

MODERN ART
RESEARCH
INSTITUTE

National Academy of Arts of Ukraine
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

MIST
a r t h i s t o r y
m o d e r n i t y t h e o r y

A COLLECTION OF ACADEMIC ARTICLES

Issued since 2003

VOLUME 20

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

МІСТ

мистецтво історія
сучасність теорія

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Видається з 2003 року

ВИПУСК 20

М 65 **МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія:** зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: О. О. Роготченко (голов. ред.), В. Д. Сидоренко, І. Б. Зубавіна та ін. Київ: ІПСМ НАМ України, 2024. Вип. 20. 172 с.: іл.

Збірник мистецтвознавчих студій «МІСТ» було започатковано в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України для публікації актуальних досліджень, що охоплюють різні сфери мистецького життя. На сторінках щорічника розгортаються дискусії з історії та теорії мистецтва, ведеться пошук відповідей на наріжні питання мистецького сьогодення.

Видання розраховане на мистецтвознавців, культурологів, митців-практиків, а також на широкий загал небайдужих до мистецтва шанувальників.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
(*протокол №10 від 26 листопада 2024 року*)

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат Unicheck

Електронні версії усіх статей журналу оприлюднюються на офіційній сторінці видання

<http://mist.mari.kyiv.ua/>

MIST: Art, History, Modernity, Theory: A Collection of Academic Articles / Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; Editorial Board: Oleksii Rogotchenko (Editor-in-Chief), Victor Sydorenko, Iryna Zubavina et al. Kyiv: MARI NAAU, 2024. Vol. 20. 172 p.: ill.

The collection of academic articles *MIST* was founded at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine to present cutting-edge research across diverse domains of artistic life. Each volume fosters dialogue on the history and theory of art while addressing urgent challenges of contemporary artistic practice.

The publication is intended for art historians, cultural studies scholars, practicing artists, and all readers interested in art.

Recommended for publication by the Academic Council of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
(*Protocol No. 10 of 26 November 2024*)

All articles in the volume have been checked for plagiarism using the Unicheck service

Electronic versions of all articles are made available on the official website of the journal

Головний редактор

Олексій РОГОТЧЕНКО, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України

Редакційна колегія

Віктор СИДОРЕНКО, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, президент НАМ України (Україна)

Ірина ЗУБАВІНА, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України (Україна)

Тетяна ЗІНЕНКО, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка» (Україна)

Тетяна ЗУЗЯК, доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського (Україна)

Александра КЛАПУТ-ВИШНЕВСЬКА, доктор мистецтвознавства, музична академія ім. Ф. Нововейського (Польща)

Ігор САВЧУК, доктор мистецтвознавства, професор, директор ІПСМ НАМ України (Україна)

Руслана БЕЗУГЛА, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України (Україна)

Світлана ОЛЯНІНА, доктор мистецтвознавства, доцент, Видавничо-поліграфічний інститут НТУУ «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (Україна)

Леся СМІРНА, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України (Україна)

Віктор КАРПОВ, доктор історичних наук, завідувач кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (Україна)

Олена КОЛОСНІЧЕНКО, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну (Україна)

Ольга ПЕТРОВА, доктор філософських наук, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія» (Україна)

Любов ДРОФАНЬ, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

Іветта ХАСАНОВА, молодший науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

Микола ЯКОВЛЄВ, доктор технічних наук, професор, академік НАМ України (Україна)

Chief Editor

Oleksii ROGOTCHENKO, D.Sc. in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine

Editorial Board

Victor SYDORENKO, Ph.D. in Art Studies, Professor, Full Member and President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Iryna ZUBAVINA, D.Sc. in Art Studies, Professor, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Tetiana ZINENKO, Ph.D. in Art Studies, Head of the Department of Fine Arts, National University "Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic" (Ukraine)

Tetiana ZUZYAK, D.Sc. in Pedagogy, Professor, Dean of the Faculty of Arts and Art Education, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskiy State Pedagogical University (Ukraine)

Aleksandra KLAPUT-WISNIEWSKA, D.Sc. in Art Studies, Bydgoszcz "Feliks Nowowiejski" Music Academy (Poland)

Igor SAVCHUK, D.Sc. in Art Studies, Professor, Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Ruslana BEZUHLA, D.Sc. in Art Studies, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Svitlana OLYANINA, D.Sc. in Art Studies, Associate Professor, Publishing and Printing Institute of Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute (Ukraine)

Lesia SMYRNA, D.Sc. in Art Studies, Senior Research Fellow, Head of the Department of International Research Affairs of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Victor KARPOV, D.Sc. in History, Head of the Department of Design, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Ukraine)

Olena KOLOSNICHENKO, D.Sc. in Art Studies, Associate Professor, Professor in the Department of Fashion Art and Design, Kyiv National University of Technology and Design (Ukraine)

Olga PETROVA, D.Sc. in Philosophy, Professor, Chief Research Fellow at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Liubov DROFAN, Ph.D. in Philology, Senior Research Fellow at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Ivetta KHASANOVA, Junior Research Fellow at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Mykola YAKOVLEV, D.Sc. in Engineering, Professor, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Зміст | Contents

РОЗДІЛ 1. Актуальні питання музеєзнавства

- Анастасія Гончаренко, Таїсія Пода, Владислав Тузов** | Оцифрування музейних колекцій та відновлення втраченої спадщини під час військових конфліктів та природних катаклізмів **11** **Anastasiia Honcharenko, Taisiia Poda, Vladyslav Tuzov** | Digitization of Museum Collections and Restoration of Lost Heritage During Military Conflicts and Natural Disasters
- Інна Яковець, Олександр Луговський, Наталія Чугай** | Музейне середовище початку XXI століття: інклюзивний простір та його особливості **21** **Inna Yakovets, Oleksandr Luhovskyi, Nataliia Chuhai** | The Museum Environment in the Early 21st Century: Inclusive Space and Its Features
- Віктор Карпов, Людмила Міненко** | Інформаційна діяльність Національного військово-історичного музею України у період становлення (1995–2013) **31** **Viktor Karpov, Lyudmila Minenko** | Information Activities of the National Military History Museum of Ukraine During Its Early Period (1995–2013)
- Олена Лодзинська** | Музейна колекція на сторожі української державності **43** **Olena Lodzynska** | A Museum Collection on the Guard of Ukrainian Statehood
- Інна Кукліна** | Академік Петро Тимофійович Тронько: служіння Україні довжиною в життя **51** **Inna Kuklina** | Academician Petro Tymofiiiovych Tronko: A Lifetime of Service to Ukraine

РОЗДІЛ 2. Музейні колекції України та світу

- Тетяна Чуйко** | Шевченкіана у світі: образ поета в станковому живописі й графіці другої половини XX століття з колекції Національного музею Тараса Шевченка **59** **Tetyana Chuyko** | Shevchenkiana Worldwide: The Image of the Poet in Easel Painting and Graphic Art of the Second Half of the 20th Century from the Collection of the Taras Shevchenko National Museum
- Ірина Ситник** | Твори Тетяни Яблонської у колекції Харківського художнього музею **67** **Iryna Sytnyk** | The Artworks of Tetiana Yablonska in the Collection of the Kharkiv Art Museum
- Галина Івашків** | Художні особливості бойківських і лемківських писанок з фондової колекції Музею етнографії та художнього промислу **73** **Halyna Ivashkiv** | Artistic Characteristics of Boyko and Lemko Pysanky from the Museum of Ethnography and Crafts Collection
- Олена Голуб** | Презентація українських митців у Торенському художньому музеї (США) **85** **Olena Holub** | Presentation of Ukrainian Artists at the Torrance Art Museum (USA)

Зміст | Contents

РОЗДІЛ 3. Мистецтво минулого і сьогодення

- Оксана Ламонова** | Київські виставки та проекти 2022–2023 років **97** **Oksana Lamonova** | Art Exhibitions and Projects in Kyiv, 2022–2023
- Олег Сидор** | Архітектурна бієнале 2023: нотатки стороннього **107** **Oleg Sydor** | Biennale Architettura 2023: Notes by an Outsider
- Ольга Сіткарьова** | Відновлення, захист і дослідження пам'яток архітектури та території Києво-Печерської лаври (1979–2000) **113** **Olha Sitkariova** | Restoration, Protection and Research of Architectural Monuments and the Territory of the Kyiv Pechersk Lavra (1979–2000)
- Наталія Єрмакова** | Простір дії — дія простору. Формування українського режисерського театру доби модерну **127** **Natalia Yermakova** | The Space of Action Is the Action of Space: The Emergence of Ukrainian Directorial Theater in the Modern Era
- Валентина Давиденко** | Липський консерваторіум у творчій біографії Миколи Лисенка: формування української музичної стильової моделі в європейському контексті **141** **Valentyna Davydenko** | The Leipzig Conservatory in Mykola Lysenko's Creative Biography: The Formation of the Ukrainian Musical Style within the European Context
- Олександр Клименко** | Ноосферно-космічний імператив. Світові витоки та глобальна місія **151** **Alexander Klymenko** | The Noospheric and Cosmic Imperative: World Origins and Global Mission

РОЗДІЛ 4. Рецензії

- Надія Бабій** | Аспекти мистецтва доби тоталітаризму **167** **Nadiia Babii** | Aspects of Art in the Age of Totalitarianism

РОЗДІЛ 1
Актуальні питання
музеєзнавства

Анастасія Гончаренко

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: artstasy@gmail.com | orcid.org/0000-0001-7466-6030

Таїсія Пода

Кандидат юридичних наук, науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: tais.poda@gmail.com | orcid.org/0000-0003-0146-1741

Владислав Тузов

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: ipsmtuzov@gmail.com | orcid.org/0009-0009-5566-4932

Anastasiia Honcharenko

Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

Taisiia Poda

Ph.D. in Law, Research Fellow, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

Vladyslav Tuzov

Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

ОЦИФРУВАННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ВТРАЧЕНОЇ СПАДЩИНИ ПІД ЧАС ВІЙСЬКОВИХ КОНФЛІКТІВ ТА ПРИРОДНИХ КАТАКЛІЗМІВ

DIGITIZATION OF MUSEUM COLLECTIONS AND RESTORATION OF LOST HERITAGE DURING MILITARY CONFLICTS AND NATURAL DISASTERS

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.319170 | УДК (069 + 004.9 + 930.85 + 904:355.4 + 551.578)

Анотація. Статтю присвячено питанням оцифрування музейних колекцій та відновлення культурної спадщини, втраченої внаслідок військових конфліктів і природних катаклізмів. У роботі розглянуто сучасні підходи до оцифрування музейних об'єктів, що має велике значення для збереження культурних цінностей та забезпечення доступу до них для широкої аудиторії. Особливу увагу приділено ключовим етапам процесу оцифрування: створенню цифрових копій, збереженню метаданих і каталогізації об'єктів. Автори акцентують на важливості інтеграції цифрових архівів у сучасні музейні практики та міжнародні бази даних, що дозволяє не лише зберегти культурні надбання, а й підвищити їх значущість у глобальному контексті. Також розглянуто питання міжнародної

Abstract. The article focuses on the digitalization of museum collections and the restoration of cultural heritage lost due to military conflicts and natural disasters. It examines modern approaches to digitalizing museum objects and highlights their role in preserving cultural assets and ensuring broad public access. Particular attention is given to the key stages of the digitalization process: creating digital copies, preserving metadata, and cataloguing objects. The authors stress the importance of integrating digital archives into contemporary museum practices and international databases, which not only safeguard cultural assets but also enhance their significance in the global context. The article also discusses international cooperation and the use of advanced technologies for the preservation

співпраці та використання новітніх технологій для збереження та відновлення цінних об'єктів. Стаття демонструє, як цифрові архіви сприяють культурній інтеграції та правлять за інструмент популяризації національної та світової культурної спадщини.

Ключові слова: оцифрування, музейні колекції, культурна спадщина, військові конфлікти, відновлення спадщини, цифрові архіви, каталогізація.

Постановка проблеми. Культурна спадщина є важливим елементом ідентичності та основним свідченням про живі та вимерлі народи. Музейні колекції, архітектурні та культурні пам'ятки, археологічні артефакти та історичні документи є безцінними носіями знань про минуле. У сучасному світі зростання кількості військових конфліктів та частота природних катаклізмів створюють постійні загрози для збереження культурних цінностей й нерідко призводять до непоправної втрати культурних пам'яток та артефактів, що робить актуальним питання їх збереження та відновлення.

З розвитком сучасних технологій з'явилися нові можливості для захисту та збереження культурної спадщини. Поширене сьогодні у світі оцифрування музейних колекцій стає важливим інструментом, який дозволяє зберегти доступ до культурних артефактів навіть у випадку їх фізичної втрати або пошкодження. Сучасні методи, як-от 3D-сканування, створення віртуальних турів та цифрових архівів, не лише допомагають у збереженні культурного надбання, а й відкривають нові горизонти для його вивчення та популяризації.

Публікація має на меті дослідити різноманітні методи оцифрування музейних колекцій, аналізуючи їхні переваги та хиби, а також охарактеризувати роль міжнародних організацій, музеїв та урядів у захисті та збереженні культурних цінностей. Особлива увага приділяється реальним прикладам успішного відновлення та збереження цінних артефактів завдяки оцифруванню, зокрема проектам з відтворення зруйнованих пам'яток архітектури та відновлення втрачених музейних експонатів.

Окрім цього, стаття висвітлює виклики та етичні питання, пов'язані з оцифруванням культурної спадщини, як-от забезпечення авторських прав, доступ до цифрових матеріалів, збереження цифрових копій. Адже, як вказує нідерландський дослідник Чил ван ден Акер, «цифрові технології неминуче змінюють музейні практики у різних аспектах, впливаючи на засоби експозиції, дослідження та комунікацію, а також порушують питання влади, авторитету, володіння і контролю над доступом до спадщини та інформації як фізично,

and restoration of valuable objects. Finally, it demonstrates how digital archives foster cultural integration and serve as a tool for promoting national and world cultural heritage.

Keywords: digitalization, museum collections, cultural heritage, military conflicts, heritage restoration, digital archives, cataloguing.

так і інтелектуально» [7, р. 7]. У висновках підкреслено необхідність подальшого розвитку технологій оцифрування, а також зміцнення міжнародної співпраці для ефективного захисту культурної спадщини в умовах зростаючих ризиків її втрати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні роки проблематика оцифрування та збереження культурної спадщини привернула увагу багатьох дослідників. Значний внесок у розвиток цієї теми зробили науковці Тула Джіаніні та Джонатан Бовен [4; 5], які досліджували роль цифрових технологій у збереженні культурних цінностей. Важливі дослідження також провели Гелена Баранья та Жоана Симойнш Енрикеш [2], які підкреслили необхідність інтеграції віртуальних турів та цифрових архівів у музейні практики. Проблематика відновлення культурної спадщини, зокрема після військових конфліктів, розглядалась у працях Симуса Роса [10] та Біжана Рухані [11]. Однак питання систематизації процесу оцифрування і збереження метаданих, а також інтеграції цифрових архівів у глобальні бази даних залишається недостатньо дослідженим.

Актуальність теми. В останні десятиліття світ зіткнувся зі значним збільшенням кількості військових конфліктів та природних катаклізмів, що становлять серйозні загрози для культурних надбань. Війни призводять до руйнування музеїв, історичних пам'яток та артефактів, тоді як стихійні лиха, як-от землетруси, повені та пожежі, можуть спричинити незворотні пошкодження або повне знищення культурних цінностей. Збереження цих об'єктів є критично важливим для підтримки історичної та культурної ідентичності націй, а також для передавання знань майбутнім поколінням. У цьому контексті сучасні технології відкривають нові можливості у сфері збереження та відновлення культурних об'єктів. Методи оцифрування, як-от 3D-сканування, створення віртуальних турів та цифрових архівів, надають унікальну можливість зберегти інформацію про культурні артефакти у цифровому вигляді. Це дозволяє не лише відновлювати втрачені об'єкти, а й забезпечити доступ до них широкій аудиторії незалежно від географічного розташування. Оцифрування культурної спадщини стає

невід'ємною частиною стратегії її захисту, забезпечуючи можливість збереження цінних даних навіть у випадку фізичної втрати артефактів. В умовах глобалізації та постійного розвитку інформаційних технологій ця тема набуває особливої актуальності.

За словами професора соціології Мануеля Кастельса, «термінологія, яка сьогодні широко використовується — цифрова революція, цифрова трансформація, цифровий перехід — підкреслює тенденцію фокусуватися на розриві з минулим на шкоду континуїтету. Такий акцент на трансформації також можна розглядати як вираження інтересів технологічних компаній, для яких заплановане застаріння і колективний рух до нових послуг і продуктів є потенційною бізнес-можливістю» [6, pp. 427–434].

Метою статті є дослідження та висвітлення ключових аспектів процесу оцифрування музейних колекцій та його значення для збереження культурної спадщини в сучасних умовах, що потребує вирішення низки завдань:

- провести аналіз сучасних технологій та підходів, які використовуються для оцифрування культурних артефактів;
- розглянути переваги та хиби кожного з методів, враховуючи їх ефективність, доступність та потенційні обмеження;
- дослідити внесок міжнародних організацій у сфері захисту культурної спадщини через впровадження та підтримку проєктів з оцифрування;
- схарактеризувати роль музеїв у розвитку та реалізації програм оцифрування, зокрема їхню внутрішню політику та стратегії, а також розглянути успішні приклади реалізованих проєктів;
- оцінити вплив урядових ініціатив та законодавчої бази на процеси оцифрування та збереження культурних цінностей, підкресливши важливість міжнародної співпраці та фінансової підтримки.

Загалом, стаття має на меті не лише підкреслити важливість сучасних технологій у збереженні культурної спадщини, а й показати необхідність тісної взаємодії різних інституцій на глобальному рівні для ефективного захисту та відновлення культурних цінностей у сучасному світі.

Методи оцифрування музейних колекцій. Як зазначає Сімус Рос, канадський науковець, дослідник у галузі цифрових гуманітарних наук та цифрового кураторства, «цифрове збереження — це динамічний процес, який постійно еволюціонує: методи змінюються, як і технічні вимоги. Це складне завдання, і ажіотаж навколо цифрового

збереження зробив його ще складнішим. Ми повинні вирішувати проблеми цифрового збереження у більшій мірі колективно та координовано і навіть конкурентно» [10, р. 3]. Такий підхід забезпечує довготривалу надійність та ефективність оцифрування, яке сьогодні є невилучним складником комплексу дій з вирішення проблеми збереження культурних об'єктів для майбутніх поколінь.

3D-сканування є одним із найсучасніших та найефективніших методів оцифрування музейних колекцій. Цей метод дозволяє створювати високоточні тривимірні моделі об'єктів, зберігаючи їхні деталі та форму. Для здійснення 3D-сканування використовують різноманітне обладнання, як-от лазерні сканери, фотокамери високої роздільної здатності, проєктори та спеціалізоване програмне забезпечення для обробки та аналізу даних.

Основними технологіями, що застосовують для 3D-сканування, є:

- лазерне сканування — технологія, яка використовує лазерний промінь для сканування поверхні об'єкта. Лазерний промінь відбивається від поверхні, і датчики фіксують ці відбиття, створюючи точну тривимірну карту об'єкта;
- фотограмметрія — метод, який полягає у створенні 3D-моделі на основі великої кількості фотографій об'єкта, зроблених з різних кутів. Спеціальні програми аналізують ці фотографії та будують тривимірну модель;
- структуроване світло — технологія, що використовує проєкцію світлових шаблонів на поверхню об'єкта. Камери фіксують деформації цих шаблонів, що дозволяє створити точну тривимірну модель.

Метод 3D-сканування пропонує низку значних переваг, що роблять його незамінним інструментом у збереженні культурної спадщини. 3D-сканери дозволяють створювати моделі з високою роздільною здатністю, що забезпечує відтворення найдрібніших деталей об'єкта. Ці моделі точно передають форму та структуру артефактів. Крім того, за допомогою 3D-моделей можна виготовляти точні копії об'єктів, які потрібні для реставрації або створення реплік. «Оцифрування може забезпечити більшу прозорість і доступність, але якщо ним не керувати належним чином, воно може мати протилежний ефект: ускладнювати розуміння та позбавляти доступу» [9, р. 265]. Важливою перевагою є також можливість розміщення цифрових моделей в інтернеті, що забезпечує доступ до культурних цінностей для широкої аудиторії, незалежно від їхнього

географічного розташування. «Музеї отримують користь від нових технологій: хмарні системи управління колекціями дозволяють реєстраторам миттєво отримати доступ до деталей історії збереження твору... Соціальні мережі надають можливість аудиторії музеїв взаємодіяти з творами мистецтва, навіть коли галереї зачинені» [9, р. 266].

Однак метод 3D-сканування має і свої вади, позаяк якісні 3D-сканери та програми для обробки даних можуть бути досить дорогими, що обмежує їх доступність для невеликих музеїв та організацій. Також робота з 3D-сканерами та програмами для створення тривимірних моделей потребує спеціалізованих знань і навичок, що може вимагати додаткового навчання персоналу, а процес сканування та обробки даних може займати багато часу, особливо у випадку великих або складних об'єктів. Крім того, виникають етичні питання: «Створення цифрових копій об'єктів культурної спадщини, особливо тих, що були повернуті або мають складну історію власності, породжує серйозні етичні питання. Зокрема, питання, пов'язані з правами на ці копії, можуть стати продовженням історичної анексії та привласнення, проти яких, власне, і спрямована низка сучасних ініціатив» [9, р. 268]. Ще одним важливим питанням є втрата унікальності: «Створення зображення твору мистецтва значно знижує його унікальність <...> Технологія відтворення відділяє копію від її традиційного значення. Створюючи багато копій, вона замінює унікальний оригінал на безліч копій» [9, р. 268]. Не можна також ігнорувати колоніальні аспекти оцифрування: «Цифрове відтворення деяких елементів культурної спадщини може ненавмисно посилювати колоніальні стереотипи, надаючи перевагу західній культурній спадщині над недостатньо представленими спільнотами» [8, р. 17]. Враховуючи всі переваги та вади, 3D-сканування залишається потужним інструментом для оцифрування музейних колекцій, сприяючи збереженню та популяризації культурної спадщини в умовах сучасних викликів.

Віртуальні тури — це інтерактивні тривимірні презентації музейних просторів та експонатів, що дозволяють користувачам «пересуватися» музеєм, розглядати експонати з різних кутів та отримувати додаткову інформацію. Як зазначають Тула Джіаніні та Джонатан Бовен, «оцифрування може допомогти не лише у фізичному збереженні колекцій, а й створює можливість для інноваційного представлення культурної спадщини через віртуальні тури та інші цифрові платформи, що забезпечують

інтерактивність і залученість глядачів» [5, р. 16], відкриваючи нові можливості для взаємодії з різними цільовими аудиторіями.

Процес створення віртуальних турів для музеїв включає кілька основних етапів. Спочатку проводиться сканування та фотографування простору, щоб отримати зображення високої якості або 3D-моделі залів та експонатів. Далі ці зображення обробляються й об'єднуються в єдину панорамну модель за допомогою спеціального програмного забезпечення. На наступному етапі додаються інтерактивні елементи — інформаційні підказки, аудіо- та відеоконтент. Завершальний крок — публікація туру на вебсайті музею чи платформах, з можливістю інтеграції з соціальними мережами та мобільними застосунками для охоплення ширшої аудиторії.

Віртуальні тури надають користувачам унікальний досвід, стаючи важливим інструментом для сучасних музеїв, адже однією з головних переваг є їх доступність і зручність. Будь-хто може відвідати музеї з будь-якої точки світу та в будь-який час без фізичної присутності. Це особливо важливо для людей з обмеженими можливостями або для тих, хто не має змоги подорожувати. Крім того, ця технологія забезпечує інтерактивність та залученість, оскільки користувачі мають можливість взаємодіяти з контентом, отримувати додаткову інформацію про експонати через аудіо-, відеоматеріали та інші інтерактивні елементи. Завдяки персоналізації кожен відвідувач може задіяти свій власний досвід, самостійно обираючи маршрути по виставкових залах та зупиняючись на тих експонатах, які його найбільше цікавлять.

Освітній потенціал віртуальних турів може бути інтегрований у навчальні програми шкіл й університетів, надаючи студентам доступ до експонатів, артефактів та історичних знань без потреби фізичної присутності. Інтерактивні елементи турів дозволяють створювати освітні модулі різними мовами з детальною інформацією про експонати, що сприяє глибшому розумінню матеріалу на глобальному рівні та підвищенню освітніх можливостей у цифрову епоху.

Цифрові архіви дозволяють зберігати дані та забезпечують доступ до них у цифровому середовищі. Вони надають можливість для інтеграції різних форматів та матеріалів для збереження широкого спектру. Як зазначає Гейді Гейсмар, «цифрові архіви не лише слугують механізмом зберігання, вони є динамічною системою для збереження та доступу до цифрової культурної спадщини. Процес передбачає ретельно підібрані метадані, що забезпечує

довготривале використання, контроль доступу та збереження цілісності, але водночас стикається з викликами, пов'язаними зі швидкою еволюцією технологій і зміною цифрових форматів» [3, р. 270]. Основні принципи створення та зберігання цифрових архівів мають важливе значення для збереження культурної спадщини та забезпечення її доступності для майбутніх поколінь. «COVID-19 значно прискорив впровадження нових інтелектуальних систем, знижуючи витрати на робочу силу, підвищуючи продуктивність і розширюючи можливості для колекцій, які раніше були прихованими. Це дає музеям можливість автоматизувати чимало процесів і зосередитися на більш творчих і складних завданнях» [4, р. 18]. Використання усталених стандартів метаданих, як-от Dublin Core або METS (Metadata Encoding and Transmission Standard), забезпечує сумісність цифрових архівів з іншими системами та базами даних. Оцифрування дозволяє зберегти унікальні об'єкти, як-от історичні документи, фотографії та аудіовізуальні матеріали, які є важливими свідченнями культури та історії. Важливим аспектом цього процесу є збереження повної інформації про об'єкти, як-от їхнє походження, контекст та культурне значення. Ефективна каталогізація забезпечує легкий доступ і сприяє їх використанню в дослідженнях та освітніх проектах.

«Оцифрування залишається фундаментальним для музеїв і гуманітарних наук загалом. Останні досягнення в обчислювальних технологіях і штучному інтелекті пропонують нові можливості для інноваційних і інтегрованих процесів та застосувань у великому масштабі, рухаючись від традиційних моделей, які потребують ручного втручання» [4, р. 18]. Цифрові архіви створюють нові можливості для вивчення та поширення культурної спадщини, забезпечуючи її значущість у сучасному світі. Вони дозволяють музеям не лише зберігати свою спадщину, а й робити її доступною для ширшої аудиторії. За допомогою хмарних систем керування колекціями куратори можуть миттєво отримувати доступ до інформації про консервацію творів, навіть коли ці твори перебувають у дорозі [9, р. 266].

Відкритий доступ до цифрових матеріалів через онлайн-платформи дозволяє дослідникам, студентам та загальній публіці отримувати доступ до культурної спадщини в будь-який час і з будь-якої точки світу. Важливим елементом є створення інтерфейсів, зручних для користувачів, а також ефективних пошукових систем, які дозволяють легко знаходити та переглядати цифрові об'єкти.

