до творів Б. Грінченка, які прикрасили навчальний посібник «Хрестоматія для додаткового читання. 4 клас» (видавництво «Грамота», упорядник Н. Богданець-Білоскаленко, 2015 р.) *(рис. 30)*.

Продовжуючи просвітницьку діяльність Б. Грінченка, в рамках «Грінченківської декади» студенти напряму підготовки «Образотворче мистецтво» організували для школярів Печерського і Дарницького районів міста Києва мистецький проект з символічною назвою «Творчими стежками Бориса Грінченка», присвячений ознайомленню учнів з діяльністю і літературною спадщиною нашого видатного співвітчизника. Для зустрічі зі школярами студенти підготували цікаву відео-презентацію про життя письменника і творчу програму: натхненно читали його вірші та уривки з творів, які письменник присвятив дітям. Кульмінацією цих зустрічей стали підготовлені студентами подарунки — станкові твори, які в цілому характеризують ідейний зміст творів Бориса Грінченка. В експозиціях організованих студентами виставок були представлені ілюстрації-образи до оповідань, байок, казок і поетичних творів, виконаних у різних художніх техніках, плакати та колажі, присвячені життю і творчості Б. Грінченка *(рис. 31–35)*.

У межах однієї публікації неможливо представити повний ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз усіх ілюстрацій, створених художниками-графіками до літературної спадщини Бориса Грінченка. У процесі роботи над статтею було зібрано багатий матеріал, який не увійшов у цю публікацію. Зокрема, було з'ясовано, що над оформленням книжкових видань з тво-

Рис. 30. Ілюстрації до віршів «Ранок» і «Ластівка» з посібника «Хрестоматія для додаткового читання. 4 клас», упорядник Н. Богданець-Білоскаленко, 2015 р. Художник — студентка Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка Н. Мудренко

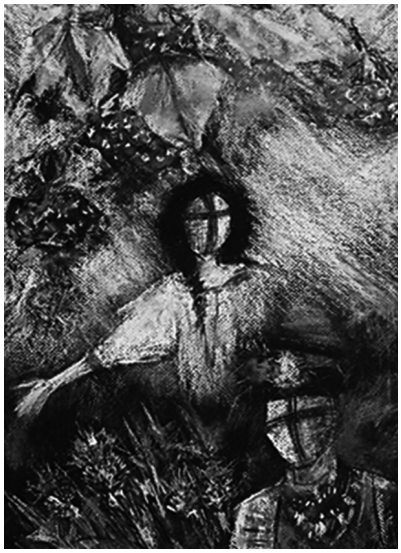


Рис. 31. Твір «Каторжна» (пастель).
Художник Карманська Олена

Рис. 32. Твір «Олеся» (туш, перо).
Художник Жданова Олександра

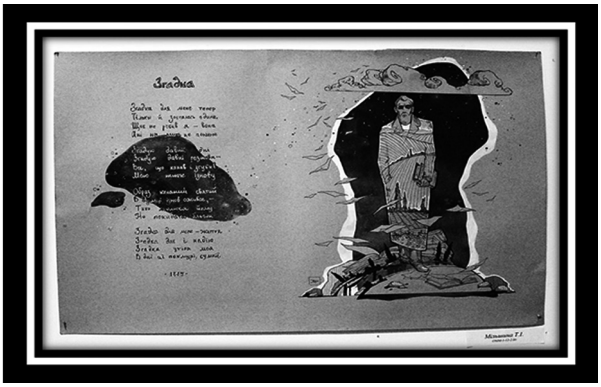


Рис. 33. Твір «Згадка» (туш, перо).
Художник Мільшина Тетяна

Рис. 34. Твір «Маки» (акварель).
Художник Кулик Лілія

Рис. 35. Зустріч студентів-грінченківців зі школярами

рами Б. Грінченка працювали І. Крашевський («Думи кобзарські», 1897 р.), Н. Соболь («Сестриця Галя», 1930 р.), О. Губарєв («Без хліба», 1958 р.), Г. Акулов («Без хлеба», 1960 р.), Б. Назаренко («Поезії, повісті, оповідання», 2002 р.). Використовуючи розмаїття художніх технік, митці індивідуально підходять до вирішення образів літературних персонажів, створених письменником. Кожному з майстрів притаманне власне бачення, особлива й неповторна художня манера оздоблення книги. Але в цілому їхня творчість просякнута глибокою пошаною до людини, яка залишила нам у спадок палке прагнення до відродження та розвитку української культури й українського національного мистецтва.

ДЖЕРЕЛА

1. Грінченко Б. К вопросу о журнале для детского чтения в земской народной школе / Грінченко Б. Земский сборник Черниговской губернии. — 1895. — № 4–5. — 50 с.
2. Грінченко Б. Листи з України Наддніпрянської [Електронний ресурс] / Борис Грінченко // Б. Грінченко — М. Драгоманов. Діалоги про українську національну справу / Б. Грінченко, М. Драгоманов : історична література / [упоряд. А. Жуковський; ред. П. Сохань]; НАН України. Ін-т української археографії. — К., 1994. — 288 с. — Режим доступу : http://litopys.org.ua/drag/drag2.htm
3. Кормакова Т. Літературна спадщина Бориса Грінченка у сучасній українській графіці / Т.Л. Кормакова // Борис Грінченко — відомий і невідомий : матеріали VII щорічних Грінченківських читань, 9 груд. 2014 р., м. Київ / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка : [за заг. ред. В.О. Огнев'юка, Л.Л. Хоружої, А.І. Мовчун]. — Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. — С. 134–149.
4. Матвійчук О. Ілюстратори книжкових видань Бориса Грінченка / О. Матвійчук, Г. Кузьменко // Борис Грінченко — відомий і невідомий : матер. Всеукр. наук. конференції (IX щорічні Грінченківські читання), 9 груд. 2016 р., м. Київ / за заг. ред. В.О. Огнев'юка, Н.М. Віннікової, О.В. Єременко, А.І. Мовчун. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. — С. 118–128.
5. Погрібний А.Г. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості / А.Г. Погрібний. — Київ : Дніпро, 1988. — 268 с.
6. Сімович В. Про літературну діяльність Бориса Грінченка / Василь Сімович // Сімович В. Праці : у 2 т. Т. 2 : Літературознавство. Культура / [упорядкування Людмили Ткач, Оксани Івасюк, за участю Ростислава Пилипчика, Ярослави Погребенник ; передмова Федора Погребенника] / В. Сімович. — Чернівці : Книги — ХХІ, 2005. — С. 229–237.
7. Українська графіка XI — початку XX ст. : альбом / авт.-упоряд. А.О. В'юник. — К. : Мистецтво, 1994. — 328 с.

УДК 7.071.1

Стрельцова Світлана Вікторівна

Інтерпретація мотивів українського народного мистецтва у творчості сучасної художниці Тетяни Русецької

У статті розглянуто специфіку художньої мови сучасної художниці Тетяни Русецької. Проаналізовано звернення до мотивів українського традиційного народного і декоративно-ужиткового мистецтва.
Ключові слова: *Тетяна Русецька, Україна, XX століття, звернення до мотивів народного мистецтва.*

Стрельцова С.В.
Интерпретация мотивов украинского народного искусства в творчестве современной художницы Татьяны Русецкой
В статье рассмотрена специфика художественного языка современной художницы Татьяны Русецкой. Проанализированы обращения к мотивам украинского традиционного народного и декоративно-прикладного искусства.
Ключевые слова: *Татьяна Русецкая, Украина, XX век, обращение к мотивам народного искусства.*

Svitlana Streltsova
Interpretation of Motives of Ukrainian Folk Art in Works of Contemporary Artist Tetiana Rusetska
The article examines the specificity of the artistic language of the contemporary artist Tetiana Rusetska. It analyses the appeals to the motives of the Ukrainian traditional folk and decorative and applied art.
Key words: *Tetiana Rusetska, Ukraine, 20th century, appeal to motives of folk art.*

Творчість Тетяни Русецької є яскравим прикладом самобутності, індивідуального художнього погляду на органічне поєднання символіки традиційного народного мистецтва з сучасною образотворчістю. Застосування усталених знаків і символів у моделюванні зображень, поєднання з елементами декоративного мистецтва складає основу її творчості. Саме цим вирізняються роботи означеної мисткині серед різноманіття художнього мовлення початку XXI століття.

Мета дослідження — висвітлити вплив декоративно-ужиткового мистецтва на формування та збереження традицій у творчості сучасної української художниці Тетяни Русецької.

Нині сучасне українське мистецтво переживає новий етап розвитку й більшість творців шукають себе та свою особливу мову в контексті актуальних подій, з можливістю самоідентифікації у безмежному художньому просторі. Дослідження творчості Тетяни Русецької є актуальним, оскільки в основі живописних пошуків майстрині — розвиток ідеї відновлення та збереження традицій української мистецької культури. Переосмислюючи сьогодення, художники постійно експериментують з формою, руйнуючи межі видової специфіки мистецтва, змішуючи різні техніки, поєднуючи візуальне відтворення дійсності з прогресивними медійними та технічними засобами виразності.

Тетяна Русецька — одна з тих митців, які можуть впливати на розвиток сучасних течій та реагувати на світові події, не втрачати себе, стабільно підтримуючи особисте зростання. Адже художник має бути впізнаваний серед багатьох і залишатися на гребні хвилі подій. З цього приводу Вікторія Бурлака зауважувала, що «Для зовнішнього світу важлива стабільність, у внутрішньому — постійним є тільки зміни» [2, с. 174]. Саме це, аналізуючи творчість Т. Русецької, можна відзначити в її роботах, для яких притаманне віддзеркалення змін світосприйняття автора.

До проблематики вивчення розвитку абстрактного мистецтва й символіки народної орнаментики неодноразово зверталися художники, етнографи, мистецтвознавці. Проте творчість сучасних українських митців потребує персоналізованого вивчення з можливістю розкриття впливу етнокультурного осередку на формування творчої особистості.

Становлення та формування мисткині почалося на етапі отримання першої професійної освіти у Дніпропетровському художньому училищі імені Вучетича в 1990–1995 роках. Так, М. Криволапов зазначає: «<…> твори сучасних митців відзначаються глибшим переосмисленням художньої форми. У них філософський підтекст домінує над відкритою сюжетно-інформаційною довідковістю, відчувається бажання авторів глибше зазирнути у структуру Всесвіту і людського буття…» [6, с. 628]. Саме у цей час, на початку 90-х, в українському мистецтві формується нова хвиля митців.

Творці з кінця XX ст. зосереджуються на візуальній самоцінності художнього образу та виборі технік, що допомагало їм створювати власний пластичний код. Тогочасні життєві реалії вплинули на формування світогляду мисткині.

По закінченню училища Тетяна вступає до Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури на факультет сценографії до професора Д.Д. Лідера. Саме під керівництвом відомого художника-сценографа й педагога, майстра образно-дійової режисури сценічного простору, художниця почала застосовувати у творчих наробках поєднання предмета з метафорою, насичувати просту форму глибоким філософським змістом *(рис. 1–3)*. Свій творчий та професійний шлях вона продовжила як художник-сценограф у Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра. Це був переламний період у творчості молодої художниці.

У театрі, зустрівши прогресивних режисерів та акторів, які експериментували на театральних підмостках, Т. Русецька починає шукати свою особисту мистецьку мову. Ось як згадував М. Криволапов про тогочасну творчу молодь: «Молоді митці — недавні випускники навчальних художніх закладів, що здобували освіту виключно на основі програм суто академічного спрямування і в рамках соціального реалізму, вмить, без довгих роздумів буквально вибухнули образно-стилістичною новизною і несхожістю з їхніми як українськими, так і російськими колегами старшого покоління, у тому числі і з їхніми педагогами» [6, с. 630–631].

Митці нової української хвилі починають наполегливо шукати свою нову художню модель у творчості, свій філософський підтекст і різнобічні стильові модулі художньої форми. Ці пошуки й роздуми сформувались у персональну виставку «Що бачу я..», яка відбулась 2001 року в стінах Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Подальше становлення та пошуки художнього мовлення мисткині можна розглядати з позиції засновника теорії загального мовознавства Вільгельма фон Гумбольдта. Видатний науковець зазначав, що «мовлення — це суб'єктивний вияв мови, який піддається дослідженню значно важче, ніж мова, що являє собою абстрактну систему своєрідних знаків. У мовленні ніхто не сприймає слів у зовсім однаковому значенні; незначні відтінки значення переливаються по всьому обширу мови, як кола по воді при падінні каменю». Особиста творчість «безперервно прагне внести в мову що-небудь нове», оскільки «мова не є чимось замкненим у собі: жива хвиля б'є по ній вічним прибоєм із невичерпних джерел індивідуального мовлення <...>» [8]. Можна зазначити, що у творчості митець передає своє світосприйняття засобами художньої мови.

У мистецтві мовою є здатність художника поєднувати форму зі змістом, створювати художні образи, які відповідають дійсності існування

Рис. 1. Т. Русецька.
Ланжерон. 1999 р.

Рис. 2. Т. Русецька.
Нічне кафе біля моря. 1999 р.

Рис. 3. Т. Русецька.
Саломія. 1998 р.

світу та людини в ньому. Для живопису — це колористична гама та колір, для графіки — лінія, крапка, штрих, пляма, для скульптури — об'єм та простір. Спосіб багатогранно сприймати зовнішній світ, активно реагувати на оточення й зберігати своє коріння засобами мистецтва можемо назвати художнім мовленням.

Тетяна Русецька знайшла свою мову для втілення задуму в художніх творах для підтвердження особистісних пошуків взаємодії з оточенням. Вона поєднує розуміння й осмислення світобудови, спираючись на символічне значення зображень, використовуючи відкриті кольори й ритмічність форм.

Багаторічні філософські міркування мисткині про життя та пошук істини проявилися у творчих роботах на тему біблійних сюжетів з використанням основних символів стародавніх знаків *(див. додаток 1, рис. 4–6).* За словами А. Гурської: «<…> символ — це ключ, який відкриває дорогу в невідоме і вказує шлях до пізнання реальності. Саме це має на меті обрядовість, тому в ній багато символічного, пов'язаного із взаємодією протилежних сил двоякого світу явищ з їхньою конфліктною природою і кінцевою єдністю життя та істини — стрижнем символіки. Символіка лежить в основі людського розуму. Досконалий символ має задовольнити і дух, і інтелект, і почуття. Символ живе і розвивається» [3, с. 21–22]. У цьому контексті зазначаємо особливий вплив символів на творчість мисткині.

Роботи художниці Тетяни Русецької з використанням символіки вперше з'являються 2012 року на арт-фестивалі «АРТОСФЕРА» в Києві й одразу привертають до себе увагу як глядачів, так і мистецтвознавців.

У своїх перших стилістичних пошуках художниця використовує образ світового дерева — одного із головних символів моделі світу [3]. Більшість робіт, створених Тетяною, є втіленням вербального, декоративно-прикладного, живописного мистецтва. Надихається Т. Русецька і самобутніми національними народними розписами. Українське народне мистецтво сягає корінням сивої давнини [5]. Так, М. Кириченко зазначає: «Життя підтверджує, народне декоративне мистецтво збагачується новими аспектами філософсько-естетичного звучання, його краса потрібна людині, в наш час зростає не лише його художньо-культурна цінність <…>» [5, с. 8]. Загалом, спираючись на народну творчість, продовжує розвиватися сучасне мистецтво.

Особливу увагу звертає М. Кириченко на орнаментику: «Малювальниці з особливою любов'ю прикрашали інтер'єр зображенням чарівних квітів, ягід малини, фантастичних птахів. Усе цвіло в їхніх різноманітних розписах. Одні композиції побудовані на зображенні великої квітки, обрамленої довкола дрібними орнаментальними мотивами <...>» [5, с. 25]. Усі ці елементи чітко відслідковуються у творчості Тетяни.

З початку XX ст. На зміну настінному розпису приходить мальовка — декоративний малюнок на тонкому папері. Центром виготовлення мальовок стає с. Петриківка Дніпропетровської області. Пізніше народні майстри, працюючи на окремому аркуші паперу, почали поступово відходити від імітації мотивів настінних розписів, усе більше зважали не так на місце, де має висіти мальовка, як на розміри та формат паперового аркуша. Так у мальовці з'явилися елементи станковізму, а настінний розпис поступово «відокремлювався» від стіни і набував принципово нових мистецьких рис, перетворювався на станковий декоративний розпис [5, с. 43]. Саме так народне мистецтво поступово трансформується в сучасний мистецький простір.

Наче з історичного минулого засобами колажу єднаються з сучасністю на полотні Т. Русецької декоративні квіти, дерева життя, птахи, чаші безсмертя *(див. додаток 1, рис. 7–10).* Українська дослідниця, фольклорист, етнограф Олена Таланчук так описувала символічну картину космосу в народній космогонії: «У вишивках, народних малюнках, гончарних, різьбяних виробах на вершині дерева зображують птахів, біля стовбуру — людей, звірів, бджіл, у корінні — зміїв, жаб. Дерево розташоване посеред води (моря). На дереві сидить птах (птахів може бути два чи три)» [9, с. 10]. У подальшому аналізі творчості Тетяни ми відслідкуємо використання цих символів.

Досліджуючи творчість Т. Русецької, слід поставити акценти на її ставленні до народного декоративного мистецтва. Сама художниця зазначає: «Мене давно надихає народне декоративне мистецтво, українська вишивка червоним по білому, вишивка гладдю. У цих червоних квітах я бачу всю суперечливу та неоднозначну історію України. Червоні квіти — це і кров, і краса, і Божа любов, і муки, і кохання… Червоні на білому квіти — це стигмати на чистому полотні життя, це рани Христові на плащаниці української історії та самосвідомості. Ці рани досі кровоточать, як кровоточить закохане серце…» (Із розмови з художницею Т. Русецькою. Весна 2016 рік. Рукопис інтерв'ю зберігається в архівах автора). І в творчих роботах художниці ми бачимо підтвердження власних суджень й роздумів.

Серія робіт «Червоне — то любов…» — це філософська притча. Її основа — народне мистецтво, нетлінні символи духу народу, прості та зрозумілі кожному. Неначе вишивкою, гаптуванням, мережкою вплітаються квіти в полотно, заповнюють собою весь простір *(див. додаток 1, рис. 11–14)*. У дослідженнях про орнаментальні основи рослинних форм зазначено, що «прекрасна квітка — символ вічної краси, могла трактуватися узагальнено — як форма, що виявляє художні достоїнства місцевої флори, особливо тих її видів, які відповідають народним уявленням, повір'ям, фольклору та поезії. Квітка уособлює жіноче начало, розвиток, швидкоплинність життя, а також символізм чаші: безсмертя, численність, достаток...» [3, с. 84–86]. У роботах Тетяни завдяки використанню двох кольорів, які символізують любов (червоний) та чистоту (білий), втілено всю радість існування, кохання, дружби.

У серії цих робіт художниця принципово відмовляється від колірного наповнення, залишає лише ахроматичне звучання насиченого червоного. «Червоний колір — теплий колір, енергійний та інтенсивний. У матеріальній формі червоне багате і різноманітне. У ній мужня зрілість та кипіння в собі. Це сонце, колір крові, серйозність, достоїнство, чарівність, символ кохання» [3, с. 124]. Усі роботи насичені символами єднання з історією, що апелюють до традицій народного мистецтва.

Так виявляє значення символу історик і геральдист В. Похльобкін: «Символ, символи — умовні знаки, в основі яких лежать найпростіші й найдавніші накреслення (крапка, лінія) чи геометричні фігури (трикутник, квадрат, коло та ін.), а також знаки, що існували з найдавніших часів у різних народів для позначення світил, планет, зірок і стихій (землі, води, вогню, повітря, вітру, грому, блискавки) або для позначення самої людини, її життя, смерті і статі. Всі ці найдавніші символи <…> є класичними <…> Символ, отже — концентрована умовна абстрактна форма відображення і фіксації наукових (чи релігійних) знань людини з допомогою стилізованого знака» [7]. У цьому контексті, роботи художниці насичені знаками та символами.

У картинах Т. Русецької простежується світ натхненних образів з далекого минулого. У дивному мереживі з'являється ритмічна лінія узору, як народна пісня, що лунає крізь минуле в краще майбутнє. За висловом В. Стасова, у її роботах відтворюється краса рідної природи, співуча мелодія, призначена не лише для очей, а й для розуму й почуттів [4]. Невід'ємною частиною споріднення з українськими традиціями є серія робіт «Хустка», головною ідеєю якої стає захисний орнаментальний оберіг для сьогодення як відповідь на агресію *(див. додаток 1, рис. 15–17)*.

У цих творах художниця використовує символічну форму та застосовує орнаментальне обрамлення, закладає магічне звучання, наповнює оберіговим змістом. Роботи нібито промовляють, що зброя ніколи не зможе перемогти, не вирветься з оточення, яке створили люди міцно тримаючись за руки, виконуючи «ритуальний танок, заклинання» задля перемоги добра та благополуччя. Застосування орнаменту невипадкове. Ось що зазначає А. Гурська щодо трактування базових орнаментальних форм: «Орнамент — найдавніша з пам'яток. Він розповідає про опанування людиною ритму і поняття про категорію часу. Головні функції орнаменту — естетична, магічна. У цих функціях реалізується знаково-символічна природа орнаменту. Аспектом психологічної значущості орнаментального мотиву є символ, який завершується графічним знаком» [3, с. 41–42]. У своїх роботах мисткиня майстерно використовує орнаментальні символи, зберігаючи ритмічність твору.

Майже в усіх народів орнамент використовується як оберіг. Його наносили на найважливіші і найвразливіші місця: над дверима й вікнами будинку, на знаряддя праці, предмети інтер'єру, особливо часто його використовували в народному костюмі. Дослідження показали, що більшість народів зберігає свої національні орнаментальні системи (наприклад, традиційні форми і фігури українських килимів, писанок, вишиванок тощо). Найпоширеніші мотиви орнаменту з функцією оберега — кола, квадрати, ромби, солярні розети.

У картинах на тему біблійних сюжетів художниця стилізованою мовою зображує відомі та впізнані художні образи, до яких звертається багато митців. У цих творах Тетяна активує їх значущість за рахунок кольорового контрастного акцентування. Навіть при стилізації зображення змістовна наповненість не втрачається, а тільки підсилюється національними культурними традиціями. Особлива мова художниці, зокрема, використання квітів, їх різноманітне трактування, робить твори Тетяни Русецької впізнаними та особливими, не схожими на творчу манеру жодного іншого митця *(див. додаток 1, рис. 18–19)*.

Українська художня культура за останні роки стрімко увійшла в європейський культурний простір. Розуміння цього має формувати сприйняття дійсності, і тоді кожен усвідомить свою ідентичність. За словами М. Криволапова, «подолання стереотипу «провінційності», «вторинності» при інтеграції у загальносвітовий

культурний контекст може забезпечити активізація в мистецтві української національної ідеї, створення художньо-образної етнософії. Досягнення цього потребує органічного засвоєння і творчого використання етнонаціональних художніх традицій і надбань. <…> Українська художня культура зросла на ґрунті культурної спадщини тисячоліть і має історично виплекану багату мистецьку традицію» [6, с. 699]. Не можна не погодитися із цією думкою.

Таким чином, розглянувши творчість Тетяни Русецької, можна зазначити, що вона є яскравим представником сучасного мистецтва. У її творах українська національна культура, традиції, елементи декоративно-ужиткового мистецтва поєднуються з тенденціями сучасного образотворчого мистецтва. Художниця не зупиняючись рухається вперед і знаходить нові форми та засоби вираження національної ідентичності. Тетяна Русецька активно цікавиться національним культурно-мистецьким життям, зокрема приймала участь у таких виставках, як «Будинок в будинку», галерея М 17, Київ, 2013 р.; «Спадщина», ВДНГ, м. Київ, 2013 р.; «Українська мова», музей Духовних скарбів України, м. Київ, 2014 р.; «Теорія ймовірності», Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, м. Київ, 2014 р.; персональна виставка «Вихід з чорного», музей Духовних скарбів України, м. Київ, 2015 р. Художниця брала участь у міжнародному пересувному проекті (США, Європа) «Правдиві свідчення: від революції гідності до сучасності», заснованого Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України разом з Посольством США за програмою імені Фулбрайта в Україні.

Виставково-творча діяльність художниці направлена на максимальне єднання сучасного з традиційним, багатовіковим національним культурним надбанням народу. Художнє мовлення Тетяни Русецької об'єднує всі шари нашої національної спадщини та мистецького надбання, максимально стверджує в мистецтві українську національну ідею.

ДЖЕРЕЛА

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. — Львів : Світ, 1993. — 272 с.
2. Бурлака В. Історія Образу. Мистецтво 2000-х / Вікторія Бурлака. — К. : Фонд підтримки візуальних досліджень, 2011. — 206 с.
3. Гурська А.С. Мова та граматика українського орнаменту : навч.-метод. посібник / А.С. Гурська. — К. : Альтернатива, 2003. — 144 с.
4. Кара-Васильєва Т. Українська сорочка : альбом / Т.В. Кара-Васильєва. — К. : Томіріс, 1994. — 32 с.
5. Кириченко М.А. Український народний декоративний розпис: навч. посібник / М.А. Кириченко. — К. : Знання — Прес, 2006. — 228 с.
6. Криволапов М.О. Українське мистецтво XX століття в художній критиці. Практика. Теорія. Історія / М.О. Криволапов. — К. : КИТ, 2006. — 796 с.
7. Похлебкин В. Словарь международной символики и эмблематики [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/pohl/17.php. — Дата доступу : 13.02.2017 р.
8. Стилістика української мови [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://subject.com.ua/ukrmova/stilistika/11.html. — Дата доступу : 08.02.2017 р.
9. Таланчук О.М. Українознавство. Усна народна творчість : навч.-метод. посібник / О.М. Таланчук. — К. : Либідь, 1998. — 248 с.

УДК 74.01/.09

Жиров Василь Володимирович

Асамбляж як художня техніка в сучасному мистецтві

У даній статті розкрито сутність понять «колаж» та «асамбляж». Дається характеристика асамбляжу як художньої техніки. Проаналізовано процес стилізації художнього образу за допомогою асамбляжу.
Ключові слова: *сучасне мистецтво, модернізм, асамбляж, колаж, рельєфна імприматура, абстракціонізм, живопис, стилізація.*

Жиров В.В.
Ассамбляж как художественная техника в современном искусстве
В данной статье раскрыта сущность понятий «коллаж» и «ассамбляж». Дана характеристика ассамбляжа как художественной техники. Проанализирован процесс стилизации художественного образа с помощью ассамбляжа.
Ключевые слова: *современное искусство, модернизм, ассамбляж, коллаж, рельефная имприматура, абстракционизм, живопись, стилизация.*

Vasyl Zhyrov
Assemblage as Art Technique in Contemporary Art
In this article the content of the notions of "collage" and "assemblage" is covered. The characteristic to assemblage as a style of painting is given . Stylization of an artistic image through assemblage is analysed.
Key words: *contemporary art, modernism, assamblage, collage, relief imprimatura, abstractionism, painting, stylization.*

Еволюція європейського образотворчого мистецтва пройшла довгий шлях від печерного живопису до сучасного мистецтва та постмодернізму.

Протягом усього розвитку художники створювали та вдосконалювали техніку й технологію живопису заради найкращої передачі художнього образу (задуму), та й сам художній образ трансформувався від реалістичного до стилізованого й абстрактного. Цьому сприяв процес цивілізації людства — нові тенденції у світосприйнятті, наукові відкриття, накопичення матеріальних цінностей, винаходи нових матеріалів та удосконалення технологій. Наприклад, техніка олійного живопису, що прийшла на зміну темперному живопису на початку XV століття, з'явилась та отримала широке застосування завдяки винаходу олійної фарби нідерландським живописцем Яном ван Ейком.

Але не тільки зміна технічних прийомів у живопису, а й розвиток стилів протягом століть призвели до всіляких експериментів та трансформацій художнього образу і, як наслідок, розширення прийомів стилізації та абстракції у мистецтві живопису. На зміну класицизму з його академічним реалізмом у XX столітті прийшов модернізм з прагненням до умовного та абстрактного. Модернізм не був єдиним та неподільним напрямком, він поєднав у собі безліч художніх явищ мистецтва кінця XIX — початку XX століття, що стилістично різнились один від одного, але прагнули до нових пошуків у мистецтві. Це такі найбільш значні напрямки, як імпресіонізм, експресіонізм, фовізм, кубізм, футуризм, абстрактне мистецтво, дадаїзм, сюрреалізм.

