

ВИПУСК 8

ДИЗАЙН
АРХІТЕКТУРА
ОБРАЗОТВОРЧЕ
МИСТЕЦТВО

Полтава 2011

Національна Академія образотворчого мистецтва і архітектури
(м. Київ)

Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва
та дизайну ім. М. Бойчука

Київський національний авіаційний університет

Харківський державний технічний університет будівництва і
архітектури

Полтавський інститут економіки і права ВНЗ „Відкритий
міжнародний університет розвитку людини „Україна”

ДИЗАЙН
АРХІТЕКТУРА
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

DESIGN
ARCHITECTURE
FINE ARTS

Науково-технічний збірник
The Collection of Proceeding
Випуск №8 | Issue No 8

ПОЛТАВА 2011

Дизайн, архітектура, образотворче мистецтво: Міжвідомчий науково-технічний збірник (із матеріалів VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Економічні, правові та соціально-гуманітарні процеси в Україні: теорія, методологія і практика»; Полтава, 28-29 квітня 2011 року). – Випуск 8; Відп. ред. В.М. Губарь. – Полтава: вид-во ПІЕП, 2011 р. – 160 с.

До збірки ввійшли наукові праці з теоретичних питань, що стосуються проблем довкілля, дизайну, архітектури, образотворчого мистецтва. Тематика статей охоплює також деякі напрямки підготовки спеціалістів творчих професій, розкриває актуальні проблеми впровадження сучасних інновацій в освіті.

The Collection includes papers on theoretical problems concerning environment, design, architecture, fine arts. The theme of the papers covers training students in some of other creative professions as well touching upon vital problems of implementation of modern technologies in education.

Редакційна колегія:

В.М. Губарь (відп. редактор)
М.І. Яковлев (заст. редактора)
В.М. Дорошенко (відп. секретар)
О.Я. Боднер
В.А. Бокань
В.М. Вадімов
І.О. Кузнєцова
В.П. Мироненко
Л.М. Мучник
В.А. Ніколаєнко
В.І. Проскуряков
Л.В. Прибега
К.О. Сазонов
М.Є. Станкевич
О.К. Тарасенко
В.В. Шулик

Editorial Board:

V.M. Gubar (chief editor)
M.I. Yakovlev – editor
V.M. Doroshenko – managing editor
O.Y. Bodner
V.A. Bokhan
V.M. Vadimov
I.O. Kuznetsova
V.P. Myronenko
L.M. Muchnyk
V.A. Nikolayenko
V.I. Proskuryakov
L.V. Prybega
K.O. Sazonov
M.E. Stankevych
O.K. Tarasenko
V.V. Shulyk

Відповідальність за достовірність інформації несуть автори.
Редколегія може не поділяти думок, стилю і концепцій авторів.

Адреса редколегії: кафедра дизайну та проблем довкілля, Полтавський інститут економіки і права, вул. Котляревського, 1/27, Полтава, 36020, УКРАЇНА.

Рекомендовано до випуску вченою радою ПІЕП, протокол №4 від 5 квітня 2011 року.

ІКОНОПИС ПОЛТАВЩИНИ XVII – XVIII СТОЛІТЬ У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩНОГО ТВОРЕННЯ

Анотація. Аналізуючи іконописне малярство Полтавщини на етапі формування української нації, автор виокремлює принципи, на які слід спиратися при формуванні традиційного живописного компонента сучасного українського предметно-просторового середовища.

Ключові слова: предметно-просторове середовище, традиційний елемент середовища, живописний компонент предметно-просторового середовища.

Аннотация. Анализируя иконопись Полтавщины на этапе формирования украинской нации, автор выделяет принципы, которые должны лечь в основу формирования традиционного живописного компонента современной украинской предметно-пространственной среды.

Ключевые слова: предметно-пространственная среда, традиционный элемент среды, живописный компонент предметно-пространственной среды.

Постановка проблеми. Мистецтво існує у середовищній цілісності, яка поєднує матеріальне оточення та людську поведінку, його твори сприймаються у співставленні із формами оточення та смисловим контекстом, до якого це оточення вкладається, тому головною метою мистецтва є інтеграція середовища та пов'язаних із ним видів діяльності, приведення середовища до єдності.

Формування сучасного предметно-просторового середовища українських регіонів робить актуальним дослідження генези та розвитку традиційних митецьких форм, які притаманні землям з яскраво висловленими етнографічними особливостями повинні використовуватися у наш час як художньо-естетичний матеріал для опрацювання художнього компоненту середовища – необхідної і органічної складової середовища, яке створюється на засадах гуманізму.