Безпека цифрових архівів також має вирішальне значення для їх довготривалого збереження та захисту від несанкціонованого доступу. Для цього впроваджуються багаторівневі системи безпеки, які включають шифрування даних, автентифікацію користувачів і контроль доступу. Окрім цього, важливо забезпечити захист від кіберзагроз через регулярне оновлення програмного забезпечення, використання антивірусних програм і постійний моніторинг мережевої активності. Додатково необхідно вирішувати питання правового захисту цифрових копій, що охоплюють авторські права та ліцензування, дозволяючи чітко регулювати використання та поширення цифрових матеріалів.

Цифрові архіви відіграють критичну роль у збереженні культурної спадщини в умовах сучасних викликів, адже «створюють нові можливості для досліджень і доступу до культурної спадщини. Вони можуть зберігати різні рівні інформації та забезпечувати інтерактивний доступ до об'єктів дослідження» [1, р. 181], а також гарантувати доступність та безпеку культурних цінностей, сприяючи їх збереженню для майбутніх поколінь та широкому розповсюдженню знань про них у цифрову епоху.

Роль міжнародних організацій, музеїв та урядів. *Міжнародні організації* відіграють засадничу роль у захисті та збереженні культурної спадщини. UNESCO займає провідне місце у цьому процесі, не лише визначаючи об'єкти всесвітньої спадщини, а й активно працюючи над їх захистом та збереженням через різноманітні ініціативи та проекти. Окрім UNESCO, важливий внесок у цю сферу роблять такі міжнародні організації, як ICOM (Міжнародна рада музеїв), ICCROM (Міжнародний центр з вивчення питань збереження та реставрації культурних цінностей) та World Monuments Fund. Ці організації сприяють розробці стандартів, проведенню досліджень та наданню фінансової підтримки проектам з оцифрування та збереження культурних надбань. Як зазначає Біджан Рухані, «етичні принципи щодо цифрового фіксування та презентації культурної спадщини все ще розвиваються, але такі інституції, як ICOMOS і UNESCO, заклали важливі основи, що закликають до інклюзивності, поваги до контексту та врахування інтересів спільнот» [11, р. 7].

Уряди відіграють важливу роль у збереженні культурної спадщини, забезпечуючи правову підтримку та фінансування для відповідних проектів. Основними аспектами їхньої діяльності є розробка законодавчої бази та фінансування. Уряди приймають закони

та нормативні акти, які регулюють захист культурних цінностей. Це включає питання авторських прав, захисту даних та встановлення стандартів для оцифрування культурних об'єктів. Крім того, вони забезпечують фінансування таких проєктів через державні гранти, субсидії та спеціальні програми, підтримуючи музеї, архіви та інші культурні установи.

Міжнародна співпраця також є важливим складником зусиль урядів у збереженні культурного надбання на глобальному рівні. Уряди підписують і ратифікують міжнародні угоди, які сприяють міжнародному співробітництву в цій сфері. Окрім цього, країни й міжнародні інституції фінансують та реалізують спільні проєкти з оцифрування та збереження спадщини, організовують міжнародні конференції, семінари та тренінги для обміну знаннями та досвідом у використанні новітніх технологій для збереження культурних об'єктів.

Музеї активно розробляють стратегії, спрямовані на збереження та забезпечення доступу до культурних цінностей у цифровому форматі. Одним із ключових аспектів цих стратегій є виготовлення цифрових копій, що включає сканування документів, фотографування експонатів та створення 3D-моделей. Це дозволяє музеям не лише зберегти свої колекції, а й зробити їх доступними для широкої аудиторії. Інтеграція цифрових технологій є ще одним важливим елементом сучасної музейної політики. Використання спеціалізованого програмного забезпечення для управління колекціями дозволяє ефективно зберігати, організовувати та надавати доступ до цифрових копій експонатів. Окрім цього, музеї дедалі більше зосереджуються на розробці освітніх програм та онлайн-ресурсів, як-от віртуальні тури, що дає можливість залучити ширшу аудиторію та забезпечити доступність колекцій для людей з різних куточків світу.

Таким чином, спільні зусилля урядів, міжнародних організацій та музеїв сприяють ефективному збереженню культурного надбання у сучасному світі, роблячи його доступним для майбутніх поколінь та захищаючи від можливих загроз.

Ініціативи та проєкти з оцифрування та збереження спадщини. Оцифрування та збереження культурних надбань стало важливим напрямком діяльності міжнародних організацій, які прагнуть зберегти важливі документи, артефакти та пам'ятки для майбутніх поколінь. Ці ініціативи спрямовані на захист культурних цінностей через використання новітніх технологій. Однією з основних програм є ініціатива UNESCO «Пам'ять світу», яка має на меті збереження

та популяризацію документальної спадщини світового значення. В рамках цієї програми підтримується оцифрування важливих архівів, документів та книг, що допомагає зробити їх доступними для широкої аудиторії.

Іншим важливим проєктом є ініціатива ICOMOS, яка сприяє впровадженню новітніх технологій для збереження культурних ландшафтів та архітектурних пам'яток. Ця організація підтримує використання сучасних методів для захисту культурних цінностей в умовах природних катастроф та конфліктів. Некомерційна організація СуАтк також відіграє важливу роль у збереженні культурних надбань, створюючи цифрові архіви значущих об'єктів за допомогою технологій 3D-сканування. Цифрове збереження стало критично важливим для захисту артефактів, які можуть бути зруйновані або втратити свій первісний вигляд з часом.

Як підкреслюють Тула Джіаніні та Джонатан Бовен, «цифрові технології стали не просто інструментом для збереження спадщини, а й важливим засобом для побудови нових зв'язків між музеями і їхніми аудиторіями» [5, р. 5]. Оцифрування дозволяє створювати нові форми взаємодії, забезпечуючи доступ до колекцій з будь-якої точки світу, що особливо актуально під час пандемій та кризових ситуацій, коли фізичний доступ до музеїв обмежений.

Британський музей активно займається оцифруванням своєї колекції, створюючи цифрові копії артефактів та надаючи до них доступ через свій вебсайт. У рамках проєкту «Google Arts & Culture» користувачі можуть переглядати тисячі об'єктів із колекції у високій роздільній здатності.

Лувр також впровадив кілька ініціатив з оцифрування, зокрема віртуальні тури та інтерактивні виставки, які доступні на його офіційному вебсайті. Це дозволяє користувачам з усього світу взаємодіяти з колекціями музею, не виходячи з дому.

Музей мистецтв Метрополітен створив програму «Open Access», яка надає відкритий доступ до зображень високої роздільної здатності багатьох експонатів із його колекції, що забезпечує ширший доступ до культурних цінностей.

Як зазначають Гелена Баранья та Жоана Симоїнш Енрикеш, «нові цифрові стратегії, впроваджені музеями під час пандемії, дозволили створити інноваційні форми взаємодії, зокрема через віртуальні тури та виставки» [2, р. 10]. *Галерея Уфіці* у Флоренції є прикладом того, як цифрові платформи можуть охопити ширшу аудиторію через віртуальні

експозиції, розширюючи межі доступності до культурної спадщини.

Окрім оцифрування музейних колекцій, великого значення набувають проекти, спрямовані на *відновлення зруйнованих пам'яток архітектури*. Такі проекти є особливо важливими в умовах конфліктів та природних катастроф, що призводять до руйнування історичних об'єктів.

Реконструкція Вавилонської брами в Іраку. Цей об'єкт зазнав значних пошкоджень під час військових конфліктів. Проект відновлення брами передбачав використання 3D-сканування та цифрових моделей для точного відтворення архітектурних деталей.

Відновлення собору Святого Стефана у Відні. Проект реставрації собору включав 3D-сканування для документування наявних конструкцій і створення планів для відновлення зруйнованих частин.

Великий Сфінкс в Єгипті. Частина статуї були пошкоджені через ерозію та людську діяльність. Використовуючи 3D-сканування, дослідники змогли створити цифрову модель та виготовити репліки для освітніх цілей.

3D-технології, як-от 3D-сканування та 3D-друк, стали ключовими інструментами у відновленні культурної спадщини. 3D-сканування допомагає формувати точні моделі зруйнованих пам'яток, що дозволяє відтворити навіть найменші деталі архітектури, тоді як 3D-друк уможливує відновлювання елементів, які неможливо відновити традиційними методами.

Окрім архітектурних пам'яток, *відновлюються й втрачені музейні експонати*, що відіграє важливу роль у збереженні культурної спадщини. Наприклад, проект «Lost Art» спрямований на документування та відновлення втрачених або викрадених творів мистецтва. Завдяки міжнародній співпраці чимало експонатів, втрачених під час Другої світової війни, було повернуто до музеїв.

Відновлення втрачених артефактів має велике значення для збереження культурної ідентичності. Це не лише допомагає суспільствам повернути їхню історичну пам'ять, а й сприяє освітнім програмам, які пояснюють значення культурного надбання для сучасного суспільства. Проекти відновлення також стимулюють наукові дослідження, допомагаючи глибше зрозуміти історичний контекст періоду створення артефактів.

Виклики та етичні питання оцифрування культурної спадщини. Оцифрування культурних надбань супроводжується низкою викликів та етичних питань, які охоплюють як технічні, так і соціокультурні

аспекти. Як зазначає Симус Рос, «цифрове збереження є не лише технічною проблемою, а й культурною, організаційною та соціальною. Наші культурні цінності можуть опинитися під ще більшим ризиком, оскільки багато хто вважає, що прогрес досягнуто, проте підходи до подолання перешкод залишаються обмеженими» [10, р. 3]. Це свідчить про те, що сам процес оцифрування не вирішує всіх проблем і вимагає глибшого розуміння та усвідомлення складності викликів, особливо щодо суперечливих культурних об'єктів.

Одним із основних етичних питань є проблема репрезентації та інтерпретації культурних цінностей. Цифрове збереження може підняти питання автентичності та реплікації, адже створення цифрових копій артефактів змінює спосіб їх сприйняття. Як зазначає Гейді Гейсмар, «цифровий музей часто презентує як ідеальний “музей без стін”. Створення нових цифрових колекцій розширило можливості уявлень про володіння колекціями, створюючи нові жанри цифрової культурної спадщини. Однак це піднімає складні питання щодо автентичності, реплікації та досвіду відвідувачів» [3, р. 267]. Цей аспект пов'язаний із занепокоєнням, що цифрові версії не передають повного досвіду взаємодії з оригіналами і можуть призводити до втрати культурної автентичності.

Окремо слід виокремити правові та етичні питання, зокрема питання авторських прав. Коли культурні об'єкти оцифровуються, постає питання, хто володіє правами на ці матеріали. Авторські права можуть належати музеям, державним органам або приватним власникам, що ускладнює процес вільного доступу до цифрових копій. Крім того, у міжнародному контексті виникають труднощі через різні національні підходи до авторських прав. Для ефективної співпраці та обміну даними між країнами необхідно узгоджувати стандарти та законодавство.

Однак питання доступу до оцифрованих матеріалів також залишається відкритим, адже одним із основних завдань оцифрування є забезпечення рівного доступу до культурних цінностей для всіх, і на практиці цей доступ може бути нерівномірним через технологічні та соціальні бар'єри. Гейсмар наголошує, що оцифрування часто передбачає широке поширення матеріалів, але це не завжди відповідає реальності, оскільки уряди та корпорації можуть обмежувати доступ до цих ресурсів через законодавчі норми [3, р. 269]. Ба більше, технологічні проблеми, як-от відсутність інтернету, необхідного обладнання або програмного

забезпечення, а також освітні, мовні чи культурні бар'єри можуть впливати на здатність людей отримувати доступ до оцифрованих матеріалів.

Технічні виклики також стосуються довговічності цифрових архівів. Зберігання цифрових копій вимагає постійного оновлення технологій та форматів, оскільки фізичні носії можуть зношуватися, а формати даних застарівати. Крім того, без відповідних механізмів резервного копіювання та відновлення даних існує ризик втрати важливих культурних матеріалів у цифровому форматі. Отже, цифрові архіви мають величезний потенціал для збереження пам'яток, але необхідність оновлень вимагає ретельного планування і контролю.

Важливо також враховувати етичні аспекти під час оцифрування суперечливих культурних об'єктів. Як зазначає Біджан Рухані, цифрове збереження може порушувати питання значення та цінності артефактів, особливо коли доступ до них обмежений або оцифрування викликає суперечки щодо прав на культурну власність [11, р. 9]. У таких випадках необхідно знайти баланс між наданням доступу та повагою до культурних прав власників цих об'єктів. Нік Поузек наголошує, що «оцифрування, хоч і пропонує більшу прозорість та доступність, може призвести до протилежного результату, якщо не управляти ним ретельно — воно може затемнювати значення артефактів і відчужувати їх власників» [9, р. 266].

Отже, оцифрування культурних надбань є складним процесом, що вимагає врахування численних викликів та етичних питань. Лише колективні зусилля міжнародної спільноти, музеїв та урядів можуть забезпечити ефективне збереження культурних цінностей і їхню доступність для майбутніх поколінь.

Висновки. Розвиток технологій оцифрування є надзвичайно важливим для збереження культурних цінностей у сучасному світі. Нові методи, як-от 3D-сканування, віртуальні тури та цифрові архіви, забезпечують фізичне збереження артефактів та створюють інтерактивні платформи для освіти та досліджень. Ці технології надають нові можливості для залучення широкої аудиторії, роблячи культурні надбання доступними у цифровому форматі.

Інновації у цій сфері допомагають долати виклики, спричинені військовими конфліктами та природними катастрофами. Завдяки технологіям процеси оцифрування адаптуються до нових умов, забезпечуючи надійність збереження. Впровадження нових технологій підвищує доступність і безпеку цифрових копій, сприяючи довгостроковій стратегії збереження культурних цінностей.

Міжнародна співпраця відіграє ключову роль у збереженні культурних об'єктів. Спільні проекти, які реалізують музеї, уряди та міжнародні організації, значно покращують процеси оцифрування та збереження культурних цінностей, сприяючи їх глобальній доступності. Важливою є розробка міжнародних стандартів, які забезпечують узгодженість цих процесів по всьому світу.

Глобальний підхід до збереження культурних цінностей підкреслює необхідність колективних зусиль для створення ефективних стандартів оцифрування та захисту спадщини. Співпраця між різними країнами та міжнародними організаціями є ключовим фактором успішного захисту та збереження культурних надбань.

Рекомендації щодо майбутніх дій. Для успішного збереження культурної спадщини важливо продовжувати інвестувати в новітні технології оцифрування та адаптувати їх до специфічних потреб музеїв і культурних установ. Це дозволить покращити якість документування та збереження спадщини. Окрім цього, необхідно активізувати зусилля щодо розробки єдиних міжнародних стандартів та протоколів, які б регулювали процеси оцифрування та захисту культурної спадщини, забезпечуючи узгодженість дій і високий рівень їх організації в усіх регіонах світу.

Важливо також зосередитися на забезпеченні рівного доступу до цифрових матеріалів, оскільки технологічні та соціальні бар'єри часто обмежують можливості доступу в різних регіонах. Доступність культурної спадщини у цифровому форматі має бути пріоритетом. Постійна міжнародна співпраця між урядами, музеями та міжнародними організаціями є ще одним важливим елементом стратегії, адже лише через спільні зусилля можна зміцнити захист культурної спадщини на глобальному рівні. Окрім цього, необхідно впроваджувати освітні програми, які підвищують обізнаність про важливість збереження культурної спадщини, а також навчають новим технологіям, необхідним для роботи в цій сфері. Ці рекомендації дозволять ефективно протистояти викликам, з якими стикається сучасне суспільство, та забезпечать збереження надбань людства для майбутніх поколінь.

Література

1. Baião J., Carvalho S. Virtual Museums and Art Projects, between the Analogue and the Digital: Catalogue Raisonné Graça Morais. *Art, Museums and Digital Cultures: Rethinking Change* / Ed. by H. Barranha, J. H. Simões. Lisbon: Institute of Art History, Faculty of Social and Human Sciences, NOVA

University of Lisbon & maat, 2021. P. 178–190. <https://doi.org/10.34619/hwfg-s9yy>

2. Barranha H., Henriques J. S. Introduction: Rethinking Change in Art and Museums. *Art, Museums and Digital Cultures: Rethinking Change* / Ed. by H. Barranha, J. H. Simões. Lisbon: Institute of Art History, Faculty of Social and Human Sciences, NOVA University of Lisbon & maat, 2021. P. 8–14. <https://doi.org/10.34619/hwfg-s9yy>

3. Geismar H. Museum + digital =?. *Digital Anthropology* / Ed. by H. Geismar, H. Knox. London: Routledge, 2021. P. 264–287. <https://doi.org/10.4324/9781003087885>

4. Giannini T., Bowen J. P. Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID-19. *Preprints.org*. 30.11.2021. <https://doi.org/10.20944/preprints202111.0556.v1>

5. Giannini T., Bowen J. P. Museums, Art, Identity, and the Digital Ecosystem: A Paradigm Shift. *Museums and Digital Culture* / Ed. by T. Giannini, J. P. Bowen. Springer International Publishing, 2019. P. 63–90. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6>

6. Museums in a Digital Age / Ed. by R. Parry. London: Routledge, 2010. 496 p. <https://doi.org/10.4324/9780203716083>

7. Museums in a Digital Culture: How Art and Heritage Become Meaningful / Ed. by C. van den Akker, S. Legêne. Amsterdam University Press, 2016. 142 p.

8. Parry R., Dziekan V. Critical Digital: Museums and Their Postdigital Circumstance. *Art, Museums and Digital Cultures: Rethinking Change* / Ed. by H. Barranha, J. H. Simões. Lisbon: Institute of Art History, Faculty of Social and Human Sciences, NOVA University of Lisbon & maat, 2021. P. 16–26. <https://doi.org/10.34619/hwfg-s9yy>

9. Pozek N. The Stakes of Big Tech and the Digitisation of Visual Culture. *Art, Museums and Digital Cultures: Rethinking Change* / Ed. by H. Barranha, J. H. Simões. Lisbon: Institute of Art History, Faculty of Social and Human Sciences, NOVA University of Lisbon & maat, 2021. P. 265–274. <https://doi.org/10.34619/hwfg-s9yy>

10. Ross S. Digital Preservation, Archival Science and Methodological Foundations for Digital Libraries. *New Review of Information Networking*. 2012. Vol. 17, Issue 1. P. 43–68. <https://doi.org/10.1080/13614576.2012.679446>

11. Rouhani B. Ethically Digital: Contested Cultural Heritage in Digital Context. *Studies in Digital Heritage*. 2023. Vol. 7. No. 1. P. 1–16. <https://doi.org/10.14434/sdh.v7i1.35741>

References

1. Baião, J., & Carvalho, S. (2021). Virtual Museums and Art Projects, between the Analogue and the Digital: Catalogue Raisonné Graça Morais. In H. Barranha & J. H. Simões (Eds.),

Art, Museums and Digital Cultures: Rethinking Change (pp. 178–190). Lisbon: Institute of Art History, Faculty of Social and Human Sciences, NOVA University of Lisbon & maat. <https://doi.org/10.34619/hwfg-s9yy>

2. Barranha, H., & Henriques, J. S. (2021). Introduction: Rethinking Change in Art and Museums. In H. Barranha & J. H. Simões (Eds.), *Art, Museums and Digital Cultures: Rethinking Change* (pp. 8–14). Lisbon: Institute of Art History, Faculty of Social and Human Sciences, NOVA University of Lisbon & maat. <https://doi.org/10.34619/hwfg-s9yy>

3. Geismar, H. (2021). Museum + digital =?. In H. Geismar & H. Knox (Eds.), *Digital Anthropology* (pp. 264–287). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003087885>

4. Giannini, T., & Bowen, J. P. (2021, November 30). Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID-19. *Preprints.org*. <https://doi.org/10.20944/preprints202111.0556.v1>

5. Giannini, T., & Bowen, J. P. (2019). Museums, Art, Identity, and the Digital Ecosystem: A Paradigm Shift. In T. Giannini & J. P. Bowen (Eds.), *Museums and Digital Culture* (pp. 63–90). Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6>

6. Parry, R. (Ed.). (2010). *Museums in a Digital Age*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203716083>

7. Akker, C. van den, & Legêne, S. (Eds.). (2016). *Museums in a Digital Culture: How Art and Heritage Become Meaningful*. Amsterdam University Press.

8. Parry, R., & Dziekan, V. (2021). Critical Digital: Museums and Their Postdigital Circumstance. In H. Barranha & J. H. Simões (Eds.), *Art, Museums and Digital Cultures: Rethinking Change* (pp. 16–26). Lisbon: Institute of Art History, Faculty of Social and Human Sciences, NOVA University of Lisbon & maat. <https://doi.org/10.34619/hwfg-s9yy>

9. Pozek, N. (2021). The Stakes of Big Tech and the Digitisation of Visual Culture. In H. Barranha & J. H. Simões (Eds.), *Art, Museums and Digital Cultures: Rethinking Change* (pp. 265–274). Lisbon: Institute of Art History, Faculty of Social and Human Sciences, NOVA University of Lisbon & maat. <https://doi.org/10.34619/hwfg-s9yy>

10. Ross, S. (2012). Digital Preservation, Archival Science and Methodological Foundations for Digital Libraries. *New Review of Information Networking*, 17(1), 43–68. <https://doi.org/10.1080/13614576.2012.679446>

11. Rouhani, B. (2023). Ethically Digital: Contested Cultural Heritage in Digital Context. *Studies in Digital Heritage*, 7(1), 1–16. <https://doi.org/10.14434/sdh.v7i1.35741>

Стаття надійшла до редакції 20.08.2024.

Стаття прийнята до друку 19.09.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Анастасія Гончаренко, Таїсія Пода, Владислав Тузов 2024

Інна Яковець

Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет

e-mail: innayakovets7@gmail.com | orcid.org/0000-0001-5069-5857

Олександр Луговський

Кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра дизайну, Черкаський державний технологічний університет

e-mail: saga-al@ukr.net | orcid.org/0000-0003-4208-7805

Наталія Чугай

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет

e-mail: natalichugai@hotmail.com | orcid.org/0000-0002-3292-9637

Inna Yakovets

D.Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Department of Design, Cherkasy State Technological University

Oleksandr Luhovskyi

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Department of Design, Cherkasy State Technological University

Nataliia Chuhai

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor of Design Department, Cherkasy State Technological University

МУЗЕЙНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ:

ІНКЛЮЗИВНИЙ ПРОСТІР ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ

THE MUSEUM ENVIRONMENT IN THE EARLY 21ST CENTURY:

INCLUSIVE SPACE AND ITS FEATURES

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337881 | УДК [004.738.5:376-056.2]:7.012

Анотація. Проаналізовано матеріали, присвячені вивченню проблеми інклюзивного простору, специфіки взаємодії з людьми з інвалідністю та впровадження принципів доступності у музейний простір. Проаналізовано також досвід уже реалізованих інклюзивних проєктів, міжнародний та вітчизняний досвід адаптації музейного простору для відвідувачів з інвалідністю. З'ясовано, що поняття інклюзивного середовища має носити інтегрований характер, щоб відповідати сучасним реаліям, викликам і відповідним соціальним змінам. Запропоновано поняття «інклюзивний музейний простір». Показано, що підходи до понять ексклюзії, інклюзії та добробуту визначені через призму соціального, педагогічного та психологічного аспектів. Проаналізовано важливість застосування принципів універсального дизайну при створенні інклюзивного музейного середовища та визначено необхідність подальшого розвитку доступності у питанні інтеграції людей з інвалідністю у культурне життя суспільства. У дослідженні сформульовано рекомендації щодо створення інклюзивного музейного простору, зважаючи на візуальний аспект проблеми та комплекс інших питань. Рекомендації враховують різні типи відвідувачів, можливі бар'єри та способи їх подолання.

Ключові слова: художній музей, культурний центр, інтерактивні методи, експозиція, інклюзивний музейний простір, люди з інвалідністю, візуальний складник, доступність, універсальний дизайн.

Abstract. The article analyzes research on inclusive spaces, focusing on the specifics of engaging with people with disabilities and implementing accessibility principles within museum environments. It also examines the experience of already implemented inclusive projects. Both international and domestic practices of adapting museum spaces for visitors with disabilities are reviewed. The study finds that the concept of an inclusive environment should be integrated in response to contemporary realities, societal challenges, and social change. The concept of an inclusive museum space is introduced. The article demonstrates that the approaches to exclusion, inclusion, and well-being are shaped through social, pedagogical, and psychological perspectives. The importance of applying universal design principles in the creation of inclusive museum environments is emphasized, and the ongoing need to improve accessibility as part of integrating people with disabilities into the cultural life of society is highlighted. The article offers recommendations for creating inclusive museum spaces that consider not only the visual component but also the complexity and diversity of the environment. These recommendations take into account different visitor types, potential barriers, and strategies for overcoming them.

Keywords: art museum, cultural center, interactive methods, exhibition, inclusive museum space, exclusion, people with disabilities, visual component, adaptation, accessibility, universal design.

Постановка проблеми. На початку ХХІ століття художні музеї зазнають значних змін у своїй діяльності, структурі та функціях. Ці зміни пов'язані з соціальними, технологічними, економічними та культурними трансформаціями, які відбуваються в суспільстві. До основних тенденцій розвитку художніх музеїв можна віднести: *інтеграцію нових технологій* (цифровізацію та соціальні медіа); *зосередженість на відвідувачах* (музеї приділяють значну увагу створенню насиченого досвіду, що передбачає інтерактивні елементи, освітні програми та заходи, які сприяють залученню відвідувачів у процеси навчання), а також *інклюзивність* (музеї намагаються стати доступнішими для різних груп населення, включаючи людей з обмеженими можливостями, молодь та етнічні меншини); *соціальну відповідальність* (актуалізацію соціальних проблем та громадську діяльність); *зміну ролі музеїв* (перетворення музеїв у *культурні центри*, де крім виставок проходять лекції, семінари, майстер-класи та інші заходи, що сприяють обміну ідеями і культурному розвитку, а використання мультимедійних технологій у виставковій діяльності робить експозиції більш динамічними та привабливими для молодшої аудиторії); *глобалізацію* (музеї беруть участь у міжнародних виставках, обмінах і співпраці, що дозволяє їм бути частиною глобального культурного контексту) та *локалізацію* (водночас музеї прагнуть зберегти свою автентичність і локальну ідентичність, акцентуючи увагу на місцевій культурі та художниках); *екологічну орієнтацію* (художні музеї починають впроваджувати принципи сталого розвитку в свою діяльність, зокрема в питаннях енергозбереження, управління ресурсами та екологічної відповідальності) [26].

Проте, враховуючи ситуацію в Україні та світі, що склалася після 24 лютого 2022 року, формування інклюзивного музейного простору є сьогодні однією з ключових тенденцій розвитку художніх музеїв. Це явище відображає зміну в підходах до музейної практики, коли музеї прагнуть стати доступними для всіх верств населення, незалежно від їхніх можливостей, культурного рівня чи соціального статусу.