Пошуки нової виразності художніх образів кубофутуристами, їх формальні експерименти призвели до виникнення техніки колажу. Колаж в образотворчому мистецтві — це такий технічний прийом, що полягає у створенні композицій, як мальовничих, так і графічних, шляхом наклеювання на зображальну площину матеріалів, що відрізняються від неї за фактурою або кольором. З французької мови «coller» — приклеювання. Зазвичай колаж домальовують фарбами або графічними матеріалами. Прийнято вважати, що появі техніки колажу в образотворчому мистецтві треба дякувати видатним художникам-кубістам Пабло Пікассо та Жоржу Браку. Вони чудово використо-

вували цю техніку в кубістичних композиціях 1910–1912 років *(рис. 1)*.

Але це був ще не асамбляж. В асамбляжі образотворчу площину в композиції складають об'ємні деталі або цілі предмети. Тобто, на відміну від колажу, використовуються не двовимірні матеріали, а такі, що мають певний об'єм, тривимірні. Разом з тим, як і в колажі, допускається домальовування фарбами, доповнення металом, деревом, тканиною та іншими матеріалами та фактурами.

На початку XX століття техніку асамбляж використовували художники-авангардисти Василь Єрмилов та Володимир Татлін *(рис. 2, 3)*.

Роботи Володимира Татліна надихнули німецьких художників-дадаїстів, які сприйняли їх як революцію в мистецтві. Є відома фотографія, на якій Георг Грос та Джон Хертфілд тримають плакат з написом «Мистецтво померло — хай живе нове виробниче мистецтво Татліна!» *(рис. 4)*.

А сам Володимир Татлін надихався творчістю Пабло Пікассо після відвідування його майстерні у Парижі.

Техніку асамбляжу іноді помилково називають колажем, але це не одне й те саме. Існує принципова різниця між цими, хоч і спорідненими, але різними техніками. Як зазнача-

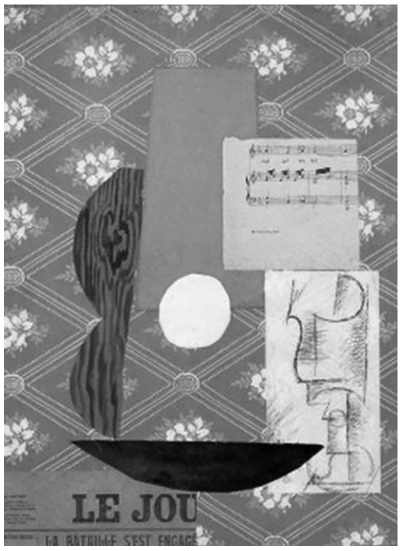


Рис. 1. Пабло Пікассо.
Гітара, ноти та келих. 1912 р.

Рис. 2. Василь Єрмилов.
Портрет художника Олексія Почтенного. 1924 р.

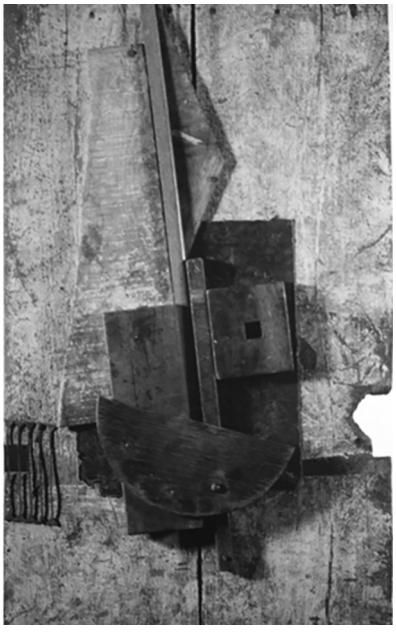


Рис. 3. Володимир Татлін. Бандура
(Жовто-блакитний рельєф). 1914–1915 рр.

Рис. 4. Георг Грос (праворуч) та Джон Хертфілд.
Напис на плакаті: «Мистецтво померло — хай живе нове виробниче мистецтво Татліна!»

лось, колажі створюють шляхом наклеювання на будь-яке тло предметів і матеріалів, що відрізняються від основи за кольором і фактурою, це може бути папір або тканина. В асамбляжі використовується не тільки колір і фактура матеріалу, а й рельєфність предмета, його товщина, навіть якщо це шматок листового металу або тонка фанера *(рис. 3)*. Тобто, в асамбляжі художник працює з рельєфом.

Абстрактна композиція будується на співвідношеннях плям або пласких геометризованих форм, на їх колірному та тональному співвідношеннях. За допомогою абстрагованих побудов художник виражає те, що приховано за реалістичними формами. Абстрактна композиція взагалі є благодатною темою для застосування або експериментування з різними рельєфами та фактурами.

Уплив цивілізаційних процесів на мистецтво, на жаль, може бути й негативним. Прихід до влади тоталітарних режимів у Німеччині та Радянському Союзі призвів до занепаду модернізму та всіх його течій на довгі роки. У Німеччині нацистами модернізм був оголошений «дегенеративним мистецтвом», таким, що шкодить існуванню арійської раси, спотворює її величний образ та взагалі сприяє лібералізму. Відтак модернізм знищувався, а академізм демонстрував усю «велич» націонал-соціалізму. У Радянському Союзі комуністи звинуватили модернізм (авангард) у «буржуазному націоналізмі». Оскільки він шкодить пролетарському інтернаціоналізму та світлим ідеалам соціалізму і комунізму, з ним (модернізмом-авангардом) завзято боролися, насаджуючи в культурі та мистецтві єдино прийнятний соціалістичний реалізм.

Сучасні культурні течії розкривають широкі можливості для творчості та пошуку нових художніх рішень. Техніка асамбляжу дозволяє художнику зануритися у творчий пошук, використовуючи різні матеріали та предмети, створюючи картину власного бачення світу й мистецьку цінність з речей, що не мають художньої вартості.

ДЖЕРЕЛА

1. Векслер А.К. Коллаж в системе профессиональной подготовки художника-педагога : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)» / Анна Кирилловна Векслер ; РГПУ им. А.И. Герцена. — С.-Петербург, 2011. — 18 с.
2. Вергеліс О. Параджанов. Колаж [Електронний ресурс] / О. Вергеліс. — Режим доступу : https://dt.ua/SOCIETY/paradzhanov_kolazh.html. — Дата доступу : 01.08.2017.
3. Колісниченко Г. Колаж в образотворчому мистецтві: термінологія, класифікація та проблема вивчення / Г. Колісниченко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. — Х. : ХДАДМ, 2011. — № 6. — С. 153–155.
4. Нильссон Н.О. Архаизм и модернизм / Нильссон Нильс Оке // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева / Составление и общая редакция М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. — М. : Языки русской культуры, 2000. — С. 75–82.
5. Савицька Л.Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Лариса Леонідівна Савицька ; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. — Київ, 2006. — 36 с.
6. Смирна Л. Модерное, современное и новейшее искусство. Попытка осмысления понятий [Електронний ресурс] / Леся Смирна, Виктор Хаматов, Андрей Пучков. — Режим доступу : irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis64r_81/cgiirbis_64.exe. — Дата доступу : 13.08.2017.
7. Український авангард 1910–1930 років: альбом / Авт.-упоряд. Д.О. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с.

УДК: 74+76/76

Зайцева Вероніка Іванівна

Ілюстрування поеми «Енеїда» Івана Котляревського зарубіжними художниками

У статті розглянуто аспекти образно-візуальної мови ілюстрування поеми «Енеїда» Івана Котляревського видатними зарубіжними майстрами книжкової графіки Німеччини, Росії, Болгарії, зокрема Адальберта Штірена, Максима Ушакова-Поскочина, Івана Бекетова, Дмитра Бісті, Даніели Зекіної. Виявлено особливості стилістичних прийомів, засобів художньої виразності видатних зарубіжних майстрів книжкової графіки у художній трактовці літературних образів Івана Котляревського.
Ключові слова: *ілюстрація, «Енеїда», Іван Котляревський, Німеччина, Росія, Болгарія, XX — початок XXI століття.*

Зайцева В.И.
Иллюстрирование поэмы «Энеида» Ивана Котляревского зарубежными художниками
В статье рассмотрены аспекты образно-визуального языка иллюстрирования поэмы «Энеида» Ивана Котляревского выдающимися зарубежными мастерами книжной графики Германии, России, Болгарии, в частности Адальберта Штирена, Максима Ушакова-Поскочина, Ивана Бекетова, Дмитрия Бисти, Даниэлы Зекиной. Выявлены особенности стилистических приемов, средств художественной выразительности выдающихся зарубежных мастеров книжной графики в художественной трактовке литературных образов Ивана Котляревского.
Ключевые слова: *иллюстрация, «Энеида», Иван Котляревский, Германия, Россия, Болгария, XX — начало XXI века.*

Veronika Zaitseva
Illustrating Ivan Kotliarevsky's Poem "Eneida" by Foreign Artists
The article discusses aspects of visual language of illustrating Ivan Kotliarevsky poem "Eneida" by prominent foreign artists of book graphics of Germany, Russia, Bulgaria, in particular, Adalbert Shtiren, Maxim Ushakov-Poskochyn, Ivan Beketov, Dmitry Biesty, Daniela Zekina. It is defined peculiarities of stylistic techniques, means of artistic expression of prominent foreign artists in book design interpretation of literary images of Ivan Kotliarevsky.
Key words*: illustration, "Eneida", Ivan Kotlyarevsky, Germany, Russia, Bulgaria, 20th — beginning of the 21st century.*

Актуальність проблеми. Дослідження прикладів художнього оформлення поеми «Енеїда» Івана Котляревського видатними зарубіжними майстрами книжкової графіки Німеччини, Росії, Болгарії сьогодні є надзвичайно актуальним, особливо в розрізі характеристики специфіки стилістичних прийомів і різноманітності засобів художньої виразності. Це може слугувати прикладом корисного досвіду для сучасних художників-ілюстраторів, що, безперечно, сприятиме подальшому розвитку книжкової графіки України.

Чимало мистецтвознавців України у своїх працях досліджували й аналізували специфіку різних шкіл, напрямів і особливостей творчого методу українських майстрів книжкової графіки, які ілюстрували твори І. Котляревського. Зокрема, цій темі присвятили свої роботи Л.В. Владич, А.П. Шпаков, І.І. Верба, П.О. Білецький, Н.Ю. Белічко, М.О. Криволапов, О.В. Ламонова, О.К. Федорук, О.А. Лагутенко, О.О. Авраменко та ін. Проте недостатньо була досліджена творчість зарубіжних художників, які оформлювали твори класика української літератури Івана Котляревського.

Мета даної статті — висвітлення й аналіз прикладів художнього оформлення поеми «Енеїда» Івана Котляревського видатними зарубіжними майстрами книжкової графіки Німеччини, Росії, Болгарії.

Першим серед зарубіжних майстрів книжкової графіки, що ілюстрували твори класика української літератури Івана Котляревського, був художник-аквареліст й ілюстратор ***Штірен Адальберт Адольфович*** (Adalbert Stiren). Митець народився у Санкт-Петербурзі 28 червня 1880 року в сім'ї лютеранського пастора. Вчився в Петришуле (1889–1897), потім в училищі «технического рисования» барона А.Л. Штиглиця. Емігрував з Росії в 1920-х роках до Німеччини. Працюючи в російськомовних видавництвах у Берліні, він ілюстрував такі видання, як: «Євгеній Онєгін» О.С. Пушкіна (1921 р.), «Казки природи для юних і дорослих читачів» (1902 р.), Вільгельм Гауф «Казки» (1922 р.).

1922 року Адальберт Штірен оформив поему «Енеїда» Івана Котляревського. На українську мову книга перекладена з переднім словом і примітками професора Б. Лепкого (Берлін, Ольга Дьякова). Художника приваблювали героїчні, сповнені романтизму образи, щирі й відверті у своїх почуттях. Колористична манера у даного майстра є яскравою, часто побудованою на контрастах і, водночас, графічно чіткою. Цьому сприяла техніка виконання — акварель, пройдена пером. Художник приділяв значну увагу складним багатофігурним композиціям. Його ілюстрації до цього твору носять сатиричний характер з елементами гротеску *(рис. 1)*.

У 80-х роках минулого століття співробітники Полтавського літературно-меморіального музею І.П. Котляревського влаштували в одній із музейних зал унікальну виставку ілюстрацій до поеми «Енеїда» Івана Петровича Котляревського. Експозиція була присвячена 65-й річниці перемоги над фашизмом. Ці рисунки до згаданого іскрометного твору нашого видатного письменника і поета Івана Котляревського створив російський художник-графік ***Максим Володимирович Ушаков-Поскочин*** (1893–1943).

Народився митець 1893 р. У Петербурзі. 1925 року отримав диплом художника. За життя проілюстрував понад 240 книжкових видань, працював як плакатист, ксилографіст.

Ще до початку Другої світової війни Максим Ушаков-Поскочин одержав замовлення проілюструвати «Енеїду» від державного видавництва «Художня література» (пер. З рос. В. Зайцевої). Роботу над створенням ілюстрацій художник розпочав 1939 року.

Митець займався інтерпретацією образів до твору Івана Котляревського у час блокадного Ленінграда, коли навколо були страждання, страх і смерть. Максим Ушаков-Поскочин скру-

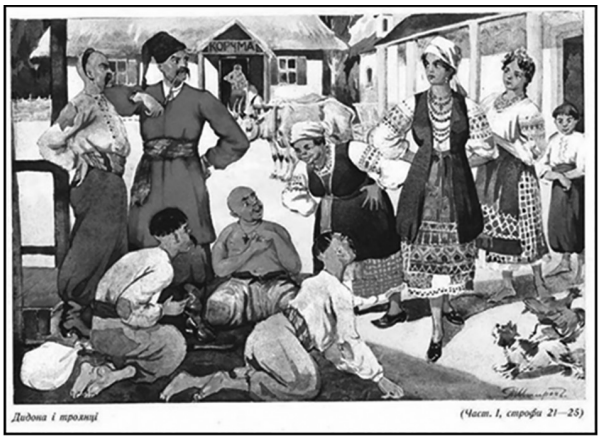


Рис. 1. А. Штірен. Ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського, 1922 р.

пульозно вивчав звичаї, побут, одяг українців, будучи голодним, сидячи у холоді, тримаючи знаряддя праці замерзлими пальцями. Ті нелюдські творчі муки доповнювалися постійними обстрілами та бомбардуваннями. Незважаючи на такі несприятливі умови для творчості, художник заглиблювався у безсмертний твір Івана Котляревського і пропрацював над ним аж до смерті у 1943 році.

Ці ілюстрації до «Енеїди» виконані у техніці гравіювання по дереву, дереворитy. Майстер створив шедеври, які без сумніву заслуговують на окрему увагу, як мистецькі здобутки і як живі свідчення висоти людського духу *(рис. 2)*.

Художньо довершені графічні роботи художника до 1980-х рр. ніде не публікувалися й не виставлялися, тож у будь-який момент могли згоріти у полум'ї війни й бути втраченими назавжди. Проте батькові роботи зберіг його син, Володимир Максимович Ушаков-Поскочин.

Пізніше, 1961 року, проілюстрував «Енеїду» російський художник- графік ***Бекетов Іван Іванович*** (1906–1968). Художник народився в Рибінську в сім'ї червонодеревника. Після закінчення школи протягом 1926–1929 рр. навчався у Москві на художньому робітфаку ім. А. Луначарського у І.Ф. Зав'ялова, Н.Н. Купреянова. Упродовж 1930–1935 рр. навчався в МІМ у К.М. Істоміна, М.С. Родіонова, В.А. Фаворського. З 1939 року брав участь у багатьох виставках у Москві [5].

Митець ілюстрував і оформлював книги для видавництв Москви: «Російські народні казки» (1929 р.), «Альманах дитячої літератури» (Т. 1, 1936 р.), «Плутанина» К.І. Чуковського (1939 р.), народний епос «Шахсенем і Гаріб» (1946 р.), «Билини» (1955 р.), «Енеїда» І.П. Котляревського (пер. З рос. В. Зайцевої, 1961 р.).

У період 50–70-тих років майстер синтезував надбання радянських графіків першої половини двадцятого століття, позначених духом новаторства, пошуками образної мови, сприйняттям книги як підпорядкованого законам архітектоніки єдиного художньо-поліграфічного організму. У цей час розпочинали свій творчий шлях молоді художники, імена яких в історії радянського мистецтва з часом об'єднають терміном «шістдесятники». Саме тоді почала творити плеяда молодих, яскраво-індивідуальних, талановитих митців. Цей період ознаменувався активними пошуками художниками-ілюстраторами нових виражальних засобів, що сприяли б асоціативно-узагальненій передачі змісту літературного твору [1, с. 127].

Іван Бекетов розробляв комплексне оформлення до поеми «Енеїда». А саме — кольорові декоративно-сюжетні форзаци, стилізовані заставки на шмуцтитулах і посторінкові рисунки. Останні були виконані у стриманій кольоровій гамі із використанням активного чорного контуру. Особливістю образної мови митця є прагнення максимально наблизитися до авторського стилю літературного твору, дати глибоку психологічну характеристику головним героям *(рис. 3)*.

Цікавою та новаторською є творчість народного художника РРФСР ***Дмитра Спиридоновича Бісті*** (1925–1990). Він народився 1925 року в Севастополі (на той час — російському місті). Протягом 1947–1952 рр. митець навчався у Московському поліграфічному інституті в А.Д. Гончарова. Перші оформлені та проілюстровані ним книги виявляють духовний світ художника, його ставлення до життя, історії та сучасності. Майстерність володіння малюнком і гравюрою дає йому велику свободу в трактуванні літературного матеріалу. У перших ілюстраційних серіях Дмитра Бісті вже виразно виявлений своєрідний творчий почерк і позиція художника-оформлювача. Ці рисунки початку 1960-х років, зокрема, до роману І. Стоуна «Жага до життя» (1961 р.) і збірки новел П. Меріме (1963 р.) [4].

Відомий мистецтвознавець М. Лазарєв з цього приводу писав: «Композиції Бісті вписуються

Рис. 2. М. Ушаков-Поскочин. Ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського, 1943 р.

в сторінки не як в станковий лист, але в простір всієї книжки, не ілюструючи окремі сюжети, а конструктивно і графічно інтерпретуючи літературне джерело в цілому. Кожна ілюстрація знаходить своє точне місце в тексті відповідно до розвитку фабули. Він придумує шрифт, будує макет, конструює всі елементи книги» [3, с. 1–2].

Догматизм не притаманний творчості Д. Бісті, яка вирізняється різноманітністю й яскравою індивідуальністю. Митець беззлобно сміється над людськими вадами. І навіть разючі стріли його рисунків-епіграм вирізняються деякою делікатністю в інтерпретації. Талант художника — це дар проникнення в усі сфери людського темпераменту і настрою, його справжня стихія — боротьба. Можливо, тому з таким захопленням митець створює ілюстрації до «Енеїди» Котляревського.

Зміст ілюстрацій і система макета — надзвичайно ємні при всьому образотворчому лаконізмі. У композиціях відсутні випадковості, і залишається тільки головне, обігруються жовтий, білий і чорний кольори, які взагалі домінують у творчості Д. Бісті *(рис. 4)*.

Рис. 3. І. Бекетов. Ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського, 1961 р.

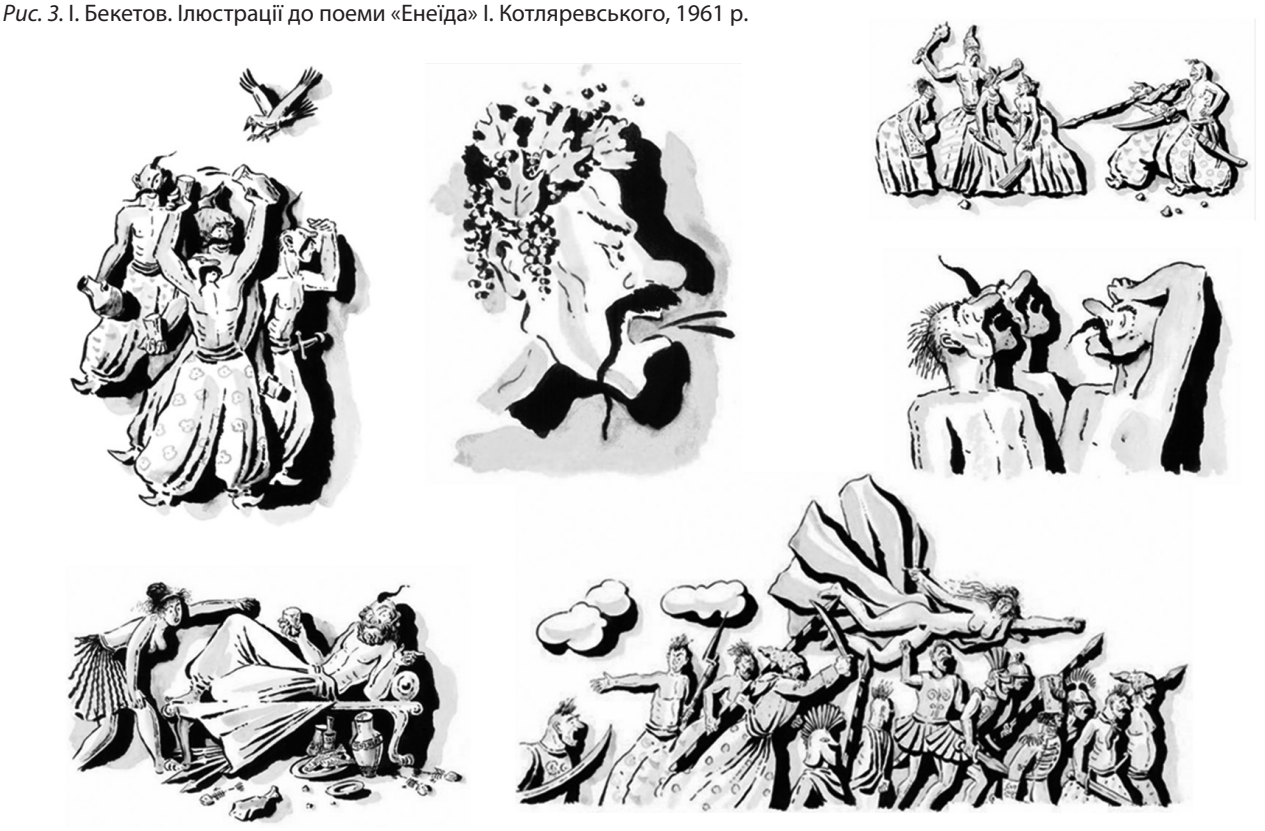


Рис. 4. Д. Бісті. Ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського, 1971 р.

Ці творчі шукання художника співпали із загальною тенденцією радянської книжкової графіки 1960–1970-их років — прагненням до поглибленого прочитання літератури.

Несподіваною та витонченою виявилася стилістична манера ілюстрування поеми «Енеїда» болгарською мисткинею Даніелою Зекіною. Художник ***Даніела Зекіна*** народилася в Болгарії 1960 року. Закінчила Академію красних мистецтв у Софії зі ступенем бакалавра. Надалі була прийнята членом Асоціації ілюстраторів м. Квебека (Канада), тобто була визнана в інших країнах Європи та американського континенту. Працюючи упродовж багатьох років у галузі графіки, ілюстрації та дизайну, берала участь в численних персональних і колективних виставках, за що отримала престижні міжнародні нагороди. Багатий досвід роботи в якості ілюстратора дає їй легкість в обробці різних художніх прийомів і визначає велику відданість деталям. Такими графічно-витонченими, поетичними стали ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського, що вийшли друком у видавництві «Народна культура» (Софія) 1987 року болгарською мовою *(рис. 5)*.

Використовуючи змішану техніку (гуаш, чорнило, акрилові фарби і кольорові олівці), художниця прагне створити ілюзорний світ, повний романтизму, де старовина зустрічається з сучасністю.

Висновки дослідження й перспективи подальших розвідок. Досліджуючи й аналізуючи роботи видатних зарубіжних художників-ілюстраторів Німеччини, Росії, Болгарії до поеми «Енеїда» Івана Котляревського, ми визначили розмаїття стилістичних і художніх прийомів. Таким чином, можемо констатувати, що підходи до роботи над ілюстраціями до поеми «Енеїда» І. Котляревського щодо зображення і стилізації були варіативними, з власними асоціаціями кожного майстра та особистим ставленням до твору. Індивідуальність цих майстрів перебувала під впливом різних культурно-історичних чинників. Це дозволяє розкрити зміст і джерело тих чи інших художньо-образних видозмін у їх творчості, пояснює емоційно-чуттєву і смислову різнохарактерність ілюстрування поеми, зокрема, в ракурсі безпосереднього впливу на розвиток книжкового мистецтва України та популяризації мистецької спадщини Івана Котляревського.

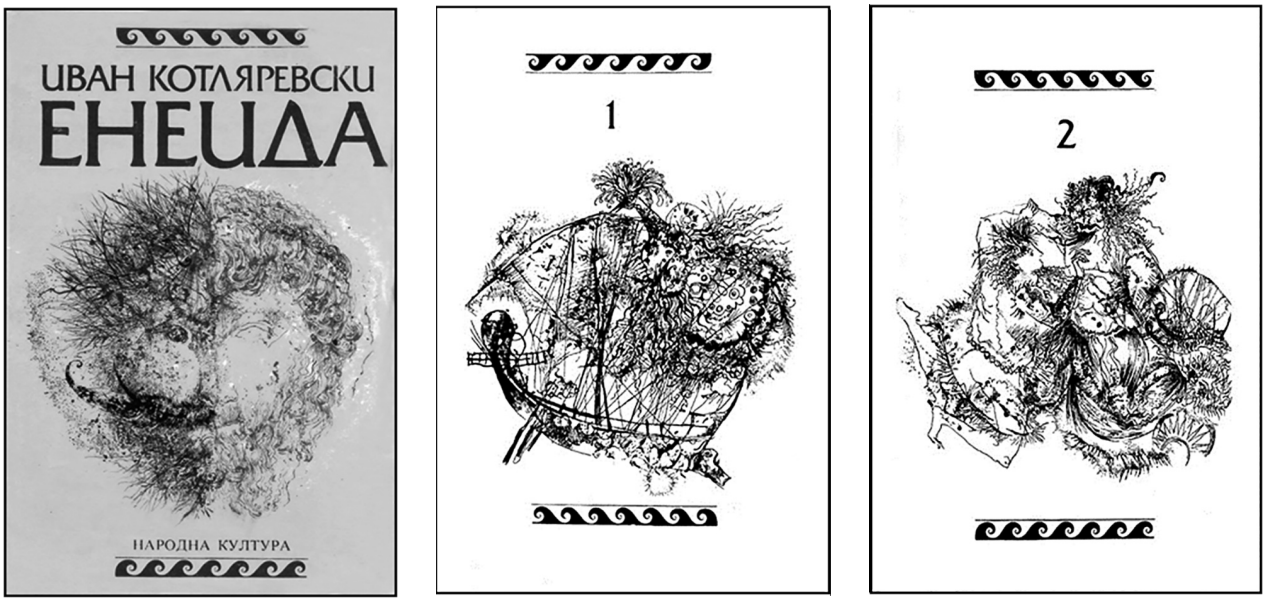


Рис. 5. Д. Зекіна. Ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського, 1987 р.