Зв'язок роботи з науковими дослідженнями. Як інформаційні та теоретично-методичні джерела треба виокремити кілька наукових публікацій, які мають своєрідне вихідне значення для даного дослідження. Актуальними для даної роботи є праці А.В. Іконнікова, М.С. Кагана [12] та О.А. Швидковського [11] та багатьох інших дослідників щодо проблем естетичної організації міського середовища, морфології об'єкта та його естетичної цінності у системі предметно-просторового середовища [1-10].

Дані публікації надають цінний науково-практичний матеріал зі складання методик естетичної організації середовища, але в них не аналізуються проблеми, пов'язані із формуванням та введенням традиційного живописного компонента в сучасне українське предметно-просторове середовище, малярство Полтавщини не виокремлено із

загальноукраїнського мистецького процесу, не висвітлені проблеми естетичної організації сучасного українського регіонального предметно-просторового середовища.

Метою роботи є визначення принципів формування традиційного живописного компонента сучасного українського предметно-просторового середовища (на прикладі іконопису полтавського регіону).

Основні результати. Головним чинником, що зумовлював складання та розвиток принципів малярства на Полтавщині на етапі формування української нації (XVII – XVIII ст.), було те, що основним видом тогочасного українського живопису був іконопис, пов'язаний переважно з монументальними комплексами іконостасів. На Наддніпрянщині спостерігався інтенсивний процес розвитку іконостаса, формування якого відбувалося на основі синтезу досягнень живопису, архітектури та декоративного мистецтва. В. Свенціцька зазначає, що іконостасу здебільшого визначав тематику української ікони, оскільки майже кожна ікона – це своєрідний компонент монументального комплексу, вона пов'язана з ним не тільки тематично, а й своїм формальним вирішенням – стилістичним і колористичним. Чимало ікон народжувалися як самостійні твори, їх розміщували на внутрішніх стінах храму, в кіотах, виставляли на аналоях, використовували під час Хресного ходу, ікона була в кожній хаті на покуті [5, 193; 10, 328]. Таким чином, ікона виступала необхідним традиційним елементом українського середовища.

Від середини XVII ст. провідну роль в українському малярстві відіграють Придніпров'я та Лівобережжя. У Києві, де значними мистецькими осередками стали Києво-Печерська лавра та Київська академія, формувалися основні загальні риси, які характеризують стиль українського малярства цієї доби [5, 152]. Разом із тим там, де здійснювався розпис великого храму або споруджувався великий іконостас, виникали свої творчі центри та формувалися місцеві художні школи. Видатним і, так би мовити, програмним твором середини XVII ст. став іконостас Троїцької церкви Густинського монастиря (не зберігся), що, на думку Л.А.Пляшко, вказує на формування Прилуцько-Густинського мистецького осередку на Полтавщині [8, 84]. За свідченням П. Алеппського, з густинським іконостасом не могли рівнятися навіть іконостаси величних київських храмів [4, 299].

Український живопис XVII—XVIII століть розвивався у формах станкового іконопису, портрета, монументального настінного розпису. На Полтавщині найвідомішими були такі іконописні осередки: Переяслав (маляр Федір Миславський), Лубни (один із провідних іконописців Йосип Іванович), Миргород (іконописці козацького роду Боровиків), Полтава (майстерня Василя Реклінського та майстерня Хрестоздвиженського монастиря, керівник - ієромонах Самуїл), Ромни (майстер Григорій Стеценко). Малярі працювали ледь не при кожному монастирі, а інколи й при церквах, створюючи ікони різного розміру і призначення [10, 231, 233].

Тогочасні майстри дуже оригінально розв'язували основні проблеми живописного відображення світу, додержуючись традицій, які в тих умовах набували великого значення в плані національного самоутвердження народу. Використовуючи творчі досягнення ренесансного та післяренесансного мистецтва Західної Європи, вони демонстрували своєрідне розуміння простору, об'єму, світлотіні, кольорових сполучень і творили цілісне за стильовим забарвленням мистецьке явище, що відзначається високою технікою, звучністю колориту, широким розумінням іконографічних завдань [5, 204].