Формування інклюзивного музейного простору на початку ХХІ століття є складним і багатогранним процесом, що відображає зростаючу роль музеїв у вирішенні соціальних, культурних і етичних питань. *Інклюзивність* стає важливим аспектом у забезпеченні доступу всіх верств населення до культурних ресурсів. Художні музеї, які активно впроваджують

ці принципи, не лише стають більш привабливими для різних аудиторій, але й виконують важливу роль у формуванні відкритого та різноманітного культурного середовища.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Адаптація культурного середовища під потреби людей з обмеженими можливостями не є новою практикою. В Україні вже існують культурні й освітні установи, які вважаються повністю готовими прийняти будь-якого відвідувача: сім'ю з немовлям, людину з обмеженими можливостями чи людину, що на даний період часу знаходиться у несприятливих життєвих обставинах. Аналізуючи досвід культурних закладів, що пройшли цей шлях, та науковців, які працювали над вирішенням проблеми включення осіб з інвалідністю у соціум, а зокрема у культурне життя, можна виокремити систему кроків і заходів, які допоможуть у вирішенні проблеми.

У статті К. Мінакової «Музейна виставка для інвалідів по зору: досвід, проблеми, перспективи» [14] висвітлено основні етапи та особливості створення виставкового проекту для сліпих та слабозорих відвідувачів. Авторка проаналізувала останні публікації та дослідження з цієї теми та сформулювала рекомендації щодо запровадження інклюзивних практик у музейному середовищі.

М. Андреева у статті «Концептуалізація поняття “інклюзивне середовище” у контексті розбудови суспільства рівних можливостей в Україні» [2] визначила поняття «інклюзія» й «інтеграція», їх взаємозв'язок і відмінності. У науковій роботі концептуалізовано поняття «інклюзивне середовище» з урахуванням євроінтеграційних тенденцій розбудови суспільства рівних можливостей. Досліджено зарубіжний досвід створення інклюзивних навчальних закладів. Охарактеризовано сучасні тенденції в українському законодавстві та суспільстві із забезпечення рівних прав і можливостей усіх громадян незалежно від рівня здоров'я.

Навчально-методичний посібник «Інвалідність та суспільство» [7] підготовлено в межах діяльності українсько-канадського проекту «Інклюзивна освіта для дітей з особливими потребами в Україні» [29]. У ньому подано інформацію з багатьох питань, пов'язаних з інвалідністю, розкриття яких допоможе глибше усвідомити і зрозуміти сутність проблеми, а також представлено програму курсу «Інвалідність та суспільство» для вищих навчальних закладів. У посібнику подано програму курсу для вищих навчальних закладів, а також методичні матеріали

до даного курсу: еволюційний шлях поглядів на питання «інвалідності»; права людини з інвалідністю; моделі інвалідності та їх вплив на формування соціальної політики; питання інклюзивної освіти; ролі громадських організацій у формуванні інноваційних підходів до проблем інвалідності; взаємозв'язок між доступністю і забезпеченням прав людини та питання універсального дизайну.

У роботі Д. Палатної «Інклюзивне середовище: формування інтегрованого поняття» [20] висвітлено проблему відсутності інклюзивного середовища для людей з інвалідністю як фактору декларативного характеру інклюзивних реформ. Описано педагогічні аспекти визначення понять інклюзії та інклюзивного освітнього середовища, які впливають на реалізацію інклюзії у сфері освіти, соціальний аспект інклюзії — через визначення понять соціальної ексклюзії та соціальної інклюзії, які реалізуються на рівні соціальної політики та у практичній площині, а також психологічний аспект — через визначення понять психологічного добробуту та суб'єктивного щастя.

Мета статті — виявити та проаналізувати специфіку дизайну інклюзивного музейного простору, зокрема можливості адаптації музейного простору для людей з інвалідністю (з вадами зору).

Виклад основного матеріалу. Проаналізуємо практичний досвід музеїв зі створення інклюзивного простору. Від 2018 року Благодійний фонд «Мистецький арсенал» у співпраці з Ресурсним центром «Безбар'єрна Україна» активно працювали над ідеєю та реалізацією проекту «Відчуй. Барви» [27]. У рамках проекту передбачено створення циклу робіт із використанням різних фактур, які допоможуть відчутти колір на дотик і таким чином цілісно сприйняти мистецький твір. Проект спрямований на те, щоб зробити доступною для незрячих людей ту частину матеріальної культури, сприйняття якої ускладнене через вроджені або набуті вади. На базі проекту здійснено теоретичне й практичне вивчення доцільності використання тих чи інших зображень і тактильних елементів, проведено консультації з тифлопедагогами, офтальмологами, художниками, дизайнерами. Одним із етапів роботи над проектом стало експериментальне дослідження, в якому взяли участь 50 осіб із порушеннями зору. У результаті експерименту визначені фактури, що відповідають певним кольорам, створено комплект тактильних карток «Барви» та декілька тактильних репродукцій картин Казимира Малевича, запропоновано алгоритми огляду картини з різним наповненням [5].

Діяльність сучасних художніх музеїв України, зокрема з урахуванням інклюзивності, досліджували у своїх працях І. Яковець — «Художній музей ХХІ століття» [33], Ж.-М. Тобель — «Нова епоха музеїв. Київ: Музейний простір» [28], Є. Прокопенко — «Музей та засоби масової інформації на сучасному етапі» [21], Н. Капустіна — «Деякі аспекти роботи з музейною аудиторією (з досвіду роботи Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького)» [9], Т. Міронова — «Сучасний український музей — соціальна складова держави» [15].

Також варто розглянути досвід зі створення інклюзивного простору в найдоступнішому музеї України — Національному музеї Голодомору-геноциду в Києві (за версією дослідження проекту «Inclusive Travels») [16]: «У Музеї Голодомору затверджено Порядок супроводу (надання допомоги) осіб з інвалідністю та інших маломобільних груп населення, які бажають відвідати наш заклад» [32]. Музей пропонує своїм відвідувачам аудіоекскурсії для людей з порушеннями зору з використанням тактильних копій експонатів, відеоекскурсії з супроводом мовою жестів, адаптований сайт під потреби людей з обмеженими можливостями, а також безліч публікацій з рекомендаціями щодо роботи з людьми з інвалідністю. Особливу увагу приділено роботі з людьми, що мають порушення зору, оскільки, як відомо, музейні експозиції розраховані передусім на зорове сприйняття.

У контексті вивчення питання формування інклюзивного музейного простору, зокрема у художніх музеях, вважаємо за доцільне зупинитися на аспекті доступності та принципах універсального дизайну.

За даними Державної служби статистики, станом на 2021 рік в Україні інвалідність мають 2,7 млн цивільних осіб, що зумовлює необхідність створення доступного середовища. Відповідно до ст. 9 Конвенції ООН про права людей з інвалідністю, «доступність» визначається як «забезпечення особам з інвалідністю доступу нарівні з іншими до фізичного оточення, до транспорту, до інформації та зв'язку, зокрема інформаційно-комунікаційних технологій і систем, а також до інших об'єктів і послуг, відкритих або таких, що надаються населенню, як у міських, так і в сільських районах» [11], а отже вона має на меті усунути перешкоди на шляху інтеграції інвалідів у суспільство. «Існуючі специфічні бар'єри можуть негативно впливати на реалізацію та забезпечення численних прав людини» [7]. Наприклад, відсутність у людини можливості відвідувати культурні установи обмежує її право на вільний духовний розвиток, доступ до культурних цінностей,

здобутків свого народу і всього людства для їх аналізу, засвоєння й участі у подальшому їх розвитку. Такі перешкоди обмежують залученість таких людей до культурного життя суспільства, порушуючи їхні права [30].

Головним принципом доступності є забезпечення рівних умов для існування та розвитку кожній людині. Для забезпечення доступності середовища, як правило, використовують *принципи універсального дизайну*, що їх запропонував американський архітектор Роналд Л. Мейс [36]. *Універсальний дизайн* — це стратегія, спрямована на те, щоб проектування і компоненти будь-якого середовища, виробів, комунікації, інформаційних технологій чи послуг були однаково доступні чи зрозумілі всім та відповідали вимогам спільного користування [1, с. 12].

Дотримання принципів універсальності ще на етапі проектування дає можливість скоротити витрати у майбутньому, а також збільшити кількість потенційних користувачів, адже простір, у якому враховані потреби всіх людей, дає можливість відвідувати його чи користуватися ним кожному без виключень. Проте для культурної інституції інклюзія давно не питання потреби — це питання обов'язку. Вільний доступ до інформації та освіти — це право кожної людини, тому кожен музей у майбутньому має стати доступним та інклюзивним [31].

Як вже наголошувалося вище, поняття музею з часом набуло певних змін. Якщо раніше основними функціями музеїв було колекціонування та збереження, то зараз до цього списку додалися також дослідження й діалог із відвідувачами. На такі зміни вплинув технологічний прогрес, а також загальний розвиток суспільства. Нині поняття «сучасний музей» передбачає інклюзивність музейного простору, в якому за допомогою інтерактивних методів вибудовується зв'язок із відвідувачами. На думку американського музейного філософа Стивена Вейла, «в основі соціальної відповідальності музею лежить те, що він «включений» у суспільство, впливає на суспільство та формує його».

За словами Дейвіда Флемінга, який відстоює необхідність соціалізації музеїв, інклюзивний музей сприяє демократизації, процесу соціальних змін і відродженню суспільства. Інклюзивність має на меті сприяти індивідуальному визнанню та особистому розвитку [35]. Метою сучасної інституції має стати забезпечення доступності культурного продукту, організації дозвілля та художньо-естетичного виховання, створення умов для комфортного перебування всіх відвідувачів, зокрема осіб з інвалідністю.

За даними Державної служби статистики, станом на 1 січня 2022 року в Україні налічувалося 2 млн 725 тис. людей з інвалідністю [23, с. 55], що складало близько 15 % від усього населення. Бар'єри та обмеження, які нині постають перед людьми з інвалідністю, доводять, що існує потреба в інтегрованому підході для реалізації практичних рішень, які б мінімізували ці бар'єри [20]. Враховуючи, що Україна вже три роки перебуває у стані війни, очевидним є те, що кількість людей з інвалідністю значно зросте [4].

Відповідно до соціальної моделі інвалідності, до *ексклюзії* [18] людей з інвалідністю призводять такі бар'єри: фізичні (обмежують пересування у просторі); правові (призводять до недотримання принципу рівності та невід'ємності прав і свобод громадян); соціальні (призводять до ізоляції та обмежують участь у житті суспільства); стигматизація в суспільстві (формує викривлене ставлення до людей з інвалідністю та обмежує формування здорових взаємовідносин) [8].

У світі найбільш вивченими є *соціальний та педагогічний* аспекти понять інклюзії та інклюзивного середовища, а в українських реаліях, через ряд змін у законодавстві, — педагогічний аспект цих понять [20]. Протягом останніх років в Україні значно збільшилась кількість опублікованих наукових праць, що описують, аналізують і займаються вивченням інклюзивної освіти як окремого явища, а також визначенням принципів формування і розвитку інклюзивного освітнього середовища [2; 10; 17; 22]. Незважаючи на те, що в українській науці поняття інклюзії найчастіше застосовується у педагогічній площині, деякі вітчизняні колеги все ж таки звертають увагу на те, що у світовій спільноті це поняття має ширше значення [3; 12; 24].

М. Андреева у своїй статті концептуалізує поняття інклюзивного середовища через поняття інклюзивного суспільства як такого, «де кожна людина відчуває себе безпечно і комфортно» [2]. Але варто зазначити, що дослідниця ставить на меті лише актуалізацію необхідності наукової розробки поняття інклюзивного середовища, а не безпосереднє формування даного поняття.

Отже, інклюзивний простір має бути сформований і у культурних установах. Термінологічно *інклюзивний музейний простір* можна позначити як предметно-просторове середовище культурного спрямування, доступне й оснащене під потреби всіх категорій осіб незалежно від їх віку, соціального стану чи фізичних можливостей.

Серед проблем, які можуть виникнути при створенні доступного простору у музеях, є такі, що стосуються обмежень, пов'язаних зі збереженням експонатів музею, через що забезпечити всі умови для доступності складно. Велика кількість наявних у музеях обмежень пов'язана з високою страховою цінністю творів та небезпекою, яку становить тактильне вивчення крихких експонатів. У таких випадках експозиції адаптуються за допомогою сучасних методів і принципів побудови експозиції, а також відповідних технічних засобів.

Інклюзивний музейний простір враховує не тільки візуальний складник. Для створення доступного середовища неабияка увага має приділятися налагодженню робочих процесів таким чином, щоб всі події та заходи були доступні і для людей з інвалідністю [6]. Музеї можуть відігравати важливу роль у подоланні соціальної ізоляції громадян, якщо забезпечать дотримання певних *principis*, а саме:

- відвідувачі з інвалідністю мають право брати участь у всіх видах діяльності музею;

- музеї повинні бути відкритими до діалогу з відвідувачами з інвалідністю, дізнаватися про їхні потреби та прагнення;

- музеям потрібно орієнтуватися на соціальну модель розуміння інвалідності, тобто виходити з того, що причиною ізоляції людини є не особливості її здоров'я, а соціальні бар'єри навколо неї — фізичні, організаційні та такі, що пов'язані з упередженим ставленням до неї;

- музеям необхідно визначити, які саме бар'єри заважають відвідувачам з інвалідністю долучитися до культурного життя, наприклад: сенсорні, інтелектуальні, емоційні, поведінкові, фінансові, соціальні, освітні або культурні [25].

Основою інклюзивної практики в музеях мають бути *універсальні принципи проектування*. У статті «Принципи універсального дизайну у музейному просторі» [19] наведено приклади практичного втілення кожного принципу універсальності у музейний простір та обґрунтовано мету цих уведень. Експозиції виставок та освітні програми потрібно розробляти таким чином, щоб доступ до них мала кожна людина.

Важливим параметром адаптації простору для людей з порушенням зору є рівень освітленості приміщення та експозицій. Рівень освітленості полотна, написаного олійними фарбами, не повинен перевищувати 150 лк, а ось предмети з дерева, каменю або металу цілком можна залити світлом близько 500 лк без шкоди для них.

Адаптація експозицій для людей з обмеженими можливостями відбувається також за допомогою спеціального обладнання:

- аудіогід у вигляді плеєра для забезпечення доступності послуг, які надає музей (екскурсії, освітні заходи), та для індивідуального ознайомлення з експонатами музею;

- електронні лупи (портативні ручні відеозбільшувачі) для відвідувачів зі зниженим зором;

- тактильні копії експонатів для людей з вадами зору;

- систему навігації з використанням піктограм;

- тактильні смуги жовтого кольору на підлозі, що позначають першу та останню сходинку або сигналізують про перешкоди на шляху [13].

Означені вище фактори формування інклюзивного музейного простору для людей з вадами зору представлені на Іл. 1. Відтак запропонована розширена і доповнена структура культурного простору музею на мікрорівні [33, с. 79] з урахуванням інклюзивності (Іл. 2).

Висновки. На початку ХХІ століття художні музеї зазнають значних змін, адекватно реагуючи на виклики сучасності. Вони стають більш відкритими, інтерактивними та соціально відповідальними, прагнучи залучити ширшу аудиторію та виконувати роль культурних центрів у суспільстві. Ці тенденції вказують на те, що музеї можуть і повинні бути активними учасниками культурного та соціального життя, сприяючи розвитку суспільства в цілому.

Формування інклюзивного музейного простору на початку ХХІ століття є складним і багатограним процесом, що відображає зростаючу роль музеїв у вирішенні соціальних, культурних і етичних питань. Інклюзивність стає важливим аспектом у забезпеченні доступу всіх верств населення до культурних ресурсів. Художні музеї, які активно впроваджують ці принципи, стають більш привабливими для різних аудиторій та виконують важливу роль у формуванні відкритого та різноманітного культурного середовища. У дослідженні визначено фактори формування інклюзивного музейного простору для людей з вадами зору: соціальна адаптація громадян; універсальні принципи проектування; адаптація експозиції за допомогою спеціального обладнання; спеціальне освітлення. Сформульовано рекомендації щодо створення інклюзивного музейного простору, зважаючи не тільки на його візуальний аспект, але й з урахуванням усього комплексу потреб відвідувачів з обмеженими можливостями.

Література

1. Азін В. О., Байда Л. Ю., Грибальський Я. В., Красюкова-Еннс О. В. Доступність та універсальний дизайн: навчально-методичний посібник. Київ, 2013. 128 с.
2. Андреева М. О. Концептуалізація поняття «інклюзивне середовище» у контексті розбудови суспільства рівних можливостей в Україні. *Імідж сучасного педагога*. 2017. № 6(175). С. 47–50.
3. Берендеева А. І. Сфера застосування дефініції «інклюзія». *Південноукраїнський правничий часопис*. 2017. № 4. С. 19–21.
4. Втрати серед цивільних осіб в Україні з 24 лютого 2022 року до 15 лютого 2023 року. *Організація Об'єднаних націй в Україні*. 20.02.2023. URL: <https://ukraine.un.org/uk/219519-втрати-серед-цивільних-осіб-в-україні-з-24-лютого-2022-року-до-15-лютого-2023-року> (дата звернення: 15.06.2024).
5. Гавенко С. Ф., Лабецька М. Т., Гавенко М. М., Юревич В. Р. Вплив читабельності шрифту Брайля на ефективність тактильного сприйняття інформації незрячими людьми. *Acta medica Leopoliensia*. 2013. № 3. С. 69–74.
6. Гнатюк Л. Р., Кочка А. С. Вимоги до візуальних комунікацій у дизайні освітнього середовища. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2018. Вип. 50. С. 33–40.
7. Інвалідність та суспільство: навчальний-методичний посібник / Л. Байда, О. Красюкова-Еннс, С. Буров та ін.; заг. ред.: Л. Байда, О. Красюкова-Еннс. Київ, 2011. 188 с.
8. Інвалідність і суспільство: навч.-метод. посібник / за заг. ред. Л. Ю. Байди, О. В. Красюкової-Еннс. Київ, 2012. 216 с.
9. Капустіна Н. І. Деякі аспекти роботи з музейною аудиторією (з досвіду роботи Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького). *Сучасний музей: між скарбницею та підприємством*: матеріали Міжнародної конференції 8 жовтня 2006 року, м. Чернівці. Львів, 2008. С. 99–102.
10. Колупаєва А. А. Інклюзивна освіта: реалії та перспективи: монографія. Київ: Самміт-Книга, 2009. 272 с.
11. Конвенція про права осіб з інвалідністю: Резолюція Генеральної асамблеї ООН № 61/106. *Верховна Рада України*. 19.06.2023. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text (дата звернення: 11.11.2024).
12. Малишевська І. А. Гуманістична парадигма інклюзивної освіти. *Вісник Черкаського університету. Серія: Педагогічні науки*. 2016. № 3. С. 118–123.
13. Марків Н. П'ять найдоступніших музеїв України розташовані у Києві. *Invak.info*. 17.11.2021. URL: <https://invak.info/bezbarernost/pyat-najdostupnishikh-muzeiv-ukrayini-roztashovani-u-kiyevi.html> (дата звернення: 15.06.2024).
14. Мінакова К. В. Музейна виставка для інвалідів по зору: досвід, проблеми, перспективи. *Теорія і практика виховання сучасної молоді: цінності, зміст, технології*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (26–29.09.2012, Луганськ–Краснодон). С. 116–121.
15. Міронова Т. В. Сучасний український музей — соціальна складова держави. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 157–163.
16. Названо найбільш інклюзивні музеї України. *Zruchno. Travel*. 12.11.2021. URL: <https://zruchno.travel/News/New/%206021?lang=ua> (дата звернення: 15.06.2024).
17. Найда Ю. М. Стандарти громадсько-активної школи: соціальна інклюзія: навчально-метод. посібник / за заг. ред. Л. І. Даниленко. Київ: Плянди, 2014. 68 с.
18. Оксамитная С., Хмелько В. Социальная эксклюзия в Украине на начальной стадии реставрации капитализма. *Социология: теории, методы, маркетинг*. 2004. № 3. С. 66–77.
19. Падун С. Що таке піктограми як засоби АДК. *ДивоГра*. 28.08.2019. URL: <https://www.dyvogra.com/uk/what-are-icons/> (дата звернення: 16.06.2024).
20. Палатна Д. Інклюзивне середовище: формування інтегрованого поняття. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Соціальна робота*. 2019. № 1(5). С. 20–23. <https://doi.org/10.17721/2616-7786.2019/5-1/4>
21. Прокопенко Є. В. Музей та засоби масової інформації на сучасному етапі. *Музей на межі тисячоліть*. Дніпропетровськ, 1999. С. 36–39.
22. Сакалюк О. О., Александрова С. О. Розвиток освітнього середовища як технологія управління навчальним закладом в умовах інклюзії. *Вісник Черкаського університету. Серія: Педагогічні науки*. 2016. № 13. С. 22–27.
23. Соціальний захист населення України у 2022 році: статистичний збірник / відповід. за вип. І. В. Сенік. Київ: Державна служба статистики України, 2023. 115 с. URL: https://www.ukrstat.gov.ua/druk/publicat/kat_u/2023/zb/10/zb_szn_2022.pdf (дата звернення: 11.11.2024).
24. Стрельнікова О. О., Єсіна Н. О. Поняття та сутність соціальної інклюзії в соціальній роботі. *Сучасне суспільство*. 2019. Вип. 1. С. 233–241. <https://doi.org/10.34142/24130060.2019.17.1.20>
25. Тичина А. Музеї без бар'єрів. Куди вирушити в інклюзивний тур: найцікавіші локації в Україні. *РБК-Україна*. 24.09.2021. URL: <https://www.rbc.ua/rus/travel/muzei-barerov-kuda-otpravitsya-inklyuzivnyu-1632483317.html> (дата звернення: 15.06.2024).
26. Тобелем Ж.-М. Нова епоха музеїв. Культурні установи перед викликом менеджменту / пер. з фр. З. Борисюк, П. Тарашука, С. Тевольде. Київ, 2018. 320 с.
27. Чайка М. С., Усатенко Г. В., Кривоногова О. В. Теорія та практика використання альтернативної комунікації для осіб з особливими освітніми потребами: навч.-метод. пос. Київ: ФОП Усатенко Г. В., 2021. 80 с.

28. Четвертий в Україні «Арсенал Ідей» з'явився у Житомирі. *Times.zt*. 13.10.2018. URL: <https://times.zt.ua/arsenal-idej-u-zhytomyrj/?amp> (дата звернення: 15.06.2024).

29. Чому STEM-освіта має бути інклюзивною: поради для залучення дітей з ООП. *НУШ — Нова українська школа*. 01.12.2020. URL: <https://nus.org.ua/view/chomu-stem-osvita-maye-butj-inklyuzyvnoyu-porady-dlya-zaluchennya-ditej-z-oor/> (дата звернення: 16.06.2024).

30. 64 % людей з інвалідністю не відвідують заклади культури, — результати всеукраїнського опитування про культурні права людей з інвалідністю. *Український культурний фонд*. 22.10.2021. URL: <https://ucf.in.ua/news/22-10-2021> (дата звернення: 15.06.2024).

31. Що таке доступний музейний простір та навіщо він нам? *Медіа великих історій*. 27.12.2021. URL: <https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/ne-rozkish-a-obovyzak-shho-take-dostupnyj-muzejnyj-prostir-ta-navishho-vin-nam/> (дата звернення: 01.08.2024).

32. Як відвідати наш Музей особам з інвалідністю. *Музей Голодомору*. 19.07.2023. URL: <https://holodomormuseum.org.ua/accessibility/iak-vidvidaty-nash-muzej-osobam-z-invalidnistiu/> (дата звернення: 02.08.2024).

33. Яковець І. О. Художній музей ХХІ століття: монографія. Черкаси: Видавець Ольга Вовчок, 2016. 463 с.

34. Яковець І. О., Лисенко А. О. Принципи універсального дизайну у музейному просторі. *Progressive Research in the Modern World*. Proceedings of the 11th International Scientific and Practical Conference. BoScience Publisher. Boston, USA. 2023. P. 132–136. URL: <https://sciconf.com.ua/xi-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-progressive-researchin-the-modern-world-20-22-07-2023-boston-ssha-arhiv/> (access date: 11.11.2024).

35. Mason R. Conflict and Complement: An Exploration of the Discourses Informing the Concept of the Socially Inclusive Museum in Contemporary Britain. *International Journal of Heritage Studies*. 2004. Vol. 10. No. 1. P. 49–73. <https://doi.org/10.1080/1352725032000194240>

36. The 7 Principles. *Centre for Excellence in Universal Design*. URL: <https://universaldesign.ie/what-is-universal-design/the-7-principles/> (access date: 16.08.2024).

References

1. Azin, V. O., Hrybalskyi, Y. V., Baida, L. Y., & Krasiukova-Enns, O. V. (2013). *Dostupnist ta universalnyi dyzain* [Accessibility and Universal Design]. Kyiv [in Ukrainian].

2. Andreieva, M. O. (2017). Kontseptualizatsiia poniattia “inkliuzyvne seredovishche” u konteksti rozbudovy suspilstva rivnykh mozhlyvostei v Ukraini [The Clarification of the Concept “Inclusive Environment” in the Context of the Development of Equal Opportunities’ Society in Ukraine].

Image of the Modern Pedagogue, 6(175), 47–50 [in Ukrainian].

3. Berendieieva, A. I. (2017). Sfera zastosuvannia definitsii “inkliuziia” [The Scope of the Definition of “Inclusion”]. *The South Ukrainian Law Journal*, 4, 19–21 [in Ukrainian].

4. Civilian casualties in Ukraine from 24 February 2022 to 15 February 2023 (2023, February 20). *United Nations in Ukraine*. Retrieved from <https://ukraine.un.org/en/219519-civilian-casualties-ukraine-24-february-2022-15-february-2023> [in Ukrainian and English].

5. Havenko, S. F., Labetska, M. T., Havenko, M. M., & Yurevich, V. R. (2013). Effect of Braille Readability on the Efficiency of Information Perception by Blind People. *Acta medica Leopoliensia*, 3, 69–74 [in Ukrainian].

6. Gnatiyk, L. R., & Kochka, A. S. (2018). Requirements to Visual Communication in the Design Educational Environment. *Current Problems of Architecture and Urban Planning*, 50, 33–40 [in Ukrainian].

7. Baida, L., Krasiukova-Enns, O., & Burov S., et al. (2011). *Invalidnist ta suspilstvo* [Disability and Society]. Kyiv [in Ukrainian].

8. Baida, L. Y., Krasiukova-Enns, O. V., Burov, S. Y., Azin, V. O., Hrybalskyi, Y. V., & Naida Y. M. (2012). *Invalidnist ta suspilstvo* [Disability and Society]. Kyiv [in Ukrainian].

9. Kapustina, N. I. (2008). Deiaki aspekty roboty z muzeinoiu audytorieiu (z dosvidu roboty Dnipropetrovskoho istorychnoho muzeiu im. D. I. Yavornytskoho) [Selected Aspects of Audience Engagement in Museums: The Case of the D. I. Yavornytsky Dnipropetrovsk Historical Museum]. In *Suchasnyi muzei: mizh skarbnytseiu ta pidpriemstvom: materialy Mizhnarodnoi konferentsii 8 zhovtnia 2006 r., m. Chernivtsi* (pp. 99–102). Lviv [in Ukrainian].

10. Kolupaieva, A. A. (2009). *Inkliuzyvna osvita: realii ta perspektyvy* [Inclusive Education: Realities and Prospects]. Kyiv: Sammit-Knyha [in Ukrainian].

11. Konventsiiia pro prava osib z invalidnistiu: Rezoliutsiia Heneralnoi asamblei OON № 61/106 (2023, June 19). [Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD), adopted by UN General Assembly Resolution 61/106]. *Verkhovna Rada of Ukraine*. Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text [in Ukrainian].