ДЖЕРЕЛА

1. Белічко Н.Ю. Книжкова графіка 50–70-х років XX століття / Н.Ю. Белічко. — К. : 2003. — 142 с.
2. Владич Л.В. Мовою графіки / Л.В. Владич. — К. : Мистецтво, 1967. — 248 с.
3. Лазарев М.П. Дмитрий Бисти / М.П. Лазарев — М. : «СХ», 1978. — 364 с.
4. Популярная художественная энциклопедия/ под ред. В.М. Полевого. — М. : Советская энциклопедия, 1986. — 476 с.
5. Художники народов СССР. Том 1. — М. : Искусство, 1970. — 448 с.
6. Шпаков А.П. Художник і книга / А.П. Шпаков. — К. : Мистецтво, 1973. — 256 с.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

УДК-7.73.04.738.747

Изория Майя Ревазовна

Пространство, форма, функция в художественных поисках грузинской керамики последних лет

Керамика, благодаря своему материалу, созданию формы и способности трансформироваться в пространстве, включает в себя все направления современного искусства. Его экспозиция и типы памятников по сравнению с другими полями синтезируются и становятся эффективными в социальном пространстве. В тенденциях современного искусства вклад керамики определяется основными навыками, которые были установлены полями светскими и священными. При совместном существовании этих функционально различных полей применяемая эстетика была сделана из материала керамики и носителя важнейших элементов в небольших пластиковых образцах.
Ключевые слова: *грузинская керамика, искусство, художественный поиск, космос, пластик.*

Ізорія М.
Простір, форма, функція в художніх пошуках грузинської кераміки останніх років
Кераміка завдяки своїм матеріалам, створенню форми та здатності до перетворення в космос включає всі тенденції сучасного мистецтва. Його експозиція та типи пам'яток порівняно з іншими областями синтезують і стають ефективними в соціальному просторі. У тенденціях недавнього мистецтва роль кераміки визначається основними навичками, які були встановлені світськими та священними полями. При співіснуванні цих функціонально різних полів прикладна естетика була зроблена з матеріалу кераміки та носієм найважливіших елементів у незначних пластичних зразках.
Ключові слова: *грузинська кераміка, мистецтво, мистецькі пошуки, простір, пластик.*

Maiia Izoria
Space, Form, Function of Recent Georgian Ceramics in Artistic Search
Ceramics due to its material, creation of form and ability to be transformed in space includes all the trends of recent art. Its exposition and monument types comparing to other fields synthesize and become efficient in social space. According to tendencies of recent art, the contribution of ceramics is determined by the essential skills which were established by the fields being secular and sacred. At coexistence of these functionally various fields the applied esthetics were made with material of ceramics and by carrier of crucial elements in minor plastic samples.
Key words: *Georgian ceramics, art, artistic search, space, plastic.*

Самая важная проблема для всех отраслей пластического искусства — это связь между пространством, формой и функцией. Она актуальна и в современную эпоху мультимедийного синтеза. Эта связь разнообразно отражается в художественных поисках новейшей грузинской керамики. В процессе формирования произведения неисчерпаемые пластические

возможности глины, использование изобразительных элементов и способность масштабной трансформации в пространстве позволяют керамике быть в действии. Более того, с 60-х годов прошлого столетия грузинская керамическая школа уже создала нарратив об инновациях. Она смогла показать истинную сущность керамических материалов. Это школа восстановила связь с прошлым и модифицировано продолжила традиции национальной керамики.

Несмотря на «замкнутость» страны, с 60-х годов XX века начинается долгий путь сближения грузинской керамики с мировым искусством. Это проявляется в проблемах ее текущей ситуации и целей. Во время формирования утилитарной керамики используется подход и элементы функционализма и минимализма. Обобщенная пластика, их твердая конструктивная структура, тектоничность и до минимума доведенный декор раскрывает сущность, идентичность объектов. Высокая монументальность художественных форм превращает их в организующий центр окружающей среды. В соответствии параллельных поисков, грузинская керамика 1960–1970-х годов откликается эпохе аналитического суждения эмоциональной художественной формой произведения и одухотворенной символикой. Освобожденная от объективной реальности, условная форма произведения, ее фактура и цвет как будто переходят за грань изобразительного искусства.

С сегодняшней точки зрения эпохальные тенденции были скрыты национальной художественной формой произведения. Эти искания в грузинской керамике проявляются с 1980-х годов. Они связываются с обобщенным понятием логики субъекта и воспринимаются как нарратив об истине. С этого периода трансформация восприятия мира перемещается на другой план сознания. Миметическое представление становится менее важным, чем какие бы то ни было размышления или методы репрезентаций того или иного вида отображения. Своего рода парадигмой становится мировоззрение и визуальная интерпретация западного модернизма, постмодернизма, минимализма и концептуализма. Обращение к ним основано на местном символизме и романтизме. На фоне субъектов с различными идеями и почерками, оно характеризуется индивидуализмом. Космополитизм мирового видения художников уступает место тем чувствам, которое вызывает процесс суждения в виде ассоциации и настроения. Это привело керамистов к свободе выражения и в основном отразилось на экспозиционной и монументальной керамике. Для их развития некоторые предпосылки подготовила школа керамики 60-х годов прошлого века. Она в синтезе архитектуры и других отраслей искусства, с интеграцией с окружающей средой и доминированием изобразительных средств, заложила основу этих поисков.

Эксперименты следующего поколения керамистов полагаются на техническую и технологическую практику прошлого. Художники уже настолько совершенно обладают любым материалом и настолько мастерски используют его, что во время работы им остается просто полагаться на действие «мистического акта» обжига. Так в 1980-х и 1990-х годах грузинские керамисты становятся артистами-индивидами. Для изображения они внедряют экспрессивные художественные эффекты и действуют в пластико-метафорами из «мифологического» времени. Работы в значительной степени представляют собой смесь модернистского и постмодернистского искусства. Используя эти приёмы, выполняются камерные керамические статуи, которые сохраняют конструктивный характер и продолжают организовывать пространство. Крайне обобщенная стилизованная форма, фактура и цвет изделий показывают своего рода «своеволия» автора. В современной грузинской керамике таких примеров множество.

Керамическая скульптура ***Гии (Гиорги) Яшвили «Всадник»*** (шамот, соли, 1991 г.) — это концепт, воспринимаемый как знак реального образа. Всадник с животным становится единым существом и превращается в гибридную модель. Его символика и семантика представляют архаичный, обобщенный и упрощенный, стилизованный и деформированный, напряженный объем. Скрытая тревога персонажа подчеркивается и рельефом монохромной поверхности *(див. додаток 2, рис. 1).*

Познавательными и чувствительными методами репрезентаций формируется композиция ***Отара Вепхвадзе «Плодовитость»*** (шамот, соли, 1990 г.). Его суть раскрывает архетип этой темы, пластический мотив крылатой богини с чашей изобилия. Таким образом, можно обобщить, что эта керамическая скульптура имеет только относительно утилитарную функцию. Своего рода архаизм изысканных форм изображений, преувеличенные семантические части и выразительная фактура, напоминающие древние эпохи, становится символом всеобщего понятия изобилия *(див. додаток 2, рис 2).*

С аналитической позиции представлена композиция ***Кетеван Рухадзе «Метаморфоза»*** (шамот, смешанная техника, 1989 г.), которая относится к рядам модернистского императива. Её концептуальная основа — обобщённый портрет женщины, который подаётся объёмно

низким рельефом и визуально отображает внутреннюю трансформацию. Изобразительность возникших лиц усиливает гибкий резкий рисунок и художественные эффекты символических побегов цветов *(див. додаток 2, рис 3)*.

Многофигурная Композиция этого же автора ***«Времена года»*** (шамот, смешанная техника, 1989 г.) отражает направление «структурно-скульптурных» ансамблей, распространенных с 80-х годов прошлого столетия. Работа обладает всеми качествами, которые характеризуют эти ансамбли. Импровизация пластических объектов в структуре скульптуры раскрывает различные аспекты этой темы. Поэтому, учитывая специфику данного пространства, становится возможным свободное размещение пластических элементов. В результате они постоянно меняют свою композиционную структуру. Кроме того, завершенная художественная форма каждого элемента дает возможность независимо, самостоятельно их экспонировать. Несмотря на типологическую близость ансамблей, основой композиции Кетеван Рухадзе является оригинальная пластика тонких форм. А также чувство, вызванное художественными эффектами поверхности, окрашенной в символические цвета *(див. додаток 2, рис. 4)* [3].

В отличие от К. Рухадзе, скульптурные ансамбли Н. Цицишвили и М. Изория разными размерами повторяют одну и ту же форму и показывают их взаимосвязь с масштабом пространства. Композиция ***«По ветру»*** (шамот, фарфор, 1990), исполненная ***Нино Цицишвили***, ставит задачу создать аналогию между античной скульптурой и вечностью мира посредством керамической импровизации. В этом случае концептуальный интерес сводится к повторяющимся ритмам похожих минималистических скульптур. С помощью силуэта изображения и монохромной поверхности они отображают незыблемость материала из камня и глины.

В скульптурном ансамбле ***Марики (Марии) Изория*** под названием ***«Танец»*** (шамот, смешанная техника, 1994 г.) поставлена противоположная задача. Она создает иллюзию вечности мира. Динамичная пластика женских условных фигур усиливает эту иллюзию. Художник подчеркивает впечатление дифференциацией движения скульптур. Символика доминирующего белого цвета и семантика графических элементов поверхности вызывают множество ассоциаций, связанных с темой. Кроме того, эта взаимная согласованность выразительных средств обеспечивает ясность и целостность композиции *(див. додаток 2, рис. 5)*.

Можно сказать, что в обоих ансамблях изобразительность фигур, изменчивость их размеров и дифференциация движений передают тот ритм, который вызывает иллюзию бесконечного пространства. На более позднем этапе в исполнении этих же авторов в скульптурных инсталляциях последних лет усугубляется концептуальное начало, во время которого способы репрезентаций сами становятся объектами репрезентаций [1, с. 53–54, с. 125].

Инсталяция ***«Матриархат» Нино Цицишвили*** (шамот, смешанная техника, 1989 г.) представляет собой ансамбль, состоящий из множеств, близко друг к другу расположенных, однородных архаических торсов женщин. Яркими цветами окрашены небольшие плотные фигуры. Стеклянная треугольная плоскость, используемая в качестве базовой конструкции ансамбля, придает композиции клиновидное направление. Отражение ритмично повторяющихся изображений на поверхности стекла и эффекты, создаваемые освещением, в пространстве ансамбля вызывают чувство ностальгии по прошедшим эпохам. Символическая форма стеклянной треугольной плоскости не только усиливает, но также связывает части ансамбля как синтаксические единицы. В этом контексте стекло — вода, торсы — земля, а интенсивная игра цветов создает иллюзию солнца и света. Как жизненно важные элементы в природе они также сосуществуют в ансамбле *(див. додаток 2, рис. 6)*.

Скульптурный ансамбль ***Марики (Марии) Изория «Ритуал»*** (шамот, смешанная техника, 2007 г.) цитирует всеобщую идею целостности земных и небесных миров. Концептом автора становится условное изображение женщин в ритуальном танце, что основано на анализе архетипов и выражает сущность природы. Поэтому ансамбль воспринимается как своеобразная медитация. Пластические импровизации женских фигур строятся на динамичных комбинациях материальных и прозрачных частей изображений. Они представлены как своего рода медиумы. Их семантически важные части тела усиливаются благодаря художественным эффектам. Бесконечность этих эффектов создаёт скульптурно вылепленные лаконичные формы, подчёркивая живописную роспись поверхности и её специфическую фактуру *(див. додаток 2, рис. 7)* [4].

Совершенно иначе решается общечеловеческая тема в композиции ***«Захоронение»*** (глина, задымление 2014 г.) в исполнении ***Лали Кутателадзе.*** Здесь своего рода репликой становится чрезвычайно архаичная пластика женщины. Самым старым условным выражением семантического значения воспринимаются ее упрощенные формы. Таким образом, изображение связывается с его непосредственным изначальным содержанием.

Помимо антропоморфных мотивов, объектами являются «одушевленные» утилитарные формы. Например, в композиции ***Гии (Георгия) Яшвили «Размышление»*** (глина, задымление, 1996 г.) «оживление» схожих монохромных утилитарных форм вызывает их рельефно декорированная оболочка.

На этом этапе качественно новое эстетическое явление осуществляется в керамических композициях, созданных благодаря синтезу материалов. Они рассматриваются в связи с общей экспозицией в интерьере и для экстерьера. Наиболее распространенными являются комбинации глины и металла, или глины, металла и стекла. Преимущественно именно благодаря единству возможностей этих материалов достигается оригинальность в ***«Восточных мотивах» Отара Вепхвадзе***, где подчёркивается утилитарность глиняных форм и пластики, выполненных в разное время.

Эта традиционная схема в работах ***Марики (Марии) Изория*** несколько нарушается. При синтезе материалов также используется эффект ткани. В сочетании глины, металла и батика декоративные лампы художницы (2010–2012 гг.) получают экзотический оттенок. В работе под названием ***«Приз»*** этого автора (глина, стекло, 2015 г.) из-за использования глины и стекла без металла могла быть потеряна тектоничность формы. Но на практике этого не случилось. Несмотря на прозрачность и легкость стекла, массивная конструкция блока создала надежную основу для центрального элемента глины.

Не удивительно, что оба художника работают в дизайне окружающей среды, в котором конструктивность и монументальность являются ведущими. Пространственные композиции ***Отара Вепхвадзе***, созданные благодаря синтезу традиционных материалов (глина–металл–дерево–стекло), представляют собой живописно-пластические «art-обьекты» для интерьеров. Они исполняются в изысканной и рафинированной манере художника-мастера. В то же время своим лирическим выражением эти «art-обьекты» становятся декоративными элементами для оформления камерных микро-пространств *(див. додаток 2, рис. 8)*.

По сравнению с ними, «art-обьекты» **Марики (Марии) Изория** имеют относительно большие размеры. Она использует широкий диапазон материалов (глина–металл–дерево–стекло–камень–зеркало) с настенными расписными вставками и технологиями. Работы одновременно выполняются разными техниками и своей масштабностью обладают способностью сосуществовать в объёмах пространства. Иногда авторские «art-обьекты» несут многофункциональную нагрузку и, кроме декоративной роли, приобретают конструктивное значение в организации пространства интерьера *(див. додаток 2, рис. 9)*.

Именно такого рода многофункциональность характерна и для минималистических «art-обьектов» (шамот, смешанная техника) ***Гии (Георгия) Миминошвили.*** В этом случае, автор оформляет целиком все здание — с наружными восьми керамическими вставками (30×60×80 см) и с внутренним панно (60×300 см), выполненного посредством рельефов *(див. додаток 2, рис. 10)*. Прежде всего, следует отметить, что понятие «art-объекта» идеально согласовано с современными задачами архитектуры (арх. Игорь Паламарчук). Как просты линейные формы здания, так и прост его дизайн. Автор создает систему декора, где, подобно инсталляциям, обыгрывается один мотив, который повторяется по всему зданию. Вылепленный высоким рельефом чёткий и выразительный волнистый декоративный мотив своей асимметрией и динамикой оживляет прямые линии архитектуры. В то же время как бы кованые формы керамического декора и строгость его темного цвета на фоне светлых стен здания создают впечатление «классичности» и повышают ощущение тектоничности.

С начала XXI века минималистское направление в грузинской керамике усиливает концептуализм и в некоторой степени уменьшает использование выразительных средств. Но в то же время в рамках минимализма существует явное вторжение элементов местного символизма и романтизма. Это в основном проявляется относительно темы и в некоторых случаях раскрывается в художественных интерпретациях, что позволяет вводить на поверхности формы эффекты цвета и фактуры, которые в свою очередь помогают установить авторский почерк [5].

Это отчетливо видно в работах ***Нато Эристави***. Ее пластико-конструктивные объекты — это геометрически упрощенные абстрактные формы, в которых тесно связаны друг с другом внутренняя структура и силуэт. Поэтому ясно ощущается реальное пространство объекта и акцент делается на окружающую среду. Также геометрические формы объектов, цветовые контрасты и смешанная фактура вызывают ассоциацию моделей. Например, в серии ***«Кирпичный завод»*** (глина, смешанная техника, 2011 г.) концептуальную основу являет важность кирпича в человеческой жизни *(див. додаток 2, рис. 11)*. В минималистических конструктивных абстракциях художников ***Лии Багратиони, Малхаза Швелидзе и Гии Миминошвили*** аналитика настолько усиливается, что объект переходит в отрасль концептуального arta.

Артисты используют любые средства для представления идеи. Это так называемый метод репрезентации, известный как «большая игра», часто одновременно объединяет несколько медиа: скульптуру, видеофильм, инсталляцию и перфоманс [2, с. 8–10, с. 21–22]. На концептуальной выставке, под названием «Точно», ***Лия Багратиони*** (2015 г.) с целью углубления в истинный смысл глины, помимо визуальных элементов перфоманса и видео, включает в экспозицию текстовые компоненты. С помощью объекта исследования выставки — глина рассматривается как некая формула: глиняный горшок и внутри него находящееся священное пространство «души» и… глина в качестве керамического материала и материала души. В этом контексте перфоманса участниками становятся автор и зритель. «Игра» завершается актом разбивания глиняного сосуда. Влажный рис сохраняет форму сосуда и вызывает ассоциацию с душою, которая обитала в нем. В видеокадрах непрерывный показ акта разбивания глиняного сосуда «проповедует» идею вечного отношения глины и души. Архаичную среду, созданную работами, выставленными в зале, автор условно назвала «сумасшедшим чаепитием». Оно символизирует неразделимость двух стихий — земли и воды. Сочетание всех этих элементов действительно «точно» выявляет сущность сакральных и физических понятий глины и глиняного сосуда.

В рамках мероприятий «арт-истериума» грузинская керамика проявила еще одно направление концептуализма — процесс материализации интеллектуального объекта [1, с. 23–26]. Композиция ***Лали Кутателадзе «Огненная стена»*** (2014 г.), построенная из глиняных блоков в «открытом» пространстве, в первую очередь является памятником-символом, посвященным мистическому акту «обжига». В то же время «монумент» демонстрирует процесс слияния памятника с природой и его превращения в неотъемлемую часть ландшафта.

Судя по разнообразию представленной картины, грузинская современная керамика разделяет прогресс мирового искусства, не оторвавшись от собственных корней. В то же время как раз это разнообразие, активность всех современных направлений, в данной области создает некоторые трудности. С одной стороны, в керамике проявляется чисто модернистский подход: предметность формы и художественная обработка поверхности, подчинённые формальным задачам. Чтобы решить их, керамисты обращаются к мировому наследию. Они также используют широкий спектр традиций благодаря своему романтическому мифологизированному восприятию вселенной и богатой базе технико-технологических методов *(див. додаток 2, рис. 12)*.

Параллельно в этой сфере активизируются поиски тенденций философской истины искусства. Классической моделью в лице минималистских исполненных работ визуальная сторона резко снижается. Хотя, как показывает обзор, грузинская керамика подобного типа до конца не расстается с художественной выразительностью [6]. В аскетическом лице поверхности формы керамисты очень скупо, но все-таки вводят фактурно-цветовые эффекты. Это своего рода подсказка к тому, что в недрах космополитического минимализма грузинская керамика ищет собственный путь. Возможно, в эпоху минимализма и функционализма источником вдохновения стала возрожденная в 60-х годах прошлого столетия традиционная чернолощенная керамика строгого аскетического вида. Ее простые формы нередко оживлены скупыми акцентами восстановительной глазури. Очевидно, грузинская керамика целеустремляется к новым поискам, продуктом которых будет итог развития сегодняшних исканий [7].

ДЖЕРЕЛА

1. Джалабадзе В. Декоративно-прикладное искусство Грузии : набор открыток / В. Джалабадзе. — М. : Изобразительное искусство, 1983 г. — 16 откр.
2. Ерлашова С.М. Керамика и чеканка Грузии / Софья Михайловна Ерлашова. — Л. : Аврора, 1974. — 162 с. : ил.
3. Мамаиашвили Н.Ф. Производство и потребление фаянса в средневековой Грузии : автореф... канд. ист. наук 07.575 / Н.Ф. Мамаиашвили; АН ГССР, Ин-т истории, археологии и этнографии им. И.А. Джавахишвили АН Груз. ССР. — Тбилиси, 1970. — 27 с.
4. Материалы сборников лучших образцов легкой промышленности ВИАЛегпрома. 1985 г.
5. Советское декоративное искусство. 1917–1945. Очерки истории / Под ред. М.П. Василенко и др. — М. : Искусство, 1984. — 255 с. : ил.
6. Danto Arthur C., After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History, на грузиском языке, изд-во: Тбилисская государственная академия художеств, 2013 г.
7. Mayer James, Minimalism: Art and Polemics in the Sixties, на грузиском языке, изд-во: Тбилисская государственная академия художеств, 2014 г.

УДК 7.041.5

Буйгашева Алла Борисівна

Ручне ткацтво в сучасному культурному просторі України: традиція, що зникає

У статті висвітлено основні проблеми розвитку ткацтва. Розкрито зміст поняття «ткацтво». Розглянуто роль ручного ткацтва у сучасному культурному просторі. Значну увагу приділено практичній діяльності студентів у вивченні гобеленного мистецтва. Проаналізовано сучасну творчість майстрів ткацького мистецтва України.
Ключові слова: *ткацтво, килим, гобелен, сучасний культурний простір України.*

Буйгашева А.Б.
Ручное ткачество в современном культурном пространстве Украины: исчезающая традиция
В статье освещены основные проблемы развития ткачества. Раскрыто содержание понятия «ткачество». Рассмотрена роль ручного ткачества в современном культурном пространстве. Значительное внимание уделено практической деятельности студентов в изучении искусства гобелена. Проанализировано современное творчество мастеров ткачества Украины.
Ключевые слова: *ткачество, ковер, гобелен, современное культурное пространство Украины.*

Alla Buigasheva
Hand Weaving in Modern Cultural Space of Ukraine: disappearing tradition
The article shows the main problems of weaving. The content of the concept of "weaving" is revealed. It examines the role of weaving in a modern cultural space. The special attention is given to practical work of students who study tapestry art. It is explored the modern creative work of masters of weaving art of Ukraine.
Key words: *weaving, carpet, tapestry, modern cultural space of Ukraine.*

Український гобелен за усі часи свого становлення і розвитку активно наповнював етнокультурне середовище нашої країни. На сучасному етапі цей вид декоративно-прикладного мистецтва зазнає колосальних впливів інших зарубіжних течій і стилів, що призводить до втрати національних ознак.

Мистецтво гобелена, переживаючи справжній розквіт у 1980–2000-х роках, коли прикрашали державні заклади культури та освіти, зіткнулося з занепадом у сучасному культурному просторі України. Тому відповідним державним структурам необхідно звернути увагу на збереження та розвиток традиційного українського килима і гобелена як унікального явища української народної творчості.

Молоде покоління з щирим захопленням опановує цей вид декоративно-прикладного мистецтва, але, йдучи в ногу з часом, воно здебільшого зможе використати свої знання тільки заради власного задоволення та розвитку. Адже велика кількість замовлень спрямована не на ручну роботу, а на машинну.

Стаття спирається на роботи науковців (Бабенко О., Кара-Васильєва Т., Придатко Т., Ходанич П., Чегусова З., Ямборко О. та ін.), які торкалися різних аспектів гобелена.

У статті «Вічно молодий гобелен» зазначено, що гобелени — це виткані картини, які прикрашали стіни палаців та шляхетних садиб, на той час доволі дорога прикраса для стін, що була доступна винятковим прошаркам суспільства. Гобелени чи, як їх ще називали, шпалери — це безворсові килими, які ткали вручну з ниток натурального походження: шовкових, вовняних або бавовняних, час від часу до них додавали срібні та золоті нитки. Частіше за все на гобеленах зображали визначні історичні або колоритні побутові сцени, пейзажі або натюрморти, відомі особистості, рідше — орнаменти [2].

Історію розвитку українського гобелена як виду декоративно-прикладного мистецтва, а також його роль у формуванні художньо-естетичного середовища розкриває у своїй статті «Український гобелен — важливий компонент формування художньо-естетичного середовища» О. Бабенко (2010) [1].

Сучасна концепція розвитку декоративного мистецтва ХХ ст. описується у книзі З. Чегусової і Т. Кара-Васильєвої «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» (2005). У книзі розкривається складна й різноманітна панорама художнього життя в Україні, а саме зміни напрямів і стилів, взаємовпливи народного та професіонального мистецтва, творення нових ідей — від авангарду на початку століття до пошуків стилю сучасних митців [4].

Комплексне дисертаційне дослідження «Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960–1990-х рр.» (2008) проведено О. Ямборко. У дисертаційному дослідженні автор з'ясовує засади національної школи гобелена, витоки її мистецької традиції та образотворчої культури. Автор визначає основні орієнтири теорії та практики декоративного мистецтва, їх вплив на розвиток українського гобелена. Висвітлює рівень презентації гобелена у контексті актуальної тематики та проблематики вітчизняного мистецтва 1960–1990-х рр. Встановлює критерії, що визначають творчу матерію гобелена і гарантують збереження його специфіки [10].

Проте більшість досліджень не охоплює сучасний період — 10–15-ті роки ХХІ століття. Тому **метою** даної статті є розкриття й аналіз ролі ручного ткацтва у сучасному культурному просторі України.

Ручне ткацтво є одним з найбільш важливих народних ремесел в Україні. Воно було поширене по всій території нашої країни з давніх часів. Основним матеріалом для ткацтва служать льон, коноплі та шерсть. Виготовлюючи килими та гобелени, люди прикрашали та утеплювали свої приміщення.

Ткацтвом займалися в кожному українському селі на початку ХХ століття, тому що продукція користувалася попитом. Технічний прогрес вніс свої корективи у виробництво тканин, з'явилися цехи з сучасним обладнанням, і праця сільських майстрів поступово стала втрачати свого споживача. У сучасному культурному просторі ручне ткацтво розвивається в основному як вид народного мистецтва.

Традиційною галуззю ткацтва в Україні є виготовлення килимів. Основними матеріалами для виготовлення килимів, зазвичай, є вовна, льон і коноплі. Залежно від регіону змінювалися техніка виготовлення килимів, візерунки та орнаменти. За малюнком можна було точно сказати, в якому регіоні він був виготовлений, адже в Правобережній Україні переважав малюнок з геометричних фігур, а в Лівобережній — орнамент із квітів [6].

Ручне ткацтво пов'язане не тільки з народними килимами, а й з панськими килимами та гобеленами. Панські килими мали своєрідне оздоблення з помітним впливом тогочасних мистецьких стилів: бароко, рококо, класицизму. Їх характеризують малюнки з натуралістичним трактуванням квітів, овочів, плодів. Тематичні зображення були характерні також для гобеленів.

Країною, де зародилося мистецтво виготовлення гобелена, вважають Францію. Саме в цій країні брати Гобелен у XVII ст. заснували мануфактуру, яка виробляла великі ткані картини для утеплення стін і окраси замків. Найкращі зразки гобеленів знаходяться в Музеї Клюні (Париж), в Ермітажі (Санкт-Петербург). Виняткова колекція західноєвропейських шпалер є і у Львові, в музеї етнографії та художнього промислу. Вони дають нам уявлення про розвиток цього виду мистецтва в XVII–XVIII ст. У середині нашого століття це мистецтво відродилося і набуло нових сучасних якостей.

Класичний (традиційний) гобелен до ХХ ст. переважно вважали живописною картиною, виконаною засобами ткацтва. Ескізи для них створювали кращі художники, тому протягом сторіч гобелен зазнав впливу всіх стилів мистецтва. Водночас сама техніка гобелена лишилася незмінною. Це було щільне переплетення однорідної пряжі, у якому беруть участь і основа, і підткання.

Техніка ткацтва гобелена та його матеріали мали на меті найкраще виявляти малюнок художника, проробити найменші нюанси всіх деталей композиції. Техніка гобелена давала змогу відтворювати людські постаті, обличчя, досягаючи об'ємності й пластичності.

Сучасні гобелени виготовляють для загального попиту, їх вже майже не створюють вручну, тканини мають машинне переплетення. Крім того, натуральні волокна переплітаються зі штучними у різній пропорції [2]. У сучасному культурному просторі за допомогою машини можна виготовити гобелен, взявши за основу будь-яку картину відомого художника.

Машинні гобелени — це витвори мистецтва, але, як уже говорять, ХХІ ст., які включають у себе і традиційний живопис, і сучасну комп'ютерну графіку, що дозволяє передати на текстильному полотні задуману художню картину [9].