У 1730-х рр. у Полтаві функціонувала художня майстерня Василя Реклинського. Існує думка, що саме Реклинському належить пріоритет у розробленні певного стилю іконостасу як художнього ансамблю, що поєднував у собі архітектуру, декоративне різьблення по дереву й живопис. 1734 р. в майстерні В. Реклинського були створені іконостаси для Хрестоздвиженського собору Полтавського Хрестоздвиженського монастиря, храму в Опішні (не збереглися), Миколаївської церкви в Ніжині. Ніжинський іконостас має стилістичну близькість з відомим шедевром українського бароко XVIII ст. – іконостасом Спасо-Преображенської церкви у с. Великі Сорочинці [12, 958; 1, 95, 96].

Іконостас Спасо-Преображенської церкви в с. Великі Сорочинці, побудованої в 1732 р. гетьманом Данилом Апостолом, займає особливе місце серед пам'яток українського живопису XVIII ст. Художній ансамбль іконостасу виразно віддзеркалює естетичні вподобання притаманні козацькому середовищу, створює піднесено-радісну, захоплюючу кольорову симфонію, несучи риси реальної тогочасної дійсності [10, 288; 5, 207]. Малярська частина комплексу сорочинського іконостасу, складається з понад ста різних ікон, виконаних на високому професійному рівні [5, 207].

Майстрів сорочинського іконостасу також вважають виконавцями іконостасу Вознесенської церкви (1761р.) в с. Березні на Чернігівщині. Обидві пам'ятки вказують, що на другу половину XVII ст. в українському малярстві склався стиль, визначальними рисами якого були монументальність, багата декоративність, породжувані філософією підкреслено позитивного світовідчуття [5, 210].

Про традиції миргородської школи та композиційні особливості творів роду іконописців Боровиків свідчать дияконські двері із зображенням архистратига Михаїла із Троїцької церкви Миргорода та роботи В.Л. Боровиковського, виконані продовж його миргородського періоду для тієї ж церкви. Це ікони Марії та Христа (1784 р.) та ікони Марії (1787 р.), які презентують виразно національні особливості, виявлені у традиційній постановці фігур, декоративному оздобленні та показі характерного типажу [10, 252; 11, 28, 29].

Найпоширенішими були ікони із зображенням Христа та Богоматері. На Лівобережній Україні в умовах піднесення духовного життя першої половини XVII ст. особливе значення надається образу Богоматері, оскільки цей образ відкривав для митця можливість втілювати свої реальні уявлення про людину та її почуття, став основою

для створення узагальненого поетичного образу української жінки-матері. Створюються відмінні за своїм трактуванням типи української одигітриї. Наближення мистецького образу до життя вимагало застосування більш реалістичних художніх засобів [10, 238, 239]. На Полтавщині серед Богородичних ікон виокремлюється Роменська Мадонна, що приписується майстру третьої чверті XVIII ст. Григорію Стеценку з Ромен. У його творах виявляється тенденція до об'ємного, реалістичного письма. Образ Богоматері лише у загальних рисах нагадує іконографічний тип, далеко відходячи від канонічних зразків [2, 166–169; 10, 239, 241, 251, 252].

У зв'язку з розвитком схоластичного богослов'я з кінця XVII ст. з'являються та поширюються такі символічні композиції, як «Христос у виноградному точилі», «Христос з виноградною лозою», «Христос у чаші», «Недріманне око», «Пелікан» тощо, вони мали розкривати християнський догмат євхаристії, викупну жертву Христа. Українські майстри втілювали в просту й дохідливу художню форму складні та абстрактні поняття, вкладаючи в них певні емоції, зрозумілі народному сприйняттю. Зокрема, такі алегоричні картини, дидактичні за змістом, прикрашали інтер'єри семінарського будинку в Переяславі та архієрейського будинку в с. Андрушах [5, 215].

З іконописом пов'язане зародження українського історико-батального живопису. Ілюстрації до церковних легенд та подій, визвольна війна українського народу яскраво відображені у чисельних картинах. Героїка козацьких змагань знайшла символічно-алегоричне втілення у так званих «Козацьких Покровах» - образах, на яких Богородиця бере під свій захист віруючих [5, 218]. Серед найвідоміших зразків цього жанрового спрямування - так звана «Переяславська Покрова» (поч. XVIII ст.) та «Покрова» з с. Сулимівки (30-ті рр. XVIII ст.). Подія, зображена на іконах, відбувається в інтер'єрі українського храму. Перед величним типово барочним іконостасом розгортається придворне дійство, у якому поруч зі святими виведені конкретні образи представників духівництва, козацької старшини, московських царів та придворних і, зрозуміло, ктитора храму. Портретні зображення відзначаються надзвичайною індивідуальністю, окремі писалися з натури. За суттю це не ікони, а урочисті картини історичного жанру, ідея створення яких могла прийти з тогочасної української гравюри [5, 221]. Тема «Покрови» набуває особливого - національного звучання в іконі (1727 – 1731 рр.) з с. Портянок на Миргородщині. Тут немає пишного архітектурного «задника», відсутні конкретні високоповажні особи, а є земний народ, який наче завмер в очікуванні, що станеться чудо і Богоматір зійде до нього з небес на порожній амвон [9, 107].