12. Malyshevska, I. A. (2016). Humanistic Paradigm of Inclusive Education. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Serii: Pedahohichni nauky*, 3, 118–123 [in Ukrainian].

13. Markiv, N. (2021, November 17). Piat naidostupnishykh muzeiv Ukrainy roztashovani u Kyievi [The Five Most Accessible Museums in Ukraine Are Located in Kyiv]. *Invak.info*. Retrieved from <https://invak.info/bezbarernost/pyat-naidostupnishykh-muzeyiv-ukrayini-roztashovani-u-kiyevi.html> [in Ukrainian].

14. Minakova, K. V. (2012). Muzeina vystavka dlia invalidiv po zoru: dosvid, problemy, perspektyvy [Museum

Exhibition for the Visually Impaired: Experience, Challenges, and Prospects]. *Teoriia i praktyka vykhovannia suchasnoi molodi: tsinnosti, zmist, tekhnolohii*: Materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (26–29.09.2012, Luhansk–Krasnodon) (pp. 116–121) [in Ukrainian].

15. Mironova, T. V. (2013). Suchasnyi ukrainskyi muzei — sotsialna skladova derzhavy [The Contemporary Ukrainian Museum as a Social Component of the State]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, 9, 157–163 [in Ukrainian].

16. Nazvano naibilsh inkluzyvni muzei Ukrainy. (2021, November 12). [The Most Inclusive Museums in Ukraine Have Been Named]. *Zruchno.Travel*. Retrieved from <https://zruchno.travel/News/New/%206021?lang=ua> [in Ukrainian].

17. Naida, Y. M. (2014). *Standarty hromadsko-aktyvnoi shkoly: sotsialna inkluziia* [Standards of a Community-Active School: Social Inclusion]. L. I. Danylenko, Ed. Kyiv: Pleiady [in Ukrainian].

18. Oksamitnaya, S. & Khmelko, V. (2004). Sotsyalnaia ekskluziia v Ukrainy na nachalnoi stadii restavratsyi kapytalyzma [Social Exclusion in Ukraine at the Initial Stage of Capitalist Restoration]. *Sociology: Theory, Methods, Marketing*, 3, 66–77 [in Russian].

19. Padun, S. (2019, August 28). Shcho take piktohamy yak zasoby ADK [What Are Pictograms as Means of AAC]. *DyvoHra*. Retrieved from <https://www.dyvogra.com/uk/what-are-icons/> [in Ukrainian].

20. Palatna, D. (2019). Inclusive Environment: Developing Integrated Definition. *Bulletin of Taras Shevchenko Kyiv National University. Social Work*, 1(5), 20–23. <https://doi.org/10.17721/2616-7786.2019/5-1/4>

21. Prokopenko, Y. V. (1999). Muzei ta zasoby masovoї informatsii na suchasnomu etapi [The Museum and Mass Media at the Present Stage]. In *Muzei na mezhi tysiacholit* (pp. 36–39). Dnipropetrovsk [in Ukrainian].

22. Sakaliuk, O. & Aleksandrova, S. (2016). Development of Educational Environment as Educational Institution Management Technique in Terms of Inclusion. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriya: Pedagogichni nauky*, 13, 22–27 [in Ukrainian].

23. Senyk, I. V. (Ed). (2023). *Sotsialnyi zakhyst naselennia Ukrainy u 2022 rotsi: statystychnyi zbirnyk* [Social Protection of Ukraine's Population in 2022: Statistical Compendium]. Kyiv: Derzhavna sluzhba statystyky Ukrainy. Retrieved from https://www.ukrstat.gov.ua/druk/publicat/kat_u/2023/zb/10/zb_szn_2022.pdf [in Ukrainian].

24. Strelnikova, O. & Yesina, N. (2019). Concept and Essence of Social Inclusion in Social Work. *Suchasne suspilstvo*, 1, 233–241. <https://doi.org/10.34142/24130060.2019.17.1.20> [in Ukrainian].

25. Tychyna, A. (2021, September 24). Muzei bez barrieriv. Kudy vyrushyty v inkluzyvnyi tur: naitsikavishi lokatsii

v Ukraini [Barrier-Free Museums: Where to Go on an Inclusive Tour — Top Locations in Ukraine]. *RBC-Ukraine*. Retrieved from <https://www.rbc.ua/rus/travel/muzei-barerov-kuda-otpravitsya-inklyuzivnyy-1632483317.html> [in Ukrainian].

26. Tobelem, J.-M. (2018). *Nova epokha muzeiv. Kulturni ustanovy pered vyklykom menedzhmentu* [The New Age of Museums: Cultural Institutions at the Management Challenge]. Trans. Z. Borysiuk, P. Tarashchuk, S. Tevolde. Kyiv [in Ukrainian].

27. Chaika, M. S., Usatenko, H. V., & Kryvonohova, O. V. (2021). *Teoriia ta praktyka vykorystannia alternatyvnoi komunikatsii dlia osib z osoblyvymy osvithnimy potrebamy* [Theory and Practice of Using Alternative Communication for Persons with Special Educational Needs]. Kyiv: Private Entrepreneur H. V. Usatenko [in Ukrainian].

28. Chetvertyi v Ukraini “Arsenal Idei” z'iauyvsia u Zhytomyri. (2018, October 13). [The Fourth ‘Arsenal of Ideas’ in Ukraine Has Opened in Zhytomyr]. Retrieved from <https://times.zt.ua/arsenal-idej-u-zhytomyri/?amp> [in Ukrainian].

29. Chomu STEM-osvita maie buty inkluzyvnoiu: porady dlia zaluchennia ditei z OOP. (2020, December 01). [Why STEM Education Should Be Inclusive: Tips for Engaging Children with Special Educational Needs]. *NUSh — Nova ukrainska shkola*. Retrieved from <https://nus.org.ua/view/chomu-stem-osvita-maye-buty-inklyuzyvnoyu-porady-dlya-zaluchennya-ditej-z-oop/> [in Ukrainian].

30. 64 % liudei z invalidnistiu ne vidviduiut zaklady kultury, — rezultaty vseukrainskoho opytuvannia pro kulturni prava liudei z invalidnistiu. (2021, October 22). [64% of People with Disabilities Do Not Visit Cultural Institutions — Results of a Nationwide Survey on Cultural Rights]. *Ukrainian Cultural Foundation*. Retrieved from <https://ucf.in.ua/news/22-10-2021> [in Ukrainian].

31. Shcho take dostupnyi muzeinyi prostir ta navishcho vin nam? (2021, December 27). [What Is an Accessible Museum Space and Why Do We Need It?]. *Media velykykh istorii*. Retrieved from <https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/ne-rozkish-a-oboviazok-shho-take-dostupnyj-muzejnyj-prostir-ta-navishho-vin-nam/> [in Ukrainian].

32. Yak vidvidaty nash Muzei osobam z invalidnistiu. (2023, July 19). [How to Visit Our Museum for People with Disabilities]. *Holodomor Museum*. Retrieved from <https://holodomormuseum.org.ua/accessibility/iak-vidvidaty-nash-muzej-osobam-z-invalidnistiu/> [in Ukrainian].

33. Yakovets, I. O. (2016). *Khudozhnii muzei XXI stolittia* [The Art Museum of the 21st Century]. Cherkasy: Publisher Olha Vovchok [in Ukrainian].

34. Yakovets, I. O. & Lysenko, A. O. (2023). Pryntsypy universalnogo dyzainu u muzeinomu prostori [Principles of Universal Design in the Museum Space]. *Progressive research*

in the modern world: Proceedings of the 11th International Scientific and Practical Conference (pp. 132–136). Boston, USA: BoScience Publisher. Retrieved from <https://sciconf.com.ua/xi-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-progressive-researchin-the-modern-world-20-22-07-2023-boston-ssha-arhiv/> [in Ukrainian].

35. Mason, R. (2004). Conflict and Complement: An Exploration of the Discourses Informing the Concept

of the Socially Inclusive Museum in Contemporary Britain. *International Journal of Heritage Studies*, 10(1), 49–73. <https://doi.org/10.1080/1352725032000194240>

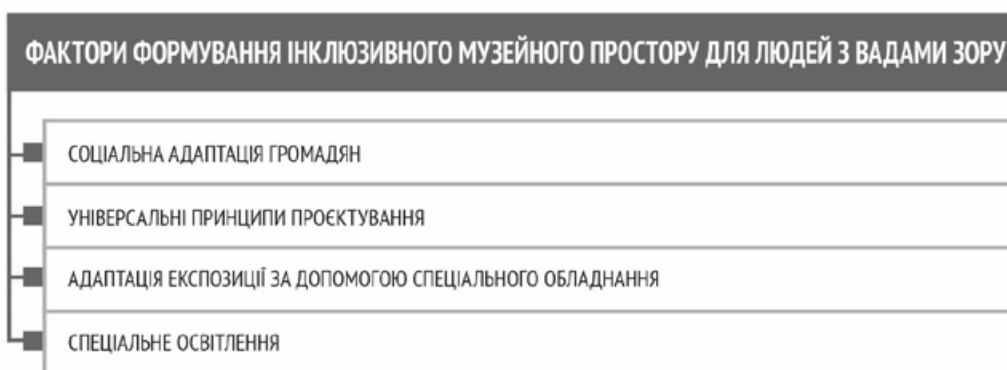
36. The 7 Principles. (n.d.). *Centre for Excellence in Universal Design*. Retrieved from <https://universaldesign.ie/what-is-universal-design/the-7-principles/>

Стаття надійшла до редакції 12.11.2024.

Стаття прийнята до друку 02.12.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Інна Яковець, Олександр Луговський, Наталія Чугай 2024



1. Фактори формування інклюзивного музейного простору для людей з вадами зору



2. Структура культурного простору музею на мікрорівні [34, с. 79] з урахуванням інклюзивності

Віктор Карпов

доктор історичних наук, завідувач кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (Україна)

e-mail: vvkarpoff@ukr.net | orcid.org/0000-0002-3446-9187

Людмила Міненко

Доктор філософії з історії та археології, старший науковий співробітник, Національний університет оборони України (м. Київ)

e-mail: minenko.liudmyla@edu.nuou.org.ua | orcid.org/0000-0003-0249-9856

Viktor Karpov

Victor KARPOV, D.Sc. in History, Head of the Department of Design, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Ukraine)

Lyudmila Minenko

Ph.D. in History and Archeology, Senior Research Fellow, National Defense University of Ukraine (Kyiv)

ІНФОРМАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІЙСЬКОВО- ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ У ПЕРІОД СТАНОВЛЕННЯ

(1995–2013)

INFORMATION ACTIVITIES OF THE NATIONAL MILITARY HISTORY MUSEUM OF UKRAINE DURING ITS EARLY PERIOD

(1995–2013)

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337882 | УДК 930.25:355/359(477)“1995/2013”

Анотація. У статті проведено узагальнений аналіз наукових публікацій, що дало можливість авторам конкретизувати проблему і визначити мету дослідження. Надано характеристику інформаційно-музейної діяльності та її основним і суміжним напрямкам реалізації на практиці. Акцентовано увагу, що змістовність наукової і культурно-освітньої роботи залежить від належного рівня і поєднання моральності, ідеології, закону. Водночас визначено місце і роль Національного військово-історичного музею України (НВІМУ) в системі формування середовища патріотизму, психологічних і військово-професійних якостей громадян з метою забезпечення національної безпеки й розвитку держави. Обґрунтовано значимість Концепції і Програми військово-патріотичного виховання у Збройних силах України для виконання державних завдань в сфері військово-патріотичного виховання і культурно-виховної роботи. Аргументовано доцільність приділяти належну увагу нормативно-правовим регламентам як інструменту забезпечення змістовності та якості інформаційно-музейної діяльності.

Узагальнено основні й суміжні напрями роботи та завдання реалізації інформаційно-музейної діяльності НВІМУ та його філій у період від 1995 до 2013 року. Надано їх стислу характеристику. У підсумку представлено здобутки музейної установи у зазначений період. Підкреслено, що позитивних результатів діяльності

Abstract. The article presents a comprehensive analysis of scientific publications, which enables the authors to refine the research problem and define the study's purpose. It examines the scope of information and museum activities, outlining their core and related areas of practical implementation. The study emphasizes that the content of scientific, cultural, and educational work depends on a balanced interaction of morality, ideology, and law. It also identifies the place and role of the National Military History Museum of Ukraine (NMHMU) in fostering patriotism and shaping citizens' psychological and military-professional qualities as part of ensuring national security and state development. The significance of the Concept and Program of Military-Patriotic Education in the Armed Forces of Ukraine is highlighted in the context of state objectives in military-patriotic and cultural-educational work. The article underscores the importance of regulatory and legal frameworks in ensuring the quality of museum and information activities.

It summarizes the main directions and tasks of the NMHMU from 1995 to 2013 and outlines the museum's achievements during this period, noting that positive results were attained through effective research, cultural and educational projects, collection management, exhibitions, methodological work, and public engagement.

було досягнуто за рахунок належного виконання науково-дослідної, культурно-освітньої, фондової, експозиційної, методичної роботи і музейного піару.

Ключові слова: Національний військово-історичний музей України, інформаційно-музейна діяльність, науково-дослідна робота, культурно-освітня робота, фондова робота, експозиційна робота, методична робота, музейний піар.

Keywords: National Military History Museum of Ukraine, information and museum activities, research work, cultural and educational work, collection work, exhibition work, methodological work, museum public relations.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інформаційно-музейну діяльність Національного військово-історичного музею України (НВІМУ) у Збройних силах України (ЗС України), яка є практичною частиною реалізації військово-патріотичного виховання і культурно-виховної роботи, представлено в численних публікаціях в періодичних виданнях та інтернет-ресурсах, а також досліджено в рамках студіювання процесів розвитку військово-музейної справи.

Зокрема, цей напрям частково представлено у роботах авторів цієї статті [5; 11; 12; 13]. Організацію роботи НВІМУ та окремі напрями його функціонування в своїх наукових працях, опублікованих у виданнях НВІМУ «Військовий музей», «Український військовий музей», «Військово-історичний альманах» та інших наукових збірках музею, розкрили Л. Баята, Т. Бутко, В. Горелов, В. Давидюк, Ж. Денисюк, І. Єфімова, В. Карпов, О. Корнієнко, К. Ляшенко, І. Мороз, Н. Седак, О. Скрябін, І. Чичкань.

Водночас, історію НВІМУ досліджували й інші науковці, не з числа працівників музею. Наприклад, військовий музеєзнавець В. Котвіцький у своїй статті охарактеризував основні проблеми утворення і розвитку музейних інституцій у Збройних силах України в період від 1991-го до 1996 року. Зокрема, автор зазначив вагому роль у створенні Центрального музею ЗС України (ЦМЗСУ) Головного управління виховної роботи МО України; стисло описав початковий етап діяльності майбутнього НВІМУ у зазначені роки; підкреслив значний внесок ЦМЗСУ у науково-методичне забезпечення розбудови системи військових музейних інституцій у ЗС України; концептуально визначив напрями роботи музею того періоду, а саме: культурно-освітній, науково-дослідний, експозиційний, фондовий, видавничий, бібліотечний та архівний [6].

Грунтовно дослідив чинники військово-музейної справи військовий науковець В. Машталір. Він відніс військово-історичні споруди XIX–XX століть до об'єктів культурної спадщини і у цьому контексті стисло розглянув науково-дослідну і культурно-просвітницьку роботу НВІМУ. Коротко описав деякі аспекти експозиційної роботи та організації окремих виставок, підкреслив їх значення в освітньо-виховному процесі.

Його аналіз виставок знайомить з їх основними експонатами і може правити за джерело «музейної евристики» [3] в процесі дослідження виставкової діяльності НВІМУ. Науковець у кандидатській дисертації частково зробив огляд нормативно-правової бази, що регулює діяльність військових музеїв ЗС України [7]. У своїй докторській дисертації «Генезис військово-історичного музейництва в Україні (кінець XIX — початок XXI століть)» В. Машталір перелічив напрями діяльності НВІМУ згідно Статуту. Він конспективно описав науково-методичну, видавничу та експозиційно-виставкову діяльність НВІМУ у 1996–1998 роках, а також підкреслив участь музею в створенні нормативно-правової бази військово-музейної справи. На основі статистичних даних, що збирав НВІМУ, здійснюючи науково-методичне керівництво мережею військових музеїв ЗС України, дослідник висвітлив кількісні показники роботи військової музейної мережі за 2003–2014 роки [8].

У монографії, опублікованій за результатами захисту дисертації, розглянуто ключові питання становлення та розвитку військово-історичних музеїв України у науково-теоретичному, практичному та антропологічному аспектах. Окремий підрозділ видання присвячено розкриттю діяльності НВІМУ та головним досягненням музею. Автор, характеризуючи експозиційну, виставкову, екскурсійну діяльність, не зауважує той факт, що ці напрями музей розглядав як цілісну систему інформаційного впливу [9]. Дані про діяльність НВІМУ В. Машталір наводить і в іншій своїй ґрунтовній праці, проте інформаційно-музейну діяльність так само характеризує за напрямками, а не системно [10].

Авторський колектив під керівництвом Анатолія Кобзаря у підручнику для офіцерів Національного університету оборони України констатує, що НВІМУ активно займався інформаційним менеджментом з метою висвітлити повсякденну діяльність музею, популяризувати його фондові колекції [2, с. 380].

Отже, розгляд інформаційно-музейної діяльності на прикладі НВІМУ як системного кластера є актуальним для теоретичного обґрунтування спроможності музейної установи здійснювати вплив на суспільство

на основі дослідження музейних предметів та у зв'язку з конкретно-історичним періодом їх побутування.

Метою статті є висвітлення головних аспектів інформаційно-музейної діяльності Національно-воєнсько-історичного музею України у період його становлення (1995–2013) як складника військово-патріотичного виховання і культурно-виховної роботи у ЗС України, а також вироблення пропозицій для її вдосконалення.

Постановка проблеми. Термін «інформаційно-музейна діяльність» не визначений законодавчо, у теорії музеєзнавства не зустрічається. Він є новацією, впровадженою в роботу НВІМУ від 1997 року. Виникнення терміну спричинено досвідом організації практичної музейної роботи, зумовленим недостатньою кількістю працівників, що потребувало оптимізації діяльності музею та комунікаційних потоків. За задумом науковців музею, до сфери інформаційно-музейної діяльності належать такі її напрями, що сприяють поширенню інформації про музей, його роботу і музейне зібрання, а саме: екскурсійний, експозиційний, методичний, а також видавничий діяльність. Інформаційно-музейна діяльність базується на результатах наукового студювання воєнної історії та дослідженнях музейних збірок і музейного зібрання загалом. Отже, в НВІМУ було застосовано системний підхід до організації роботи установи, у фокусі уваги якого — інформаційний менеджмент контенту про музейний предмет на тлі його історичного побутування, і на цій основі проектувалась експозиційна, виставкова, медійна та видавничий діяльність.

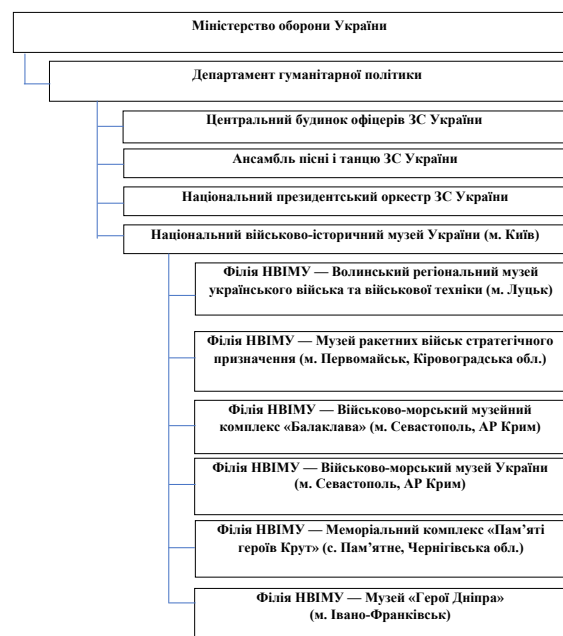
Інформаційно-музейна діяльність НВІМУ 1995–2013 років була частиною системи військово-патріотичного виховання і культурно-виховної роботи у ЗС України. Особливості цього напрямку роботи та його нормативно-правове забезпечення у зазначений період були мало досліджені. Поверховим було також дослідження науково-дослідної і культурно-освітньої діяльності. Крім того, залишилися поза увагою комплексного аналізу науковців позитивні практики НВІМУ щодо фондової, експозиційної, методичної роботи і музейного піару як головних суміжних робіт, що забезпечували змістовність та якість інформаційно-музейної діяльності.

Виклад основного матеріалу. *Інформаційно-музейна діяльність* — це «сукупність дій у ході наукової і культурно-освітньої роботи музеїв, спрямованих на задоволення інформаційних потреб громадян, що здійснюються шляхом збору, зберігання, використання й поширення інформації про музеї та їх

культурні цінності» [15]. Варто зазначити, що у ході наукової і культурно-освітньої діяльності музеїв, яка має просвітницький, патріотично-виховний характер, до відвідувачів доносяться базові історичні державницькі знання, які формують моральні константи особистості. Отримані знання і моральні настанови формують систему національних інтересів, що особистість сприймає свідомо та/або підсвідомо. У свою чергу, такі особистості виконують просвітницьку функцію вже з іншими суб'єктами, поза межами культурних установ, поступово формуючи ідеологію нації.

Документально моральність та ідеологія знаходять своє відображення у нормативно-правовому полі держави — законодавчих і підзаконних актах. Саме наявність трьох складників: моральності, ідеології, закону — сприяє формуванню справжнього патріотизму, психологічних і військово-професійних якостей в особового складу ЗС України та інших громадян, що необхідно для виконання завдань військової служби і цивільної діяльності з метою забезпечення національної безпеки й розвитку країни. Для реалізації норм і регламентів задіяні державні і громадські інституції. Не залишився поза межами цих процесів і Національний військово-історичний музей України.

Розгляньмо місце НВІМУ в структурі Департаменту гуманітарної політики Міністерства оборони України і його вплив на ефективність функціонування системи військово-патріотичного виховання і культурно-виховної роботи ЗС України станом на 31 грудня 2013 року. Структура Департаменту гуманітарної політики МОУ відображає складники вказаної системи:



Іл. 1. Місце НВІМУ в структурі Департаменту гуманітарної політики МОУ України станом на 31 грудня 2013 року.

Інформаційно-музейна діяльність НВІМУ у досліджуваний період здійснювалася за рахунок виконання науково-дослідної і культурно-освітньої роботи, що мали на меті задовольняти інформаційні потреби громадян. Суміжними видами діяльності, що давали можливість змістовно та якісно реалізовувати вказані напрями, були фондова, експозиційна і методична робота, проведення піар-заходів. Означені види інформаційно-музейної діяльності здійснювалися також у філіях НВІМУ.

Як відомо, основними нормативами для виконання державних завдань в сфері військово-патріотичного виховання і культурно-виховної роботи у ЗС України є затверджені програми і концепції. Тому вся інформаційно-музейна діяльність НВІМУ і його філій спрямовувалася на реалізацію їх положень. Зокрема, Програма військово-патріотичного виховання у ЗС України на 2008–2011 роки передбачала здійснення військово-патріотичного виховання шляхом проведення науково-дослідних робіт, науково-практичних конференцій (семінарів), круглих столів тощо науково-дослідними установами ЗС України, військовими вищими закладами освіти, військовими ліцеями [18]. Крім того, до 2011 року відбувалося також планування постійного розвитку військових музеїв і музейної справи у системі військово-патріотичного виховання і культурно-виховної роботи у ЗС України. Виконуючи вимоги зазначених регламентів, НВІМУ протягом 2009–2013 років провів 13 конференцій, 8 науково-практичних семінарів і круглих столів (див. табл. 2) [4; 13].

На відміну від попереднього періоду, у зв'язку з трансгресивними подіями в Україні, реалізацію заходів Програми військово-патріотичного виховання у ЗС України на 2012–2017 роки, зокрема розвиток військової музейної мережі і діяльність НВІМУ, було обмежено. Передбачалося провести лише огляд-конкурс на найкращий військовий музей. Крім того, від кінця 2013 року, після зміни керівництва НВІМУ планував видання тільки друкованих журналів «Військово-історичний альманах» і «Український військовий музей» [17].

Фактично, ще від 2012 року, під тиском зовнішніх суб'єктивних та об'єктивних обставин, спостерігаємо стрімкий злам тогочасної системи військово-патріотичного виховання і культурно-виховної роботи у ЗС України. Як показали подальші події, за сприяння окремих керівних осіб держави і силових структур здійснювався інформаційно-пропагандистський вплив РФ на свідомість як цивільного населення, так

і військовослужбовців ЗС України, що поступово став загрозою національним інтересам і національній безпеці країни. Все це спричинило хвилю зрадництва і колаборації з ворогом серед керівного та особового складу ЗС України на початку війни з РФ у 2014 році.

Варто зазначити, що військові музеї, крім загальнодержавних нормативних актів і прямих регламентів Міністерства оборони України, керувалися й іншими відомчими документами більш вузького призначення. Існує ряд документів з обмеженим доступом, що зберігаються у Галузевому державному архіві МО України (ГДАМОУ). Деякі документи мають гриф «таємно» чи «для службового користування».

Водночас у ході дослідження було виявлено, що ряд документів до ГДАМОУ не надійшли, проте мають значення і вплив на діяльність посадових осіб, відповідальних за збереження історичних цінностей ЗС України. Зокрема, це телеграми, що містять розпорядчий характер у межах структур ЗС України. Зокрема, існує телеграма першого заступника начальника Генерального штабу Збройних сил України адмірала І. В. Кабаненка від 1 жовтня 2013 року № 335/327-т «Про передачу бойових прапорів військових частин, що розформовуються, а також орденів і грамот до них на тимчасове зберігання до Національного військово-історичного музею України», що діяла включно до 2015 року. Виявити її місце зберігання у ГДАМОУ не вдалося. У НВІМУ вона зберігається у документальному фонді [19]. Поява такої телеграми викликана у зв'язку з тим, що в Статуті внутрішньої служби від 24 березня 1999 року №548-XIV передбачалася передача Бойових прапорів на зберігання до тодішнього Музейного комплексу «Український музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років» [23]. Тільки у 2015 році до Статуту були внесені зміни з таким формулюванням «У разі розформування військової частини Бойовий Прапор і Грамота Президента України відправляються <...> на зберігання до Національного військово-історичного музею України, а Бойовий Прапор військової частини, яка брала участь у Другій світовій війні, передається на зберігання до Меморіального комплексу «Національний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років» [21; 16].

Нормативно-правові регламенти забезпечували змістовність та якість інформаційно-музейної діяльності, що складається з таких напрямів, як науково-дослідна і культурно-освітня робота. Ці напрями були головними у здійсненні військово-патріотичного і культурного виховання відвідувачів НВІМУ та його філій. Крім того, нормативні акти регулювали

фондову роботу. Експозиційна, методична робота і музейний піар також виконувалися з дотриманням законодавства України. Перелічені види робіт забезпечували зміст та якість інформаційно-музейної діяльності. Розгляньмо окреслені напрями та їх завдання у 1995–2013 роках (Табл. 1).