Важливо відзначити, що гобелени зазвичай виготовляються одним екземпляром або серією, групою виконавців по ескізам художника або в авторському виконанні самим художником. Сутність серії гобеленів полягає у групі індивідуальних гобеленів, які схожі за сюжетом, стилем та технікою. Зазвичай такі гобелени вивішують поруч один з одним. Число таких складових частин в серії гобеленів може варіюватися в залежності від параметрів стін покриття [3].

У сучасному освітньому середовищі все менше годин виділяється для опанування студентами найважливіших аспектів виготовлення гобелена. Виготовлення студентом гобелена — це клопіткий та довготривалий процес. Протягом свого навчання студент повинен ознайомитися з історією виникнення та основними напрямками гобеленного мистецтва, засвоїти основні прийоми створення гобеленів (поєднання кольорів різних фрагментів гобелена тощо), вміти правильно визначати і послідовно виконувати всі етапи побудови гобелена, оволодіти професійним термінологічним апаратом.

Студенти в ході практичної діяльності повинні навчитися виготовляти, складати рами для ткацтва, розробляти ескізи (на початковому етапі бажано взяти просту геометричну фігуру) та, використовуючи різноманітні прийоми, навчитися створювати гобелен, на завершення продемонструвати свої витвори на експозиції. У процесі своєї роботи студенти оволодівають технікою ручного ткацтва.

Важливо відзначити, що, засвоївши теоретичну базу виконання гобелена, упродовж практичної роботи у студентів завжди виникають питання. Багато часу витрачається викладачем на те, щоб підійти та допомогти, виправити або вказати на помилку кожного студента. Питання по гобеленному мистецтві можуть виникнути у студентів на різних етапах їхньої діяльності, оскільки кожна людина тче у своєму власному темпі.

Тобто, збільшивши кількість годин на опрацювання студентами гобеленного мистецтва, вони краще засвоять основні прийоми ткацтва.

В Україні найбільш відомою фабрикою з ткацтва гобеленів була і є Решетилівська майстерня художніх промислів. Саме Решетилівські гобелени висять у приміщенні ООН та Маріїнському палаці. Решетилівські килимарі — переважно чоловіки. Петро Шевчук, майстер живопису, килимар, розповідає, що це важка й вартісна праця. До того ж, для такого виробу важко знайти клієнта [5].

У Решетилівській майстерні художніх промислів виготовляються унікальні килими-гобелени ручної роботи, знамениті решетилівські рушники, національні жіночі й чоловічі сорочки з витонченою ручною вишивкою, плахти, скатертини, покривала, доріжки, серветки та інші речі, які роблять наш дім і побут більш привабливим [5].

Автором робіт «Дерево життя», «Паморозь», «Калина на снігу» є художник декоративного мистецтва в галузі художнього ткацтва, заслужена майстриня народної творчості УРСР (1976), лауреат Державної Премії УРСР імені Тараса Шевченка, член спілки майстрів народного мистецтва ***Надія Несторівна Бабенко*** *(див. додаток 3, рис. 1–3).*

У сучасному культурному просторі професійними виконавцями можна вважати Борисенко Н.В., Жоголь Л.Є., Литовченко Н.І. та Пилюгіну О.Є. Гобелен «Тиша» (2005) витканий в Решетилівській майстерні художніх промислів за ескізами ***Людмили Євгенівни Жоголь***, народного художника України (1994), академіка Української академії архітектури, кандидата мистецтвознавства, лауреата премії імені Катерини Білокур, кавалера ордена княгині Ольги (2000, 2012), члена правлінь Українського фонду культури, КОНСХУ, громадських об'єднань «Жінки Києва» та «Жінки України»

(див. додаток 3, рис. 4). Людмила Жоголь добре відома в мистецькому середовищі як одна із засновниць національної школи художнього текстилю України [7; 8].

Борисенко Наталія Валентинівна, член Національної спілки художників України, понад 20 років очолює авторську студію, в якій об'єднано всі напрямки образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва*(див. додаток 3, рис. 5).*

Литовченко Наталія Іванівна є автором гобеленів «К. Розумовський» та «П. Полуботок» із серії «Гетьмани України» (2009 р.) *(див. додаток 3, рис. 6).* Литовченко Наталія є художницею монументально-декоративного мистецтва, живописцем і педагогом, заслуженим художником України, членом Національної спілки художників України.

Сучасним майстром народного мистецтва також є ***Пілюгіна Ольга Євгенівна***, українська художниця, член Національної спілки художників України та Національної спілки майстрів народного мистецтва України, лауреат премії І.П. Котляревського, стипендіатка Президента України, володарка гранту Президента України. Створює гобелени у техніці гладкого ручного ткацтва *(див. додаток 3, рис. 7–11)* [3].

Ручне ткацтво як одне з класичних народних ремесел України останнім часом набуває популярності серед сучасної молоді. Основною проблемою щодо його розвитку залишається недостатня кількість кваліфікованих майстрів, які б могли передати свій досвід сучасній молоді, оскільки навіть найкраща інструкція не замінить практичні заняття з фахівцями. Збільшення кількості годин на практичні заняття з гобеленного мистецтва сприятиме кращому засвоєнню основних прийомів ткацтва студентами вищих навчальних закладів.

Отже, для заохочення сучасної молоді пропоную створити в місті Києві державні майстерні з виготовлення килимів та гобеленів і забезпечити їх комфортними умовами, де кожен охочий зміг би стати справжнім майстром українського традиційного мистецтва. При державному замовленні гобеленів та килимів розвивалася б державна майстерня декоративно-прикладного мистецтва.

ДЖЕРЕЛА

1. Бабенко О. Український гобелен — важливий компонент формування художньо-естетичного середовища / О. Бабенко // Молодь і ринок. — 2010. — № 11. — С. 123–127.
2. Вічно молодий гобелен. Текстиль в інтер'єрі [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://interior-fabrics.com.ua/ua/page/news/nestareyushii-gobelen.html?category=news/interiors-textiles. — 09.08.2017.
3. Гобелен // Що таке гобелен? [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://gobelen.kosiv.info/blog/gobelin/8-what-is-tapestry.html. — 01.08.2017.
4. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. — К. : Либідь, 2005. — 280 с.
5. Решетилівка. Унікальна Решетилівська вишивка. Історія та сьогодення [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://sites.google.com/site/resetilivka/home/novaa-stranica-redaktirovat. — 01.08.2017.
6. Ткацтво [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.zeleniyturizm.com.ua/ua/master_klasy/tkatstvo/. — 12.08.2017.
7. Чегусова З.А. Людмила Жоголь: Чарівниця художнього текстилю / З.А. Чегусова, Т.В. Кара-Васильєва, Т.О. Придатко. — К. : Либідь, 2008. — 264 с.
8. Чегусова З.А. Людмила Жоголь і український гобелен. До 85-річчя з дня народження художниці [Електронний ресурс] / З.А. Чегусова. — Режим доступу : http://artukraine.com.ua/a/lyudmila-zhogol-i-ukrainskiy-gobelen-do-85-richchya-z-dnya-narodzhennya-khudozhnici/#.WNYmWbglHIU. — 10.09.2017.
9. Що таке машинний гобелен? [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://genomukr.ru/kultura-i-mistectvo/14213-shho-take-mashinnij-gobelen.html. — 21.09.2017.
10. Ямборко О.Я. Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960–1990-х рр. : автореф. дис... канд. мистецтвозн.: 17.00.05 / О.Я. Ямборко; Львів. нац. акад. мистец. — Львів, 2008. — 15 с.

УДК 705:745

Olha Konovalova

Formation of Female Deity Archetype in Arts and Crafts of Ukraine

The article investigates the origins and analyses the semantics of the sacred female figure of a woman-goddess in the context of arts and crafts of archaic cultures in Ukraine. The connection between the religious beliefs and images of stylized female figures on the pottery of the Cucuteni-Trypillian culture and in the toreutics of Scythia.
Key words: *arts and crafts, Cucuteni-Trypillia, Scythia, ornaments, archetype, image of woman.*

Коновалова О.В.
Формування архетипу жіночого божества у декоративно-прикладному мистецтві України
У статті з'ясовуються витоки та аналізується семантика сакральної фігури жінки-богині у декоративно-прикладному мистецтві архаїчних культур на теренах України. Досліджується зв'язок релігійних вірувань із зображеннями стилізованих жіночих фігур на керамічних виробах культури Трипілля-Кукутені та у торевтиці Скіфії.
Ключові слова: *декоративно-прикладне мистецтво, Трипілля-Кукутень, Скіфія, орнаментика, архетип, образ жінки.*

Коновалова О.В.
Формирование архетипа женского божества в декоративно-прикладном искусстве Украины
В статье определяются истоки и анализируется семантика сакральной фигуры женщины-богини в декоративно-прикладном искусстве архаических культур на территории Украины. Исследуется связь религиозных верований с изображениями стилизованных женских фигур на керамических изделиях культуры Триполья-Кукутени и в торевтике Скифии.
Ключевые слова: *декоративно-прикладное искусство, Триполье-Кукутень, Скифия, орнаментика, архетип, образ женщины.*

For thousands of years the culture of the peoples that inhabited the territory of Ukraine, have been giving the dominant position to the image of a woman. Female figure in the decoration of sacred artifacts is an important proof of the existence of religious consciousness and philosophical principles that continue to exist in the modern national spiritual space. Enucleation of the sacred feminine deity image origins gives the opportunity not only to identify the particular worldview of the archaic societies on the territory of Ukraine, but also to identify the importance of a woman image in the process of shaping the national consciousness in modern times.

Domestic and foreign scientists have thoroughly examined the iconography and semantics of anthropomorphic feminine images in the arts and crafts [1; 4; 5; 6].

According to the conclusions of the Ukrainian researcher T. Movsha, the oldest images of stylized female figures come from ornamentation of Trypillian pottery from Romanian settlements in Moldova (about 3300 BC). Those innovations were spread on the territory of Ukraine around 2700 BC [9, 46]. Gimbutas M. marked the emergence of female figure ornament on the pottery in 3500 BC [5, 118]. In the study of the Chalcolithic monuments on the territory of Ukraine the spreading of anthropomorphic images is dated to 3000–2500 BC [11, 250].

Currently there is no study that investigates a woman's image in time and space as a single process that reflects the changes in the worldview of archaic cultures of Ukraine. Consideration of this issue will give the opportunity to come closer to solving the urgent problem of our time — the connection of contemporary folk ornaments with ancient motifs. Often, some researchers associate the anthropomorphic images in embroidery of the nineteenth and twentieth

centuries with the goddesses of the Scythian pantheon, or Trypillian ornaments. Therefore, I. Kodlubay believes that the image of the Scythian goddess of fertility Arhimpasa still exists in folk art: "such motive is still remained in Ukrainian embroidery — the stylized figure of a woman with a pair of deer or horses on both sides" [8, 115]. Kytova S. claims that the Middle Dnieper embroidery of the nineteenth and twentieth centuries "copies the Upper Paleolithic cave drawings of 'conifer trees'. These 'trees' on the embroideries are often decorated with cruciform shapes, similar to solar Trypillia signs" [7, 93]. Unreasonable analogies give the real impetus to the young researchers to easily manipulate the epochs and create new mythologies.

The main **objective** of the article is to identify the continuity of semantic characteristics of the female deity archetype in arts and crafts of Trypillian and Scythian cultures in Ukraine.

The above-mentioned objective requires the solution of the following tasks, including the clarification of the female figure appearance in the decoration of ceramics and toreutics of the aforementioned cultures and the identification of their common semantic sense.

The relief images of nude female figures that turned their faces to the surface of the dishes and seem to be holding them appear on the Trypilian crockery of the early third millennium BC (Trusheshty, Moldova). Another variant is stylized figures that support the cup's bottom (Luka-Vrublevetska, Ukraine). However, the figures painted on the surface of the pottery, with few exceptions, are all dressed up. The figures created with two triangles are perceived by researchers as women in loose bell-shaped skirts. This styling can be explained by the properties of materials and technology features: the size of ceramic products did not allow detailing the elements of ornaments. Bitriangle figures are found in the ornamentation of Trypillian pottery on the territory of the Middle Dnieper — Kyiv and Cherkasy regions (Trypillia, Hrebeni, Maydanetske), on the Upper Dniester and Popruttyi — Chernivtsi region (Koshylovtsi-Oboz), Khmelnytskyi region (Zhvanets), Ternopil region (Biltshe Zolote). The main idea of the researchers on female image semantics interpretation is surely based on the dominance of fertility cult in Trypillian community and its expression in various ritual practices [3; 5; 6].

After the disappearance of Trypillian community the image of a woman in the ornamentation of applied art products appear almost in two millennia in Scythian era. Such a long pause is associated with the long ethnic processes on the territory of Ukrainian forest-steppe. Ethnic groups that moved across the southern part of Ukraine left no artifacts with anthropomorphic images for their descendants. This indicates a lack of stable state structures and relevant worldviews. Pagan pantheon of Scythia, independent and powerful state in VII–III centuries BC, found its reflection in the arts and crafts, particularly in toreutics and plastics of the late 5–4 centuries BC.

The researcher of Scythian culture M. Artamonov assumed that the female deities of the Scythian pantheon (Tabiti, Api and Arhimpasa) reflected the incarnations of the ancient goddess that embodied the "cult of ancestors and the heartside as well as the idea of life and fertility" [2, 7].

Tabiti is regarded by researchers as a female deity of the heartside. In researches of D. Rajewskyi Tabiti acquires the broader interpretation — as a deity of fire in all forms: domestic and sacred [10, 123]. The image of the goddess is also associated with the institute of imperial power, as reflected in the scenes of "the transfer of power", "sacred marriage", which depict the goddess with a man holding the rhyton in his hands. The said composition is found on gold plaques from Melitopol Mound (4th century BC), Chortomlyk Mound (4th century BC) and Kul-Oba Mound near Kerch (4th century BC).

The goddess Arhimpasa is associated with the middle zone of the space and reflects the richness of the material world. The image of fertility goddess appeared in Scythian toreutics surrounded by two sphinxes, like on both gold earrings from the mound in Velyka Znamyanka village (4th century BC).

The most difficult, according to the semantics, is the image of the goddess Api, half-woman and half-snake (the name "Api" comes from the Iranian root meaning "water"). The researchers suggest that the Scythian goddess represented three vertical zones of the world by her forms: heavenly — wings, earth — the human body and underground — vegetable shoots, snake or fish tails. This image was found on a golden horse headband from the mound of Velyka Tsymbalka (4th century BC) and on a silver platter from the mound Chortomlyk (4th century BC). Scythian mythical creature has certain similarities with the Trypillian "mermaid", but there is a great temporal distance between the images — about two thousand years, these are different worldview systems and artistic languages. However, the overall idea of the deity of the lower world, associated with the waters, as Borisfen (Dnipro) has been a powerful source of life of all ancient civilizations, is the same.

The **findings** of the investigation are the following:

Femine images appear in the ornamentation of ceramics of Cucuteni-Trypillia in Ukraine

in the Upper Dniester and Pobuzhia in the early third millennium BC. The symbolism of these images reflects the traditional understanding of the neolithic goddess of fertility.

The culture of Trypillian community ceased to exist due to the complex processes of ethnic assimilation. The Chalcolithic community with the cult of the Great Goddess was forced out of this territory by warlike tribes forn the east with the Indo-European pantheon of deities. Artistic features of the oramentation remained in a cultural layer and found no further development. But generalized image of a woman — the Great Goddess was the new embodiment of the Scythian era dated to 5–4 centuries BC. The local, autochthonous notions of a power and authority of the Trypillian community were united with the idea of the Scythian pantheon of goddesses, who in a female incarnations of the snake, the goddess of fertility and sacred fire, formed the idea of a complex three-dimensional worldcommunity with the great pause in time.

Thus, the analysis of the female images in the ornamentation of archaic cultures of Ukraine suggests the lack of the iconographic continuity in shaping the archetype of the female divinity.

REFERENCES

1. Ambroz A.K. O simvolike russkoi krestianskoi vyshivki arkhaicheskogo tipa / A.K. Ambroz // Sovetskaia arkheologiia. — 1966. — № 1. — S. 61–77.
2. Artamonov M.I. Antropomorfnyie bozhestva v religii skifov / M.I. Artamonov // Arkheologicheskii sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha. — 1961. — Vyp. 2. — S. 57–87.
3. Burdo N. Sakralnyi svit trypilskoyi tsyvilizatsiii / Nataliia Burdo. — K. : Nash chas, 2008. — 296 s.
4. Gorodtsov V.A. Dako-sarmatskie religioznye ehlementy v russkom narodnom tvorchestve / V.A. Gorodtsov // Trudy Gos. Istor. Muzeia. — M., 1926. — Vyp. 1. — S. 7–36.
5. Gimbutas M. Tsivilizatsiia Velikoi Bogini: Mir Drevnei Evropy / Mariia Gimbutas. — M. : ROSSPEN, 2006. — 483 s.
6. Gimbutas M. The Language of the Goddess / M. Gimbutas. — San Francisco, 1991. — 529 p.
7. Kytova S.A. Polotnianyi litopys Ukrainy / S.A. Kytova. — Cherkasy : Brama, 1999. — 190 s.
8. Kodlubai I. Vidobrazhennia skifskoho svitohliadu u mystetstvi VII–VIII st. do n.e. na terytorii Ukrainy / I. Kodlubai // Narodoznavchi zoshyty. — Lviv : Instytut narodoznavstva NANU, 2005. — № 1–2. — S. 112–125.
9. Movsha T.G. Antropomorfnye siuzhety na keramike kultur tripolsko-kukutenskoi obshchnosti / T.G. Movsha // Duhovnaia kultura drevnikh obshchestv na territorii Ukrainy : [sb. nauchn. trudov / In-t arkheologii an USSR ; otv. red. F. Gening]. — K. : Nauk. dumka, 1991. — S. 34–47.
10. Raievskii D.S. Model mira skifskoi kultury / D.S. Raievskii. — M. : Nauka, 1985. — 256 s.
11. Eneolit / [red. V.M. Masson, N.Ya. Merpet]. — M. : Nauka, 1982. — 359 s.

УДК 398.332.12

Зіневич Віта Миколаївна

Синтез традицій і новацій у сучасному писанкарстві України

У статті розкрито особливості українського писанкарства на сучасному етапі. Проаналізовано зміни у традиційному декорі писанок та новаційні прийоми у писанкарстві. Зазначено, що тяглість традицій має позитивний вплив на етнічну ідентичність, зміцнює комунікативні зв'язки між поколіннями, сприяє передачі життєвого досвіду.
Ключові слова: *писанка, традиції, сучасність, дряпанка, мальованка.*

Зиневич В.Н.
Синтез традиций и новаций в современном писанкарстве Украины
В статье раскрыты особенности украинского искусства росписи писанок на современном этапе. Проанализированы изменения в традиционном декоре писанок и новаторские приемы расписывания писанок. Указано, что преемственность традиций имеет положительное влияние на этническую идентичность, укрепляет коммуникативные связи между поколениями, способствует передаче жизненного опыта.
Ключевые слова: *писанка, традиции, современность, царапанка, малеванка.*

Vita Zinevich
Synthesis of Traditions and Innovations in Modern Easter Egg Decorating in Ukraine
The article explores the features of the art of Ukrainian Easter eggs decorating at present stage. It analyses the changes in traditional Easter eggs decorating and innovative techniques in egg decoration. It is noted that the continuity of traditions influence positively the ethnic identity, impove communication between generations, and encourage share in life experience.
Key words: *pysanka (decorated with different patterns and colours egg), traditions, modernity, driapanka (scratched egg), maliovanka (painted egg).*

Наша країна змінюється стрімкими темпами. Змінюється життя людей та суспільства загалом, ставлення до власної культури, зокрема зростає зацікавленість народними традиціями. Так, невід'ємною складовою культурної спадщини нашого народу є традиція писанкарства. Найдавніший зразок декорованого яйця, знайденого на території України, археологи датують X ст. Дослідження етнографів, археологів свідчать про те, що розписування, фарбування, декорування яєць були дуже поширені на теренах України. Без традиційної писанки важко собі уявити свято Великодня в нашій країні.

Серед різноманітних традиційних технік декорування яєць найбільш поширеними є такі:

— крапанка — нанесення воскових плям за допомогою свічки на кожний колір перед використанням іншого, при цьому яйце фарбується природними або штучними барвниками;

— писанка — нанесення традиційних орнаментальних символів та їх поєднань воском за допомогою писачка на шкаралупу яйця та поступове фарбування шляхом перекриття кольорів від більш світлого до темного;

— шкрябанка (дряпанка) — продряпування голкою зображення на пофарбованому в один колір яйці; для підсилення яскравості зображення шкаралупа яйця фарбується у більш темні кольори;

— мальованка — нанесення фарбою за допомогою пензлика на поверхню яйця різноманітних розписів.

Традиційно для фарбування використовували відвари з природних матеріалів. Як зазначає М.А. Кириченко, «фарбувалися писанки рослинними фарбами (навари лушпиння цибулі, листя, різноманітного коріння, кори дерев, зокрема дуба), органічними речовинами тваринного походження» [3].

Але за радянського періоду відбувся розрив у тяглості традицій писанкарства. Так, М.А. Кириченко розповідає: «У 20–30-х роках XX століття, у часи войовничо-атеїстичної пропаганди, писанки були зараховані до шкідливих культових атрибутів, а ті, хто їх виготовляв, заслуговували зневаги, висміювання, а пізніше — покарання» [3]. Традиція розпису писанок поступово припинилася по всій території України, за винятком віддалених карпатських сіл.

У 60-х роках XX ст. відновлюється інтерес до народного мистецтва, зокрема й до писанкарства. У наступному десятилітті писанки з'являються на виставках як твори народного мистецтва, поширюючи та відновлюючи традицію писанкарства. У 80-х роках до художньої спадщини писанкарства звертаються професійні художники, народні майстри старшого покоління.

За часів незалежної України ми спостерігаємо відродження і розквіт писанкарства. Окрім традиційного декорування яєць, у сучасному писанкарстві України існують різноманітні декоративні техніки: плетення бісером, різьблення дерев'яних, виготовлення скляних та керамічних яєць тощо. Сучасні майстри природні барвники використовують не часто, оскільки це потребує зусиль із знаходження потрібних матеріалів та часу для їх виготовлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій вказує на те, що мистецтво писанкарства набуває свого розквіту у синтезі народних традицій та проблем сучасності. Зокрема, писанкарство використовують у арт-терапії, оскільки кожна писанка унікальна, і її декор відображає не тільки глибинні традиції народу, а й індивідуальність майстра. Так, Ю.О. Дикуха зазначає: «Використання писанкарства в сучасній естетотерапії створює етнокультурну основу для розвитку духовності людини, незважаючи на її вік та стать. Писанки — це важлива складова української культури та народних традицій, яка формує почуття належності до свого народу, його традицій, мистецтва, історії. У дітей виготовлення писанок розвиває не лише художню творчість, а й увагу, пам'ять, естетичні смаки, формує шанобливе ставлення до праці, народних ремесел, вчить пишатися етнонаціональними традиціями. Під час спільного написання писанок різними поколіннями налагоджуються комунікативні та духовні зв'язки між генераціями, відбувається обмін життєвим досвідом, думками й почуттями» [1].

Талановитим майстром-писанкарем, який експериментував з природними барвниками, був Тарас Городецький (1964–2006). У листі до Сашка Опарія, наведеного Вірою Манько у книзі «Світ у писанках Тараса Городецького», він пише: «А взагалі з натуральних барвників виходять гарні писанки, але дорогі — бо трави треба багато. І ніхто їх не оцінить. Зате такі писанки не бояться води і не вигорають» [4]. Тобто знання властивостей традиційних та сучасних барвників дає змогу розрізняти, як виглядає природний барвник на шкаралупі, а як — його хімічний аналог. Звичайно, сучасні фарби полегшили роботу майстрів зі створення писанок, зокрема, збільшилась і кольорова гама, що сприяє створенню нових шедеврів.

Також Тарас Городецький одним з перших почав експериментувати з давньою технікою «травлення кислотою». Так, є писанки, виготовлені у техніці травлення з використанням фарб, а для окремих зразків залишено природний колір шкаралупи яйця. Нюанси кольору, що досягаються при виконанні декору яйця, роблять зображення вишуканим.

Підкреслюючи мистецьку цінність творів Тараса Городецького, доцент Львівської національної академії мистецтв З. Шульга пише: «Творчості Тараса характерні феноменальні пошуки, що були досить плідними, велике розмаїття сюжетів, створення цікавих художніх образів. Як приклад можна навести роботи, виконані у другій половині 90-х років XX століття. У цей час він застосовує такий оригінальний метод творення писанок, як травлення непокритих восковим резервом частин розпису оцтовою кислотою, замість занурення у кольорові кислотні барвники. В кінцевому результаті однотонна поверхня яйця ставала вкритою неглибоким візерунковим рельєфом, що надавало їй особливо вишуканої краси. Згодом перед розписом писанок таким способом Тарас зафарбовував яйця у рослинних барвниках, що урізноманітнювало і значно збагачувало мистецьку цінність його творів» [4].

Новітні матеріали та технології значно розширюють використання традиційного писанкарства, надають йому нових форм та образів. Так, у 2016 р. компанією «Люм'єр» було представлено величезну світлодіодну писанку (*рис. 1*). Її розмір — 6 м заввишки та 4,5 м у діаметрі — неабияк вразив глядачів. Загалом було використано 18 400 світлодіодів. Для створення візерунків застосовано гірлянди "String Light" і мотузки "Ropelight". Оскільки у виготовленні конструкції застосовано низьковольтні гірлянди потужністю у 24 Вт, така писанка вважається

Рис. 1. Писанка. Компанія «Люм'єр». Світлодіоди. 2013. 6х4,5 м. Чорноморськ, Україна

безпечною для оточуючих і може встановлюватись у зоні доступу людей.

Зверненням до образу традиційної писанки цікавий поки що не реалізований проект компанії «Архіматика» архітектора Олександра Попова. Запропонована ним 44-поверхова будівля для міста Києва має форму яйця та світлодіодне освітлення фасаду у вигляді змінних традиційних орнаментів української писанки. Імпонує, що автор бачить розвиток сучасного міста саме з використанням народної спадщини України.

Кожного року відбуваються фестивалі писанок у різних містах нашої країни. Вони не тільки відроджують традицію розпису великодніх яєць, але й спонукають до пошуку нових форм та розвитку цього традиційного мистецтва. Так, у Мукачево в 2016 р. відбувся фестиваль шоколадних писанок, де були представлені експонати як звичайного розміру, так і до метра заввишки.

Традиційно надихав глядачів VII Всеукраїнський фестиваль писанок на Софійській площі міста Києва "Folk Ukraine". У 2017 р. він об'єднав 585 митців, що представили писанки з авторськими композиціями у різноманітних техніках. Серед учасників приємно відзначити і випускників Київського університету імені Бориса Грінченка: Богдана Шевченка, Ганну Дегтерьову, Стеллу Лясоту. Варто наголосити, що мистецький твір, представлений Богданом Шевченком, був найбільшим, виконаним у техніці «шкрябанка», на фестивалі.

Доречно згадати і творчість одеської мисткині Оксани Мась, яка деякі свої роботи буквально складає з пофарбованих дерев'яних писанок. Так, на створення величезного мистецького проекту — копії Гентського вівтаря братів Яна та Губерта ван Ейків заввишки 92 метри і завширшки 134 метри було використано понад три мільйони розписних яєць. Фрагменти даного проекту були представлені на 54-му та 55-му Венеційському бієнале. Можемо насолоджуватися витвором художниці й у Києві. У національному заповіднику «Софія Київська» експонується подарований мисткинею твір «Погляд у вічність» із зображенням Діви Марії. Композицію виконано з 15 000 розписаних вручну яєць (див. *рис. 2*). Твори художниці є яскравим прикладом поєднання традицій писанкарства і сучасних візуальних практик.

У багатьох музеях зберігаються колекції давніх писанок. Зокрема, Львівський музей етнографії та художніх промислів України налічує понад 11 000 екземплярів з 20 областей України. З жовтня 1987 р. працює єдиний у світі Музей писанки у місті Коломиї (див. *рис. 3*). Його експозиція із шести тисяч яєць базується на колекції писанок Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини і Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського.