Ікона «Поклоніння пастухів» (середина XVIII ст.) з Переяславщини показує, що введення у іконописну композицію зображення реального життя, через відтворення особливостей місцевої природи, архітектурного

середовища, побуту, показ образів сучасників як другорядних персонажів тощо, було поширеним в Україні естетичним прийомом [10, 241].

Виявом зростання світських запитів стає інтерес до портретного мистецтва. Традиції українського портрета беруть свій початок ще в давньоруському малярстві, але зрушення в українському суспільстві, що відбулись у другій половині XVI ст., пов'язані з поширенням гуманістичних ідей та визріванням національної свідомості, спровокували процес відокремлення портрета від іконопису і перетворення його у відносно самостійний жанр мистецтва з новим тлумаченням образу людини. Разом з давньоруськими традиціями, важливу роль відіграють західноєвропейські впливи та спостерігається стилістичне зближення з українськими традиціями, що виявлялося у народній творчості та іконописі [4, 310]. Формуються різновиди портретного жанру, які зберігаються до кінця XVIII ст. Відповідно до функціонального призначення портрети XVII і XVIII ст. можна поділити на донаторські, епітафіальні, фундаторські, ктиторські та родинно-меморіальні [5, 242].

У другій половині XVII ст. складається своєрідний козацький тип портрета, образ в якому віддзеркалював ідеали, які формувалися у специфічному середовищі українського козацтва, котре було рушійною силою національно-визвольних змагань.

Осередками портретного малярства на Лівобережжі стають монастирські майстерні, серед яких перед ведуть київські, чернігівські та полтавські, полтавського Хрестоздвиженського монастиря зокрема, оскільки в них особливо плекали національні традиції [10, 254].

Зразками видатного монументально-живописного твору із зображенням ктитора на Полтавщині слугують репрезентативні портрети, які були розміщені у внутрішньому середовищі храмів: Івана Самойловича — в Густинському монастирі (1674 р.) та Іосифа Тукальського - у Мгарському монастирі (XVIII ст.) [10, 258, 259].

Іншим прикладом тлумачення донаторського образу в портреті-іконі слугує традиційна композиція «Розп'яття» із зображенням Леонтія Свічки (кінець XVII — початок XVIII ст.) з Пирятини.

Полтавське малярство середини XVIII ст. пов'язане з ім'ям ієромонаха Самуїла, який керував іконописною майстернею полтавського Хрестоздвиженського монастиря. Творчість майстра відображає поступовий процес відходу козацького портрету від іконописної традиції в бік більш реалістичного, світського мистецтва [10, 284, 285]. Найвідомішим твором Самуїла є шедевр українського малярства – портрет Дмитра Долгорукого.

Вельми унікальним та знаковим в еволюції українського портрету є портрет полтавського бургомістра П.Я. Руденка (після 1778 р.), який міг бути виконаним в малярні полтавського Хрестоздвиженського монастиря чи кимось із Боровиків, але багатьма мистецтвознавцями приписується пензлю В.Л. Боровиковського. Хоч і побудований на основі старої схеми репрезентативного портрета, він демонструє неухильний відхід від традиційної композиції. Не характерним є

зображення портретованого на тлі міського середовища (Полтави). Нове розуміння живописного простору, на думку Т.В. Алексєєвої, тягне за собою й зміну всієї структури живописного образу [1, 230], який явно втрачає репрезентативну піднесеність [5, 288, 289].

Пейзаж у XVII – XVIII ст. не виступає окремим жанром живопису, а подається як складова частина або тло в іконописних, батальних, портретних зображеннях чи у формі декоративного розпису. Джерелом для пейзажних мотивів слугують, як правило, гравюри, а не безпосередньо рідні краєвиди, природа постає в узагальненому, героїзованому образі, і тому треба говорити про існування ідеального пейзажу в українському мистецтві. Зразком такої ікони-картини є «Розвідники землі Ханаанської» з іконостасу церкви в селі Сулимівці на Полтавщині (30-і рр. XVIII ст.), створеної за гравюрою біблій Піскатора. Розглянуті іконографічні сцени наповнені світським змістом, що може вказувати на впливи екзотичних реформаторських течій. Завдяки акценту на пейзажних елементах постають картини з розвинутим пейзажним тлом, що має важливе значення у формуванні художніх образів, які передають повноту земного буття [6, 130].