Аналізуючи основні напрями роботи і завдання реалізації інформаційно-музейної діяльності НВІМУ, варто зазначити, що у процесі експозиційно-виставкової діяльності первинною і досить результативною постійно була саме *науково-дослідна робота*. Досліджувалися військові музейні предмети. Розроблялися й удосконалювалися методики екскурсій і просвітництва. Планово визначалися пріоритетні завдання наукового комплектування фондів і здійснювалися соціологічні дослідження. Науково обґрунтовувалися пропозиції щодо розвитку музейної справи у ЗС України. Урізноманітнювалися наукові видання. Відбувалася координація науково-дослідної роботи військово-історичних музеїв, узагальнювався і поширювався передовий досвід їх діяльності.

Культурно-освітня діяльність НВІМУ у окреслений період зосереджувалася на організації і реалізації таких напрямів, як екскурсійна робота, музейна педагогіка, науково-просвітницька робота, соціально-відомчо-комунікаційна і військово-патріотична робота.

Крім того, в таблиці виокремлено *суміжні роботи*, що забезпечували *змістовність та якість інформаційно-музейної діяльності НВІМУ у 1995–2013 роках*. Варто підкреслити важливість фондової роботи. Саме вона забезпечувала якість культурно-освітніх процесів, метою яких був вплив на свідомість кожного відвідувача, збудження його цікавості до подальших розвідок, тобто до розвитку власної особистості.

Експозиційна робота НВІМУ зі створення історично достовірної і художньо виразної постійної експозиції, організації стаціонарних і пересувних виставок здійснювалася на базі військових історичних реліквій та інших музейних матеріалів, які об'єктивно висвітлювали події військової історії.

Методична робота НВІМУ також була важливою частиною інформаційно-музейної діяльності і спрямовувалася на якісне й всебічне надання методичної допомоги під час організації роботи військових музеїв (музейних утворень), у підготовці та підвищенні кваліфікації працівників мережі військових музеїв ЗС України, під час проведення військово-патріотичних заходів.

У свою чергу *музейний піар НВІМУ* мав значний вплив на розглянуті процеси. У піарі музейної

установи були задіяні такі категорії комунікаційних потоків, як спонсори, меценати, представники владних структур, науковці-волонтери, представники засобів масової інформації.

Особливості музейного піару достатньо ґрунтовно досліджено на теоретичному рівні, проте практичні аспекти його застосування у музейній роботі представлено опосередковано і несистемно. Наразі розгляду теоретичних аспектів музейного піару свої наукові праці присвятили М. Рутинський і О. Стецюк [22], А. Москалець [14] та інші. Т. Белофастова висвітлила сутність піару у музейній практиці та охарактеризувала категорії музейного піару [1]. У нашому дослідженні ми лише окреслимо категорії комунікаційних потоків піар-діяльності НВІМУ.

Підсумки інформаційно-музейної діяльності Національного військово-історичного музею України (у 1995–1996 роках — Музею Збройних сил України, у 1996–2010 роках — Центрального музею Збройних сил України) у 1995–2013 роках можна представити у вигляді таблиці, де по кожному року окремо відображено результати діяльності музейної установи та її філій. Таблицю автори сформували з використанням звітів про діяльність МЗС України¹, ЦМЗСУ² та НВІМУ³, що зберігаються в Архіві НВІМУ (Табл. 2).

У таблиці представлено практично повний спектр діяльності музейної установи та її філій (крім показників фондової роботи і окремих технічних робіт).

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що головними аспектами інформаційно-музейної діяльності Національного військово-історичного музею України у період 1995–2013 років як складника

¹ Звіт про діяльність Музею Збройних Сил України за 1996 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 5 арк.

² Звіт про діяльність Центрального музею Збройних сил України за 1998 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 4 арк.; Там само, за 2000 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 21 арк.; Там само, за 2001 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 12 арк.; Там само, за 2002 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 16 арк.; Там само, за 2003 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 23 арк.; Там само, за 2004 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 39 арк.; Там само, за 2005 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 30 арк.; Там само, за 2006 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 31 арк.; Там само, за 2007 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 59 арк.; Там само, за 2008 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 54 арк.; Там само, за 2009 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 93 арк.

³ Звіт про діяльність Національного військово-історичного музею України за 2010 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 85 арк.; Там само, за 2011 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 69 с.; Там само, за 2012 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 55 с.; Там само, за 2013 рік. Архів НВІМ України. Док. фонд. 113 с.

Таблиця 1
Основні і суміжні напрями роботи й завдання реалізації інформаційно-музейної діяльності Національного військово-історичного музею України та його філій у 1995–2013 роках⁴

Основні й суміжні напрями роботи інформаційно-музейної діяльності НВІМУ	Перелік і зміст завдань із реалізації
Інформаційно-музейна діяльність	
1. Науково-дослідна діяльність	<ul style="list-style-type: none"> – дослідження військових музейних предметів; – розробка наукової концепції, тематико-експозиційних планів і проєктів архітектурно-художнього рішення музейних експозицій і виставок; – розробка та удосконалення методики екскурсійної і просвітницької роботи; – визначення пріоритетних завдань наукового комплектування фондів; – підготовка пропозицій щодо розвитку музейної справи у ЗС України; – підготовка до видання наукових праць, методичних посібників з питань музеєзнавства, каталогів, путівників, збірників, журналів та інших матеріалів; – розробка програми і методики соціологічних досліджень із музейної тематики; – координація науково-дослідної роботи військово-історичних музеїв, узагальнення і поширення передового досвіду їх діяльності.
2. Культурно-освітня діяльність	<p>Організація і проведення:</p> <ul style="list-style-type: none"> – тематичних, оглядових і навчальних екскурсій по основній експозиції, виставках і фондах; – заходів музейної педагогіки; – наукових конференцій, тематичних вечорів, лекцій, виступів з бойовими реліквіями, зустрічей з ветеранами, музейних свят, масових заходів, присвячених прийняттю Військової Присяги, військово-історичним датам і подіям; – занять із викладачами, школярами, студентами і слухачами військових навчальних закладів; – показів документальних фільмів; <p>заходів спільно з військовими частинами, військовими комісаріатами, навчальними закладами, засобами масової інформації, творчими спілками, товариствами, клубами та іншими громадськими організаціями і громадським активом.</p>

⁴ Розроблено авторами з використанням Наказу Міністра оборони України від 16.07.2010 р. № 374 «Про перейменування Центрального музею Збройних сил України в Національний військово-історичний музей України та затвердження його статуту» [20].

Суміжні роботи, що змістовно та якісно наповнювали інформаційно-музейну діяльність	
1. Фондова робота	<ul style="list-style-type: none"> – комплектування музейного зібрання; – ведення обліку, опису і зберігання фондів (у тому числі бойових знамен, історичних довідок до них); – розміщення фондів у спеціально призначених приміщеннях; – ремонт і реставрація музейних предметів (у тому числі бойової техніки та озброєння, що експонуються на відкритому майданчику); – удосконалення науково-довідкового апарату; – створення умов для використання фондів науково-дослідними установами, творчими організаціями, окремими дослідникам і спеціалістами музейної справи.
2. Експозиційна робота	<ul style="list-style-type: none"> – створення історично достовірної та художньо виразної постійної експозиції, стаціонарних і пересувних виставок на базі реліквій та інших музейних матеріалів, що об'єктивно висвітлюють події військової історії
3. Методична робота	<ul style="list-style-type: none"> – вивчення, узагальнення і поширення передового досвіду роботи музеїв ЗС України, надання їм методичної допомоги; – проведення стажування керівників і наукових співробітників військових музеїв, прийняття на стажування працівників музеїв України та інших країн; – участь у підготовці і проведенні науково-методичних семінарів і зборів начальників штатних військових музеїв; – участь в обговоренні експозицій і виставок, консультування військових частин і установ з питань створення музеїв; – надання методичної допомоги музеям Міністерства культури України, народним і шкільним музеям із військово-історичної тематики.
4. Музейний піар	<ul style="list-style-type: none"> – робота зі спонсорами, меценатами і владними структурами; – співпраця з науковцями-волонтерами; – комунікація зі засобами масової інформації; – сайт музею, соціальні мережі.

Таблиця 2
Підсумки інформаційно-музейної діяльності Національного військово-історичного музею України у період з 1995 по 2013 роки

Рік	Етапи побудови експозиції	Кількість відвідувачів (чоловіків)		Кількість екскурсій	Кількість виставок	Видання журналів музею (ВМ, ВІА)	Кількість конференцій	Кількість семінарів і круглих столів	Створені структурні підрозділи
		всього	військово-службовців						
1995	–	–	–	–	–	–	–	–	МЗС України
1996	–	–	–	–	3	–	–	–	–
1997	–	–	–	–	5	–	–	–	–
1998	1-ша черга	2898	2357	60	1	–	–	–	ЦМЗСУ; ВРМУВВТ
1999	–	3930	1246	245	6 (у т. ч. 1 міжнародна)	–	–	–	МРВСП
2000	2-га черга	6667	2810	230	7	2	–	–	ВММК «Балаклава»
2001	3-тя черга	7054	2219	177	4	2	–	–	–
2002	–	10 337	1999	267	9 (у т. ч. 1 міжнародна)	2	–	–	–
2003	–	9504	3135	250	7	2	–	1 круглий стіл	–
2004	–	9463	3123	269	5	2	–	1 семінар	–
2005	4-та черга	16 123	2444	464	1 (міжнародна)	2	–	–	–
2006	–	20 258	7091	494	7	2	–	2 семінари	–
2007	–	14 273	4772	351	10	2	–	2 семінари	–
2008	–	17 215	3958	460	4	2	–	1 семінар	–
2009	–	12 252	3449	342	4	2	2	1 семінар	ВММУ
2010	–	12 330	3478	319	3	2	2	1 семінар	НВІМУ; М «ГД»; МК «ПГК»
2011	–	10 030	2435	301	5	2	2	1 семінар	–
2012	–	9531	2517	277	2	2	3	–	–
2013	–	9245	2531	291	2	–	2	–	–
Разом	4	171 110	49 564	4797	85	26	13	8	7

військово-патріотичного виховання і культурно-виховної роботи у ЗС України були науково-дослідна, культурно-освітня діяльність, а також суміжні роботи, а саме: фондова, експозиційна, методична і музейний піар.

Проаналізувавши основні напрями і завдання інформаційно-музейної діяльності НВІМУ у період з 1995 до 2013 року згідно Статуту [20] і практичну їх реалізацію згідно звітних документів музею, спостерігаємо збалансоване застосування теоретичних і прикладних аспектів музеєзнавства. Належне виконання науково-дослідної, культурно-освітньої і суміжних робіт, що забезпечували змістовність та якість інформаційно-музейної діяльності, дозволили сформувати потужну науково-просвітницьку інституцію, яка охоплювала південь, захід і центр України, а у методичному плані — усю територію України, де дислокувалися війська. Саме у цей період музей напрацював достатній потенціал і можливості для власного розвитку й розширення і здобув статус національного. Це сприяло тому, що відбувався постійний обмін досвідом у сфері воєнної історії України і музеєзнавства серед представників мережі військових музеїв, військових й цивільних науковців, реалізовувалася історично-просвітницька функція музею серед відвідувачів.

Література

1. Белофастова Т. Ю. Public Relations як інструмент музейної практики. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009. Вип. 15(2). С. 131–136.
2. Виховна робота у Збройних силах України: підручник / за заг. ред. Б. П. Андресюка. Чернівці: Місто, 2011. 408 с.
3. Денисюк Ж. З., Збанацька О. М., Карпов В. В. Музейна евристика: теоретичні основи та практична реалізація. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2017. № 1. С. 19–25.
4. Звіти про діяльність Національного військово-історичного музею України за період з 1997 по 2013 роки за формою №8-нк Державної статистичної звітності. *Архів НВІМУ України*. Док. фонд. 48 арк.
5. Карпов В. Музейна справа у Збройних силах України (1996–2006). Київ: ЦМЗСУ, 2007. 96 с.
6. Котвицький В. В. Проблеми утворення та розвитку музейних інституцій в Збройних силах України (1991–1996 рр.). URL: https://www.academia.edu/30513535/Проблеми_утворення_та_розвитку_музейних_інституцій_в_Збройних_Силах_України_1991_1996_рр. (дата звернення: 02.08.2024).
7. Машталір В. Військово-історичні споруди XIX–XX століть як об'єкти культурної спадщини України: дис.... канд. іст. наук: 26.00.05 / Національна академія наук України; Українське товариство охорони пам'яток історії та культури; Центр пам'ятокознавства. Київ, 2014. 210 арк.
8. Машталір В. Військово-історичне музейництво в Україні: передумови, становлення та розвиток (кінець XIX — початок XXI століть): дис. ... д-ра іст. наук: 26.00.05 / Національна академія наук України; Українське товариство охорони пам'яток історії та культури; Центр пам'ятокознавства. Київ, 2019. 669 арк.
9. Машталір В. В. Від колекцій до експозицій. Як формувалося українське військово-музейництво. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2018. 353 с.
10. Машталір В. В. Військово-історичне музейництво в Україні: від витоків до сучасності. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2020. 356 с.
11. Міненко Л. Всеукраїнська громадська організація «Український інститут воєнної історії»: передумови створення, діяльність, здобутки. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Серія: Міжнародні відносини. 2018. № 4. С. 5–15.
12. Міненко Л. Інституційне забезпечення геральдичної діяльності в Україні (на прикладі символіки Національного військово-історичного музею України). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Історичні науки. 2018. Т. 29(68). № 3. С. 30–40.
13. Міненко Л. М. Віктор Карпов — організатор першого військово-історичного музею Збройних сил України. *Воєнно-історичний вісник*. 2017. № 4(26). С. 69–78.
14. Москалець А. А. Музей і ЗМІ. З досвіду організації співпраці з мас-медіа Дніпропетровського історичного музею. *Роль музеїв у культурному просторі України й світу: стан, проблеми, перспективи розвитку музейної галузі*. Дніпропетровськ. 2009. Вип. 11. С. 565–573.
15. Музеєзнавство: словник базових термінів / укладач-упорядник Л. М. Міненко; заг. ред. В. В. Карпова. Київ: Фенікс; НВІМУ, 2013. 152 с.
16. Про внесення змін до Додатка 2 до Статуту внутрішньої служби Збройних сил України: Закон України від 16.06.2015 р. № 517-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/517-19#n6> (дата звернення: 02.08.2024).
17. Про затвердження Програми військово-патріотичного виховання у Збройних силах України на 2012–2017 роки та Перспективного плану реалізації Програми військово-патріотичного виховання у Збройних силах України на 2012–2017 роки: Наказ Міністра оборони України від 11.01.2012 р. № 14. *ГДАМО України*. Ф. 3697. Оп. 1П. Спр. 127. Арк. 1–70.

18. Про затвердження Програми військово-патріотичного виховання у ЗС України на 2008–2011 роки та Перспективного плану реалізації військово-патріотичного виховання у ЗС України на 2008–2011 роки: Наказ Міністра оборони України від 09.07.2008 р. № 340. *ГДАМО України*. Ф. 3697. Оп. А1П. Спр. 1608. Арк. 212–234.

19. Про передачу бойових прапорів військових частин, що розформовуються, а також орденів та грамот до них на тимчасове зберігання до Національного військово-історичного музею України: телеграма першого заступника начальника Генерального штабу Збройних сил України адмірала І. В. Кабаненко від 01.10.2013 р. №335/327-т. *Архів НВІМ України*. Док. фонд. 1 арк.

20. Про перейменування Центрального музею Збройних сил України в Національний військово-історичний музей України та затвердження його статуту: Наказ Міністра оборони України від 16.07.2010 р. № 374. *ГДАМО України*. Ф. 3697. Оп. 1П. Спр. 60. Арк. 59–76.

21. Річний звіт з основної діяльності Департаменту соціальної та гуманітарної політики МОУ за 2012 рік. *ГДАМО України*. Ф. 3792. Оп. 1. Спр. 6. Арк. 18–24.

22. Рутинський М. Й., Стецюк О. В. Музеєзнавство: навч. посіб. Київ: Знання, 2008. 428 с.

23. Статуту Збройних сил України. URL: https://www.ifnu.edu.ua/images/studentam/pidgotovka_oficeriv_zapasu/statuti_zsu.pdf (дата звернення: 02.08.2024).

References

1. Bielofastova, T. Y. (2009). Public Relations jak instrument muzejnoji praktyky [Public Relations as a Tool of Museum Practice]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern Ways of Development*, 15(2), 131–136. [in Ukrainian].

2. Andresiuk, B. P. (Ed.) (2011). *Vykhovna robota u Zbrojnykh Sylakh Ukrainy* [Educational Work in the Armed Forces of Ukraine]. Chernivci: Misto [in Ukrainian].

3. Denysjuk, Zh. Z., Zbanacjka, O. M., & Karpov, V. V. (2017). Muzejna evrystyka: teoretychni osnovy ta praktychna realizacija [Museum Heuristics: Theoretical Foundations and Practical Implementation] *Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informologhija*, 1, 19–25 [in Ukrainian].

4. Zvity pro dijalnijstj Nacionaljnogho vijsjkovo-istorychnogho muzeju Ukrainy za period z 1997 po 2013 roky za formoju #8-nk Derzhavnoji statystychnoji zvitnosti [Reports on the activities of the National Military History Museum of Ukraine for the period from 1997 to 2013 in the form No. 8-nk of the State Statistical Reporting]. *Archives of the National Military History Museum of Ukraine*. Dok. fond. 48 ark. [in Ukrainian].

5. Karpov, V. (2007). *Muzejna sprava u Zbrojnykh Sylakh Ukrainy (1996–2006)* [Museum Affairs in the Armed Forces

of Ukraine (1996–2006)]. Kyiv: Central Museum of the Armed Forces of Ukraine [in Ukrainian].

6. Kotvicjkyj, V. V. (n. d.). Problemy utvorennja ta rozvytku muzejnykh instytutacij v Zbrojnykh Sylakh Ukrainy (1991–1996 rr.) [Problems of Formation and Development of Museum Institutions in the Armed Forces of Ukraine (1991–1996)]. Retrieved from https://www.academia.edu/30513535/Problemy_utvorennja_ta_rozvytku_muzejnykh_instytutacij_v_Zbrojnykh_Sylakh_Ukrainy_1991_1996_rr. [in Ukrainian].

7. Mashtalir, V. (2014). *Vijsjkovo-istorychni sporudy XIX–XX stolitj jak objekty kuljturnoji spadshhyny Ukrainy* [Military-Historical Buildings of the 19th-20th Centuries as Objects of Cultural Heritage of Ukraine]. Ph.D. Dissertation in History. Center for Monument Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine and the Ukrainian Society for the Protection of Monuments of History and Culture. Kyiv [in Ukrainian].

8. Mashtalir, V. (2019). *Viiskovo-istorychne muzeinytstvo v Ukraini: peredumovy, stanovlennia ta rozvytok (kinets XIX – pochatok XXI stolit)* [Military-Historical Museology in Ukraine: Preconditions, Formation, and Development (Late 19th – Early 21st Centuries)]. Doctoral Dissertation in History. Center for Monument Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine and the Ukrainian Society for the Protection of Monuments of History and Culture. Kyiv [in Ukrainian].

9. Mashtalir, V. V. (2018). *Vid kolekcij do ekspozycij. Jak formuvalosja ukrajinsjke vijsjkove muzejnyctvo* [From Collections to Expositions. How Ukrainian Military Museum-Making Was Formed]. Nizhyn: PE Lysenko M. M. [in Ukrainian].

10. Mashtalir, V. V. (2020). *Vijsjkovo-istorychne muzejnyctvo v Ukraini: vid vytokiv do suchasnosti* [Military-Historical Museum-Making in Ukraine: From Origins to Present Day]. Nizhyn: PE Lysenko M. M. [in Ukrainian].

11. Minenko, L. (2018). Vseukrainska hromadska orhanizatsiia “Ukrainskyi instytut voiennoi istorii”: peredumovy stvorennia, diialnist, zdobutky [All-Ukrainian NGO “Ukrainian Institute of Military History”: Prerequisites for Creation, Activities, Achievements]. *Scientific Bulletin of Uzhgorod National University. Series: International Relations*, 4, 5–15 [in Ukrainian].

12. Minenko, L. (2018). Instytutsiine zabezpechennia heraldychnoi diialnosti v Ukraini (na prykladi symboliky Natsionalnoho viiskovo-istorychnoho muzeiu Ukrainy) [Institutional Support of Heraldic Activity in Ukraine (On the Example of the Symbols of the National Military History Museum of Ukraine)]. *Vcheni zapysky Tavrijskoghogo nacionaljnogho universytetu imeni V. I. Vernadskoghogo. Serija “Istorychni nauky,”* 29(3), 30–40 [in Ukrainian].

13. Minenko, L. M. (2017). Viktor Karpov — orhanizator pershogho vijsjkovo-istorychnogho muzeju Zbrojnykh syl

Ukrainy [Viktor Karpov — Organizer of the First Military History Museum of the Armed Forces of Ukraine]. *Vojenno-istorychnyj visnyk*, 4(26), 69–78 [in Ukrainian].

14. Moskalets, A. A. (2009). Muzei i ZMI. Z dosvidu orhanizatsii spivpratsi z mas-media Dnipropetrovskoho istorychnoho muzeiu [The Museum and the Mass Media: From the Experience of Organizing Cooperation with the Mass Media of the Dnipropetrovsk Historical Museum]. *Rol muzeiu u kulturnomu prostori Ukrainy y svitu: stan, problemy, perspektyvy rozvytku muzeinoi haluzi*, 11, 565–573 [in Ukrainian].

15. Minenko, L. M., & Karpov, V. V. (Eds.). (2013). *Muzejeznavstvo: slovnyk bazovykh terminiv* [Museology: Dictionary of Basic Terms]. Kyiv: Feniks; National Military History Museum of Ukraine [in Ukrainian].

16. Pro vnesennja zmin do Dodatka 2 do Statutu vnutrishnoji sluzhby Zbrojnykh Syl Ukrainy. (2015, June 16). [On Amendments to Appendix 2 to the Statute of the Internal Service of the Armed Forces of Ukraine]. *Zakon Ukrainy #517-VIII*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/517-19#n6> [in Ukrainian].

17. Pro zatverdzhennja Prohramy vijsjkovo-patriotynogho vykhovannja u Zbrojnykh Sylakh Ukrainy na 2012–2017 roky ta Perspektyvnogho planu realizaciji Prohramy vijsjkovo-patriotynogho vykhovannja u Zbrojnykh Sylakh Ukrainy na 2012–2017 roky. (2012, January 11). [On Approval of the Program of Military-Patriotic Education in the Armed Forces of Ukraine for 2012–2017 and the Long-term Plan for the Implementation of the Program of Military-Patriotic Education in the Armed Forces of Ukraine for 2012–2017]. *Nakaz Ministra oborony Ukrainy #14. Central State Archive of the Ministry of Defence of Ukraine*. F. 3697. Op. 1P. Spr. 127. Ark. 1–70 [in Ukrainian].

18. Pro zatverdzhennja Prohramy vijsjkovo-patriotynogho vykhovannja u ZS Ukrainy na 2008–2011 roky ta Perspektyvnogho planu realizaciji vijsjkovo-patriotynogho vykhovannja u ZS Ukrainy na 2008–2011 roky. (2008, July 9). [On Approval of the Program of Military-Patriotic Education in the Armed Forces of Ukraine for 2008–2011

and the Perspective Plan for the Implementation of Military-Patriotic Education in the Armed Forces of Ukraine for 2008–2011]. *Nakaz Ministra oborony Ukrainy #340. Central State Archive of the Ministry of Defence of Ukraine*. F. 3697. Op. A1P. Spr. 1608. Ark. 212–234 [in Ukrainian].

19. Pro peredachu bojovykh praporiv vijsjkovykh chastyn, shho rozformovujutsja, a takozh ordeniv ta ghamot do nykh na tymchasove zberighannja do Nacionaljnogho vijsjkovo-istorychnogho muzeju Ukrainy. (2013, October 1). [On the Transfer of Battle Flags of Military Units Being Disbanded, as Well as Orders and Diplomas to Them for Temporary Storage to the National Military History Museum of Ukraine]. *Teleghrama pershogho zastupnyka nachaljnika Ghenearalnogho shtabu Zbrojnykh Syl Ukrainy admirala I. V. Kabanenka #335/327-t. Archives of the National Military History Museum of Ukraine*. Dok. fond. 1 ark. [in Ukrainian].

20. Pro perejmenuvannja Centraljnogho muzeju Zbrojnykh Syl Ukrainy v Nacionaljnij vijsjkovo-istorychnyj muzej Ukrainy ta zatverdzhennja jogho statutu. (2010, July 16). [On Renaming the Central Museum of the Armed Forces of Ukraine Into the National Military History Museum of Ukraine and Approving Its Charter]. *Nakaz Ministra oborony Ukrainy #374. Central State Archive of the Ministry of Defence of Ukraine*. F. 3697. Op. 1P. Spr. 60. Ark. 59–76 [in Ukrainian].

21. Richnyj zvit z osnovnoji dijalnosti Departamentu socialjnoji ta ghumanitarnoji polityky MOU za 2012 rik. (2013). [Annual Report on the Main Activities of the Department of Social and Humanitarian Policy of the Ministry of Defense for 2012]. *Central State Archive of the Ministry of Defence of Ukraine*. F. 3792. Op. 1. Spr. 6. Ark. 18–24 [in Ukrainian].

22. Rutynskij, M. J., & Stecjuk, O. V. (2008). *Muzejeznavstvo* [Museology]. Kyiv: Znannja [in Ukrainian].

23. Statuty Zbrojnykh Syl Ukrainy. (n.d.). [Statutes of the Armed Forces of Ukraine]. Retrieved from https://www.ifnmu.edu.ua/images/studentam/pidgotovka_oficeriv_zapasu/statuti_zsu.pdf [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.07.2024.

Стаття прийнята до друку 17.09.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Віктор Карпов, Людмила Міненко 2024

Олена Лодзинська

Завідувачка Музею шістдесятництва — філії Музею історії міста Києва

e-mail: museum60@ukr.net | orcid.org/0009-0005-1758-7842

Olena Lodzyska

Head of the Museum of the Sixties — branch of the Museum of the History of Kyivne

МУЗЕЙНА КОЛЕКЦІЯ НА СТОРОЖІ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ

A MUSEUM COLLECTION ON THE GUARD OF UKRAINIAN STATEHOOD

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337884 | УДК 069:94(477)“20”

Анотація. У статті проаналізовано діяльність Музею шістдесятництва. Він був створений за ініціативи самих шістдесятників і функціонує від 2012 року як філія Музею історії міста Києва. Авторами зібраних творів є учасники цього руху. В статті підкреслено роль Клубу творчої молоді (1960–1964). Організовані клубом творчі дискусії формували спільну думку і емоційну реакцію щодо поточних подій та історії. У дослідженні охарактеризовано творчість його активістів-художників: Алли Горської, Віктора Зарецького, Веніаміна Кушніра, Опанаса Заливахи, Галини Севрук, Людмили Семикіної, Галини Зубченко, Любові Панченко. Після згорання хрущовської відлиги й закриття у 1964 році КТМ культурно-просвітницька діяльність його активістів набуває рис політичної боротьби. Багато хто з митців зазнав утисків і репресій з боку влади, але, навіть відбуваючи покарання, не полишив творчості. Для деяких формою протесту стало уникання бажаних владі «ідеологічних» тем і зосередження на зображенні природи, ілюструванні української літературної класики, зверненні до декоративного мистецтва. Зі здобуттям незалежності в Україні з'явилися можливості для публікації та демонстрації широкому загалу доробку, створеного в умовах тоталітарного режиму без сподівання на публічність — чимало з цих матеріалів сьогодні експонуються в Музеї шістдесятництва.