Відомий український етнограф Іван Макарович Гончар приділяв велику увагу цим народним мініатюрам, що, зокрема, засвідчують рядки з його листа: «35 років подорожей по Україні, а їздив я частіше навесні і старався попасти на Великдень до церкви з тим, щоб побачити це багатство писанок по регіонах нашої України. Я завжди відвідував посвяту писанок і крашанок з тим, щоб узнати, в кого можна придба-

Рис. 2. Мась Оксана. Погляд у вічність. 2010. Мозаїка з писанок (15 000 яєць). 7х7 м. Софія Київська, Київ, Україна

Рис. 3. Шумин Ігор. Музей писанки в Коломиї, 2000. 13,5х10 м. Коломия, Україна

ти найкращу писанку. Мабуть, ніхто не зібрав стільки писанок з усіх регіонів України з метою їх регіонального дослідження…» [4]. Колекція писанок, що створювалась Іваном Макаровичем Гончаром протягом середини 1950-х — кінця 1960-х рр., нараховує 392 екземпляри. На даний момент колекція зберігається у Музеї Івана Гончара у місті Києві. У 2017 р. співробітницями музею, майстринями Ларисою Головнею та Надією Білоткач були відтворені писанки різних регіонів України з колекції музею та представлені в анімаційному фільмі, що розкриває писанкове багатство нашої країни.

Українські писанки можна побачити за межами нашої держави: в Лондонському королівському музеї, в музеях Праги і Кракова. У місті Вегревіль (Канада) представники української діаспори встановили десятиметровий пам'ятник писанці, прикрашений геометричним візерунком (див. *рис. 4*). Цей пам'ятник можна порівняти з писанкою, встановленою перед музеєм у Коломиї, проте окремої уваги заслуговує таке бережливе ставлення до традиції розпису писанок далеко за межами України.

Представники діаспори не тільки зберігають традицію писанкарства у своїх сім'ях, але й поширюють її у тому суспільстві, де живуть. Так, у Канаді функціонує українська скаутська організація «Пласт», одним із завдань якої є не тільки ознайомлення з технікою писанкарства, але й збагачення знань про історію розвитку цієї традиції, знання символіки, що використовується для розписів, поєднання певних орнаментальних мотивів.

Багато років зберігав та поширював традицію розпису писанок доктор філософських наук Ігор-Ярема Масник з Чикаго. Зберігаючи традицію писанкарства, майстер передавав знання техніки розпису своїм учням. Надихнувшись колекцією Музею писанкарства в Коломиї, Іван-Ярема Масник подарував і свої шість писанок, поповнивши колекцію музею.

Рис. 4. Цимбалюк Павло. Без назви. 1974. Алюміній. 12 м. Вегревіль, Канада

Продовжує традицію розпису яєць українка, що народилася і проживає у Нью-Йорку — Софійка Зєлик. Мисткиня влаштовувала виставки писанок в Українському музеї Нью-Йорка, де не тільки демонструвала свої твори, але й ділилася мистецтвом створення писанки з усіма бажаючими. Експонувалися вироби Софії Зєлик і в Українському інституті Америки, музеї Метрополітен, в одному з будинків сенату США. Майстриня так характеризує свою діяльність: «Я пишу писанки, щоб продовжити традицію нашого давнього ремесла. Я вважаю себе малою часткою того споконвічного процесу, який дозволив народним традиціям існувати протягом довгої і бурхливої історії нашого народу. Мене цікавить не лише мистецтво писанки, але і його духовний аспект — традиція символіки й барв. Тому я ніколи не впроваджую власних і сучасних елементів у писанках чи кераміці, а лише відтворюю традиційні, інколи тисячолітньої давності, узори та символи» [6].

Отже, традиція писанкарства жива і набуває нових форм: то вона стає частиною картини, то елементом ландшафтного дизайну. Якою б вона не була, писанка залишається символом нашої традиції і нашого народу, що несе споконвічні символи буття від пращурів до нащадків.

ДЖЕРЕЛА

1. Дикуха Ю.О. Українське писанкарство і сучасна естетотерапія / Ю.О. Дикуха // Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія. — К., 2013. — № 1. — С. 54–59.
2. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 2. / Запаско Я.П. (керівник авт. кол.), Голод І.В., Білик В.І., Кравченко Я.О., Лупій С.П., Любченко В.Ф., Мельник І.П., Чарновський О.О., Шмагало Р.Т. — Л. : Афіша, 2000. — 400 с.
3. Кириченко М.А. Український народний декоративний розпис : навч. посіб. / М.А. Кириченко. — К. : Знання-Прес, 2006. — 228 с.
4. Манько В. Світ у писанках Тараса Городецького / В. Манько. — Л. : Свічадо, 2009. — 128 с.
5. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М.Р. Селівачов. — К. : Редакція вісника «Ант», 2005. — 400 с.
6. Скуратівський В. Пише писанки бабуня, пише мама, пишу я / В. Скуратівський. — К. : Дірор, 1993. — 48 с.
7. Українські писанки : альбом / [авт.-упоряд. Е.В. Біняшевський]. — К. : Мистецтво, 1968. — 94 с.

УДК 7.05:7.049.1/747(477)»19-20»

Olga Shkolna

Integration of Fine Art Works into Design of Environment on the Example of Works by Eugenia Gapchinska

The creativity of one of Ukraine's leading contemporary artists, Eugenia Gapchinska, is now widely known not only in Ukraine but also abroad. Developing her own branding style, the artist, who positions herself as the "supplier of happiness number 1", is actively working on marketing schemes for the integration of the fine arts in the field of graphic design, web design, clothing design and interior design.
Key words: *Ukraine, Eugenia Gapchinska, brand, graphic design, web-design, clothes and interior design.*

Школьна О.В.
Інтегрування творів образотворчого мистецтва в дизайн середовища на прикладі творчості Євгенії Гапчинської
Творчість однієї з провідних сучасних художниць України Євгенії Гапчинської нині широко відома не лише на батьківщині, а й поза її межами. Розробивши власний брендинговий стиль, мисткиня, що позиціонує себе як «постачальник щастя № 1», активно працює над маркетинговими схемами інтеграції напрацьованого в образотворчому мистецтві доробку в сферу графічного дизайну, веб-дизайну, дизайну одягу й інтер'єру.
Ключові слова: *Україна, Євгенія Гапчинська, бренд, дизайн графічний, веб-дизайн, дизайн одягу й інтер'єру.*

Школьная О.В.
Интегрирование произведений изобразительного искусства в дизайн среды на примере творчества Евгении Гапчинской
Творчество одной из ведущих современных художниц Украины Евгении Гапчинской ныне широко известно не только на родине, но и за ее пределами. Разработав собственный брендинговый стиль, художница, позиционирующая себя как «поставщик счастья № 1», активно работает над маркетинговыми схемами интеграции наработанного в изобразительном искусстве наследия в сферу графического дизайна, веб-дизайна, дизайна одежды и интерьера.
Ключевые слова: *Украина, Евгения Гапчинская, бренд, дизайн графический, веб-дизайн, дизайн одежды и интерьера.*

Today, more and more art is being commercialized, somewhat being closer to a design that has the potential to be sold. And there is nothing wrong with that, because commercially attractive art allows its author to be not only recognizable, to make a trend from the individual artistic style, but, in fact, to be successful in the work.

Although in the recent Soviet past we were persuaded that the creator should first focus on the notion of "art for art" and cultivate his muse, and not seek prosperity. The present shows that the designer cannot stand against the processes that interest the society, and also to lead a marginal way of life. Moreover, he must even react creatively

to all the challenges of our time, to be relevant, demanded and "liquid".

In the history of world art we have not so many phenomena, when the legacy of the artist of fine arts creatively served in the design of handbags, cups, glass sets, fabrics for interior, umbrellas, etc. In this regard, the first thing to remember is the legacy of Edgar Degas, Henri Matisse, Gustav Klimt, Amedeo Modigliani. The specificity of the creative work of the noted artists is in a certain "style", which allows, by introducing an element from their paintings in the decoration of any household items, to make the last interesting, fashionable, non-trivial element of the design of the home, clothing or style.

It is important, in addition to high-level component, there is recognition, conciseness and capacity of the image, which is achieved by repeating features of a certain manner, creative handwriting of the artist, adaptability of his works to the taste guidelines of the wide public. It is also possible to make a thing "mass", but that gives its owner a certain "aroma", a charm, fashionable stylish "exhaustiveness" of silhouettes, stains, general colors. At the same time, some irregularity of the lines or the emotional stress of the work should exacerbate the views of people on the owner of the piece. Trendy "trinkets", which are given a taste of valuable status items, are able to emphasize wealth and serve as a "marker" for the identity of a person with a certain social stratum or the level of well-being.

In this regard, the very "mechanism" of the combination of the artistic link with the design is also important. And although the latter concept includes, first of all, artistic design, modeling and artistic technology, it is the technology that often distinguishes the creative style of the artist-designer, his orientations in the industry of modern fashion and branding.

An example of a rather successful inclusion of marketing systems and art management in the area of the introduction of modern artistic technologies is the Trading House, as we would call it, by Eugenia Gapchinska. This well-publicized Ukrainian artist is now quite successful in launching her own commercial projects related to the extrapolation of her artistic work in a variety of design domains, focused on human life.

In spite of significant successes, the results of creative activity of the artist have not yet become the subject of thorough research of the scientific community. In general, information about Gapchinska now is mainly located on a number of websites that constitute the source of this study. Among other anonymous notes, separate slogans of the artist's activity should be highlighted, posted on her official website http://gapchinska.com/about-us/ [1].

Thus, the formula for the success of this creative individual is formulated in six sentences: "GAPCHINSKA — Supplier of Happiness # 1. A brand full of positive emotions, created on the basis of the creativity of Eugenia Gapchinska. It is a whole world inhabited by cheerful and bright, funny and touching heroes, showing how to enjoy life, love and care for each other. And for each character GAPCHINSKA carry something special and personal, only for him. GAPCHINSKA — it's always sincere feelings and eternal values. Happiness is near" [1].

All of the outlined foundations of the artist's creative work are fully fitted with contemporary parameters of the stylistic direction of glamour, which from the boundary of the 1990's and the beginning of the 2000s covered many spheres of society's life — from fashion, clothing and show business to graphic, web, industrial and environment design. Given that glamour, based on a mix of ideological foundations based on religion, philosophy, theory and art history, promotes the joy of life and the care of beloved, everything made under the trademark "GAPCHINSKA", claims to transform a somewhat ordinary element of everyday life or interior design on a high-value design trend.

The latest development of books with interactive pictures, screensavers of Internet pages, samples of dinnerware, textiles, packaging of personal care products, cosmetics, accessories and promotional products of a wide range of applications, issued under the trademark "GAPCHINSKA", are interesting not only with their wide creative range, but also the fitting of the finished fine artwork of easel works to applied design and advertising products.

According to the anonymous notes of the website http://life.pravda.com.ua/columns/47e26cad776bf/ under the title "Recipe for Success for Any Profession" it is known that "Galleries of Happiness" (that is, creative workshops of the GAPCHINSKA Trade House) are currently working in Kyiv, Odesa, Dnipro, and Moscow. But she became the artist, the producer and the "impresario" of her own art, since she tried everything, being the fifth child from a large family from Kharkiv, to break free from poverty, and build her own intellectual and artistic industry.

Taking into account the desire for financial and career autonomy, Eugenia Gapchinska within two years of graduating from the Kharkiv Institute of Arts has gained several areas of activity related to art business. She worked as an advertising agency manager, in a trading company that traded in Czech plastics, cleared customs goods [8]. Finally, she became an art gallerist in the Silver Songs gallery, where her first exhibition subsequently took place.

Having worked with a husband-designer in various spheres of activity, from sticking wallpaper and restoration of old windows to manicure (nail design), the artist mastered computer technology and gradually moved away from the realistic "Repin" manner of drawing and worked out her own style of works which are sucesfully sold [8]. By her personal memories, she always liked to do something with hands like artificial flowers, and drawing [4].

Her first job, when moving to Kyiv, was the position of a supervisor at the exhibition hall of the Center for Contemporary Art in Podil. This, as well as the next job in the salon of registration of weddings and holidays, had an imprint on the "representative manner" of Eugenia Gapchinska – tiny men with children's faces and great sensitive eyes. It can be noted that each newly acquired specialty was attributed to the general "tonality" of the artist's work.

Gradually, the artist was able to participate not only in Ukrainian and Russian, but also foreign exhibitions. Little by little her works began to sell abroad. Significant achievements were the orders by the director of the Vienna Albertin Museum Alfred Weidinger [6] (15 paintings), an invitation to cooperate with the Russian magazine Vogue and the Ukrainian publisher Ivan Malkovich. At that time, Eugenia began to engage in yoga, and philosophically redefined the creative heritage of the medieval Dutch art [4] Jerome Bosch and Peter Brueghel the Elder.

Finally her works were inspired by the ideas of the northern artistic revival, which "fascinated" the audience, as if "touching" their soul. The increase in orders allowed to increase the palette of paints, to decorate works in more expensive frames, which led to the appearance of fashion on Gapchinska, the appearance of popularity. Actually, her signature in Latin is an invention of signature on request from the London Gallery. However, the first magnets for the refrigerator with the pictures of her paintings appeared not in the artist's studio, someone had this idea earlier [4] than the copyright owner.

In this way, Eugenia learned to fight for her copyright through judicial institutions, she was promoting her brand through the chain of clothing stores, shoes, bags, pastries, leaflets, cosmetics and accessories, that covers all the main fields of life of an ordinary person. If prices for easel paintings by Eugenia Gapchinskaya start from one hundred thousand hryvnias [7] per work, and some of her paintings today cost tens of thousands of dollars [5], then author's designer pieces are more affordable.

Now copies of her "cute" fine artworks are being promoted through the leading selling websites of consumer goods such as "ArtSale" [2], "OLX" [3], etc. Items are affordable, because the artist's name is clearly spoken in the open spaces of not only Ukraine but also the world. Although, according to an analysis of sales, the artist says that she left separate works of 2004 which have not yet found their consumer. Instead, some modern works sell out immediately after the production [7]. That is, for the convenient rotation of funds, it takes time and finding your buyer.

In general, Eugenia Gapchinska, in order to achieve such fame, spent 11 years on artistic education. Even Luciano Pavarotti bought her works [5]. The artist's accomplishments are recognizable, due to the benevolent aura, she is well perceived by any age category of viewers — from children and teenagers to mature and elderly people who value high living values. It is such a broad consumer orientation that allows the author of the works to actively work and look for new ways to implement her own ideas.

Gapchinska likes to constantly discover something new. During the Kharkov period, she practiced at the Nuremberg Art Academy. For her it is normal to introduce a theme with baby-angels like "Tukholka from Gucci" [6].

From Kyiv artists, she is close to the work of Nelli Isupova and Kateryna Borisenko [7]. Her searches in the world of art are partly due to the Kharkiv period of work. Then she joined the creative association "10 + 10", where 10 artists were from Germany and 10 from Ukraine. Then the artist constantly experimented, cut, tore, sewed, engaged in installations and performances. The members of the group exhibited their works in the underground galleries of Kharkiv and Nuremberg [7]. After this period of life, the artist is little interested in fashionable hangouts, trying to work harder in the field of favorite art.

Annually the artist participates in more than ten exhibitions in Ukraine, Russia, France, Belgium, the Netherlands, Great Britain. Not having any regalia from the Union of Artists of Ukraine, Gapchinska is constantly invited to participate in projects on graphic design. In 2008, Ukrposhta issued a series of 12 postage stamps on the theme "Zodiac Signs" based on the works of the artist. Many works of the artist are stored in collections of famous European museums.

Realizing herself fully as an artist, Eugenia Gapchinska was very interested in design and advertising. It is worthwhile only to outline the list of products manufactured today under her brand. Among the office supplies are, first of all, notebooks, diaries, weekly planners, pens, calendars, pencils, and puzzles. Among the goods for the home are kitchen utensils, aprons, decorative pillows, blankets, bed linen, table clocks, caskets, towels,

and storage boxes. The widest group is children's clothing, home-dresses, caps, shirts and T-shirts. The range of jewelry is limited to pendants, earrings, and rings [1].

As for accessories, you can find cell phone covers, makeup bags, purses, backpacks, bags, travel pillows, umbrellas. Dishes decorated with the motives of Gapchinska's art works are offered in porcelain and glass (first of all, they are mugs, plates, baskets, bottles and glasses) [1]. All these products in the financial sense are absolutely affordable, which indicates the mass consumer. Out of the assortment of dishes, bed linen, as well as kitchen utensils, aprons, decorative pillows, blankets, table clocks, caskets, towels, storage boxes.

In general, these products in the interior often become designer "markers" that determine the artistic level of figurative understanding of the interior.

So, in general, one can testify that today, on the example of the works by Eugenia Gapchinska, the integration of the motifs of works of fine art into the design objects of the environment takes place. This tendency can eventually become inherent to other domestic artists who are trying to introduce elements of easel art into interior design. One of the components of such interpenetration is the aesthetics of the stylistic direction of glamour, which is characterized by an appeal to some kind of revision, elements of the game with a benevolent completion, the color scheme of the Baroque-Rococo era.

(*Ілюстративний матеріал наведено у додатку 4*).

REFERENCES

1. GAPCHINSKA. Постачальник щастя № 1. URL: http://gapchinska.com/ (дата доступу: 05.03.2018).
2. Гапчинская Картины, картины Гапчинской. URL: http://artsale.com.ua/gapchinskaya-kartiny (дата доступа: 10.10.2017).
3. OLX. Гапчинская. URL: https://www.olx.ua/hobbi-otdyh-i-sport/antikvariat-kollektsii/zhivopis/q-гапчинская/ (дата доступа: 05.03.2018).
4. Рубан М. Евгения Гапчинская: «Сама не понимаю, чем "цепляют" мои человечки». URL: https://www.segodnya.ua/interview/evgeniya-gapchinskaya-sama-ne-ponimayu-chem-ceplyayut-moi-chelovechki-599604.html (дата доступа: 05.03.2018).
5. Киевская художница Евгения Гапчинская (167 работ). URL: http://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/16013-kievskaya-hudozhnica-evgeniya-gapchinskaya-167-rabot.html (дата доступа: 17.02.2018).
6. Заседа Л. Художник Евгения Гапчинская. URL: http://fakty.ua/62317-hudozhnik-evgeniya-gapchinskaya-quot-v-detstve-ya-mogla-pogibnut-ot-poteri-krovi-a-spasli-menya-lish-oblivaniya-holodnoj-vodoj-i-moj-sumasshedshij-optimizm-quot (дата доступа: 05.03.2018).
7. Воронина В. Художница Евгения Гапчинская: «Писать картины о войне мне не нужно. Достаточно того, что мой муж в зоне АТО». URL: http://bulvar.com.ua/interview/Gapchinskaya-Pisat-na-temu-voyny-chtoby-pokazat-chto-ya-v-strue-mne-nuzhno-Dostatochno-togo-chto-moy-muzh-v-zone-ATO-9526.html (дата доступа: 05.03.2018).
8. Гошко Г. Художница Евгения Гапчинская: «Рецепт успеха для любой профессии». URL: http://life.pravda.com.ua/columns/47e26cad776bf/ (дата доступа: 05.03.2018).

УДК 655.11(470+571)»1922/1925»;096.1

Пучков Андрій Олександрович

До питання про семантичний ореол друкованої художньої форми (на прикладі обкладинок Володимира Фаворського і Дмитра Мітрохіна початку 1920-х рр.)

На основі запропонованого поняття «семантичний ореол книжкової обкладинки» зроблено спробу показати взаємозв'язок художньої традиції і образного новаторства, співвідношення графічного і розумового в обкладинках першої половини 1920-х рр.
Ключові слова: *семантичний ореол книжкової обкладинки, традиція і новаторство, Володимир Фаворський, Дмитро Мітрохін, Георгій Нарбут.*

Пучков А.А.
К вопросу о семантическом ореоле печатной художественной формы (на примере обложек Владимира Фаворского и Дмитрия Митрохина начала 1920-х гг.)
На основе введенного понятия «семантический ореол книжной обложки» предпринята попытка показать взаимосвязь художественной традиции и образного новаторства, соотношение графического и умственного в обложках первой половины 1920-х гг.
Ключевые слова: *семантический ореол книжной обложки, традиция и новаторство, Владимир Фаворский, Дмитрий Митрохин, Георгий Нарбут.*

Andrii Puchkov
To the Question of Semantic Halo of Printed Art Form (on the example of covers by Volodymyr Favorskyi and Dmytro Mitrokhin in early 1920s)
Based on the introduced concept of the "semantic y halo of the book cover" an attempt is made to show the interconnection between artistic tradition and imaginative innovation, relationship between the graphic and the mental in the covers of the first half of the 1920s.
Key words: *semantic halo of the book cover, tradition and innovation, Volodymyr Favorskyi, Dmytro Mitrokhin, Heorhii Narbut.*

Загальні настанови. Твір реалістичного мистецтва відрізняється від твору контемпорарного за головною ознакою, яка робить його впізнаваним серед інших. Ця ознака — наявність сюжету, котрий можна переказати іншій людині. Одного разу усвідомлений, він не передбачає принципового переосмислення. Твори так званого соцреалізму не потребують ані аналізу, ані інтерпретації, оскільки не вимагають від глядача «підйому над матеріалом», вони орієнтовані лише на адекватне засвоєння сюжету, тобто одноактне його переживання. Реалізм у візуальному мистецтві можна назвати антирозумовим явищем, куприком дофотографічної доби, оскільки його твори, як правило, не лишають простору для сумнівів, а намагаються спровокувати в глядача певний емоційний стан: Кете Кольвіц і Отто Дікс — один стан, Ілля Рєпін і Дмитро Налбандян — інший. Тут думати не треба — треба відчувати, переживати, обурюватися.

Кардинально по-іншому виглядають твори контемпорарного мистецтва, які взагалі не розраховані на емоційне сприйняття. Наявність такої якості одразу наблизила б їх до реалістичної традиції, котра є учорашнім днем. Вони розраховані виключно на вплив розумовий, на розумного, аналітично наснаженого спостерігача, світосприйняття якого є далеким від манер пересічної людини, яка чекає — якщо взагалі вика-

зує цікавість до мистецтва — від твору емоційної розради, «духовності». Заради тієї «духовності» зазвичай ходять до церкви або ж до скансену, а не до PinchukArtCentre: в ньому не заспокоюють, не присипляють — в ньому розбурхують свідомість, примушують думати, а не пастозно відчувати, поволі пережовуючи сюжетні лінії, занурюють небайдужу до мистецтва людину в глибини її самої. Може, від того там і не досить комфортно, оскільки ми не знаємо, яка гидота насправді криється в нашій психосомі.

Утім, читач мусить вибачити мені спрощеність наведених вище констатацій, їхню, так би мовити, антиспекулятивну декларативність. Адже всі ми розуміємо, що живе почуттєве споглядання — це перший крок до абстрактного мислення, вони нероз'єдна́нні, недискретні. Олексій Лосєв радив спробувати взяти живе почуттєве споглядання, що стало мисленнєвою спільністю, а цю спільність уявити як закон для усього одиничного, котре підпадає під нього, і в результаті отримати символ як «таку теоретичну побудову, що закликає до практичного й уже свідомо-творчого перероблення дійсності» [11, 31]. Ось тут і слід сформулювати наше завдання.

Проблема. Чи завжди так було в історії мистецтва? Невже для становлення його форм неодмінно має точитися боротьба між розумовим і почуттєвим? Чи символ, як точка перетину естетичних відносин у мистецтві зі свідомістю і почуттям людини, має постійно владний характер? Звісно, дати відповідь на всі ці запитання в одній публікації неможливо, але спробуємо намітити основні лінії роздумів.

Розгортання спекулятивне. Нашвидкуруч описана вище матриця є фіксацією виключно радянської художньої системи суспільної свідомості, якої досі важко позбутися, оскільки думати — це непроста, іноді неприємна праця, а відчувати — приємна, заспокійлива, релаксаційна. Першу здібність щонайактивніше з людини вибивали, другу заповнювали «за залишковим принципом» ідеологічно правдивим художнім непотребом: корисне для розуму замінювалося приємним для ока. Західна мистецька традиція, де обидві складові впливу намагалися поєднувати, дбаючи про їхню символізацію, з таким явищем знайома як із «закордонним». Утім, представникам суспільства споживання досі складно зрозуміти представників суспільства виживання. Нонконформізм був тією рятівною формою ставлення митця до дійсності та єдино можливою у феодальному суспільстві виживання.

Доки в СРСР, починаючи з 1932 р., зовсім не було перекрито кисень розмаїттю творчих підходів до створення мистецьких артефактів, особливо у першу пореволюційну «семирічку», доти художники намагалися навіть з певною цікавістю віддзеркалити несталий, мінливий характер доби. Та й віддзеркалення його було справою, скажу так, досить експериментальною. Наприкінці 1910-х — на початку 1920-х рр. поспіхом пристосовували, перелицьовували вже існуюче, усталене, відоме, проводячи крізь це усталене і відоме нове і невідоме. Майже на порожньому місці, піддавшись руйнівній ейфорії більшовицького перевороту, блискавично вигадували нові форми — виразні, прості, шокуючі, як Вітебськ Марка Шагала, Київ Олександри Екстер, Башта Татліна і маяковські «Вікна РОСТА». Із молоддю начебто зрозуміло, молодь завжди прагне «наплювати на батьків», аби відчувати себе дорослішою, та от біда: навіть досвідченим майстрам не було часу замислитися над перелицюванням власної образної мови, коли навколо валялися уламки хороших, відшліфованих часом образних мов.

Для народження чітко вираженої художньої тенденції на зламі 1910–1920-х рр. час ще не настав. Запахи згарищ і гною громадянської війни радо поступилися місцем запахам дерева, клею, фарби і мокрого алебастру на початку 1920-х, але головним запахом ідеологічного впливу на маси була типографська фарба та її повсюдне застосування разом із папером [1; 23], бо інших ЗМІ не існувало.

Семантичний ореол книжкової обкладинки. У нашому випадку такий вплив мала прикладна графіка, точніше композиційне вирішення обкладинок на початку 1920-х рр. Як це не дивно, але досвідчене око одразу впізнає обкладинку початку і середини 1920-х, відрізнивши її від обкладинки кінця 1920-х і початку 1930-х рр., тим більше від прикладної книжкової графіки наступної доби. Це пояснюється тим, що будь-який час зберігається в артефактах навіть не свідомо для митця завдяки наявності певного семантичного ореолу художніх форм і специфіці художніх образів, тобто тексту та його контексту. Так, ключ вказує на замок, для нього виготовлений, сходи спонукають до підйому, двері вказують на те, що через них можна вийти або увійти. Куля повинна влучити в лузу, туз б'є короля.

Так само і книжкова обкладинка як замовне явище мистецтва графіки і друку свідчить про час, в який відбулося її замовлення, його суспільно-культурні умови, про віддзеркалення змісту книги, до якої художник її зробив у цьому саме часі і ні в якому іншому. Час — семантичний ореол книжкової обкладинки, її семантичне забарвлення, що, в свою чергу, є більш-менш обмеженою кількістю взаємопов'язаних образів і мотивів, які повторно з'являються в аналогічних змістових явищах прикладної графіки.

Михайло Гаспаров, кажучи про семантичний ореол (саме йому належить авторство цього словосполучення) того чи іншого віршованого розміру, визначає його як сукупність усіх семантичних забарвлень даного розміру, що складається із семантичних забарвлень так само, як і загальне значення слова складається із його часткових значень [4, 88]. «Кожну віршову форму, — пише М. Гаспаров, — як фонему, можна розкласти на диференційні ознаки і подивитися, які з них більше і які менше відіграють смислорозрізнювану роль, тобто беруть участь у формуванні семантичного ореолу» [4, 217–218].

Який стосунок можуть мати ці спостереження до нашої теми? Мабуть, опосередковане.