Висновки. Малярські твори у формах станкового та монументального мистецтва на етапі формування української нації у XVII – XVIII ст. стають обов'язковим традиційним елементом українського предметно-просторового середовища. Таким чином, вирішення проблем естетичної організації сучасного українського предметно-просторового середовища пов'язане із питаннями по формуванню традиційного живописного компоненту, який у різноманітних формах малярства та комплексах мистецьких форм виступає органічною складовою цього середовища – художнім компонентом середовища.

Складання традиційного живописного компонента українського предметно-просторового середовища у XVII – XVIII ст. ґрунтувалося на мистецьких традиціях Київської Русі, втілювалося у формах іконопису з використанням творчих досягнень ренесансного та післяренесансного мистецтва Західної Європи, під вирішальним впливом історичного, суспільно-політичного фактору, яким стала визвольна війна українського народу.

Героїка козацьких змагань зумовила піднесення духовного життя на Лівобережній Україні XVII ст., вилилася у створення такого цілісного за стильовим забарвленням мистецького явища як українське або козацьке бароко, з характерним для нього підкреслено демократичним спрямуванням, де введення у композицію зображення картин з реального життя, через відтворення особливостей місцевої природи, архітектурного середовища, побуту, показ образів сучасників стає органічним естетичним прийомом.

Отже, головні принципи, якими слід керуватися при формуванні традиційного живописного компонента сучасного (регіонального) українського предметно-просторового середовища, ґрунтуються на філософії підкреслено позитивного світовідчуття, творять характерні художні образи та

розвивають самобутні композиційні рішення, притаманні головним історико-етнокультурним регіонам України.

Подальші дослідження по формуванню сучасного українського предметно-просторового середовища будуть спрямовані на визначення ролі синтезу мистецтв.

Література:

1. Белецкий П.А. Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. – Ленинград: Искусство, 1981. – 258 с.
2. Жаборюк А.А. Український живопис доби середньовіччя. – Київ – Одеса: Вища школа, 1978. – 200 с.
3. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст.: Монографія. – Київ: Наукова думка, 1988. – 160 с.
4. Історія українського мистецтва: В 6 т. – Київ.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії АН УРСР, 1966 – Т. 2.
5. Історія українського мистецтва: В 6 т. – Київ.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії АН УРСР, 1968 – Т. 3.
6. Кривач Дмитро Петрович, Овсійчук Володимир Антонович, Черепанова Світлана Олександрівна. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. – Львів: Світ, 2005. Ч. 3. – 268 с. + 80 вкл. Іл.
7. Марченко Т.М. Козаки – Мамаї. – Київ – Опішне.: Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, 1991. – 80 с.
8. Пляшко Л.А. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо: Мистецтвознавча розвідка. – К.: Українознавство, 2001. – 120 с.
9. Скалацький К.Г. Пошуки. Знахідки. Відкриття. – Київ: Родовід, 2004. – 179 с.
10. Уманцев Ф.С. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – Київ: Либідь, 2002. – 328 с.
11. Швидковский О.А. Гармония взаимодействия: (Архитектура и монументальное искусство). – М.: Стройиздат, 1984. – 280 с., ил.
12. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А.В. Иконников, М.С. Каган, В.Р. Пилипенко и др.: Под общ. ред. А.В. Иконникова; ВНИИ техн. эстетики. – М.: Стройиздат, 1990. – 335 с.

УДК 738..5:72 (045)

Єніхіна Д.В.

МОЗАЙКА В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ.

Анотація. У даній статті йде мова про мозаїку — один з видів монументального мистецтва, розглядається її місце та роль в архітектурному середовищі. До уваги приймається період — друга половина ХХ століття, коли цей жанр досягає найбільшого розквіту.

Ключові слова: мозаїка, монументальне мистецтво, архітектурне середовище, смальта, натуральний камінь.

Аннотация. В данной статье идет речь о мозаике — один из видов монументального искусства, рассматривается ее место и роль в архитектурной среде. Во внимание принимается период — вторая половина ХХ века, когда этот жанр достигает наибольшего расцвета.