Ключові слова: українські художники-шістдесятники, Музей шістдесятництва, Клуб творчої молоді.

Abstract. The article analyzes the activities of the Museum of the Sixties, founded in 2012 on the initiative of the Sixtiers themselves and now operating as a branch of the Museum of the History of Kyiv. Its collection showcases works by members of the movement and highlights the crucial role of the Club of Creative Youth (1960–1964), whose vibrant discussions forged a shared outlook and emotional response to contemporary events and history. The study profiles leading artist-activists—Alla Horska, Viktor Zaretsky, Veniamin Kushnir, Opanas Zalyvakha, Halyna Sevruk, Liudmyla Semykina, Halyna Zubchenko, and Liubov Panchenko—and traces how, after the end of the Khrushchev Thaw and the Club's closure in 1964, their cultural projects evolved into forms of political resistance. Many were harassed and imprisoned, yet even in custody they continued to create: some protested by avoiding state-mandated “ideological” themes and instead depicted nature, illustrated Ukrainian literary classics, or turned to decorative art. With Ukraine's independence, works once produced in secrecy finally reached the public—many of them now on view at the Museum of the Sixties.

Keywords: Ukrainian artists of the Sixties, Museum of the Sixties, Club of Creative Youth.

В умовах повномасштабної війни українське суспільство несподівано отримало потужний, подібний до шокової терапії, імпульс до вивчення власного коріння, історії та мистецтва. Наш Музей шістдесятництва відчув приплив відвідувачів, переважно молоді, які намагаються зрозуміти глибинну причину протистояння двох сусідніх народів, між якими через багаторічну російську імперську політику та більшовицьку теорію «злиття націй» взагалі не бачили суттєвої різниці. І, як завжди, для пояснення, крім мови історичних фактів та архівних документів, на допомогу

приходить наочна і виразна мова мистецтва: поезія і проза, театр і кіно, а також живопис, графіка, скульптура.

Музей шістдесятництва, заснований самими шістдесятниками, має потужну мистецьку колекцію. Авторами зібраних у ній творів є самі учасники цього руху опору радянському тоталітаризму. Як і всі верстви населення СРСР, українські митці перебували під постійним й усюдисущим впливом комуністичної пропаганди та партійної цензури. Єдино визнаним напрямком розвитку мистецтва був так званий соціалістичний

реалізм, а шлях до членства у Спілці художників пролягав через участь у колективних художніх виставках, твори до яких обиралися не тільки за рівнем художнього виконання, а й за вибір сюжету та відповідне ідеологічне звучання. У пріоритеті були портрети вождів і передовиків виробництва, герої праці, промислові пейзажі, сюжети з історії більшовизму тощо. Принцип соцреалістичного мистецтва: «національне за формою, соціалістичне за змістом» — поступово втрачав національний складник. Прикладом небезпеки наївної віри у правдивість проголошених постулатів стало у 1930-х фізичне винищення бойчуків, які дійсно прагнули створення українського за формою мистецтва і щиро підтримували соціалістичні перетворення. Тож наступний сплеск національного мистецтва зміг відбутися лише в період хрущовської відлиги, падіння культу особи та послаблення цензурного тиску.

Твори художників-шістдесятників часто називають нонконформістськими. «На теренах колишнього Радянського Союзу цей термін набув особливої актуальності в 60-ті роки ХХ століття. Ним позначали культурні та мистецькі явища, опозиційні до офіційної культури та мистецтва, які не сповідували «єдиний творчий метод соціалістичного реалізму» <...> нонконформізм 1960–80-х зберіг традиції вільного мислення та індивідуалізму в українській культурі», — пише у своїй новій праці мистецтвознавець Олексій Роготченко [1, с. 454]. І це вільне мислення проявилось не тільки у виборі художніх стилів і технік, відмінних від єдино визнаних і настійливо рекомендованих партійними чиновниками в мистецтві, а самим сюжетом і змістом твору — викличним, завульовано-символічним чи, навпаки, демонстративно аполітичним, відстороненим.

Режисер Лесь Танюк згадував на сторінках свого щоденника, як у 1961 році на засідання заснованого ним Клубу творчої молоді «Сучасник» прийшла група художників, серед яких вирізнялася висока молода жінка — Алла Горська, яка одразу включилася в обговорення теми театральної та кіноафіші і запропонувала як нагальну і обов'язкову для молодих українських митців тему національного відродження [2, с. 118–120]. Згодом художня секція КТМ зросла ледь не до 200 осіб, серед яких найвідомішими на сьогодні є сама Алла Горська, її чоловік Віктор Зарецький, а також Веніамін Кушнір, Опанас Заливаха, Галина Севрук, Людмила Семикіна, Галина Зубченко, Любов Панченко... Їхні долі склалися по-різному, різними були і мистецькі уподобання, і жанри образотворчого мистецтва, в яких вони реалізовували

свій талант, але всі вони, разом із причетними до Клубу поетами, прозаїками, літературними критиками, науковцями і музикантами, були об'єднані любов'ю до України і прагненням розвивати її культуру.

Участь у діяльності КТМ розширювала їхні творчі обрії через лекційні програми Клубу, де виступали історики Михайло Брайчевський, Олена Апанович та Олена Компан, мистецтвознавець Григорій Логвин. Також важливими були зустрічі з представниками старшого покоління діячів українського національно-визвольного руху — колишніми політ'язнями сталінського періоду Надією Суровцовою, Борисом Антоненком-Давидовичем, Григорієм Кочуром. Ми бачимо їхній вплив у таких художніх творах, як «Київські князі» Віктора Зарецького, триптих «Древній Київ» і дещо пізніша серія строїв «Високий замок» Людмили Семикіної, графічна і керамічна серія робіт на ста-роукраїнську і козацьку тематику Галини Севрук.

Організовані Клубом вечори молоді поезії, захоплення літературою «самвидаву», творчі зустрічі та дружні дискусії в художніх майстернях чи у помешканнях літературного критика Івана Світличного або Алли Горської і Віктора Зарецького формували спільну думку і емоційну реакцію щодо поточних подій та історії. Прикладом такої взаємодії є сприйняття образу Тараса Шевченка. Радянська пропаганда використовувала урізані й дозовані, тенденційно підібрані зразки творчості Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка лише для підсилення власних ідей, водночас замовчуючи закладений в їхніх поезіях потужний заклик до волі й маргіналізуючи їх до ролі захисників гнобленого селянства. Це викликало протест і обурення. Ліна Костенко в своїй поезії «Заворожи мені, волхве!...» пише:

Що писав би Шевченко
в тридцять третьому,
в тридцять сьомому роках?
Певно, побувавши в Косаралі,
Побував би ще й на Соловках.
Загартований, заграатований,
прикиданий землею, снігами, кременем,
досі був би
реа
білі
тований.

Хоч посмертно, зате — своєчасно.

Опанас Заливаха і Алла Горська створюють образи гнівного Шевченка — це й знищений владою вітраж «Шевченко. Мати» в Київському університеті (колективна робота О. Заливахи, А. Горської, Г. Зубченко,

Л. Семикіної і Г. Севрук; 1964 рік), мозаїка і лінорит О. Заливаха «Чи буде суд, чи буде кара?...», лінорит А. Горської «Гнівний Тарас». Володимир Куткін, Олександр Данченко, Микола Стороженко, Микола Стратілат, Георгій Якутович, Софія Караффа-Корбут та інші ілюструють твори українських митців: Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Котляревського, М. Коцюбинського, І. Карпенка-Карого тощо. Серії гравюрних ілюстрацій до поезій Івана Драча і українських народних пісень створює Василь Перевальський.

«Слід пам'ятати, що культура України досліджуваного періоду розвивалася зовсім за іншими правилами і за іншим сценарієм, ніж мистецьке середовище Росії, Білорусії, Вірменії, Грузії, Молдови, республік Балтії та республік Сходу імперії — Казахстану, Узбекистану, Киргизії. У такий спосіб виникає бачення двох полюсів — згоди і незгоди у мистецькому та навколومистецькому житті післявоєнної України від закінчення війни до 60-х років ХХ ст., які увійшли в історію як “хрущовська відлига” — прочитаємо у дослідженні Олексія Роготченка «Соціокультурне тло 1945–1960-х років радянської України як модель нищення вільної думки» [3, с. 84].

Згортання хрущовської відлиги, закриття у 1964 році Клубу творчої молоді і хвиля політичних репресій 1965 року увиразнили світоглядні позиції українських митців. Творчі контакти і особиста дружба між колишніми катеємівцями не припинилися, а остаточно перейшли до спілкування в особистих помешканнях та художніх майстернях. Культурно-просвітницька діяльність дедалі більше набуває рис політичної боротьби. В українському «самвидаві» поширюються твори політичного характеру, які будять національну свідомість: «Інтернаціоналізм чи русифікація?» Івана Дзюби, «Стан і завдання українського національно-визвольного руху» Євгена Пронюка, «Приєднання чи возз'єднання?» Михайла Брайчевського, «Лихо з розуму (Портрети двадцяти “злочинців”» Вячеслава Чорновола тощо. Якась частина колишніх членів Клубу, налякана посиленням тиском влади, відсахнулася від «небезпечної» тематики, хтось «пішов у внутрішню еміграцію», але значна частина митців не зрадили своїх переконань. Це виразно проявилось в першому публічному протесті проти політичних репресій і на прем'єрі фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» в кінотеатрі «Україна» 4 вересня 1965 року, і у відкритій підтримці політв'язнів, яких зустрічали під будівлями судів і кидали їм квіти, і в підтримці родин ув'язнених. Витримуючи шалений тиск і погрози

з боку КДБ, найбільш безстрашною у цій діяльності була Алла Горська. У 1968 році за відмову відкликати свій підпис під «Відкритим листом 139-ти діячів української культури» проти політичних репресій в УРСР вона та її подруга Людмила Семикіна були виключені зі Спілки художників. Відмовилася відкликати свій підпис і Галина Севрук.

У 1965 році був заарештований і засуджений до п'яти років ув'язнення Опанас Заливаха, який відбував покарання в одному таборі з мистецтвознавцем Богданом Горинем. У 1967 році українські політв'язні за ініціативою Б. Гориня спромоглися провести в цьому таборі заборонений адміністрацією вечір, присвячений Т. Шевченку, до якого О. Заливаха намалював невеличкий плакатик — портрет Великого Кобзаря. Йому регулярно писала листи підтримки Алла Горська, яка навіть наважилася без попереднього узгодження з табірною адміністрацією навідати Заливаха в таборі, але, звісно ж, не була допущена і вдивлялася у сірі колони в'язнів з-за рядів колючого дроту. Вона тоді не змогла побачити і впізнати товариша, але він упізнав її високу і горду постать у довгій шубі, про що зворушливо написав їй у листі [4, с. 56].

У цей період згушення політичної атмосфери Веніамін Кушнір протестує проти бездумної байдужості покірної більшості радянського соціуму картиною «Автопортрет зі свічкою», на якій він, подібно до босоногого античного філософа Діогена, з запаленою свічкою у ясний день шукає Людину серед знеособленої маси споживачів, занурених у власний побут. Тризовним набатом звучить і його полотно «Гвалтована Україна» (інша назва «Скерцо»). А Галина Севрук створює моторошно пророчу кераміку 1967 року «Іван Світличний» з розіп'ятою крилатою фігурою з книгою (знанням!) у череві, а також картини «Поламани крила» і «Фашизм» (докладніше про символізм художньої мови див. 5, с. 50–55).

У 1970 році українському мистецтву і всьому руху опору було нанесено болючий удар — у Василькові в будинку свекра була підло вбита Алла Горська, а у 1972-му за ґратами опинилися найактивніші борці шістдесятники Іван і Надія Світличні, Вячеслав Чорновіл, Євген Сверстюк, Василь Стус, Ірина та Ігор Калинці, Стефанія Шабатура. На арешт друзів Галина Севрук відгукнулася глибоко драматичним портретом Івана Світличного «На цвинтарі...» (ключем до розуміння твору є поезія В. Симоненка — «На цвинтарі розстріляних ілюзій...»), картиною «Пролісок» (символічний образ Надії Світличної), картиною «Зрада» та серією філософських графічних робіт «Розпач», «Сльоза»,

«Відчай», «Фанатизм». Звільнений у 1970 році Опанас Заливаха у 1972-му пише картину «Зона»...

Своєрідною формою протесту було уникання бажаних владі «ідеологічних» тем і мистецьке зосередження на зображенні рідної природи, ілюстрування української літературної класики, звернення до декоративного мистецтва. Людмила Семикіна спробувала себе реалізувати як модельєр сучасного одягу з елементами українського національного декору, але, побачивши непробивний опір керівництва галузі легкої промисловості, зосередилася на створенні кінокостюму (стрічка «Захар Беркут») та фантазійних образів на основі староукраїнського одягу княжої доби. Її колега Любов Панченко також працювала як художниця-модельєрка, пропонуючи моделі сучасного одягу на основі українського традиційного крою і декорування. Її моделі також не доходили до виробництва і споживача, але журнал «Радянська жінка» періодично друкував її візерунки для вишивання. Паралельно вона створила серію ліногравюр до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», акварельні серії «Карпати», «Кавказ», «Київщина», барвисті декоративні розписи та колажі з пальтової тканини. Вона стверджувала, що не цікавиться політикою, але на арешт друзів відгукнулася колажем «Єретик» (або «Вогнище інквізиції»), на якому в силуеті палаючого, але незламного борця вгадується характерна, трохи зсутулена постать Івана Світличного. Невипадкова й назва твору «Єретик», адже політичних в'язнів в СРСР саме тоді почали називати «дисидентами», а цей термін так само походить з історії релігії. (Ба більше, якщо розбиратися в термінології, «дисидент» — це той, хто намагається реформувати, вдосконалювати систему, а «єретик» підриває догматичні основи віри, отже, для системи є небезпечнішим. Діяльність українських шістдесятників, попри на початках тісну співпрацю з московськими дисидентами, які прагнули «соціалізму з людським обличчям», все ж більше відповідає критеріям національно-визвольного руху, спрямованого на вихід з СРСР і відновлення власної державності.) За радянських часів Любов Панченко не мала персональних виставок, не була членом Спілки художників і майже не була відома широкому загалу.

За час ув'язнення адміністрація жіночого політичного табору в с. Барашево в Мордовії знищила близько 200 художніх робіт Стефанії Шабатури. Крім акварельних замальовок, графічних мініатюр та ескізів панно з текстилю, вона малювала ескізи книжкових закладок, серветок, обкладинок для блокнотів

тощо, за якими її подруги-політв'язні Ірина Сенік, Надія Світлична, Марія Пальчак створювали мистецькі вишиті вироби.

Богдану Гориню при звільненні вдалося вивезти з табору вже згаданий портрет Т. Шевченка з-під пера Опанаса Заливахи, а художник-самоук, учасник збройної боротьби ОУН-УПА Григорій Герчак, який відбув 25-річне ув'язнення, вивіз з табору низку портретів побратимів-політв'язнів, дрібні акварельні замальовки та ескібриси-лінорити. На волі він з пам'яті створив серію малюнків кольоровими олівцями, на яких відтворив власну історію і сюжетні сцени з табірної побуту. Майстерні і правдиві образи ГУЛАГу зобразив на полотні і художник-політв'язень Борис Курліков.

З початком політики перебудови створив велику графічну серію на основі власних спогадів колишній політв'язень сталінського періоду Володимир Куткін. Його однокурсник у художньому інституті і табірний побратим Геннадій Польовий також лишив кілька ескізних замальовок з пам'яті про пережите лихо. У 1980–1990-х роках Опанас Заливаха створює символічні, багатозначні твори «Табірне», «Автопортрет», «За що нас Бог карає», «Тримаймося» тощо. З настанням державної незалежності України відкрилися можливості для публікації і презентації широкому загалу творів, раніше писаних «в стіл» без надії на оприлюднення в умовах СРСР.

Українські шістдесятники, об'єднавшись у громадську організацію «Музей шістдесятництва», за ініціативою Надії Світличної почали збирати фонди для майбутнього музею. Цей Музей шістдесятництва офіційно відкрився лише 2012 року як філія Музею історії міста Києва. За десятиліття громадської діяльності та 12 років роботи з відвідувачами фондова збірка Музею зросла у кілька разів. Це особисті архіви героїв — документи і фотографії, колекція «самвидаву», велика бібліотека і, звісно ж, мистецькі твори. Серед них скульптурні роботи Бориса Довганя і Володимира Луцака, лінорити Алли Горської «Василь Симоненко» і «Іван Світличний», кілька портретів роботи Віктора Зарецького, три картини Веніаміна Кушніра, ліногравюри Анатолія Зубка, графіка та ескізи монументальних робіт Галини Зубченко і Григорія Пришедька, ліричні пейзажі та ілюстрації до української класики Володимира Куткіна, твори учнів Алли Горської — Володимира Прядки і Жозефа Ліньова, вже згадані твори Опанаса Заливахи, Бориса Курлікова, Григорія Герчака, колекція табірних вишивок, які зберігала Надія Світлична. Гордістю нашої фондової

колекції є ескізи мозаїк «Боривітер» і «Дерево життя» (А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Пришедько), значимість яких трагічно зросла після знищення оригіналів мозаїчних панно в Маріуполі, який окупувала російська армія. Окупація вкоротила життя і Любові Панченко, до якої справжня відомість приходить лише зараз. Майже весь свій творчий доробок, що став основою для кількомісячної виставки в Музеї історії міста Києва, вона передала ще за життя до Музею шістдесятництва.

Неекспоновані і замовчувані за радянських часів твори мистецтва шістдесятників тепер промовляють до нащадків зі стін нашого Музею поряд із скромними фотопортретами своїх авторів, бо «саме вони заклали основу нового, не соцреалістичного бачення власної творчості. Запропонованими творами, що не потрапляли на офіційні виставки, а експонувалися в майстернях і домівках митців, вони торували шлях новому мистецькому соціуму» [1, с. 446].

Література

1. Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. Кн. 1. Київ: Ліра-К, 2025. 512 с.
2. Таниук Л. Щоденники без купюр. Т. 5: 1960–1961 рр. Київ: Альтерпрес, 2005. 807 с.
3. Роготченко О. Соціокультурне тло 1945–1960-х років радянської України як модель нищення вільної думки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 3. С. 83–87.
4. Життєпис мовою листів. Алла Горська / Упоряд. Л. Огнева. Донецьк, 2009. 204 с.
5. Лодзинська О. Символізм художньої мови українських шістдесятників у боротьбі проти радянського тоталітаризму. *Світгляд*. 2021. № 4(90). С. 50–55.

References

1. Rogotchenko, O. (2025). *Shistdesiat totalitarnykh rokov: zobrazhalne mystetstvo Ukrainy* [Sixty Totalitarian Years: Visual Art of Ukraine]. Book 1. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
2. Taniuk, L. (2005). *Shchodennyky bez kupiur* [Diaries Without Redaction]. Vol. 5: 1960–1961. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].
3. Rogotchenko, O. (2014). Sociocultural Background of the 1945–1960s in the Soviet Ukraine as a Model of Free Thoughts Destruction. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 83–87 [in Ukrainian].
4. Ohnieva, L. (Ed.). (2009). *Zhyttiepyis movoiu lystiv. Alla Horska* [Alla Horska: A Life in Letters]. Donetsk [in Ukrainian].
5. Lodzynska, O. (2021). Symvolizm khudozhnoi movy ukrainykykh shistdesiatnykyv u borotbi proty radianskoho

totalitaryzmu [The Symbolism of the Artistic Language of Ukrainian Sixtiers in Their Struggle Against Soviet Totalitarianism]. *Svitohliad*, 4(90), 50–55 [in Ukrainian].

Ілюстрації

1. А. Горська. Портрет В. Симоненка (1963). Лінорит. Колекція Музею шістдесятництва
2. А. Горська. Портрет Івана Світличного (1963). Лінорит. Колекція Музею шістдесятництва
3. Алла Горська і Віктор Зарецький в художній майстерні, поч. 1960-х років
4. А. Горська, О. Заливаха, Г. Зубченко, Л. Семикіна, Г. Севрук. Вітраж «Шевченко. Мати» (ескіз) для Київського університету імені Тараса Шевченка (1964)
5. О. Заливаха. «Шевченко» (1963–1964). Лінорит. Колекція Музею шістдесятництва
6. Алла Горська (1960-ті)
7. Опанас Заливаха (поч. 1960-х)
8. О. Заливаха. Плакат до вечора Тараса Шевченка у таборі (1967). Папір, гуаш. Колекція Музею шістдесятництва
9. Г. Севрук. І. Світличний. Кераміка (1969). Колекція Музею шістдесятництва
10. Г. Севрук. «Поламани крила». ДВП, темпера. Колекція Музею шістдесятництва
11. Богдан Горинь, Надія Світлична, Микола Плахотнюк, Михайло Осадчий і Галина Севрук. Київ, 1967 рік
12. Г. Севрук. «На цвинтарі...» (1972). ДВП, темпера. Колекція Музею шістдесятництва
13. Г. Севрук. «Пролісок» (1972). ДВП, темпера. Колекція Музею шістдесятництва
14. О. Заливаха. «Зона» (1972). Полотно, олія. Колекція Музею шістдесятництва
15. Л. Панченко. «Купальська ніч» (1973). Колаж. ДВП, пальтові тканини. Колекція Музею шістдесятництва
16. Л. Панченко. «Єретик», або «Вогнище інквізиції» (1973). Колаж. ДВП, пальтові тканини. Колекція Музею шістдесятництва
17. Любов Панченко (1960-ті)
18. Стефанія Шабатури. «Кони». Аплікація на тканині з обрізків крою від рукавиць (1974–1975). Колекція Музею шістдесятництва
19. Матір Божа з дитятком. Вишила Надія Світлична за ескізом Стефанії Шабатури для Євгена Сверстюка (1973–1974). Колекція Музею шістдесятництва
20. Закладка для книжок «Різдвяний вечір». Вишила Надія Світлична за ескізом Стефанії Шабатури (1973–1975). Колекція Музею шістдесятництва
21. Закладка для книжок «Козак». Вишила Надія Світлична за малюнком Стефанії Шабатури (1974). Колекція Музею шістдесятництва

22. Вишивка і віршована присвята Ірини Сенік Надії Світличній (1974). Колекція Музею шістдесятництва

23. Григорій Герчак (поч. 1980-х)

24. Григорій Герчак. Автопортрет (в ув'язненні) (1971). Папір, олівець. Колекція Музею шістдесятництва

25. Григорій Герчак. Портрет табірнього побратима (1964).

Папір, олівець. Колекція Музею шістдесятництва

26. Григорій Герчак. Табірний пейзаж (1957). Папір, акварель. Колекція Музею шістдесятництва

27. Борис Курліков. «На роботу». Полотно, олія. Колекція Музею шістдесятництва

28. Опанас Заливаха. «Автопортрет» (1991). Фанера, олія. Колекція Музею шістдесятництва

29. Опанас Заливаха. «Табірне» (1991). Картон, олія. Колекція Музею шістдесятництва

30. А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Пришедько. Ескіз мозаїчного панно «Дерево життя» в ресторані «Україна» в Маріуполі (1967). Картон, кольоровий папір, аплікація. Колекція Музею шістдесятництва

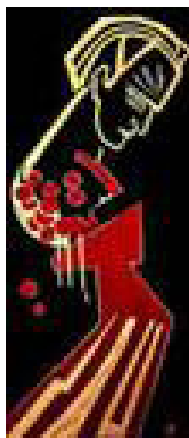
31. А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Пришедько. Ескіз мозаїчного панно «Боривітер» в ресторані «Україна» в Маріуполі (1967). Картон, кольоровий папір, аплікація. Колекція Музею шістдесятництва

Стаття надійшла до редакції 15.11.2024.

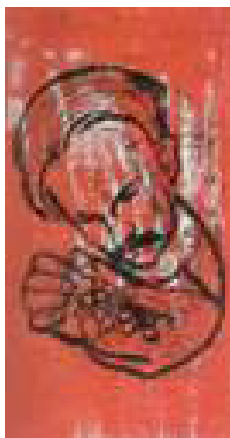
Стаття прийнята до друку 04.12.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Олена Лодзинська 2024



Іл. 1



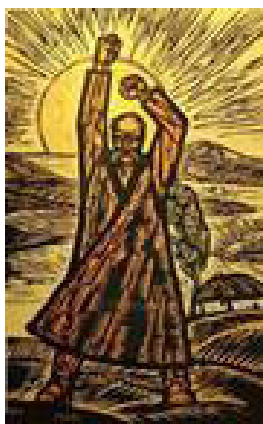
Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4



Іл. 5



Іл. 6



Іл. 7



Іл. 8



Іл. 9



Іл. 10



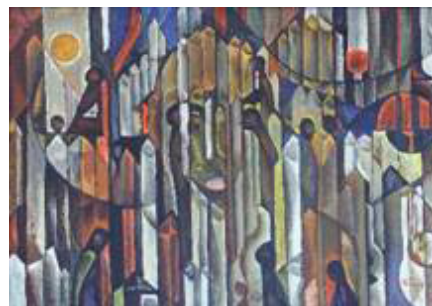
Іл. 11



Іл. 12



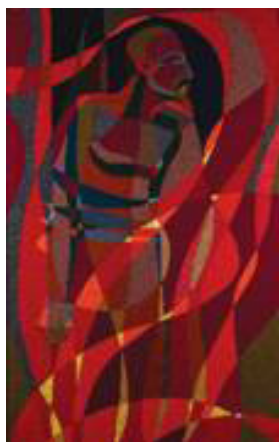
Іл. 13



Іл. 14



Іл. 15



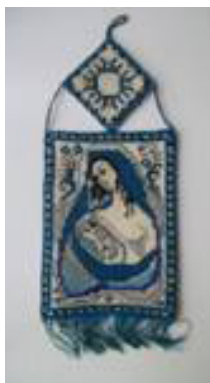
Іл. 16



Іл. 17



Іл. 18



Іл. 19



Іл. 20



Іл. 21



Іл. 22



Іл. 23



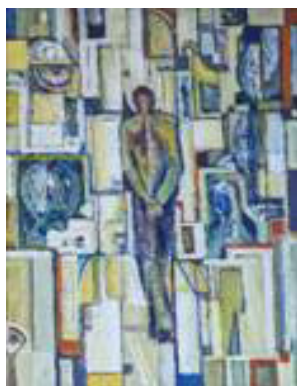
Іл. 24



Іл. 25



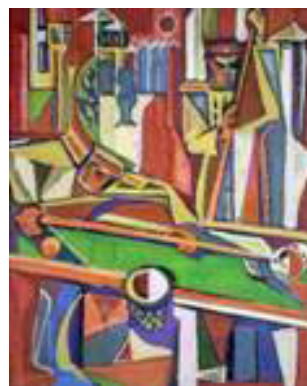
Іл. 26



Іл. 27



Іл. 28



Іл. 29



Іл. 30



Іл. 31

Інна Кукліна

Вчений секретар Національного музею народної архітектури та побуту України

e-mail: kuklina_im@ukr.net | orcid.org/0009-0000-0773-4427

Inna Kuklina

Academic Secretary of the National Museum of Folk Architecture and Folkways of Ukraine

АКАДЕМІК ПЕТРО ТИМОФІЙОВИЧ ТРОНЬКО:

СЛУЖІННЯ УКРАЇНІ
ДОВЖИНОЮ В ЖИТТЯ

ACADEMICIAN PETRO TYMOFIIOVYCH TRONKO:

A LIFETIME OF SERVICE
TO UKRAINE

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337885 | УДК 008:930.85(477):94(477)“19/20”+92Тронько П.Т.