Наприклад, художник Іван Рерберг у 1930-х рр. займався у видавництві "Academia" (керованому Левом Каменєвим) декорацією книг [16], переважно перекладених з іноземних мов і, як правило, написаних давніми авторами. Доба 1930-х рр. з її примусовою орієнтованістю на класику («сталінський ампір») і відповідно на вимушене засвоєння класичної спадщини попередніх століть (особливо Ренесансу і класицизму), явлене вже в культурі 1900–1910-х, поліграфічно («История русского искусства» Ігоря Грабаря, «История Византийской империи» Федора Успенського), «по-модному» оформила/обставила цю культуру, вимагаючи конкретної архітектоніки книжкової форми, що була б спаяна з нею позачасовим ізоморфізмом організації. Інакше кажучи, смислова конструкція друкованого тексту, що і складає його зміст, не повинна суперечити формі його репрезентації читачеві хоча б в тому сенсі, що має правдиво свідчити про час створення тексту. Якби, скажімо, мемуари Бенвенуто Челліні видавалися у виконанні конструктивістів Олександра Родченка або Лазаря Лисицького, вони виглядали б як оповідь вийонівської шпани, що не дає спокою добрим людям. А от Маяковський у зухвалій жовтій кофті у виконанні Лисицького — безперечна творча удача. В орнаментації ж Рерберга Челліні виглядає благопристойно: він художник, скульптор, ювелір і лише в останню чергу балагур і вбивця. Отже, об'єктивний зміст підноситься у формі, що передбачає можливість його позасуб'єктного осягнення, як щось по-загальнолюдському закріплене, позачасово константне.

Не лише в орнаментаціях І. Рерберга, а й у прикладній графіці його сучасників і попередників дві доби — «старе і нове» — тягнуться одна до одної у свідомості освіченого читача, ніби сталагміт до сталактиту. Така культурна (винятково культурна) взаємодія, виконана за усіма правилами організованої «цивілізації знання», дає змогу зробити висновок про мотив наступності, що виявляв себе немовби понад тимчасовими, ідеологічними та насамкінець тими самими цивілізаційними бар'єрами та умовностями, тобто символічно.

Розгортання функціональне. З певною мірою умовності можна сказати, що на початку 1920-х рр. художники, дотичні до створення форм прикладної графіки, зокрема обкладинок, дещо захопившись формально-стилістичними новаціями, відчували, так би мовити, сюжетний голод. Деякі з них починали усвідомлювати вузькість своєї художньої системи, обмеженість якої не давала змоги передати різноманіття творчих задумів, спровокованих вітрами, снігом і спекою доби. При цьому проблема пластичного втілення ідей сучасними їм засобами залишалася. Тоді, на початку 1920-х вже з натяжкою можна було говорити про безпосереднє повернення до традиційного розуміння сюжету, котрий уособлював на обкладинці зміст видання. Доба реалізму ще не скінчилась, і хто тоді здогадувався про прийдешній «соцреалізм»? Щось зламалося, «Мир искусства» як часопис зник ще 1904 р., як об'єднання жеврів до 1924; сюжетний голод не міг бути вгамований однією революційною тематикою, хай і надто символічною.

З одного боку, В. Фаворський, І. Білібін, М. Добужинський, Д. Мітрохін, О. Кравченко, С. Чехонін, М. Піскарьов, М. Кірнарський, А. Страхов, Г. Нарбут, Лесь Лозовський, О. Маренков, В. Замирайло, які намагалися працювати зі «спокоєм часу», робити «тиху графіку» (Ю. Герчук), з іншого — К. Малевич, Ю. Аннєнков, О. Родченко, Л. Лисицький, В. Бехтеєв, П. Мітурич, В. Лебедєв, В. Єрмолаєва, А. Петрицький, Г. Клуціс, котрі намагалися кричати обкладинками у простір, «на весь логос», прагнули перекричати і читача, і час, і авторів тих книжок, обкладинки до яких вони зробили, вціляючи ними, немов набоями, у «голову світової буржуазії».

Що ж саме зрештою робили і перші, і другі? Якщо конструктивісти намагалися творити «з нічого», «з полум'я революції», «стукали по мізках», то митці «традиційної орієнтації» прагнули сполучити звичні форми мистецтва із сучасними, розуміючи перехідний етап внутрішньої творчості та зовнішніх замовлень, тобто воліли сполучити у творі прикладної графіки те, що можна переказати, з тим, що треба усвідомити. На кожний товар завжди є свій покупець.

Це були ніби дві гілки у прикладній книжковій графіці, що, як не дивно, мирно співіснували в одному часопросторі. «Приналежність до "школи", — пише чудовий історик книжкового мистецтва Ераст Кузнєцов, — немов знімала

(або, принаймні, послаблювала) критерій таланту, даючи можливість навіть найслабшому працювати на достатньо пристойному фаховому рівні, що не завжди дає змогу відрізнити справжнього майстра від ремісника й епігона. Але вона знімала і критерій індивідуальності, про яку часом можна було лише здогадуватися по тонкощах графічної манери — тих тонкощах, що їх більшість культивували і дбайливо оберігали від запозичення» [8, 8]. І справді книга як матеріально-просторовий мистецько-смисловий організм вимагала створення внутрішньої цілості (ланцюжок «шрифт — картинка — декорування» на щаблі візуального; «зміст — ілюстрація — семантичний ореол» на щаблі розумового), а відтак і певної анонімності оформлення, точніше — це був випадок, коли семантичний ореол часу вимагав від усіх митців приблизно одного і того ж. Результат оцінювався (або брався до уваги) не за творчою наснагою виконавця, а за критеріями ремісничої вправності (як це завжди у книжковій справі) і дотримання загального рівня, «рокованого добою». Головне, аби книга виглядала як живе створіння.

Ми пам'ятаємо, що «живе, або організм, можливе лише там, де цілість присутня у частині настільки занурливо й принципово, що видалення такої частини дорівнює руйнації усього цілого» [10, 503]. Цю нескладну думку слід все ж таки підкріпити конотацією Волі Ляхова, теоретика книги, який стверджував, що у книзі носіями субстанційної цілості є передовсім шрифт і матеріальна конструкція блоку, що забезпечують головну «життєдіяльнісну» функцію книги як зберігача інформації [13, 131]. Утім, незважаючи на це, запам'ятовується книжка емоційною пам'яттю все одно за обкладинкою.

Обкладинка як тлумачення смислу. Вище ми з'ясували, що на початку 1920-х рр. найбільш затребуваними були не художники-«хулігани», не конструктивісти книжкової справи, а спокійні книжкові майстри ще дореволюційного вишколу, які чудово розуміли, що аби лишатися затребуваними, слід трохи змінюватися на догоду часу й суспільно-культурним зрушенням у бік спрощення ідейного («для робітників і селян») та технічного (важко уявити собі якісну хромолітографію після руйнування кращих імперських типографій Йосифа Кнебеля, «Товариства М.О. Вольф», Стефана Кульженка). Справжня кольорова ілюстрація була на той час прекрасним маренням про минуле. Але художники не особливо тужили, знаходячи себе в графічних техніках, вимушено сповідуючи принципи «станко-виробничого» мистецтва. Як відомо, кращий спосіб залишатися послідовним — це змінюватися разом з обставинами (Черчилль).

Особливо попит на художників книги відновився після прориву економічної блокади РРФСР влітку 1922 р. (встановлення дипломатичних стосунків з Німеччиною), коли було вирішено питання з технічними засобами, друкарським папером, а перехід на відрядну форму оплати значно підвищив продуктивність праці в друкарнях. Того ж року з випущених приватними видавництвами книжок 23 % становили книги з мистецтва, 34 — художня література, 21 — суспільно-економічна, 8 — технічна книга. Відповідно до нового положення ціна книги формувалася у такий спосіб: 1/3 припадала на покриття витрат на папір, типографські операції й авторський гонорар (у тому числі й художнику), не більше 1/3 — на організаційні витрати і видавничий прибуток, 1/3 — на книготорговельну знижку [6, 354–355].

Слід віддати належне художникам 1920-х рр.: вони не зациклювалися на суто композиційно-комбінаторному вирішенні обкладинки, найтонші — як-от Фаворський — намагалися наділити певним переказним сенсом те, що вони робили як графіки, але водночас втаємничити символічний смисл.

Чи не найяскравішим прикладом такого поєднання є розроблення Володимиром Фаворським (1886–1964) обкладинок до книжок о. Павла Флоренського (1882–1937) та третього числа часопису «Маківець» (за назвою пагорба у Сергієвому Посаді).

Обкладинка до праці Флоренського «Удаваності в геометрії», видрукуваної видавництвом «Поморье» 1922 р. (*рис. 1*), виявилася настільки цікавою, що автор — о. Павло — додав до книги, вже на етапі коректури, «Пояснення до обкладинки». Він писав: «Як властиво взагалі цьому художнику, так і тут його гравюра не просто прикрашає книгу, але входить конститутивно до її духовного складу. Через те ця робота Фаворського є мистецтво, насичене математичною думкою. <…> До речі, ось напрям мистецтва, якому в загальному синтетичному складі майбутньої культури мають бути ще багаті жнива» [22, 59]. Безглуздо реферувати коментар Флоренського до обкладинки Фаворського, достатньо сказати, що в його викладенні це виглядає як тлумачення зображеної просторової подвійності площини, переклад матерії малюнка (гравюри) в матерію слова, тобто результат симбіозу символічного смислу. Хоча варто визнати, цей досвід не видається переконливим: якщо не знати малюнок обкладинки, відновити його за описом Флоренського досить важко.

Інша обкладинка 1922 р. була зроблена Фаворським до книги Флоренського «Число як форма» (*рис. 2*), що складалася з чотирьох есе,

в яких йшлося про прийоми, котрі «уловлюють внутрішній ритм числа, його піфагорейську музику». Видання не відбулося, тексти досі лишаються в рукописах, але слід вважати, що Флоренський мав намір прокоментувати, як і в попередньому випадку, смисл зображеного [21].

У такій формі книжкового синтезу автор тексту і художник обкладинки поєднуються у начебто нову, ще більш складну єдність, причому, як зазначалося, «об'єднання відбувається не за принципом однозначного віддзеркалення слова й зображення, а за системою обопільного зіставлення двох художніх структур, створених згідно із загальними композиційними законами» [15, 51]. Якщо у дореволюційних книжках цих принципів здебільшого не дотримувалися (обкладинка й ілюстрація існували окремо), на початку 1920-х рр. бажання працювати над книгою як архітектурним ансамблем, а не як над окремою спорудою, взяло гору саме у ксилографічній творчості Фаворського.

Чи не найзначнішим у цьому ряду твором мистецтва обкладинки була його ксилографія до часопису «Маківець», яка разом із часописом також не побачила гутенбергівського світла (*рис. 3*). В останньому листі колезі, Миколі Чернишову, учаснику угруповання «Маківець», Фаворський диктував дочці відповідь на запитання, що ж означає зображення на цій обкладинці. Ця відповідь показова:

«P. S.: Так, я не пояснив Вам, що хотів сказати на обкладинці "Маківець". Я хотів показати людину зовнішню і внутрішню і [те,] яким чином зовнішні прикмети стають внутрішніми.

Втім, це не досить ясно.

Павло Олександрович [Флоренський] винен в тій мудрості, котру я не зумів висловити, а він висловлював словами» (2.12.1964) [9, 47].

Тобто Фаворський намагався виконати зворотний шлях: під впливом пояснень о. Павла, можливо, після спроби зрозуміти (певно, не з першого разу) пояснення Флоренського до обкладинки «Удаваностей в геометрії» він прагнув відтворити смисл іншого штибу в рисунку на обкладинці часопису «Маківець».

Втім, «тлумачна школа» Флоренського не пройшла для Фаворського даремно. 1923 р. він виконав показову за символічною ошатністю обкладинку до власного теоретичного трактату «Шрифт, його типи та зв'язок ілюстрації зі шрифтом», композиція якої нагадує смислову двоплановість «Удаваностей в геометрії», тільки без трошки награного зауму Флоренського (*рис. 4*). 1925 р. Фаворський виконав ксилографію для обкладинки книги Ніни Симонович-Єфімової «Нотатки петрушечника», в якій намагався поєднати багатошаровість графічного повідомлення із загальною символічністю головного персонажа, котрий наче вигукує: «А ось і я!» (*рис. 5*).

Обкладинка як символ і як зображення. Звісно, творча співпраця Володимира Фаворського і Павла Флоренського є скоріше винятком в історії створення обкладинки. Здебільшого дослідник має справу з безмовністю, із суто символічністю зображуваного, і вже на його совісті лежить пояснення (у вигляді аналізу або інтерпретації) того, що ж «хотів сказати художник», подаючи на обкладинці книжкової форми той або

Рис. 1. В. Фаворський. Обкладинка книги П. Флоренського «Удаваності в геометрії», 1922 р.

Рис. 2. В. Фаворський. Обкладинка книги П. Флоренського «Число як форма», 1922 р.

інший шар напівабстрактних зображень. Для нас у цьому сенсі важливо підкреслити, що йдеться не про реалістичне зображення, а про комбінаторику реалістичності й абстрактності, причому реалістичність спрямована у минуле, абстрактність — у сучасність і майбутнє. Ми зараз і є тим самим «майбутнім», нам і розтлумачувати.

Візьмемо для подальшої експлікації обкладинку, виконану художником Дмитром Мітрохіним (1883–1973) для першого випуску довідникового видання Оскара Вольценбурга (1886–1971), бібліографа і бібліотекознавця, «Бібліографія образотворчого мистецтва» [3], надрукованого петербурзьким видавництвом «Книжковий кут» у 1923 р. (*рис. 6*). Залишимо осторонь застосування Мітрохіним рисованого шрифту власного авторського накреслення, натомість зупинимося на графічній композиції.

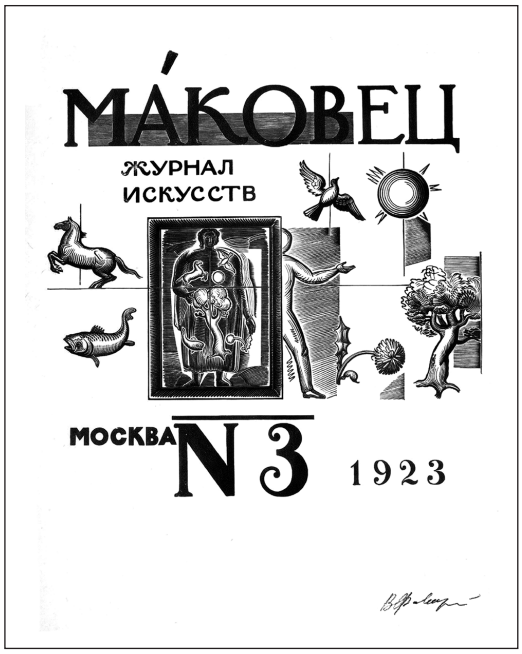


Рис. 3. В. Фаворський. Обкладинка третього числа часопису мистецтв «Маківець», 1923 р.

Рис. 4. В. Фаворський. Обкладинка власної книжки «Шрифт, його типи та зв'язок ілюстрації зі шрифтом», 1923 р.

Рис. 5. В. Фаворський. Обкладинка книги Н. Симонович-Єфімової «Нотатки петрушечника», 1925 р.

Рис. 6. Д. Мітрохін. Обкладинка покажчика О. Вольценбурга «Бібліографія образотворчого мистецтва», 1923 р.

Перше, що впадає в око, це репрезентація руїн — не «руїни» як явища, а саме конкретних руїн: незрозуміла арка, що не несе жодного навантаження, окрім стеблин і гілочок якогось чагарника або бузку, уламок канельованого фусту на якійсь — теж мармуровій? — плиті, рама від картини з чимось футуристичним і скульптура невідомої жінки, якій не вистачило тканини на одяг і вона наче удає з себе античну богиню з традиційно зламаною рукою. Здавалося б, «несумісні контрасти життя» (В. Розанов). Вкупі зі смисловим навантаженням, що несе в собі зміст книжки (бібліографічний покажчик російськомовних творів із загальної теорії мистецтва з початку друкарства в Росії до 1922 р., що зберігаються в Російській публічній бібліотеці), символи на обкладинці не кричать, а волають про загибель цієї книжкової культури, про нікчемність цього покажчика («кому він потрібний на цьому згарищі?!»), про ту саму культурну необхідність, котра примушує одних писати книжки з теорії мистецтва, інших укладати їхні покажчики, а третіх оздоблювати ці покажчики символічними обкладинками, аби все це не загинуло у вирі революцій і воєн. Можливо, і читачеві знайдеться колись місце.

За рік до цієї роботи Мітрохін створював обкладинку до першого випуску «Естетичних фрагментів» Густава Шпета (*рис. 7*), неокантіанські вишколеного оригінального мислителя, перекладача «Феноменології духа» Гегеля і людини, так сталося, важкої табірної долі. Вочевидь, художник, працюючи над архітектурою книги, має щонайменше переглянути її текст.

Я певний, що Мітрохін прочитав у книжці Шпета такі рядки: «Футуризм є теорія мистецтва без самого мистецтва. Футурист не лише той і не завжди той, хто називає себе футуристом, — в розпаді мистецтва зникає і мистецтво найменування, — а той, у кого теорія мистецтва є початок, причина і підстава мистецтва <…> Футуризм "творить" за теорією, — минулого у нього немає, — вагітність футуристів — удавана. Класики проходили школу, долали її, ставали романтиками, романтики через школу ставали реалістами, реалісти — символістами; символісти можуть стати через школу новими класиками. Футуристи, які не здолали школи, які не долають і мистецтва, будуть в ній не господарями, а прикажчиками, хоча б і державними» [24, 44–46]. Прочитав, і одне з найближчих завдань — обкладинку для покажчика Вольценбурга — побудував на нехтуванні ідеї футуризму як такої.

Звідки ж виникли ці антифутуристичні форми на його обкладинці? На мій погляд, існує принаймні два джерела. Перше — графіка Георгія Нарбута років світової війни; друге — скульптура Миколи Андрєєва перших років більшовизму.

Д. Мітрохін захоплювався графічними аркушами Нарбута, робив обкладинки до двох посмертних видань: каталогу виставки його творів (1922) [7] та збірника спогадів (1923) [12] (*рис. 8*). Окрім обкладинок, до першого Мітрохін написав вступну статтю, до другого — свої спогади (разом з Георгієм Лукомським і Еріхом Голлербахом).

Рис. 7. Д. Мітрохін. Обкладинка книги Г. Шпета «Естетичні фрагменти», 1922 р.

Рис. 8. Д. Мітрохін. Обкладинка книги «Нарбут, його життя і мистецтво», 1923 р.

Про міру поваги Мітрохіна до Нарбута свідчать, приміром, такі рядки зі спогадів: «Ілюстраторові, що працює для цинкографічного штрихового кліше, необхідно поєднувати у своїй особі винахідника-художника з виконавцем-гравером. Замисливши композицію, необхідно перекласти її мовою чорних плям, ліній і штрихів у такий спосіб, аби фотомеханічна репродукція могла їх точно відтворити.

Це поєднання, для багатьох художників тяжке і нездійсненне, анітрохи не обтяжувало Нарбута; його, навпаки, захоплювало вивчення суто графічних прийомів, він свідомо сковував себе строгою дисципліною штрихознавства. Для нього не було байдужим, як покласти штрихи в тому чи іншому випадку: не все одно, чи йдуть вони зліва направо або справа наліво, перехрещуються або залишаються паралельними один одному <…>. Він не зупинявся на одному, одного разу досягнутому, його немовби вабили протилежності. Від дитячих пісеньок і казок переходив до геральдичних мотивів, від Андерсена — до Алегорії на війну 1914 року, від кустарних іграшок — до Капітулу Орденів. Добродушна і трохи іронічна посмішка змінювалася урочистим декламаторським жестом» [14, 47–49].

Серед нечисленних взагалі літературних праць Мітрохіна тексти про Нарбута чи не центральні. Вони написані саме у 1922–1923 рр., коли художник працював над обкладинками, про які тут йдеться. Отже, він не міг не відчути Нарбутового впливу, не скористатися його алегоріями. Ми бачимо, що мотив арки для обкладинки покажчика Вольценбурга Мітрохін творчо запозичив з акварелі «Руїни поблизу палацу» (1914–1915 рр.) (*рис. 9* [5, рис. 36]) та титульного аркуша до часопису «Аполлон» (гуаш, перо, 1916 р.) (*рис. 10* [5, рис. 49]). Нарбут, тодішній «канцелярський чиновник Правлячого Сенату», наче графічно бавився замальовками напівзруйнованих арок, вкладаючи в них певний високий сенс: недаремно його арки вимальовувалися під час світової війни («військово-геральдична гра» [2, 114]), уособлюючи чи то марний спротив, чи то надію на міцність, чи то дійсно, як вважав Платон Білецький, символ культури, приреченої на загибель. «Мотив руїн, запустіння постійно переслідував художника. Цей образ в очах не одного Нарбута був символом дворянсько-поміщицької Росії, що минає» [2, 120]. Втім, заради справедливості варто сказати, що попри оце «постійне переслідування» Нарбут цілком тверезо вважав, що він не має права витрачати час на роботи, котрі не будуть оплачені. Можливість висловити ставлення до подій, та ще й не лише емоційно, а й не безкоштовно, радувала Нарбута, як досі радує будь-яку творчу людину. Це не меркантильність, це здоровий глузд і життєвий досвід.

Твір Миколи Андреєва (1873–1932), знаменитого автора пам'ятника «сидячому» Гоголю на Пречистенці й офіційного портретиста Леніна, послужив Мітрохіну для образу напівантичної жінки на обкладинці покажчика Вольценбурга. Важко не помітити в цій обкладинці характерні риси так званої статуї Свободи (див. *рис. 11*), зведеної (на місці пам'ятника герою Російсько-турецької війни 1877–1878 рр., генералу Михайлові Скобелєву) перед будинком Московської міської думи у 1918–1919 рр. Згодом, 1922 р., монумент зі стелою отримав назву «Монумент Радянської Конституції» — легко змінювати імена алегоричних персонажів: свобода і конституція шкутильгають поруч. Здійняту

Рис. 9. Г. Нарбут. Руїни поблизу палацу, 1914–1915 рр.

Рис. 10. Г. Нарбут. Титульний аркуш часопису «Аполлон», 1916 р.

правицю Свободи час від часу веселі добродії відламували (див. *рис. 12*), міліція не встигала пильнувати, і через те, напевно, Мітрохін, вирішив її зобразити «по-античному», немов фізично неповноцінну Венеру з острова Мелос. Лише земну кулю відтяв, аби не заважала безрукій рухатися до світового хазяйнування.

В одній з книжок про Андрєєва читаємо про цей твір зворушливе: «Рух жіночої фігури <…> наділяється глибоким змістом. Пружні форми молодого сильного тіла напружуються, немов бажають звільнитися від тканин, що облягають, натягують ці тканини. Прекрасна гордо піднята голова з натхненним поглядом широко відкритих очей» [18, 35]. Якщо автор не іронізує над тим, про що пише, — він рідкісний мистецтвознавець.

Пам'ятник на площі, де зараз височіє мідний Юрій Долгорукий, був першим здійсненим об'єктом радянського монументального мистецтва — згідно з «ленінським планом монументальної пропаганди» [17]. Карл Маркс десь писав, що почуття пригніченості є началом благоговіння. Більшовики не могли не скористатися думкою обожненого, і талановитими руками Андрєєва створили символ, що мав уособлювати різницю між тим, що люди чують і бачать навколо, та тим, як вони живуть.

Д. Мітрохін — художник значного розумового натхнення — не міг відмовити собі у задоволенні відтворити на обкладинці зруйноване старе (арка) і знову створене потворне нове (Свобода), суміщене на основі руїн і недоладної картини в багатій рамі. Він наче промовляє читачеві, який звернувся до покажчика книжок із загальної теорії мистецтв: дивись хутчіш, бо і ці книжки незабаром можуть зникнути, як оці колони і картини, і руки викручувати будуть вже тобі. Цікаво було б дізнатися, скільки позицій із покажчика Вольценбурга перебували за більшовизму у спецсхронах.

У цій обкладинці Мітрохін об'єднав ставлення до того, кого він цінував і любив (Нарбута), з тим, із існуванням чого вимушено рахувався, аби не залишитися без заробітку (радянська влада), і через те створив композиційно точну алегорію часу, в якому видано покажчик мало кому потрібних на той час (шкода, що і зараз) книжок. Подвійна лояльність — кого вона зробила чесним і відвертим, кому в житті принесла розраду?

Висновки. Можливо, через те, що книжкова обкладинка завжди є символічним утворенням, поєднуючи в собі міру жанрового реалізму з мірою графічної абстракції, тобто традицію з новаторством, вона підлягає не лише чуттєвому переживанню, а й розумовому осягненню. Тобто є водночас результатом творчості традиційної й контемпорарної. Причому це відбувається у будь-яку історичну добу, за будь-яких позахудожніх обставин.

Через це обкладинка завжди є майже точним свідченням про час створення, про ін-

Рис. 11. М. Андрєєв, Б. Лавров. Монумент Свободи (Монумент Радянської Конституції), 1918–1919 рр.

Рис. 12. М. Андрєєв. Статуя Свободи, 1919 р.

дивідуальність творчої здібності художника відтворювати час у сталій формі прикладної графіки незалежно від школи, адже він завжди немов Чаплін у «Вогнях великого міста» однією ногою стоїть на боці старого, іншою — на боці нового. Звісно, все це відбувається з обкладинкою, коли її автор — справжній майстер. Як не дивно, незалежно від змісту книги.

У жодному іншому виді графічних мистецтв немає такого поєднання минулого і сучасності, завжди є перевантаження одним за рахунок іншого: художницька пиха, підлабузництво і талант не завжди перебувають у вправній рівновазі, і коли переважають моменти пихатості, у споживача (який зі смаком) виникає почуття непевності, оскільки справжній талант не потребує самоствердження, лише презентації.

ДЖЕРЕЛА

1. Антропова Е.Б., Балаченкова А.П., Бусыгин М.И. и др. История целлюлозно-бумажной промышленности России / под ред. В.А. Чуйко. Архангельск: Правда Севера, 2009. 232 с.
2. Белецкий П.А. Георгий Иванович Нарбут. Ленинград: Искусство, 1985. 240 с.: ил.
3. Вольценбург О.Э. Библиография изобразительного искусства: Указатель литературы на русском языке по вопросам теории, истории и практики изобразительных искусств: архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. Ч. 1: Отдельные издания. Вып. 1: Общая теория искусства. Петербург: Книжный угол, 1923. 88 с.
4. Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. Москва: РГГУ, 2000. 300 с.
5. Георгій Нарбут. Альбом / авт.-упоряд. П.О. Білецький. Київ: Мистецтво, 1983. 120 с.: іл.
6. Динерштейн Е.А. Российское книгоиздание (конец XVIII — XX в.): Избранные статьи. Москва: Наука, 2004. 528 с.
7. Каталог выставки произведений Г.И. Нарбута / вступ. ст. П.И. Нерадовского и Д.И. Митрохина. Петербург: Комитет популяризации худ. изд. при Рос. акад. истории материальной культуры, 1922. 79, [7] с: ил., 11 л. ил. порт.
8. Кузнецов Э.Д. Советское искусство книги // Книжное искусство СССР : в 2 т. Москва: Книга, 1990. Т. 2: Оформление, конструирование, шрифт / сост. Е.И. Буторина. С. 7–21.
9. Лапшин В.П. В.А. Фаворский и Н.М. Чернышев: Набросок к двойному портрету // Панорама искусств ’7. Москва: Советский художник, 1984. С. 18–51.
10. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. 2-е изд. Москва: Ладомир, 1994. 544 с.
11. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1976. 368 с.
12. Лукомский Г.К., Голлербах Э.Ф., Митрохин Д.И. Егор Нарбут: художник-график. Берлин: Изд. Е.А. Гутнов, 1923. 38, [2] с.: ил. (на обкладинці: Нарбут. Его жизнь и искусство. 1885–1920).
13. Ляхов В.Н. Искусство книги: Избранные историко-теоретические и критические работы. Москва: Советский художник, 1978. 248 с.: ил.
14. Митрохин Д.И. О Нарбуте // Аргонавты: Иллюстрированный сборник по вопросам изобразительного искусства и музейной жизни / под. ред. Э.Ф. Голлербаха, Д.И. Митрохина и Н.Е. Лансере. Петроград, 1923. Вып. 1. С. 47–49.
15. Розанова Н.Н. Московская книжная ксилография 1920/30-х годов. Москва: Книга, 1982. 288 с.: ил.
16. Сидоров А.А. И.Ф. Рерберг. Москва: Гизлегпром, 1947. 48 с.: ил. (Сер.: Мастера книжной обложки).
17. Толстой В.П. У истоков советского монументального искусства: 1917–1923. Москва: Изобразительное искусство, 1983. 240 с.: ил.
18. Трифонова Л.П. Николай Андреевич Андреев (1873–1932). Ленинград: Художник РСФСР, 1987. 96 с.
19. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие / сост. Е.Б. Мурина, Д.Д. Чебанова. Москва: Советский художник, 1988. 588 с.: ил.
20. Фаворский В.А. О художнике, о творчестве, о книге / сост. Е.С. Левитин. Москва: Молодая гвардия, 1966. 128 с.: ил.
21. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва: Прогресс, 1993. 324 с.
22. Флоренский П.А. Мнимости в геометрии: Расширение области двухмерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей). Москва: Лазурь, 1991. 96 с.
23. Фотиев С.А. Технология бумаги. Москва; Ленинград: Гослестехиздат, 1933. Т. 1: История и статистика, волокна, тряпичная полумасса и макулатура. 260 с.
24. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. Петербург: Колос, 1922. [Вып. 1.] 84 с.

УДК 747:725.54(043.2)

Коваль-Цепова Анна Володимирівна

Особливості художньої експозиції дитячих творчих робіт у дизайні інтер'єру спеціалізованих закладів для дітей

У статті розглядаються особливості експозиції дитячих творчих робіт в інтер'єрах спеціалізованих закладів для дітей, які потребують соціальної реабілітації. Важливим аспектом реабілітації є формування виставкової експозиції з урахуванням композиційної цілісності архітектурного простору. Аналізується вплив виставкової діяльності на психічний розвиток дітей, які там проживають.
Ключові слова: *виставкова діяльність, експозиція, дитячі творчі роботи, архітектурний простір, композиційна цілісність.*

Коваль-Цепова А.В.
Особенности художественной экспозиции детских творческих работ в дизайне интерьера специализированных учреждений для детей
В статье рассматриваются особенности экспозиции детских творческих работ в интерьерах специализированных учреждений для детей, нуждающихся в социальной реабилитации. Важным аспектом реабилитации является формирование выставочной экспозиции с учетом композиционной целостности архитектурного пространства. Анализируется влияние выставочной деятельности на психическое развитие детей, которые там проживают.
Ключевые слова: *выставочная деятельность, экспозиция, детские творческие работы, архитектурное пространство, композиционная целостность.*

Anna Koval-Tsepova
Art Exposition Particularities of Children's Creative Works in Interior Design of Specialized Institutions for Children
The given article examines particularities of the exposition children's creative works in interiors of specialized institutions for children who require social rehabilitation. An important rehabilitation aspect is formation of the exhibition exposition taking into account composite integrity of architectural space. It is analysed the influence exhibition activity on the mental health of children who live there.
Key words: *exhibition activity, exposition, children's creative works, architectural space, composite integrity.*

Метою даної статті є визначення експозицій дитячих творчих робіт як елементів дизайну інтер'єрів спеціалізованих закладів для дітей, які потребують соціальної реабілітації. Виокремлюється можливість дослідження експозиції творчих робіт вихованців спеціалізованих закладів як композиційної складової в дизайні інтер'єру і вагоме значення показника виховного потенціалу, що передбачено такого роду проектами та виставковою діяльністю у межах інтер'єрів спеціалізованих закладів для дітей.

Організація та проведення виставкової діяльності творчих робіт вихованців на території та в інтер'єрах спеціалізованих закладів для дітей, які потребують соціальної реабілітації, є профорієнтаційним засобом впливу на психічний розвиток дітей, які там проживають. Дослідження деяких видів декоративного мистецтва, що наразі є актуальними для використання у процесі соціальної адаптації вихованців спеціалізованих закладів України, дає уявлення про різнобічний творчий потенціал даної соціальної групи населення.

Важливими завданнями системи соціального захисту є адаптація, подолання агресії та насилля у дітей вулиці, адже високі показники кількості дітей, які з різних причин залишились без батьківської опіки, додають актуальності цій проблемі. Економічна ситуація, що скла-

лася на сьогодні в країні, загострює проблему та призводить до обмеження можливостей культурного дозвілля у молодшого покоління.

Важливим аспектом у вихованні дітей є просторове середовище. Тому необхідними є дослідження особливостей архітектурних просторів у спеціалізованих закладах для неповнолітніх, які потребують соціальної адаптації. Такі теоретичні та практичні роботи мають бути спрямовані на покращення житлових умов дітей, які виховуються поза родиною. Важливе науково-практичне значення мають дослідження та проектно-творчі роботи з питань архітектури навчальних закладів, з проектування та вдосконалення роботи закладів щодо виховання дітей-сиріт та дітей, позбавлених батьківського піклування, І.В. Кабанова, В.В. Куцевича, Ф.Д. Мубаракшиної. Архітектурній організації дитячого рекреаційного середовища присвячені роботи Н.Я. Крижановської, Л.А Солодилової, О.В. Петровської.

Наукові дослідження щодо цієї проблематики в Україні почали проводитися з середини 90-х років. В.В. Куцевич досліджував питання архітектурно-просторових рішень закладів соціальної підтримки неповнолітніх, які вивчалися в КиївЗНДІЕПі під керівництвом Л.М. Ковальського [6].

Ф.Д. Мубаракшина під час проектно-дослідницької роботи над дисертаційним дослідженням у Казанському державному архітектурно-будівельному університеті визначила принципи архітектурного формування дитячих будинків сімейного типу та узагальнила функціональні особливості приміщень для трудової діяльності у даних установах [7].

Дослідження Л.А. Солодилової стосувалися економічної складової архітектурних проектів різної функціональної спрямованості та ґрунтувалися на загальновизначеній системі оцінки економічної ефективності інвестицій. Були встановлені чинники впливу на економічну ефективність проектів і розглядалися питання ціноутворення проектної та будівельної продукції, а також окремих конструктивних рішень. Вивчено питання історичного розвитку житлових комплексів і будинків-комун в Росії та за кордоном, а також формування громадських центрів в системі громадського обслуговування [8].

А.О. Ахаїмовою зроблено обґрунтування науково-методичних основ проектування та будівництва сучасних соціально-реабілітаційних центрів для безпритульних неповнолітніх, а також визначено принципи архітектурно-планувальних рішень у таких закладах. Проаналізовано переваги так званого «гнучкого» середовища з використанням засобів трансформації простору та більш ефективного використання матеріально-технічної бази закладів. Надано важливі рекомендації щодо облаштування прилеглої ділянки соціально-реабілітаційних центрів для безпритульних неповнолітніх і наявності зручних зв'язків між групами приміщень та елементами генплану [1].

Важливими є теоретичні та практичні дослідження педагога-гуманіста Януша Корчака стосовно формування комфортного простору для зростання вихованців дитячих будинків. Велику увагу він приділяє дослідженню найдрібніших деталей інтер'єру інтернату [5, 187]. Визначено як небезпечні занадто «відкриті та великі» рекреаційні зони та зони для тихого відпочинку, натомість запропоновано використання невеликих кімнат для сну з урахуванням санітарних зон у безпосередній близькості до них. Важливим аспектом визначено правильність трактування архітектурного простору для директора — керівника закладу, оскільки ця ключова фігура не повинна бути повністю відокремлена кабінетом від функціонування і життєдіяльності закладу. Керівник стає вихователем, коли має змогу керувати процесом, споглядаючи його з середини, та бути частиною всього організму закладу. Так, ці дослідження мають величезну практичну цінність, бо не обмежуються суто педагогічними, архітектурними чи економічними аспектами.

Зазначені роботи опосередковано стосуються питання використання художньої експозиції дитячих творчих робіт у дизайні інтер'єру спеціалізованих закладів для дітей. Проте вони допомагають узагальнити попередній досвід та визначити основні аспекти подальшої роботи, адже конкретні прийоми в дизайні інтер'єру спеціалізованих закладів для дітей базуються на дослідженні багатьох складових створення позитивного впливу на виховання світогляду дитини.

У ході практичних досліджень нам часто доводилось спілкуватись із керівниками та директорами закладів соціального захисту дітей, які навіть іноді жили у своїх кабінетах, настільки вболівали за вихованців, при цьому їхні кабінети були ізольовані від основної, «дитячої» частини закладу. Така парадоксальна ситуація зумовлена переважно типом споруди та архітектурно-планувальною організацією простору, адже можливості інтер'єрних рішень залежно від типу споруди у даних закладах принципово відрізняються. Якщо експлуатація приміщень відбувається у спеціально збудованих спорудах, дизайн інтер'єрів має більш виразний та динамічний характер, архітектурно-планувальні

рішення тут є основою для подальшого декорування. На противагу цьому дуже обмежені можливості у пристосованих вже існуючих будівлях, де функцію вибірково-фрагментарного декорування виконує дизайн інтер'єрів, основне завдання якого тут — зменшення недоліків у планувальних рішеннях, але не повне їх усунення [4, 8].

Потрібно зазначити, що у нашій країні використання другого, «обмеженого» типу приміщень зустрічається набагато частіше, ніж спеціально збудованих споруд для спеціалізованих дитячих закладів. Тому доцільно постійно вдосконалювати та шукати нові просторові рішення та підходи до роботи з такими інтер'єрами. Важливо надати нового та унікального значення буденним речам, які в свою чергу є невід'ємною та важливою складовою життя мешканців даних закладів.

Художня експозиція творчих робіт вихованців спеціалізованих закладів для дітей, які там проживають, має важливу психологічну складову. Завдяки тематичним, сезонним та святковим експозиціям можна змінювати не лише акценти та композиційні домінанти, але й загальну атмосферу архітектурного простору закладу соціального захисту дітей. Потрібно враховувати, що експозиції можуть бути постійними або тимчасовими.

Важливо також враховувати такі аспекти постійних та змінних художніх експозицій творчих робіт вихованців спеціалізованих закладів для дітей, як: архітектурна складова приміщення з експозицією (стіни, стеля, підлога, віконні та дверні отвори), меблі, обладнання, освітлення, текстиль та окремі деталі (аксесуари) дизайну інтер'єру. Колір поверхонь стін в зоні художньої експозиції творчих робіт вихованців спеціалізованих закладів для дітей має бути гармонійних кольорових сполучень переважно світлих відтінків для постійних експозицій. Не повинно бути кольорових сполучень, що можуть викликати нервове збудження та роздратування мешканців закладів. Для змінних художніх експозицій (сезонних, короткотермінових) можна передбачити окремі фрагменти стіни більш насичених кольорів на фоні загального нюансного сполучення.

Віконні та дверні отвори можливо також задіяти в загальній художній експозиції творчих робіт. Доречне використання деяких творів декоративно-ужиткового мистецтва із застосуванням підвісів на фоні скляної поверхні вікон з природним пейзажем. Дверні отвори також можуть бути доцільно використані. Можливо сформувати окремі тематичні або кольорові групи робіт в зоні дверних отворів та арок. Позитивним буде використання творів експозиції як декоративних елементів, що візуально зменшують масштаб приміщення та наближають його до образу дитячого закладу. Ефектним продовженням експозиції творів пластичних та цікавих форм на підвісах є зони архітектурних отворів. Такий прийом дає можливість залучити кілька груп приміщень у складний об'ємний композиційний простір або зонувати їх за потреби.

Фактура поверхонь та матеріали стін, стелі та підлоги повинні бути узгоджені з вимогами пожежної безпеки та відповідати санітарно-гігієнічним нормам. Якісне та продумане освітлення відіграє важливу роль у забезпеченні оптимального зорового сприйняття художньої експозиції творчих робіт у спеціалізованих закладах для дітей. Різні групи освітлення, які можна спрямувати на конкретні експонати виставки, є необхідними складовими для сучасних професійних виставкових експозицій. Переважна більшість світильників, розташованих на стелі, має функцію мобільного переміщення точок освітлення (завдяки спеціальним штангам-кронштейнам). На підлозі або стінах часто розміщують більш стаціонарні світлові модулі, які можуть змінювати тільки кут освітлення. Завдяки передбаченому універсальному розташуванню таких груп освітлення будь-яка художня експозиція творчих дитячих робіт буде сприйматися як композиційний акцент в дизайні інтер'єру спеціалізованого закладу для дітей.

Обладнання та меблі у дизайні інтер'єрів дитячих спеціалізованих закладів відіграють також важливу функціональну та декоративну роль. Гармонійно вписані в загальний колорит інтер'єру яскраві стільці або пуфи можуть відігравати роль композиційних акцентів. Колір, висота та форма огороджувальних поверхонь також відіграють важливу роль у визначенні траєкторії руху в інтер'єрах спеціалізованих закладів. Дуже зручними у використанні для тимчасових, а інколи і постійних експозицій є мобільні перегородки для творчих робіт. Вони зручні для монтажу та можуть змінювати конфігурацію форми залежно від завдання експозиції.

Отже, тільки продумане та композиційно узгоджене просторове середовище художньої експозиції творчих робіт вихованців дитячих закладів має шанс стати композиційним акцентом інтер'єру. Кольорові локації, виставкове устаткування, навіть елементи оформлення самих творчих робіт мають важливе значення для загального концептуального сприйняття експозиції загалом. Потрібно використовувати

сучасний досвід галерейної професійної експозиції у зменшеній за розміром, але не за значенням моделі.

Питання матеріальної підтримки таких заходів не є гострою проблемою, адже останнім часом активізувалися вітчизняні та міжнародні благодійні організації, надається державна підтримка тощо. Натомість недостатньо представлені фахові рекомендації та положення з питань архітектури та дизайну інтер'єрів закладів соціального захисту дітей, які допомогли б втілити творчі задуми педагогічно спрямованим працівникам таких закладів.

Для дитячих закладів поширеним є використання різних видів образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва. Так, серед основних видів пластичного мистецтва найпопулярнішими є дитячі творчі пошуки у живописі, адже цей вид творчості дає цілу низку можливостей для подолання внутрішньої агресії, а психологічні особливості сприйняття кольору сприяють дослідженням психологів-вихователів, спрямованим на подолання та нейтралізацію найбільш вразливих психологічних аспектів кожного вихованця, розвиток творчої особистості. Графічні композиції мешканців даних закладів теж, безперечно, заслуговують на детальний аналіз і сприяють вивченню внутрішнього світу дітей, адже творчі роботи — це пряме відображення внутрішнього та емоційного стану, складних психологічних процесів тощо.

Варто зазначити, що творчі пошуки вихованців закладів соціального захисту дітей у деяких видах декоративно-ужиткового мистецтва є неможливими через складність технологічного процесу, відсутність необхідного обладнання та спеціалізованих приміщень [3, 38]. Художня кераміка, текстиль, художнє скло та метал залишаються специфічними та недосяжними видами декоративно-ужиткового мистецтва для творчих занять у більшості закладів соціального захисту дітей України.

Водночас є багато цікавих, економічно вигідних та доволі простих в освоєнні та підготовці матеріальної бази різновидів декоративного мистецтва, як-от: оригамі та паперова пластика, ошибана, або пресована флористика, мала пластика, або скульптурні композиції, виготовлені із солоного тіста, лозоплетіння та робота з флористичним матеріалом, писанкарство, витинанки тощо. Можливість виконання творчих робіт у вищезазначених техніках декоративного мистецтва відіграє дуже важливу роль у становленні дитини як особистості [2, 11]. Адже це сприяє вивченню культурної спадщини Батьківщини та народної творчості, ознайомленню з історичними маловідомими аспектами. Позитивно, коли творчі напрацювання мають подальший розвиток і знаходять відповідальний етап завершення та оформлення в експозиції та виставковій діяльності, до процесів якої долучаються безпосередньо і вихованці закладів соціального захисту дітей. Отже, обов'язково має бути продумане та відведене місце для експонування творів різних видів мистецтва.

Також слід враховувати та різнобічно використовувати властивості шрифтових композицій у формуванні художньої експозиції творчих робіт вихованців спеціалізованих закладів для дітей. Адже текст і шрифт можна використовувати не тільки як інформативний знак, але й як декоративний елемент дизайну інтер'єру дитячого закладу.

Високий показник виховного потенціалу закладено у таких заходах. Так, діти долучаються спочатку до творчості, а потім беруть участь у підготовці експозиції, маючи змогу постійно змінювати та поновлювати її. Важливо ще на етапі формування концептуального вирішення дизайну інтер'єру закладів соціального захисту дітей правильно врахувати особливості штучного освітлення для різного роду експонатів та тематичних складових експозиції дитячих творів.

Експозиція творчих робіт вихованців спеціалізованих закладів повинна бути логічним продовженням або композиційним акцентом архітектурного простору конкретного приміщення. Важливо при всій багатогранності та унікальності окремих експонатів створювати загалом органічну та цілісну експозицію, що виконуватиме цілу низку функцій, важливою серед яких є суто декоративна. Встановлено, що завдяки вдало розставленим просторовим акцентам, унікальним авторським прийомам та гармонійним кольоровим сполученням можливо досягти максимальної художньої виразності предметів інтер'єру, що виконують суто утилітарну функцію.

Розмір, колір, фактура, форма фонової частини можуть посилити та змінити візуальне сприйняття одного й того самого предмета. Тож потрібно враховувати величину, колір основи та самого графічного знака, особливості графічного сприйняття шрифту для використання у повсякденних повідомленнях та шрифтових композиціях. Можливо наділити особливими функціями та значенням у житті мешканців даних установ дуже прості та зрозумілі, але візуально виразні предмети. Всі засоби та прийоми дизайну інтер'єру повинні бути адаптовані до дітей за віковими показниками, статевою приналежністю та творчими здібностями.

Важливо враховувати, що у більшості дітей спеціалізованих закладів дуже складна внутрішня психологічна ситуація, що зумовлює здійснення винятково вивіреної та доцільної роботи, спрямованої на подолання девіантної поведінки, важкого психічного та емоційного стану. Саме тому проведення тематичних, святкових, сезонних та інших експозицій творчих здобутків вихованців, що потребують соціальної реабілітації, сприяє всебічному розвитку дітей та виконує профорієнтаційну функцію.

Визначено, що позитивним є факт творчої співпраці дітей та персоналу спеціалізованих закладів на різних етапах підготовки такого роду заходів та виставкової діяльності творчих робіт. Адже вони долучаються спочатку до творчого процесу, пізнають нові для них види мистецтва, знайомляться та вивчають більш детально особливості роботи, техніки, матеріали. Важливим для формування стійкого психологічного стану у вихованців спеціалізованих закладів та їхньої подальшої соціальної адаптації є етап відбору виставкових робіт, залучення безпосередньо дітей до всіх етапів складного процесу виставкової діяльності та підготовки експозиції власних творчих робіт зокрема.

У теоретичних дослідженнях питання дизайну інтер'єрів спеціалізованих закладів для неповнолітніх, функціонально-планувальних рішень та принципів організації предметно-просторового середовища закладів розглядалися фрагментарно. Більшість сучасних вітчизняних публікацій, присвячених «дитячим інтер'єрам», стосуються суміжних тем: архітектурних принципів планування, проектування та будівництва дошкільних, шкільних та позашкільних закладів, закладів з традиційними формами піклування про самотніх дітей. Найбільш ґрунтовними є дослідження психологічних, соціальних та правових аспектів життєдіяльності дітей. Саме тому необхідно продовжувати дослідження маловивчених питань з даної теми, зокрема: особливості експозиції дитячих творчих робіт в інтер'єрах спеціалізованих закладів для дітей, що потребують соціальної реабілітації, та формування художньої виставкової експозиції як композиційної складової архітектурно-просторового рішення.

ДЖЕРЕЛА

1. Ахаїмова А.О. Принципи архітектурно-планувальних рішень соціально-реабілітаційних центрів (для безпритульних дітей та підлітків) : дис. ... канд. арх. : 18.00.02 / А.О. Ахаїмова. — К., 2005. — 246 с.
2. Барановська І.Г. Виховний потенціал мистецьких дисциплін / І.Г. Барановська // Теорія і практика матеріально-художньої культури: Зб. матеріалів X наук. конф. — Х. : ХДАДМ, 2008. — С. 10–13.
3. Коваль-Цепова А.В. Декоративне мистецтво в дизайні інтер'єрів спеціалізованих закладів для дітей, що потребують соціальної реабілітації / А.В. Коваль-Цепова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. — Х. : ХДАДМ, 2010. — С. 34–46.
4. Коваль-Цепова А.В. До питання єдності людини та природи у середовищі дитячих спеціалізованих закладів / А.В. Коваль-Цепова // Zbiór artykułów naukowych. Konferencji Miedzynarodowej Naukowo-Praktycznej «Osiągnięcia naukowe, rozwój, propozycje na rok 2016» (30.12.2016). — Варшава : Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2016. — С. 6–9.
5. Корчак Я. Как любить ребенка / Я. Корчак // Книга о воспитании: перевод с польского. — М. : Политиздат, 1990. — 493 с.
6. Куцевич В.В. Предложения по архитектурно-планировочным решениям приютов для несовершеннолетних / В.В. Куцевич, Б.Н. Губов, Л.А. Филатова и др. — К. : КиевЗНИИЭП, 1999. — 69 с.
7. Мубаракшина Ф.Д. Принципы архитектурного формирования детских домов семейного типа с помещениями для трудовой деятельности : автореф. дис. … канд. архитектуры : 18.00.02 / Ф.Д. Мубаракшина ; Моск. архит. ин-т. — М., 1997. — 24 с.
8. Солодилова Л.А. Многофункциональный жилой комплекс : учеб. пособ. для студ., обучающихся по направлению 270100 «Строительство» / Л.А. Солодилова, Г.А. Трухачева ; под общ. ред. Л.А. Солодиловой. — М. : Изд-во Ассоциации строительных вузов, 2009. — 147 с.

Рис. 1. Варіант експозиції дитячих творчих робіт різного формату, оформлених в багет різних кольорів, що створює цілісний композиційний акцент в інтер'єрі

Рис. 2. Використання нетрадиційного оформлення у виставковій діяльності дитячих творчих робіт в інтер'єрах спеціалізованих закладів для дітей, що потребують соціальної реабілітації

Рис. 3. Тимчасова виставка дитячих робіт, об'єднаних кольоровим паспарту та окремою площиною на стіні з рельєфним обрамленням

Рис. 4. Тематична експозиція дитячих робіт з використанням активного за кольором фрагменту стінової панелі

УДК 76(0758)

Поліщук Алла Анатоліївна

Знакові системи в дизайні у контексті інноваційних методів навчання

У статті розглядаються знакові системи в дизайні у контексті інноваційних методів, які використовуються у системі сучасного освітнього процесу. Визначаються характерні особливості засобів знакових систем, форм і методів інноваційного навчання, розкривається специфіка їх використання.
Ключові слова: *знакові системи, символи, візуальна комунікація, метод інтеграційного навчання, метод проекту.*

Полищук А.А.
Знаковые системы в дизайне в контексте инновационных методов обучения
В статье рассматриваются знаковые системы в дизайне в контексте инновационных методов, используемых в системе современного образовательного процесса. Определяются характерные особенности средств знаковых систем, форм и методов инновационного обучения, раскрывается специфика их использования.
Ключевые слова: *знаковые системы, символы, визуальная коммуникация, метод интеграционного обучения, метод проекта.*

Alla Polishchuk
Sign Systems in Design in the Context of Innovative Methods of Teaching
The article deals with sign systems in design in the context of innovative teaching methods that are used in the system of modern educational process. Characteristic features of means of sign systems, forms and methods of innovative teaching are determined, the specifics of their use are revealed.
Key words: *sign systems, symbols, visual communication, method of integration training, project method.*

У сучасному проектуванні намітилися тенденції активного розвитку комунікативних процесів, в яких графічний дизайн стає найважливішим засобом візуальної комунікації. У цьому глобальному процесі знакові системи візуальних комунікацій слугують «невербальною мовою», пов'язаною із поширенням інформації, певних знань за допомогою графічних символів і знаків.

До сучасного графічного дизайну і до майбутніх дизайнерів висуваються вимоги щодо створення знакових систем гармонійного й ефективного візуально-комунікативного середовища, здатності відчувати виклики часу, візуально-образно відображати сьогодення і вміти передбачати майбутнє. Особливого значення набувають питання, пов'язані з підвищенням рівня якості дизайн-освіти відповідно до загальноєвропейських тенденцій і сучасних інноваційних підходів у підготовці конкурентоспроможних фахівців за міжнародними стандартами.

Дослідженням процесу створення зображення та специфіки образної мови графіки, художніх методів візуалізації у контексті мистецтвознавства присвячені праці Р. Арнхейма [1], М. Претте [8] та ін. Особливо варто виділити доробок Рудольфа Арнхейма, який розкрив основи візуального мислення. Початок науки про знаки заклав Чарлз Пірс, який сформулював основні принципи семіотики та типологію знаків. Теорію знаків розвинув Чарлз Морріс у праці «Основи теорії знаків» [4], а розкрив її з різних точок зору Ю. Степанов, акцентуючи увагу на вивченні знаків і знакових систем як окремих розділів семіотики [10]. Продовжили дослідження процесу створення знаків, історії розвитку товарних знаків, визначення їх класифікації В. Лесняк [3], С. Сєров [9], В. Побєдін [5].

Серед дефініцій графічного дизайну як візуального явища досить переконливим виглядає формулювання В. Лесняка про те, що графічний дизайн є «візуальним комунікатором» (одна із сучасних назв) і реалізує у проектуван-

ні безліч систем і об'єктів: знаків, візуальних комплексів тощо. За визначенням В. Лесняка, головне завдання графічного дизайну — проектування візуальних комунікацій і проектування самої візуальної мови [3, 3].

Використання інноваційних методів навчання у ЗВО, а також форми і методи професійної підготовки майбутніх дизайнерів розглянуті у працях Ю. Бистрової [2] та А. Шевченко [11]. Проте недостатньо вивченими залишаються питання синтезу теоретичних основ графіки як візуального засобу інформації та специфіки створення знакових систем із залученням інноваційних методів навчання, зумовлених появою нових технологічних можливостей.

Метою статті є визначення характерних особливостей графічних засобів знакових систем і методів інноваційного навчання за новою освітньою програмою на прикладі навчального курсу «Знакові системи в дизайні». Завданнями є аналіз нових методів і засобів (нововведень) для вирішення дидактичних задач підготовки фахівців у гармонійному поєднанні класичних традиційних методик та результатів творчого пошуку, застосування нестандартних, інноваційних технологій, використовуючи інтеграційний підхід до процесу вивчення фахових дисциплін з дизайну.

Швидка плинність дизайнерських тенденцій у сучасній проектній культурі, виникнення за короткий час нових напрямів у дизайні та професій, не врахованих у навчальній програмі ЗВО, які до того ж не вміщуються в часові межі навчальної методики, зумовили суттєві прогалини у навчальному процесі. А це вказує на те, що методичні підходи повинні постійно критично аналізуватися і перебувати у стані динамічних змін, які мають впроваджуватися у комплексі зі змінами освітньої програми ЗВО.

Прикладом таких комплексних змін у напрямку поліпшення якості освіти в Київському університеті імені Бориса Грінченка стала Нова освітня стратегія, яка передбачає орієнтацію на практично-діяльнісну актуальну складову освітнього процесу. Відповідно до нової освітньої програми спеціальності «Дизайн» на кафедрі дизайну були створені центри фахової підготовки дизайнерів: студія дизайну, проектне бюро з копі-центром і майстерня графіки. Це стало підґрунтям для включення в розробку робочої програми з навчальної дисципліни «Знакові системи в дизайні» інноваційних методів навчання, практико-орієнтованих форм роботи та перенесення практичних занять у відповідні центри фахової підготовки майбутніх дизайнерів.

З появою студії дизайну та проектного бюро з копі-центром стало можливим включення до навчального курсу зі створення знаків та дизайн-проектів професійно орієнтованих модулів з використанням ком'ютерних технологій. Це дало можливість вже на початковому етапі з першого курсу спрямувати навчальний процес на формування у студентів професійної ідентичності та розвиток творчої особистості сучасного фахівця, здатного до використання різних методів проектування дизайн-об'єктів.