Анотація. Статтю присвячено огляду діяльності академіка НАН України, Героя України, видатного науковця та державного діяча Петра Тронька, чий зусилля в галузі науки, державного будівництва та охорони пам'яток стали важливим внеском в розвиток української культури та національної ідентичності. Особистість П. Тронька в дослідженні постає як приклад видатного організатора та ідейного керівника в науковій і культурній сферах, результати діяльності якого продовжують впливати на розвиток України дотепер.

Ключові слова: пам'яткоохоронна справа, національна ідея, громадська діяльність, розбудова музеїв та розвиток краєзнавства України.

Abstract. The article is devoted to the review of the activities of Full Member of the National Academy of Sciences of Ukraine, Hero of Ukraine, prominent scholar and statesman Petro Tronko, whose efforts in the field of science, state building and monument protection have made an important contribution to the development of Ukrainian culture and national identity. The personality of Petro Tronko is presented in the study as an example of an outstanding organizer and ideological leader in the scientific and cultural spheres, whose results continue to influence the development of Ukraine to this day.

Keywords: monument protection, national idea, public activity, development of museums and local history of Ukraine.

12 липня 2025 року виповниться 110 років від дня народження Петра Тимофійовича Тронька (1915–2011) — історика, краєзнавця, пам'яткоохоронця, організатора музейної справи, громадського діяча, академіка Національної академії наук України, Героя України.

П. Тронько — славний син українського народу, великий патріот, який протягом життя служив батьківщині та зробив значний внесок у розбудову нашої держави. Він народився 1915 року в слобожанському селі, в бідній родині. За таких умов йому не варто було сподіватися на легку долю й життєві гаразди. Це був час, коли майбутнє людини було непередбачуваним і залежало більше від подій навколо, ніж від неї самої. Доля малого П. Тронька була типовою для дітей 1920-х років: ранне сирітство й передчасна доросла відповідальність. Однак хлопцеві вистачало сил і насаги вчитися, читати, слухати розповіді старих людей про минувшину. Можна припустити,

що саме тоді й почав формуватися в нього аналітичний розум історика, який здатен виокремити важливе й доленосне серед іншого. Крім того, П. Тронько мав особливий хист легко знаходити спільну мову з різними людьми, а також умів якісно робити будь-яку справу. А ще він мав чисту віру у світле майбутнє, яке чекало попереду, і в те, що варто самому ставати будівничим нового життя. У ті часи цей шлях проходив через комсомол і партію. З роками змінювалися оцінки подій, але не змінювалися ставлення до життя й основні моральні орієнтири П. Тронька, його людяність, чесність, відповідальність і критичність щодо себе.

Після праці на шахті доля скерувала П. Тронька до освіти. 1932 року, закінчивши Богодухівські вчительські курси, він почав працювати в школі. Час голодомору позначився на його біографії чорною смугою смутку. 1937 року П. Тронька висунули на комсомольську роботу. Він став директором дитячого будинку

в Лебедині (Сумщина), а потім — першим секретарем Сумського обкому ЛКСМУ. Згодом П. Тронько обіймав керівні посади в Станіславському обкомі, був депутатом до Народних зборів Західної України.

Відчуття, що суне щось страшне, примусило П. Тронька закінчити Єйську військову школу морських льотчиків. На початку війни П. Тронько не бачив іншого шляху, як піти на фронт: Південно-Західний, Сталінградський, Південний, IV Український... Молодий політрук зблизька побачив горе, яке принесла війна цивільному населенню, пізнав біль від смерті друзів на полях бойовища.

1943 року розпочався новий етап у кар'єрі П. Тронька. Його відкликали з фронту до Києва. Понівечені святині, зруйновані вулиці й будинки історичного міста викликали жах і прагнення стати на захист. П. Тронько очолив молодь, яка прибувала до столиці України, щоб почати відбудову. Як талановитий організатор він став одним із керівників комсомолу й розпочав партійну роботу. Імовірно, у цей час прийшло розуміння необхідності захисту пам'яток та історичних цінностей, з яких проростало коріння нації.

1947 року виникла небезпека підозри у «вільнодумстві». Тогочасне республіканське керівництво на чолі з Кагановичем звинуватило комсомольських ватажків у «втраті політичної пильності» і в прорахунках щодо ідеологічної роботи. Про тонкощі цього моменту можна прочитати в біографічних розвідках і у статті директора Інституту історії України НАН України академіка В. Смоля [4, с. 26]. Такі звинувачення не обіцяли нічого доброго.

Вихід було знайдено у продовженні освіти. Прагнення займатися наукою сформувалося і стало фундаментом для майбутнього. 1948 року П. Тронько закінчив історичний факультет Київського університету імені Тараса Шевченка. 1948 року в заідеологізованій Академії суспільних наук при ЦК ВКП(б) йому пощастило набратися знань і досвіду від талановитих істориків-дослідників того періоду. Серед багатьох цікавих тем для дослідження П. Тронько обрав історію Другої світової війни, а саме — визначення місця й ролі українців у цій війні. Для цього було зібрано великий масив фактів з першоджерел та від свідків подій. Тепер, у час російської навали, ці матеріали мають незаперечне історичне значення, бо всупереч демагогії диктаторів доводять факти героїзму українців у той час.

За радянських часів доля людини з активною життєвою позицією могла бути типовою: комсомолец, комуніст, керівник. П. Троньку судилося йти

особливими шляхами: 1947–1990 роки — депутат Верховної Ради УРСР; 1951 рік — учений ступінь кандидата історичних наук; березень 1978 року — обрання академіком і віцепрезидентом Академії наук УРСР; 1994 рік — звання професора.

Від 10 березня 1961 року до 3 квітня 1978 року П. Тронько працював заступником голови Ради Міністрів Української РСР. Під його увагою та відповідальністю перебувала вся гуманітарна сфера країни: освіта, наука, культура, охорона здоров'я. Не дивно, що в цих галузях П. Тронько залишив після себе чимало добрих і важливих справ. Варто зазначити, що дослідники, які вивчали життєвий шлях академіка, підкреслювали той факт, що практично кожна справа, якою він опікувався, мала особливий український дух. Учителем за своєю суттю, П. Тронько був впевнений, що побудувати нове суспільство можна лише завдяки освіті і культурі. Він керував оргкомітетами масштабних проектів та заходів: 1962 рік — голова Головної редколегії з підготовки багатотомного видання «Історія міст і сіл Української РСР»; 1965 рік — керівник делегації Української РСР на XX сесії Генеральної Асамблеї ООН; 1967 рік — керівник делегації УРСР на Всесвітній виставці «Експо-67» (Монреаль, Канада); член республіканських комітетів із підготовки ювілеїв І. Котляревського, Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, В. Стефаніка, О. Довженка тощо.

У 1971 році П. Тронько — голова оргкомітету з приготування й проведення Республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва, а також керівник творчих делегацій від України на фестивалях у країнах «близького зарубіжжя», на яких світові відкривалася унікальна у своїй самобутності українська культура. Театральні й філармонійні колективи, хори, ансамблі й солісти ставали відкриттями для інших республік завдяки декадам та фестивалям 1970–1990-х років — завдяки їм українські митці ставали зірками союзного масштабу.

У Києві з'явилася цікава традиція проводити звітні концерти художньої самодіяльності областей України. Такого розвитку народної творчості ще не знала республіка. Для П. Тронька було великою радістю бачити плоди своєї організаторської праці й турботи про розвиток самодіяльного народного мистецтва.

Протягом 1967–1988 років П. Тронько був головою Правління Українського товариства охорони пам'яток історії та культури (УТОПІК). Це був особливий час для української історії та культури. Щодо піклування про музеї та пам'ятки, які на той час уже існували, багато написали в наукових роботах сучасники

академіка. Але окрему увагу привертають заповідники та музеї, що мали особливе національно-ідейне спрямування й відбулися під особистим патронатом П. Тронька.

«18 серпня 1965 року заступник голови Ради міністрів України Петро Тронько разом з секретарем ЦК Андрієм Скабою звернулись з листом до Центрального Комітету КПУ, в якому констатували, що широко відомі події героїчного минулого запорізького козацтва на Запорізькій Січі... до цього часу увічнені вкрай незадовільно.

Більше того, місця і пам'ятки давнини, зв'язані з історією запорізького козацтва, які повинні охоронятися державою, майже повністю зруйновані... З метою увічнення історичних подій, зв'язаних з українським козацтвом... автори доповідної записки пропонували утворити в місті Запоріжжі на о. Велика Хортиця державний історико-культурний заповідник з тематичним садово-декоративним парком і музеєм-панорамою» [2, с. 58]. 6 лютого 2025 року генеральний директор Національного заповідника «Хортиця» В. Шевченко у своєму виступі під час круглого столу в Національному музеї народної архітектури та побуту України зазначив: якби проект заповідника «Хортиця», який омріяв П. Тронько, відбувся, то схожого на нього за рівнем реалізації національно-патріотичної ідеї не було б не лише в Україні, а й далеко поза її межами. У тематико-експозиційному плані заповідника належну увагу було приділено висвітленню героїзму українського козацтва, а також формам господарювання і соціальних відносин на Запорізькій Січі. Було заплановано побудувати: ядро Січі (центральну фортецю, церкву, курені); вали Сагайдачного (реконструйовані залишки укріплень, створених під керівництвом П. Сагайдачного); сторожову вежу; запорізький табір (рухома фортецю); запорізький зимівник (хутір із господарськими будівлями); запорізький гард (спеціальну споруду на річках для риболовлі); ретраншементи (систему фортифікаційних споруд); гавань та верф; кладовища запорізьких козаків. Також було заплановано спорудити 10-метрову скульптуру «Запорозькі козаки в дозорі».

Але все закінчилося тим, що Політбюро ЦК КПУ рішенням від 25 жовтня 1973 року «перепрофілювало» унікальний меморіальний комплекс на ординарну філію Запорізького краєзнавчого музею, а П. Троньку вказали на допущену неорганізованість у роботі з виконання постанови ЦК КПУ та незадовільне керівництво і свавільність. Це було найм'якше з можливих покарань... [2, с. 60].

Часом доводиться чути, що П. Троньку було нескладно робити такі справи, перебуваючи на одній із високих посад у партійній номенклатурі радянської України. Але в цьому контексті не згадується про те, що діяльність політика постійно знаходилася під наглядом спецслужб. Проекти, пов'язані з історією чи культурою України, перебували під особливо прискіпливим наглядом. У Меморіальному музеї академіка П. Тронька, що міститься в експозиції «Українське село другої половини ХХ століття» Національного музею народної архітектури та побуту України, є низка експонатів, що розкривають це питання. Наприклад, копії доносів чи документів під грифом «таємно». Чого тільки варті «колега» Маланчук, який, за словами самого П. Тронька, був куратором від Суслова і постійно звітував про роботу підопічного в Москву.

Біографічні матеріали, видані науковцями на початку ХХІ століття, дають змогу говорити про невгамований характер діяча і достатню кількість матеріалів радянського періоду, що «компрометують» П. Тронька з огляду на його «ідеологічну орієнтацію».

1969 року УТОПІК підтримав і організував дослідження Чигирин, Суботова і Холодного Яру. Результатом цього став висновок про необхідність проведення ширших археологічних та історичних досліджень Богданових земель. Незважаючи на регламенти щодо таких рішень, П. Тронько виніс на засідання президії УТОПІК питання про виділення коштів для проведення археологічних досліджень, реставрації церкви Мотронинського монастиря, встановлення пам'ятних знаків.

На Богдановій горі в Чигирині піднявся величний пам'ятник Богдану Хмельницькому, що могло поставити хрест на кар'єрі П. Тронька. Але врятувала подія — декада російської літератури, під час якої відкрили скульптуру, про що написали в газеті «Правда».

Особливий розум, досвід, вміння аргументувати те чи інше рішення допомагали П. Троньку знаходити однодумців і переконувати опонентів. У такий спосіб у 1970-х роках, за часів «розквіту» радянської антинаціональної диктатури, метою якої була втрата унікальних рис націй і злиття їх у єдиний «радянський народ», з легкої руки П. Тронька українці, попри все, отримали заповідник «Хортиця», багатотомне видання «Історія міст і сіл Української РСР», Державний музей народної архітектури та побуту Української РСР, святкування дня народження та вшанування пам'яті Тараса Шевченка (і не лише в Україні), відзначення ювілейних дат та заснування музеїв визначних діячів української історії та культури тощо.

Музеї під відкритим небом, зокрема і столичний, стали місцем презентацій і популяризації народних ремесел і традицій. Народні умільці щороку приїздили на музейні етнографічні ярмарки. Згодом було започатковано також і виставки-продажі виробів народного мистецтва на Андріївському узвозі в Києві. Працівники київського скансену під час науково-пошукових експедицій нерідко знаходили самобутніх майстрів, поповнюючи їхніми виробами фондову колекцію музею та запрошуючи їх для проведення майстеркласів. Серед них — добре відомі сьогодні видатні майстри Іван Бойко, Олександра Великодна, Уляна Кот, Гурій Огієнко, Гаврило Пошивайло, Марія Примаченко, Марія Руденко, Олександра Селюченко, Іван Сухий, Михайло Тарасенко, Михайло Царенко та багато інших [2].

Крім великих проектів, П. Тронько опікувався долею талановитих митців. Серед тих, кому пощастило особисто відчувати його увагу, можна назвати родину Миколи Глуценка, Дмитра Гнатюка, Олесь Гончара, Михайла Дерегуса, Трію Маренич, Євгенію Мірошниченко, Василя Непійпиво, Бориса Олійника, Софію Ротару, Наталію Ужвій та багатьох інших. Кар'єрі і визнанню цих діячів культури великою мірою посприяла увага, а іноді й заступництво з боку П. Тронька.

Особлива позиція голови УТОПІК П. Тронька щодо справ у пам'яткоохоронній сфері почала дратувати політичне керівництво республіки. Межею стало протистояння в питанні «швидкісного методу» реставрації Успенського собору Києво-Печерської лаври. П. Тронько був проти, бо покладався на думку археологів та істориків, які передбачали ризики руйнування залишків стін. П. Тронько був непохитний. І рішення не забарилось — після наклепу в газеті «Советская культура» (який практично одразу був спростований) та «порад від серйозних людей» П. Тронька було звільнено з посади голови УТОПІК.

Як досвідчений організатор масштабних проектів, П. Тронько виробив низку вимог до людей, з якими працював: компетентність, ерудованість, дисциплінованість, відданість роботі, ініціативність, а також вміння спілкуватися з низовими ланками. «Не замикайся в собі, не думай, що твої дії непомічені знизу» — таке ставлення до роботи сформувало велику довіру до політика.

У перелік проектів, які очолював П. Тронько, варто додати такі: голова Головної редколегії науково-документальних серій книг «Звід пам'яток історії та культури України» (енциклопедичне видання) та «Реабілітовані історією», головний редактор інформаційно-методичного бюлетеня, пізніше — журналу «Пам'ятки

України», голова правління Всеукраїнського фонду відтворення видатних пам'яток історико-архітектурної спадщини ім. Олесь Гончара, голова Національної спілки краєзнавців України [3].

За головування П. Тронька Всеукраїнський фонд відтворення видатних пам'яток історико-архітектурної спадщини ім. Олесь Гончара опікувався відродженням знищеного радянськими варварами Свято-Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві (перебудова у 1997–1998 роках) і низки пам'яток в інших містах України.

Під опікою П. Тронька Національна спілка краєзнавців України відродилася й отримала новий статус, були розпочаті актуальні дослідження, видано важливі монографії з питань теорії і практики історичного краєзнавства, зокрема колективну монографію «Репресоване краєзнавство», відновилося видання журналу «Краєзнавство», проводилися всеукраїнські краєзнавчі конференції.

З ініціативи наукової та творчої інтелігенції та за активної підтримки П. Тронька було підписано Постанову Ради Міністрів Української РСР № 105 від 6 лютого 1969 року про створення тоді Державного, а нині — Національного музею народної архітектури та побуту України. Відтоді ім'я академіка П. Тронька тісно пов'язане з музеєм: академік відчував особливу відповідальність за його діяльність, часто приймав там поважних гостей. 2016 року в експозиції «Українське село другої половини ХХ століття» в будинку садиби с. Резуненкове Валківського району Харківської області було відкрито Меморіальний музей академіка П. Тронька — так національний скансен шанує добру пам'ять свого фундатора, запрошуючи відвідувачів познайомитися з непересічною особистістю України ХХ століття, яка залишила яскравий слід в історії нашої держави й у житті багатьох людей.

У створенні виставки взяли участь родина П. Тронька (особливо донька академіка — Лариса Петрівна Тронько), яка передала до музею велику кількість унікальних експонатів з домашнього архіву; від Всеукраїнського фонду відтворення видатних пам'яток історико-архітектурної спадщини ім. Олесь Гончара надійшли документи, що стосувалися праці академіка як голови правління фонду; унікальні експонати надала також Національна спілка краєзнавців України. Актуальність таких виставок полягає в тому, що у часи соціальної та політичної кризи суспільство шукає зразки, які можуть стати переконливим доказом важливої ролі людини в житті держави. Головна думка пропонованого дослідження полягає в тому,

що ні час ні режим не змінять переконань людини, якщо вона вважає свою справу важливою.

На 6 лютого 2025 року в Національному музеї народної архітектури та побуту України заплановано круглий стіл на тему: «Постать Героя України Петра Тимофійовича Тронька. Гуманітарний дискурс до 110-річчя». Метою зустрічі стане створення організаційного комітету, який об'єднає прагнення різних організацій гідно відзначити 110-річний ювілей видатного історика, патріарха українського краєзнавства, знакового діяча пам'яткоохоронної справи академіка П. Тронька. Круглий стіл збере представників національних установ, зокрема Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, керівників музеїв та заповідників, університетів та бібліотек, громадських організацій, видавництв та фондів, яких об'єднує ім'я П. Тронька.

Під час вшанування 110-ї річниці від дня народження Героя України П. Тронька варто скористатися можливістю й донести до молодого покоління інформацію про життя, кар'єру та знакові справи цієї унікальної особистості — академіка НАН України, фундатора національного краєзнавства, координатора музейної, архівної та пам'яткоохоронної справи. Протягом 2025 року, відповідно до спільних планів, відбуватимуться тематичні виставки та літературні читання, зустрічі з однодумцями й колегами П. Тронька. Заплановано мистецькі події, онлайн-проекти, масштабні телемости та між організаціями та установами, об'єднаними ім'ям П. Тронька, конференції та асамблеї, на яких обговорюватимуться сучасний стан та виклики в культурній та пам'яткоохоронній справі. Відбудеться присудження Премії імені академіка Петра Тронька Національної спілки краєзнавців України за вагомий внесок у справу вивчення, дослідження й популяризації історико-культурних і природних багатств рідного краю. П. Тронько щиро вірив, що «високі поняття “батьківщина”, “національна гідність” починаються саме зі знання рідного краю, історії села чи міста, вулиці, домівки, де людина народилась і виросла, де пройшло її дитинство» [1, с. 149].

Культурна спільнота України прагне бути вдячною своєму ідейному керманичу й достойно вшанувати пам'ять патріота України Петра Тимофійовича Тронька в рік його 110-річчя.

Література

1. Винокур І. С. Петро Тронько. Історичне краєзнавство: крок у нове тисячоліття (Рецензія). *Краєзнавство*. 2001. № 1–4. С. 200–202.

2. З любов'ю до України: на пошану академіка НАН України Петра Тимофійовича Тронька / упоряд.: Ю. З. Данилюк, Є. М. Скляренко. Київ: Рідний край, 1995. 262 с.

3. Удод Л. П. Т. Тронько: портрет на тлі епохи. Дніпропетровськ, 2000. 100 с.

4. Що ми залишимо нащадкам?: збірник матеріалів і документів про державну, громадську діяльність та наукову роботу академіка НАН України, Героя України Петра Тимофійовича Тронька / упоряд.: Я. В. Верменич, В. М. Іршенко. Київ: Інститут історії України НАНУ, 2008. 551 с.

References

1. Vynokur, I. S. (2001). *Petro Tronko. Istorychne kraieznavstvo: krok u nove tysiacholittia (Retsenziiia)* [Petro Tronko. Local History: A Step into the New Millennium (Review)]. *Kraieznavstvo*, 1–4, 200–202 [in Ukrainian].

2. Danyliuk, Y. Z. & Skliarenko, Y. M. (Eds.) (1995). *Z liuboviu do Ukrainy: na poshanu akademika NAN Ukrainy Petra Tymofiiovycha Tronka* [With Love for Ukraine: In Honor of Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine Petro Tymofiiovych Tronko]. Kyiv: Ridnyi kraj [in Ukrainian].

3. Udod, L. (2000). *P. T. Tronko: portret na tli epokhy* [P. T. Tronko: A Portrait Against the Background of an Era]. Dnipropetrovsk [in Ukrainian].

4. Vermenych, Y. V. & Irshenko, V. M. (Eds.) (2008). *Shcho my zalyshymo nashchadkam?: zbirnyk materialiv i dokumentiv pro derzhavnu, hromadsku diialnist ta naukovu robotu akademika NAN Ukrainy, Heroia Ukrainy Petra Tymofiiovycha Tronka* [What Will We Leave to Future Generations?: A Collection of Materials and Documents on the State, Public, and Scholarly Activities of Petro Tymofiiovych Tronko, Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine, Hero of Ukraine]. Kyiv: Institute of the History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

Ілюстрації

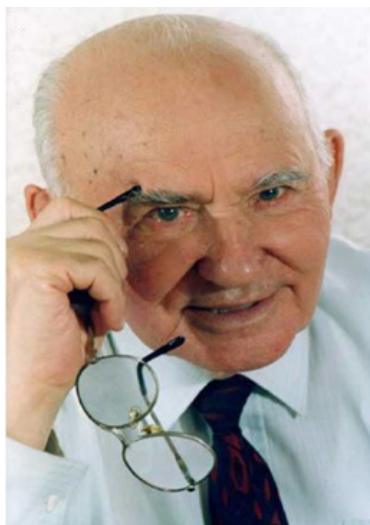
1. Академік НАН України Петро Тронько
2. Курсант Сійської військової школи морських льотчиків
3. Проект скульптури «Запорозькі козаки в дозорі». Автор: В. Дубинін. 1968 рік
4. Відкриття Державного музею народної архітектури та побуту Української РСР. 1976 рік
5. Видання «Історія міст і сіл Української РСР» у Меморіальному музеї академіка П. Тронька в Національному музеї народної архітектури та побуту України
6. Круглий стіл у Національному музеї народної архітектури та побуту України 6 лютого 2025 року

Стаття надійшла до редакції 14.09.2024.

Стаття прийнята до друку 17.10.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Інна Кукліна 2024



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 5



Іл. 3



Іл. 4



Іл. 6

РОЗДІЛ 2
Музейні колекції України
та світу

Тетяна Чуйко

Кандидат мистецтвознавства, заступник генерального директора з наукової роботи Національного музею Тараса Шевченка (м. Київ)

e-mail: tanyart@ukr.net | orcid.org/0000-0001-9617-8388

Tetyana Chuyko

Ph.D. in Art Studies, Deputy Director General for Research at the Taras Shevchenko National Museum (Kyiv)

ШЕВЧЕНКІАНА У СВІТІ:

ОБРАЗ ПОЕТА
В СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ
Й ГРАФІЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ
XX СТОЛІТТЯ З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

SHEVCHENKIANA WORLDWIDE:

THE IMAGE OF THE POET
IN EASEL PAINTING
AND GRAPHIC ART
OF THE SECOND HALF
OF THE 20TH CENTURY
FROM THE COLLECTION
OF THE TARAS SHEVCHENKO
NATIONAL MUSEUM

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337895 | УДК 7.01:7.071 [75.04, 769.2] (477) «19»

Анотація. Проаналізовано особливості образотворчої шевченкіани, а саме станкового живопису і графіки зарубіжних митців другої половини XX століття, що є частиною колекції Національного музею Тараса Шевченка. Розглянуто твори авторів із діаспори та художників, які представляють культуру інших народів. Виокремлено такий пласт шевченкіани, як графіка українців Казахстану, які творили в суспільно-історичних умовах СРСР. Здебільшого ілюструючи сторінки поетової біографії, переважно періоду заслання, вони асоціативно прочитували Шевченкову долю через особливості власного життя, адже Валентин Антощенко-Оленев, Сергій Кукуруза були арештовані, репресовані й реабілітовані. Розглянуто твори українців діаспори, зокрема Василя Курилика, доля яких по-своєму сповнена драматизму через відрив від рідної землі. Зауважено, що митці, які представляють культуру інших народів, зокрема Лела Мусмечі (Lella Musmeci), інтерпретуючи образ поета, розкривають загальнолюдські сенси його поезії. Зазначено, що найпоширенішими типами зображення поета, до яких звертались зарубіжні художники у власних інтерпретаціях образу Т. Шевченка, є ті, що сформувались на основі його фотографії роботи Миколи Досса (1858) та Івана Гудовського (1859), а також автопортретів самого митця. Саме твори українця з Канади В. Курилика та сицилійської художниці Л. Мусмечі започаткували новий етап у розвитку образотворчої шевченкіани, інтерпретації образу поета, коли його осмислюють як дух, енергію, мислеформу, знаходячи для цього відповідну художню форму.

Ключові слова: зарубіжна шевченкіана, інтерпретація образу Тараса Шевченка, станковий живопис і графіка, колекція Національного музею Тараса Шевченка.

Abstract. This article analyzes the distinctive features of Shevchenkiana in visual art, specifically easel painting and graphic art by foreign artists from the second half of the 20th century, held in the collection of the Taras Shevchenko National Museum. The study focuses on works by members of the Ukrainian diaspora as well as artists representing the cultures of other nations. A particular layer of Shevchenkiana is highlighted—the graphic works of Ukrainians in Kazakhstan, created under the socio-historical conditions of the Soviet Union. These works, mostly illustrating episodes from the poet’s biography—particularly his exile—reflect a deeply personal, associative reading of Shevchenko’s fate, as the artists themselves (Valentyn Antoshchenko-Oleniev, Serhii Kukuruza) experienced arrest, repression, and rehabilitation. The article also examines works by diaspora Ukrainians such as William Kurelek, whose life was marked by the dramatic experience of separation from his homeland. It is noted that artists representing other cultures, such as Sicilian painter Lella Musmeci, interpret the poet’s image by revealing the universal meanings of his poetry. The most common types of Shevchenko’s portrayal used by foreign artists in their interpretations are based on his photographic portraits by Johan Nikolai Doss (1858) and Ivan Hudovsky (1859), as well as the poet’s self-portraits. Notably, the works of Canadian-Ukrainian W. Kurelek and Sicilian artist L. Musmeci marked a new stage in the development of visual Shevchenkiana—one in which the poet’s image is interpreted as a spirit, energy, or thought-form, with artists finding appropriate visual expression for these abstract ideas.