Відповідно до нової освітньої програми навчальна дисципліна «Знакові системи в дизайні» передбачає надання базових знань з таких предметів, як: основи композиції та проектної графіки, комп'ютерна графіка, основи формоутворення та проектування. Це об'єднання стало можливим завдяки сучасним методикам інтеграційного навчання. Тобто органічне поєднання відомостей різних навчальних предметів навколо однієї теми сприяє інформаційному збагаченню сприйняття, мислення і почуттів студентів, що дає змогу з різних сторін пізнати загальні закони образотворчості та дизайну й досягти цілісності знань. Такі методи відповідають спрямованості дизайнерської освіти в цілому на інтегративний принцип формування художніх знань та уявлень майбутніх фахівців з дизайну. І це забезпечує можливість перенесення акценту з вивчення предмета на його використання як засобу формування цілісної особистості студента.

Важливим напрямком навчального процесу, згідно з новою програмою, є створення проектів. Участь у проектній діяльності дає можливість юнакам і дівчатам вже з першого курсу задовольнити свої потреби у самовираженні, самоствердженні, проявити творчу індивідуальність. Тому поряд з інтегрованим підходом ще однією з ключових освітніх стратегій в галузі дизайну є навчання на основі методу проектування.

В основу змісту навчальної дисципліни «Знакові системи в дизайні» був покладений напрацьований досвід зі створення проектів знакових систем, впроваджений у навчальних курсах «Піктографія та основи візуальної комунікації», «Інноваційні технології у графічному дизайні», «Теорія та практика графіки». Навчальні курси викладалися на різних рівнях (на II і V курсах) і мали на меті формування дизайнерських компетенцій та візуально-знакової культури у студентів, оволодіння традиційними та сучасними графічними засобами передачі візуальної інформації [6, 7].

На відміну від попередніх навчальних курсів, практичні завдання з дисципліни «Знакові системи в дизайні» даються студентам у формі проектних завдань. Вправи та практичні

завдання з оволодіння технічними прийомами і навичками традиційних графічних засобів та комп'ютерних технологій є складовими проектного завдання і необхідними інструментами для реалізації проекту. У завданні викладається низка проектних вимог, до яких студенти мають розробити власні варіанти вирішення певної теми творчого характеру. Це зумовлено тим, що одним з основних завдань у професійній підготовці майбутніх дизайнерів є формування творчої особистості, здатної висувати креативні ідеї та реалізовувати їх, виробляючи свій власний стиль, який з часом може стати новим брендом на ринку дизайнерської продукції.

Отже, творчий процес підготовки майбутніх фахівців з дизайну сьогодні має реалізовуватися в межах багатоманітної цілісної системи організаційних форм і методів навчання, оскільки таким чином суттєво зростає творчий компонент освіти, зміцнюється творчо-пошукова самостійність студентів. Особливої актуальності набула концепція ставлення до практики проектування, пов'язаного із використанням комп'ютерних систем, як до навчання на власному досвіді, що дає змогу першокурсникам не тільки виявити творчий потенціал, а й зробити впевненні кроки у здобутті подальшої дизайнерської майстерності.

ДЖЕРЕЛА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; общ. ред. и вст. ст. В.П. Шестакова ; сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина. — М. : Прогресс, 1974. — 386 с.
2. Бистрова Ю.В. Інноваційні методи навчання у вищій школі України / Ю.В. Бистрова // Право та інноваційне суспільство. — 2015. — № 1 (4). — С. 27–33.
3. Лесняк В.И. Графический дизайн (основы профессии) / В.И. Лесняк. — К. : Биос Дизайн Бук, 2009. — 416 с.
4. Моррис Ч.У. Основания теории знаков / Ч.У. Моррис ; [пер. с англ. В.П. Мурат] // Семиотика / [под ред. С.Ю. Степанова]. — М. : Радуга, 1983. — 637 с.
5. Победин В.А. Знаки в графическом дизайне / В.А. Победин. — Х. : Ранок Веста, 2001. — 96 с.
6. Поліщук А.А. Теорія та практика графіки : навч. посіб. / А.А. Поліщук. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. — 212 с.
7. Поліщук А.А. Формування візуально-знакової культури подання інформації в сучасному навчальному середовищі / А.А. Поліщук // Зб. праць IV Міжнародної конференції [Нові інформаційні технології в освіті для всіх: навчальні середовища]. — К. : Міжнародний науково-навчальний центр інформаційних технологій та систем, 2011. — С. 350–355.
8. Претте М.К. Как понимать искусство: Живопись. Скульптура. Архитектура. История, эпохи и стили / Мария Карла Претте, Альфонсо Де Джорджис ; пер. с итал. — М. : ЗАО «Интербук-бизнес», 2002. — 432 с. : ил.
9. Серов С.И. Графика современного знака / С.И. Серов. — М. : Линия График, 2005. — 408 с.
10. Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика: Антология / сост. Ю.С. Степанов. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Академический Проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. — 691 с.
11. Шевченко А.І. Методика навчання художнього проектування майбутніх фахівців з дизайну : автореф. дис. … канд. пед. наук / А.І. Шевченко. — К. : Нац. пед. ун-т ім. М. Драгоманова, 2017. — 197 с.

УДК 691.6

Barbalat Aleksandra

Technika gorącej emalii — zdumiewająca sztuka znana od dawna. Emalię jako kosztowną wstawką w wyrobach jubilerskich

Artykuł ukazuje podstawowe zasady kształtowania formy i treści, a także techniczne sposoby ujawniania tematu w procesie wytwarzania dzieł sztuki w technologii gorącej emalii. Na podstawie prac autora przykłady zastosowania techniki artystycznej gorącej emalii prezentowane są jako cenne wstawki w wyrobach jubilerskich.
Słowa kluczowe: *gorąca emalia, sztuka tworzona przez ogień, smalt, kwarc, tlenki metali, gorąca emalia w wyrobach jubilerskich, piec muflowy, sztuka Rusi Kijowskiej, energetyka emalii, czerwona ruta, magiczny kwiat miłości, ręka Boga, gwiaździste niebo przodków.*

Барбалат О.В.
Стародавня техніка гарячої емалі. Емаль як коштовна вставка у ювелірних виробах
У статті розкрито основні принципи формування форми та змісту, а також технічні засоби розкриття теми у процесі виготовлення творів мистецтва в техніці гарячої емалі. На основі робіт автора наведено приклади застосування техніки художньої гарячої емалі як коштовних вставок в ювелірних виробах.
Ключові слова: *гаряча емаль, створене вогнем мистецтво, смальта, кварц, оксиди металів, ювелірне мистецтво, муфельна піч, мистецтво Русі, енергетика емалі, червона рута, рука Бога, зоряне небо предків.*

Барбалат А.В.
Старинная техника горячей эмали. Эмаль в качестве драгоценной вставки в ювелирных изделиях
В статье раскрыты основные принципы формирования формы и содержания, а также технические средства раскрытия темы в процессе изготовления произведений искусства в технике горячей эмали. На основе работ автора приведены примеры применения техники художественной горячей эмали в качестве драгоценных вставок в ювелирных изделиях.
Ключевые слова: *горячая эмаль, созданное огнем искусство, смальта, кварц, оксиды металлов, ювелирное искусство, муфельная печь, искусство Руси, энергетика эмали, червона рута, рука Бога, звездное небо предков.*

Aleksandra Barbalat
Hot Enamel Technique — Wonderful Ancient Art.
Enamel as Precious Inserts in Jewellery
The article gives us the basic principles of formation of the form and content as well as technical means in the process of producing artworks in hot enamel technique. Based on the author's works, the examples of the use of the artistic hot enamel technique as precious inserts in modern jewelry art are given.
Key words: *hot enamel, art created by fire, smalt, quartz, metal oxides, jewelry art, muffle furnace, art of Rus, enamel energetic, ruta chervona, hand of God, starry sky of ancestors.*

Technika gorącej emalii jest to zdumiewająca sztuka znana od dawna. Starożytni Egipcjanie wykorzystywali emalię jako kosztowną wstawkę w wyrobach jubilerskich. Do Rusi emalia trafiła z Bizancjum [8]. Dzisiaj emalia jest ozdobą wnętrz, wykorzystuje się emalię w wyrobach jubilerskich jak również w pracach monumentalnych. Wykonywanie pracy w technice gorącej emalii jest to proces skomplikowany i skrupulatny, potrzebuje on wysiłków duchowych, specjalistycznej wiedzy i nawyków. Przewiduje on niejednokrotne wypalanie dzieła w specjalnym piecu muflowym w

temperaturach 600–860 °C. Takie dzieła są wieczne, w ciągu stuleci zachowują jasność i czystość koloru. Dla tego emalie wykonane w starożytnym Egipcie, Bizancjum, Rusi Kijowskiej, Chinach Japonii, przechowały się do naszych czasów.

Zarówno dzisiaj, jak i wiele wieków temu, nieliczni artyści pracowali nad dziełami sztuki w technice gorącej emalii. Ciągły eksperyment z materiałem otwiera wiele sekretów mistrzostwa właściwego dla każdego mistrza, również w starożytności, jak i współcześnie, wypracowywało się je od lat, w drodze eksperymentu. Jest to jedna z niewielu technik, w której niemożliwe jest wykonanie kopii własnej pracy, a pod względem trudności wykonania jest ona najbardziej skomplikowana. Dlatego miniaturki emalii były wysoko cenione przez wiele stuleci, zawsze były własnością wyższych warstw społeczeństwa i państwa, którego mistrzowie stworzyli te dzieła.

Bycie artystą-emalierem jest powołaniem, darem, z którym trzeba się narodzić [15]. Wielu uczyło się tej sztuki, ale nie zajmują się tym później. Artysta wchodzi w interakcję z tą techniką jedynie na ścieżce rozwoju duchowego [5; 7]. Sukces pracy zależy nie tylko od przestrzegania procesu technologicznego, ale także od szczególnego nastroju artysty podczas pracy. Emalia potrzebuje skomplikowanej duchowej pracy mistrza nad sobą [13; 14]. Praca jest udana tylko wtedy, gdy energetyka artysty jest pozytywna. Nie potrafią pracować z emalią ci, dla których głównym zadaniem jest zarabianie z tego pieniędzy [11].

Prawdziwy emalier może tworzyć rzeczy jakościowe energetycznie. Dzieła tworzone za pomocą gorącej emalii na miedzi są często wykorzystywane w praktyce arteterapii, bioenergoterapii, ponieważ struktura emalii i naturalne kolory, «oczyszczone przez ogień», podczas wypalania są w stanie poprawiać ludzkie biopole i odpowiednio harmonizować przestrzeń [12].

Rozważmy na przykład dzieło «Ręka Boga» (*rys. 1*). Geometria sakralna rysunku w połączeniu z techniką gorącej emalii przegródkowej tworzą potężny talizman dla człowieka. Według legend wielu starożytnych ludów, Ręka Boga ma sześć palców, w przeciwieństwie do człowieka. Spirala wieczności według chiromantów jest linią związaną z pracą [6]. W tym przypadku generuje niebiańską łaskę, a nimb wokół Ręki — Boże błogosławieństwo. Wykonane w technice gorącej emalii dzieło od momentu powstania jest zanurzone w wieczności. Powinno ono być harmonizatorem przestrzeni, w której się znajduje. Artysta jest narzędziem w rękach sił Boskich [1].

Podstawą emalii jest piasek kwarcowy [3]. Kwarc jest energochłonnym minerałem, używany jako potężne narzędzie do oczyszczania pola energetycznego człowieka od czasów starożytnych [9]. Sól i tlenki metali formują różne kolory materiału. Na przykład, tlenek żelaza, w połączeniu z innymi związkami jest podstawą żółtego, czerwonego, brązowego, szarego, czarnego, i tak dalej. Tlenek manganu wytwarza purpurę, odcienie brązu, szarości i czerni. Tlenek miedzi to gama niebiesko-zielonych kolorów. Tlenki kobaltu to odmiany granatowych i niebieskich odcieni [4]. Rodzaje emalii to opakowa (matowa, nieprzezroczysta), jej właściwości dekoracyjne to jasność kolorów, blasku, kontrast z kolorem metalu [10]. Transparentna (przezroczysta lub półprzezroczysta) wyróżnia się przezroczystością kolorów i niesamowita grą światła pod różnymi kątami w zależności od oświetlenia padającego.

Nic dziwnego, że starożytni mistrzowie, jak również niektórzy współcześni jubilerzy, wykorzystują w swoich dziełach gorącą emalię jako kosztowne wstawki.

Obejrzymy pierścień z zestawu «Czerwona Ruta — magiczny kwiat miłości» (*rys. 2*). Geometria sakralna z pięciu płatków — symbol Syriusza — najjaśniejszej gwiazdy na nocnym niebie. Starożytni Egipcjanie wierzyli, że gwiazda jest czerwona. Tak więc w sposób nałożenia ciepłej emalii na miedź można wytworzyć odcienie czerwieni w biżuterii, uzupełniając czerwień fasetowanymi rubinami, tworząc obraz magicznego kwiatu miłości, który kwitnie raz w roku i czerwieni się w magicznej Nocy Kupały. Symbolizuje dar miłości dla tej dziewczyny, która jest na tyle szczęśliwa, że go odnalazła.

Dobrym przykładem zastosowania technologii gorącej emalii do wytworzenia przestrzeni kosmicznej jest zestaw «Gwiaździste Niebo Przodków», (*rys. 3*), w którym geometria sakralna jest po mistrzowsku połączona z kolorowym rozwiązaniem zadania. Jest to technika gorącej emalii, która pozwala maksymalnie odzwierciedlić sferę niebieską, kolor młodego księżyca i atmosferę galaktycznej przestrzeni.

Jak napisał Leonardo da Vinci w swoich notatkach «Traktat o malarstwie»: «*Emalia wypalana w ogniu jesz trwalsza nawet od rzeźby z brązu. Jeśli rzeźba z brązu jest długotrwała, to gorąca emalia jest wieczna. Gdy brąz staje się czarny lub brązowy, emalia zachowuje jasność i delikatność kolorów i pozostaje bezgranicznie rozmaitą» [2].*

Emalia, więc, służy również jako przedmiot harmonizacji wewnętrznego i zewnętrznego środowiska człowieka. Podobnie jak biżuteria nie powinna być tylko przedmiotem ozdabiania ciała. Musi być przedmiotem uzdrowienia, harmonizacji i ochrony ludzkiego ciała jako «świątyni duszy».

(*Ілюстративний матеріал наведено у додатку 5*).

ДЖЕРЕЛА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — К. : Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2008. — 1346 с.
2. Бородай Ю. Українська емаль / Ю. Бородай. — К. : Український письменник, 2013. — 261 с.
3. Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела / Э. Бреполь. — М. : Соло, 2000. — 522 с.
4. Емельянов А.Ю. История художественного эмалирования — горячая эмаль [Электронный ресурс] / А.Ю. Емельянов. — Режим доступа : http://afgan-bazar.ru/node/606 (дата обращения: 10.05.2018).
5. Коельо П. Алхимик / П. Коельо ; перев. с португ. — К. : София, 2003. — 208 с.
6. Неаполитанский С.М. Сакральная геометрия / С.М. Неаполитанский, С.А. Матвеев. — СПб. : Изд-во Ин-та метафизики, 2006. — 632 с. : ил.
7. Марк Аврелий. Наедине с собой / перев. с древнегреч. А.В. Добровольского. — М. : Collegium Artium Ing, Ltd, РИЦ «Реал», 1993. — 146 с.
8. Музей історичних коштовностей України. Каталог «Золота скарбниця України». — К. : Акцент, 1999. — 207 с.
9. ОШО. О детях / перев. с англ. О. Вишимилт. — К. : София, 2005. — 256 с.
10. Флеров А.В. Материаловедение и технология художественной обработки металлов : учеб. / А. Флеров. — М. : Высш. шк., 1981. — 288 с. : ил.
11. Форд Г. Моє життя та робота / Г. Форд. ; пер. з англ. У. Джаман. — К. : Наш Формат, 2016. — 344 с. : іл.
12. Чиа Мантек. Эмоциональное здоровье: Трансформация отрицательных эмоций в жизненную силу. Руководство на каждый день / Чиа Мантек, Сакер Дина ; перев. с англ. — М. : ООО Книжное издательство «София», 2016. — 244 с.
13. Zománc. — Kecskemét: Magyarország; Irisz Repro Studio, 1993. — 200 old.
14. Zománc. — Kecskemét, Magyarország; Feleos, 2009. — 43 old.
15. Vidra Birtalan Eva. Smalţ. — Sinaja: editura SFG, 2012. — 34 pag.

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МИСТЕЦТВА

Криволапов М.О., Криволапов Б.М.
Висвітлення сучасних проблем культурно-мистецького життя Києво-Печерської лаври 2
Franc M.
Kształcić artystów czy rzemieślników? 8
Задніпряний Г.Т.
Каліграфія — прекрасна гілка на дереві шрифтів 13
Пилипушко Б.А.
Становлення феномену «внутрішньої еміграції» у західному науковому дискурсі 19
Bratus I., Tsiomyk M.
The 76th anniversary of the tragedy of Babi Yar (cultural aspect) 25
Михалевич В.В.
Золотий перетин як універсальний спосіб пізнання та відображення природи в культурі 29
Срібняк І.В., Срібняк М.І.
«Змога пережити естетичну насолоду…» (діяльність театрально-мистецьких осередків у Калішському таборі інтернованих Військ УНР у Польщі, 1921–1923 рр.)..... 32
Шпортько В.І.
Штрих до ювілею Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури 40

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. АРХІТЕКТУРА

Кравец В.И., Шило А.В.
Жанр портрета XVII в. в контексте духовных поисков эпохи 45
Кузьменко Г.В.
Літературна спадщина Бориса Грінченка у творчості художників-графіків 50
Стрельцова С.В.
Інтерпретація мотивів українського народного мистецтва у творчості сучасної художниці Тетяни Русецької 68
Жиров В.В.
Асамбляж як художня техніка в сучасному мистецтві 73
Зайцева В.І.
Ілюстрування поеми «Енеїда» Івана Котляревського зарубіжними художниками 76

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

Изория М.Р.
Пространство, форма, функция в художественных поисках грузинской керамики последних лет 81
Буйгашева А.Б.
Ручне ткацтво в сучасному культурному просторі України: традиція, що зникає 86
Konovalova O.
Formation of female deity archetype in arts and crafts of Ukraine 90
Зіневич В.М.
Синтез традицій і новацій у сучасному писанкарстві України 93

ДИЗАЙН

Shkolna O.
Integration of fine art works into design of environment on the example of works by Eugenia Gapchinska 97
Пучков А.О.
До питання про семантичний ореол друкованої художньої форми (на прикладі обкладинок Володимира Фаворського і Дмитра Мітрохіна початку 1920-х рр.) 101
Коваль-Цепова А.В.
Особливості художньої експозиції дитячих творчих робіт у дизайні інтер'єру спеціалізованих закладів для дітей 111
Поліщук А.А.
Знакові системи в дизайні у контексті інноваційних методів навчання 117
Barbalat A.
Technika gorącej emalii — zdumiewająca sztuka znana od dawna. Emalię jako kosztowną wstawką w wyrobach jubilerskich 120

ДОДАТКИ

Додаток 1 123
Додаток 2 125
Додаток 3 127
Додаток 4 129
Додаток 5 130

Наукове видання

АРТ-ПРОСТІР

Науковий журнал

Випуск 3

За подані матеріали відповідають автори

Видання підготовлене до друку в НМЦ видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*
Відповідальна за випуск *А.М. Даниленко*
Над виданням працювали *Л.В. Потравка, О.А. Марюхненко, Н.І. Гетьман, Л.Ю. Столітня, Т.В. Нестерова, В.І. Скрябіна*

Підписано до друку 27.12.2018 р. Формат 60х84/8.
Ум. друк. арк. 15,35. Обл.-вид. арк. 14,28. Наклад 100 пр. Зам. № 8-150.

Київський університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи 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.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Рис. 4. Т. Русецька.
Воскресіння. 2010 р.

Рис. 5. Т. Русецька.
Благовіщення. 2010 р

Рис. 6. Т. Русецька.
Моління о чаше. 2010 р.

Рис. 7. Т. Русецька.
Райські кущі. 2013 р.

Рис. 8. Т. Русецька.
Сад Гефсиманський. 2013 р.

Рис. 9. Т. Русецька.
Благовіщення. 2013 р.

Рис. 10. Т. Русецька.
Благовіщення. 2013 р.

Рис. 11. Т. Русецька.
Благовіщення. 2012 р.

Рис. 12. Т. Русецька.
Соловейко. 2012 р.

Рис. 13. Т. Русецька. Цвіте терен. 2012 р.

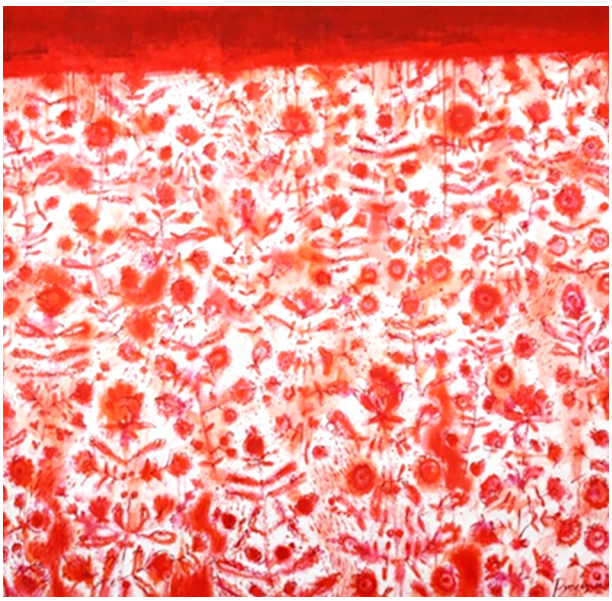


Рис. 14. Т. Русецька. Український пейзаж. 2012 р.

Рис. 15. Т. Русецька.
Українська хустка. 2014 р.

Рис. 16. Т. Русецька.
Поховати війну. 2014 р.

Рис. 17. Т. Русецька.
Українська хусточка. 2014 р.

Рис. 18. Т. Русецька. Святий Георгій. 2013 р.

Рис. 19. Т. Русецька. Українська Мадонна. 2013 р.

Рис. 1. Гия (Гиорги) Яшвили. Всадник. Шамот, соли. 1991 г.

Рис. 2. Отар Вепхвадзе. Плодовитость. Шамот, соли. 1990 г.

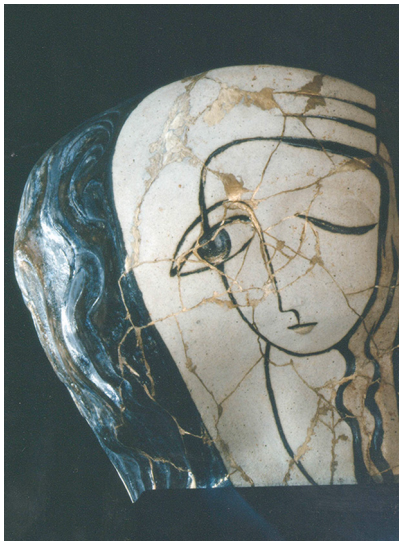


Рис. 3. Кетеван Рухадзе. Метаморфоза. Шамот, смешанная техника. 1989 г.

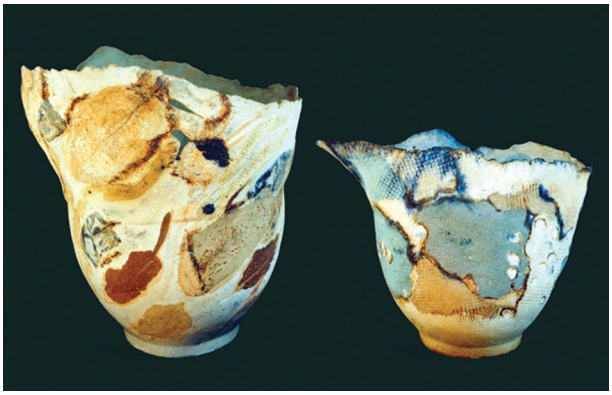


Рис. 4. Кетеван Рухадзе. Времена года. Шамот, смешанная техника. 1989 г.

Рис. 5. Марика (Мария) Изория. Танец. Шамот, смешанная техника. 1994 г.

Рис. 6. Нино Цицишвили. Инсталяция. Матриархат. Шамот, смешанная техника. 1989 г.

Рис. 7. Марика (Мария) Изория. Ритуал. Шамот, смешанная техника. 2007 г.

Рис. 8. Отар Вепхвадзе. Троянский конь.
Шамот, смешанная техника. 2012 г.

Рис. 9. Марика (Мария) Изория. Камин.
Горная Грузия: Хевсурети.
Шамот, смешанная техника. 2012 г. Тбилиси

Рис. 10. Гия (Георгия) Миминошвили.
Наружные керамические вставки.
Шамот, смешанная техника. 2014 г. Киев. 30х60х80 см

Рис. 11. Нато (Наталия) Эристави. Кирпичный завод.
Глина смешанная техника. 2011 г.

Рис. 12. Лали Кутателадзе. Амфора.
Белая глина, глазурь. 2014 г.

Рис. 1. Надія Бабенко. Дерево життя. Гобелен, ручне ткацтво. 1969 р.

Рис. 2. Надія Бабенко. Паморозь. Гобелен, ручне ткацтво. 1992 р.

Рис. 3. Надія Бабенко. Калина на снігу. Гобелен, ручне ткацтво. 1995 р.

Рис. 4. Людмила Жоголь. Тиша. Гобелен, ручне ткацтво. 2005 р.

Рис. 5. Наталія Борисенко. Триптих «Троє». Гобелен, ручне ткацтво. 2012 р.

Рис. 6. Наталія Литовченко. К. Розумовський. П. Полуботок. Із серії «Гетьмани України». Гобелен, ручне ткацтво. 2009 р.

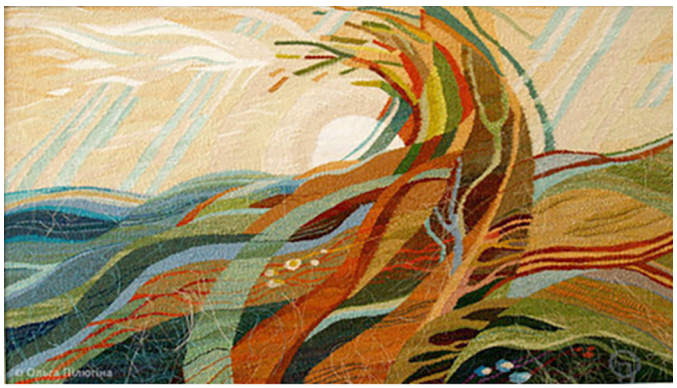


Рис. 7. Ольга Пілюгіна. Хвиля.
Гобелен, ручне ткацтво. 2007 р.

Рис. 8. Ольга Пілюгіна. Коляда.
Гобелен, ручне ткацтво. 2008 р.

Рис. 9. Ольга Пілюгіна. Срібний день.
Гобелен, ручне ткацтво. 2008 р.

Рис. 10. Ольга Пілюгіна. Три стихії.
Гобелен, ручне ткацтво. 2008 р.

Рис. 11. Ольга Пілюгін. Мереживо степу.
Гобелен, ручне ткацтво. 2010 р.

A cell phone cover with an art print by E. Gapchinska (photo from the official website of the artist, 2018)

A cup with a plate with an art print by E. Gapchinska (photo from the official website of the artist, 2018)

Hours wall "Dolce Vita Zefir" with an art print by E. Gapchinska (photo from the official website of the artist, 2018)

Notebook "Mommy shoes" with an art print by E. Gapchinska (photo from the official website of the artist, 2018)

Pillow decorative "Alisa" with an art print by E. Gapchinska (photo from the official website of the artist, 2018)

Rys. 1. Aleksandra Barbalat «Ręka Boska»
(10x15 miedź, gorąca emalia przegródkowa 2016 r.)

Rys. 2. Aleksandra Barbalat «Czerwona Ruta — magiczny kwiat miłości»
(srebro, miedź, gorąca emalia, rubiny, agaty czarne 2016 r.)

Rys. 3. Aleksandra Barbalat «Gwiaździste Niebo Przodków»
(srebro, gorąca emalia żłobkowa, cyrkon, topazy 2015 r.)