Keywords: foreign Shevchenkiana, interpretation of Taras Shevchenko’s image, easel painting and graphic art, collection of the Taras Shevchenko National Museum.

Постановка проблеми. Образотворча шевченкіана складається з творів митців материкової України, а також зарубіжних художників. У колекції Національного музею Тараса Шевченка зберігаються твори живопису й графіки представників діаспори й авторів, які представляють культуру інших народів. Ця частина зібрання сформувалася переважно в другій половині ХХ століття. Вона дає можливість простежити інтерпретації образу поета в творчості художників інших країн — як етнічних українців, так і тих, хто осмислює його в контексті інших культурних традицій, розкриваючи важливі загальнолюдські сенси. **Метою статті** є аналіз інтерпретації образу Т. Шевченка в творах зарубіжних митців із колекції Національного музею Тараса Шевченка. Завданням — визначити найхарактерніші для творів зарубіжної шевченкіани типи зображення поета на прикладі станкового живопису й графіки з колекції Національного музею Тараса Шевченка; відстежити зміни в інтерпретації його образу в творах закордонних художників упродовж другої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. В колекції Національного музею Тараса Шевченка зберігається значний пласт образотворчої шевченкіани ХІХ–ХХІ століть. Це, зокрема, твори станкового живопису й графіки, що представлені жанрами портрета та сюжетно-тематичної композиції, в яких інтерпретовано образ поета. Серед них — доробок зарубіжних художників ХХ століття, оскільки шевченкіана утворена й розвивається не лише завдяки творчості митців материкової України, а й із урахуванням інтерпретацій образу поета з боку українців діаспори та художників, які презентують культурні традиції інших народів світу. Передовсім відомі монументальні твори зарубіжної шевченкіани — пам'ятники Т. Шевченку. Автором пам'ятників митцеві, зокрема в США (м. Вашингтон, 1964; у співпраці з архітектором Радославом Жуком), Аргентині (м. Буенос-Айрес, 1971), Бразилії (м. Прудентополіс, 1989), Канаді (м. Оттава, 2011) є канадський скульптор українського походження Леонід Молодожанин (Лео Мол). Ще на початку 1990-х років Лео Мол під час візиту до України подарував Державному музею Тараса Шевченка у Києві (тепер — Національний музей Тараса Шевченка) бронзову копію скульптури Шевченка з washingtonського пам'ятника (скульптура встановлена у дворі музею) й один із бронзових виливків стели з Буенос-Айреса. Концептуальною ознакою його робіт є зображення Т. Шевченка в молодому віці. Проте в різні десятиліття скульптор робить акцент на різних якостях

Шевченкового романтизму — енергійності, запитальності, елегійності, сподіваннях. У 2008 році Лео разом з дружиною Маргарет Мол (Молодожанин) передали до Національного музею Тараса Шевченка свій архів, де зберігаються, зокрема, ескізи скульптурних композицій, етюди та начерки натурників тощо. Серед матеріалів архіву було передано портрет Тараса Шевченка (1961), виконаний коричневим олівцем на тонованому папері. Працюючи над пам'ятником поетові у Вашингтоні, що був відкритий до 150-річчя від дня народження митця, Лео Мол, вірогідно, експериментував, обираючи тип зображення Т. Шевченка. У погрудному зображенні він, вочевидь, орієнтувався на Шевченкові автопортрети 1847, 1848, 1849 років, тобто перших років його десятилітнього заслання, створивши, однак, цілком оригінальний портрет. Лео Мол зосередив увагу головно на передачі фізіономічних рис поета, віддзеркаленні його внутрішнього стану, більш начерково зобразивши одяг — білу сорочку зі зав'язаною під комірцем стрічкою чи краваткою та сюртук чи піджак. У портреті постає образ українського інтелігента в стані глибоких розмислів.

До відзначення пам'ятних дат — 100-ї річниці смерті Т. Шевченка та 150-річчя від дня народження поета — готувались і художники, які працювали в суспільно-історичних та культурних координатах СРСР. Закономірним було звернення до образу Т. Шевченка митців Казахстану, адже саме він вважається першим художником цього краю. Особливістю виставкових експозицій, представлених у Алма-Аті, була своєрідна полікультурність, оскільки до змалювання його образу зверталися художники Казахстану, які представляли різні національності. Однак найбільше серед них було казахів й українців. У 1961 році в Алма-Аті було експоновано виставку «Т. Г. Шевченко — художник», на якій можна було побачити розмаїті інтерпретації Шевченкового образу. В 1964 році у цьому ж місті відбулася масштабна виставка, в розділі якої «Твори художників Казахстану, присвячені пам'яті Т. Г. Шевченка» було представлено шевченкіану близько 20 авторів. У колекції Національного музею Тараса Шевченка зберігаються твори українців із Казахстану В. Антошенка-Оленева, С. Кукурузи, І. Стадничука, що експонувалися на згаданих виставках.

В. Антошенко-Оленев та С. Кукуруза — автори ряду ліногравюр, де інтерпретовано образ Тараса Шевченка. Обидва художники — люди непростой долі. Казахський графік та сценограф українського походження В. Антошенко-Оленев походив із Полтавщини.

До 1938 року він працював художником у видавництвах Кзил-Орди та Алма-Ати, але був заарештований і засуджений до 10 років таборів, які відбував на Колимі. Реабілітований у 1957-му, він вже наступного року повернувся в Алма-Ату. В доробку художника близько десяти станкових ліногравюр на шевченківську тематику. Чотири з них сьогодні належать колекції музею: «Думи мої, думи...», «За нього мої тривоги», «В боротьбі за народне щастя» (всі — 1961-го), а також «Солдатський хліб — пополам» (1964). У більшості аркушів Т. Шевченко зображений на засланні. В. Антощенко-Оленев надає його фізіономічним рисам деякої подібності до представників казахського народу. В такий спосіб він інтегрує поета в культуру іншого народу, проблеми якого були митцеві надзвичайно близькими. У ліногравюрах цього художника поета зображено в стані важкої задуми. Його внутрішній протест віддзеркалює міміка. Емоційний лад творів — як портретів («Думи мої, думи...», «В боротьбі за народне щастя»), так і сюжетно-тематичних композицій («За нього мої тривоги», «Солдатський хліб — пополам») — характеризується особливою схвильованістю. Художник робить смисловий акцент на Шевченковій емпатії як до автохтонного населення, особливо дітей, так і до свого народу, до якого може долинути лише думками. У творі «Солдатський хліб — пополам» В. Антощенко-Оленев зобразив погруддя гнівного Т. Шевченка у військовій формі без кашкета, на тлі узбережжя Аральського моря. Ліву руку він поклав на плече казахського хлопчика-байгуша, який жадібно їсть хліб, що ним рядовий солдат пригостив дитину. Глибинне розуміння причин непростого історичного шляху України підіймало поезію Т. Шевченка на рівень загальнолюдського звучання, адже «неправда і неволя» однаково дошкульні для представників різних народів, що їх прагне поглинути імперія.

Український і казахський художник-графік С. Кукуруза народився на Хмельниччині, біля Кам'янця-Подільського. Навчався спершу в Київському художньому інституті, де його викладачами були С. Налепінська-Бойчук, І. Плещинський та З. Толкачов, а згодом перевівся до Московського художнього інституту, який закінчив у 1940 році. Тоді ж С. Кукуруза почав працювати у видавництві і був заарештований. Відбувши кілька років ув'язнення в тюрмах Москви та Горького (тепер — Нижній Новгород), у 1947 році він був засуджений до 25 років заслання до Казахстану, в м. Актюбінськ. Там художник працював у педагогічному училищі. Реабілітований у 1963-му.

З початку 1960-х він щороку приїздив до Кам'янця-Подільського, а в 1972 році переїхав у це місто назавсім. С. Кукуруза активно працював у царині станкової графіки, створивши численні гравюри та ліногравюри. Провідними темами його творчості були шевченкіана та архітектурні пам'ятки Поділля.

У колекції Національного музею Тараса Шевченка зберігається один із ранніх творів шевченкіани С. Кукурузи. Це портрет поета (лінорит), створений, вірогідно, ще до арешту, у Москві, в 1939 році. В той час у СРСР відзначалося 125-річчя від дня народження Т. Шевченка. Дві дати бачимо в межах художнього поля аркуша: 1814 та 1939. Обравши тип зображення поета, в основі якого — фото роботи М. Досса (1858), художник відійшов від точності в передачі фізіономічних рис поета. Праворуч біля зображення митця автор ліногравюри візуалізує героїв його поетичних творів, таким чином акцентуючи на зв'язку Т. Шевченка з рідною землею.

У колекції музею зберігаються також твори С. Кукурузи, що експонувалися на згаданих вище виставках у Алма-Аті. Вони входять до двох альбомів графічних аркушів С. Кукурузи: «Шевченківські місця у Казахстані (В пам'ять дорогого Т. Г. Шевченка землякам-українцям)» (1960), до якого входять дереворити та офорти, над якими автор почав працювати від 1958 року, готуючи альбом до 100-річчя смерті поета; «Шевченківські місця в Кам'янці-Подільському» (1963), куди ввійшли ліногравюри, створені до 150-ліття від дня народження митця. Серед аркушів першого альбому — дереворити, серед яких: «Т. Шевченко у казахського акина», «Т. Шевченко прощається з деревом-велетнем у степу», «Т. Шевченко спостерігає за пожежею в степу» та «Т. Шевченко на березі Аральського моря». П. Нестеренко зауважив: «Для більшості ліногравюр Кукурузи, присвячених перебуванню Т. Шевченка на засланні, характерний грубуватий штрих, що відтворює стан пригніченого чекання, безвиході» [2].

Особливу цікавість викликають два погрудні портрети поета, що входять до цього альбому. Працюючи над ними, митець вочевидь орієнтувався на тип зображення Т. Шевченка, в основі якого — два фото поета: роботи М. Досса (1858) та І. Гудовського (1859). В одному з цих дереворитів С. Кукуруза зобразив ще молодого поета на засланні, підкресливши його згорьоване обличчя. Спектр переживань і думок Т. Шевченка художник передає через моделювання його обличчя: до чорного зображення на тонованому тлі додано білу площину. Вона не тільки передає світло, що, падаючи

згори, увиразнює зображення, а й сприяє відчуттю внутрішньої експресії портретованого. Тож, емоційний лад твору вирізняється драматизмом (Іл. 1).

До другого альбому — «Шевченківські місця в Кам'янці-Подільському» (1963) — входить ліногравюра «Тарас Шевченко біля башти Кармелюка». С. Кукуруза обрав тип зображення поета, в основі якого — фотографія роботи М. Досса (1858). Художник створив образ непокірного й волелюбного Т. Шевченка. Зобразивши його біля башти У. Кармелюка, митець відсилає глядача до тягlosti традиції українців, за Шевченком, «За правду пресвятую стать // І за свободу!». До того ж, виконавши ряд творів, присвячених перебуванню поета на засланні в казахських степах, які асоціативно пов'язані з біографією самого С. Кукурузи, художник вочевидь прагнув інтерпретувати образ Т. Шевченка і в контексті історії рідного краю. З огляду на певну подібність життєвих історій двох митців, спостерігається своєрідна опозиція творів із двох альбомів цього автора: «Шевченківські місця у Казахстані» (неволя) — «Шевченківські місця в Кам'янці-Подільському» (тягlostь традиції волелюбності).

Не можна не помітити перегуку доль художників В. Антощенка-Оленева та С. Кукурузи з долею Т. Шевченка. Перший, як і Тарас Шевченко, отримав десятилітнє покарання, другий — ще й багатолітнє заслання до тих же казахських степів, що й поет. Зрозуміла перейнятість обох митців шевченківською тематикою, її особливе осмислення й переживання навіть в умовах СРСР. У ліногравюрах обидва художники переважно ілюстрували сторінки Шевченкової біографії, закономірно, що найбільше — періоду його перебування на засланні, спілкування з автохтонним населенням краю.

Гуманістичний зміст творчості Т. Шевченка передано у триптиху уродженця Житомирщини І. Стадничука, який майже пів століття прожив у Казахстані, — «Поет і народ» (1961). Цей твір свого часу автор подарував музею. У центральній частині — «Жайворонок» — зображено маленького хлопчика в українських строях, із сопілкою; за ним — натружені воли. Вони йдуть за мелодією — сопілкою дитини, і сльоза в одного вола — кривава. У лівій частині триптиха «На панщині пшеницю жала» — зображення молодого поета під час першої подорожі Україною; у правій — «Зоре моя вечірняя» — зображено Т. Шевченка на засланні, серед казахів. І. Стадничук також асоціативно накладає періоди власної біографії на Шевченкову: зв'язок із Україною, в якій народився, й Казахстаном,

де минула частина життя. Однак, найголовніше те, що у творі втілено метафоричне осмислення проблеми взаємодії поета й народу: в ньому рецепція народом генія, найчастіше притлумлена тоді за ідеологічними нашаруваннями, якоюсь мірою навіть знівельована численними ерзацами, досягає мети — високий, пронизливий і вишуканий, драматизм підносить триптих на рівень найкращих інтерпретацій Шевченкового образу другої половини ХХ століття. Через інтерпретацію образу Шевченка представлено й осмислення долі України, «проблеми можливості вислову того, яким народ сприймає Поета» [4, с. 69].

У 1970 році українсько-канадський художник В. Курилик написав картину «Дух Шевченка в Канаді» (картон, дерево, тасьма, олія, туш, вишкрябування) — твір, що є одним із найцікавіших у всьому масиві образотворчого мистецтва зазначеної тематики (Іл. 2). У ньому — драматична доля самого художника, який жив і працював не в Україні, а за океаном. Народжений у Канаді, куди з Буковини емігрував його батько, митець мав своєрідну місію — показувати у творах мешканцям Північної Америки батьківську землю. Картина «Дух Шевченка в Канаді» засвідчує, що зв'язок із нею у В. Курилика був особливий. На тлі краєвиду з ріллею на першому плані — постать людини. Верхню частину вертикальної картини займає зображення неба, на блакиті якого немов проступає променями-прожилками білого сонця певна субстанція, еманацию духовної енергії якої на землю митець мислив ніби погляд всевидячого ока. Так художник бачить образ Т. Шевченка: як незнищений дух, що здійснює патронаж, оберігаючи українців діаспори. Ця картина належить до творів митця, в яких «велич безмежної землі переходить у велич безмежного неба» [6, с. 21], а на тлі цього безмежжя він — маленькою цяткою — змальовує постать людини. Часом у тій людині митець бачив себе. Ю. Шевельов зазначив: «Сила релігійного переконання могла створювати ілюзію щастя в визнанні й прийнятті своєї малости» [6, с. 21]. Водночас А. Гуренко зауважив, що інтонацію робіт В. Курилика «неможливо не впізнати — це пронизлива позалюдська гармонія, якості котрої знаходяться за межами, окресленими свідомістю та підсвідомістю. Це стан провідника, медіума, крізь якого дивимось не тільки ми, але й щось дивиться на нас. Відчайдушні пошуки такої позаособової сили, що була б здатна перебороти нестерпне розуміння самотності, змушували Курилика сприймати творчість як різновид релігійного служіння. У найкращих роботах суттєвою є підкреслена необв'язковість

як сюжету, так і людей, що беруть у ньому участь, натомість зображення промені неперсоніфікованою присутністю. У житті майстра був епізод, коли він фізично відчув, як потім писав, “присутність пана Бога” [1, с. 6]. Йдеться, зокрема, про драматичну долю художника, в житті якого багато важить сила віри, що вочевидь включає й силу Шевченкового слова як сакральну компоненту, особливо, зважаючи на те, що В. Курилик жив поза межами материкової України. Спостереження А. Гуренка, наведено вище, важливе для розуміння генези задуму роботи «Дух Шевченка в Канаді». Показово, що дух Шевченка — над характерним для художника краєвидом, де «на образному рівні, митець трактує простір як “річ у собі” — щось поза категоріями та поняттями, притаманними людині. В цьому сенсі дуже промовисті улюблені Куриликом прийоми композиційної побудови. Домінування горизонтального поділу з чіткими кордонами колірних масивів надає навіть невеликим працям ознак епічної оповідності» [1, с. 8].

Картина В. Курилика «Дух Шевченка в Канаді» позначила початок нового етапу в розвитку образотворчої шевченкіани. Відтоді, інтерпретуючи образ Т. Шевченка, митці як в Україні, так і за кордоном не лише зверталися до усталених типів зображення, що виникли на основі його прижиттєвих фото, зокрема роботи М. Досса (1858), А. Денъера (1859), І. Гудовського (1859), чи до Шевченкових автопортретів, а й осмислювали його образ як дух, енергію, мислеформу, знаходячи для цього відповідну художню форму.

У 1980-ті роки до інтерпретації образу Т. Шевченка звернулися австралієць українського походження П. Кравченко, італійська мисткиня Л. Мусмечі, українець із Латвії О.-В. Царук, латиська художниця Є. Маркевич-Царук.

Киянин П. Кравченко після Другої світової війни опинився в Австралії. В другій половині 1960-х художник став одним із засновників Спілки українських образотворчих мистців Австралії. Зі здобуттям незалежності України саме його стараннями було налагоджено культурну співпрацю між Києвом і Сіднеєм. П. Кравченко, відвідавши батьківщину, передав до музейних колекцій художні твори українців Австралії. У Національному музеї Тараса Шевченка зберігається його акварель «Думи мої, думи мої...» (1985) (Іл. 3). Оригінальність твору полягає в тому, що обличчя Т. Шевченка модельовано з ілюстрацій його поетичних творів «Гамалія», «Кавказ», «Сретик», «Гайдамаки». Емоційність поета передано через суворий вираз обличчя, нахмурені брови.

Л. Мусмечі, художниця, яка живе на Сицилії, є авторкою кольорових естампів за мотивами поезії Т. Шевченка (1987). Особливо вирізняється аркуш «Заповіт» («Кайдани порвіте...»), в якому образ митця втілено у формі духу (Іл. 4).

О. Пахльовська, через яку й передано твори до колекції музею, зауважила, що художниця «побачила і цей титанічний рух — “Кайдани порвіте...”. Побачила по-своєму, бо людина, що підняла бунт проти тиранії, на цій картині вже стала духом. Тільки кайдани реальні. Але реальні й крила — душа звільнилася від пут, і тільки їй вже належить і цей небесний простір, і цей спокій, і ця свобода» [3, с. 172]. Вона ж підкреслила: «Ще одна символічна деталь: у творчості Лелли зустрілися три поети — вигнанець Овідій, який умирав у снігах чужини, в’язень Шевченко, що гинув у чужому палючому степу. І Маріо Грассо, який зв’язав їх між собою, вперше “озвучивши” на повен голос українське слово на італійській землі» [3, с. 172].

До 175-річчя від дня народження Т. Шевченка, що припало на останні роки існування СРСР, готувались не лише митці в Україні та за кордоном, а й у тоді ще радянських республіках. Художники з Риги (на той час Латвійська РСР), українець О.-В. Царук та латиська мисткиня Є. Маркевич-Царук, створили портрети поета в лінориті. Обидва твори вирізняються пластичними пошуками у творенні образу і художнього простору. Також вони характеризуються наявністю рис етнографізму. У портреті Т. Шевченка «І день іде...» (1985) О.-В. Царука поета зображено за столом перед розкритою книжкою; угорі над ним — українські рушники (Іл. 5). Є. Маркевич-Царук у портреті Тараса Шевченка (1989) звернулася до типу зображення поета, в основі якого — фото роботи А. Денъера (1859), де бачимо Т. Шевченка в кожусі й смушевій шапці (Іл. 6).

Вочевидь, до певних рис етнографізму митці вдалися на позначення свого, прямого чи опосередкованого, зв’язку з Україною. Водночас лінорит роботи Є. Маркевич-Царук є рідкісним випадком у зарубіжній шевченкіані другої половини ХХ ст. серед творів станкового живопису й графіки з колекції Національного музею Тараса Шевченка, коли авторка вдалася до напрочуд популярної в Україні матриці зображення поета за фото роботи А. Денъера (1859).

Висновки. Отже, масив образотворчої шевченкіани в колекції Національного музею Тараса Шевченка включає твори станкового живопису і графіки другої половини ХХ століття, виконані авторами з діаспори

та художниками, які представляють культуру інших народів. Значна їх частина була створена у зв'язку з актуалізацією шевченківської тематики напередодні відзначення пам'ятних дат, як-от 100-річчя від дня смерті поета, 150-річчя та 175-річчя від дня його народження. Найпоширенішими типами зображення поета, до яких художники звертаються при інтерпретації образу Т. Шевченка, є ті, що мають в основі дві його фотографії: роботи М. Досса (1858) та І. Гудовського (1859), а також автопортрети самого митця. Натомість менш популярним, на відміну від України, є використання матриці зображення за фото роботи А. Денъера (1859). У картині українського канадця В. Курилика та кольоровому естампі італійської художниці з Сицилії Л. Мусмечі вперше інтерпретовано образ українського митця як дух, мислеформу.

Література

1. Гуренко А. Око простору. *Образотворче мистецтво*. 2005. № 2. С. 6–8.
2. Нестеренко П. В. Кукуруза Сергій Васильович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL: <https://esu.com.ua/article-51146> (дата звернення: 10.10.2024).
3. Пахльовська О. Шевченко і Сицилія. *Київ*. 1988. № 3. С. 170–172.
4. Чуйко Т. Не скути душі живої: живопис і графіка II половини XX століття в колекції Національного музею Тараса Шевченка: (до проблем сприйняття та встановлення критеріїв визначення художньої вартості). *Свічадо: Художники. Виставки. Колекції (вибрані статті 1990–2000-х років)*. Київ: Софія-А, 2010. С. 68–70.
5. Чуйко Т. Т. Шевченко. Образ в мистецтві = Taras Shevchenko. Image in Art / пер. англ. Л. Тарашук. Київ: Адеф-Україна, 2024. 359 с.
6. Шевельов Ю. Василь Курилик і двадцятье сторіччя. *Каталог виставки «Світ Василя Курилика»* / Авт. і упоряд. Дж. Мюррей, Ю. Шевельов. Нью-Йорк: Український музей, 1987. С. 10–51.

References

1. Hurenko, A. (2005). Oko prostoru [The Eye of Space]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2, 6–8 [in Ukrainian].
2. Nesterenko, P. V. (2016). Kukuруза Serhii Vasylovych. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-51146> [in Ukrainian].
3. Pakhlovska, O. (1988). Shevchenko and Sicily. *Kyiv*, 3, 170–172 [in Ukrainian].
4. Chuyko, T. (2010). Ne skutu dushi zhyvoi: zhyvopys i hrafika II polovyny XX stolittia v kolektsii Natsionalnoho muzeiu Tarasa Shevchenka: (do problem spryiniattia ta vstanovlennia kryteriiv vyznachennia khudozhnoi vartosti) [The Unshackled Living Soul: Painting and Graphics of the Second Half of the 20th Century in the Collection of the Taras Shevchenko National Museum (On the Problem of Perception and the Criteria for Determining Artistic Value)]. *Svichado: Khudozhnyky. Vystavky. Kolektsi (vybrani statti 1990 — 2000-kh rokiv)*. Kyiv: Sofia-A [in Ukrainian].
5. Chuyko, T. (2014). *Taras Shevchenko. Image in Art*. Kyiv: Adef-Ukraine [in Ukrainian and English].
6. Shevelov, G. (1987). Vasyl Kurylyk i dvadtsiate storichchia [William Kurelek and the Twentieth Century]. In J. Murray, & G. Shevelov, Eds., *Kataloh vystavky "Svit Vasyliia Kurylyka"* (pp. 10–51). New York: Ukrainian Museum [in Ukrainian].

Ілюстрації

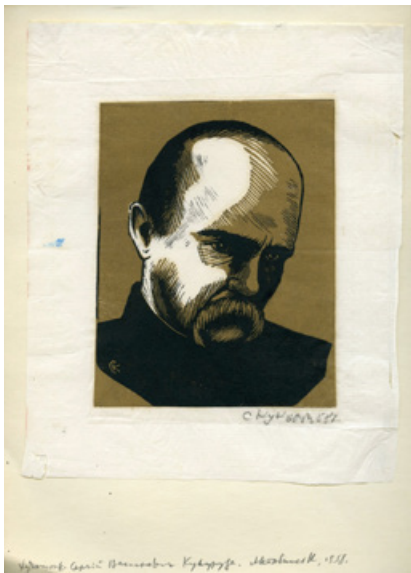
1. С. Кукуруза. Тарас Шевченко. Папір, дереворит. 1958
2. В. Курилик. Дух Шевченка в Канаді. Картон, дерево, тасьма, олія, туш, вишкрябування. 1970
3. П. Кравченко. «Думи мої, думи мої...». Папір, акварель. 1985
4. Л. Мусмечі (Lella Musmeci). «Заповіт» («Кайдани порвіте...»). Папір, кольоровий естамп. 1987
5. О.-В. Царук. «І день іде...». Папір, лінорит. 1985
6. Є. Маркевич-Царук. Портрет Тараса Шевченка. Папір, лінорит. 1989

Стаття надійшла до редакції 25.10.2024.

Стаття прийнята до друку 19.11.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

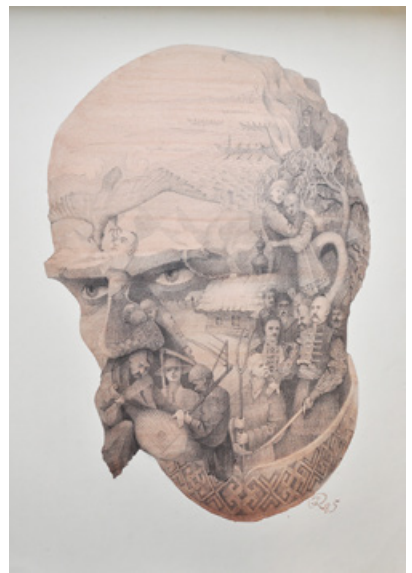
© Тетяна Чуйко 2024



Лл. 1



Лл. 2



Лл. 3



Лл. 4



Лл. 5



Лл. 6

Ірина Ситник

Доктор філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, доцент кафедри образотворчого мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

e-mail: stivi.master.777@gmail.com | orcid.org/0000-0003-4501-9541

Iryna Sytnyk

Ph.D. in Fine Arts, Associate Professor in the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

ТВОРИ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ У КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

THE ARTWORKS OF TETIANA YABLONSKA IN THE COLLECTION OF THE KHARKIV ART MUSEUM

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337897 | УДК 75Яблон:069:7(477)

Анотація. У статті досліджується творчий доробок української мисткині Тетяни Яблонської (1917–2005) з фондів Харківського художнього музею. порушено питання щодо шляхів можливого відновлення Харківського художнього музею, будівля якого була серйозно ушкоджена під час повномасштабної війни, та поновлення експозиції з творів художниці. Дослідження побудовано за принципом об'єктивності із застосуванням загальнонаукових і спеціалізованих методів, зокрема історико-хронологічного, ретроспективного й культурологічного. Запропонована тема є актуальною в контексті збереження культурної спадщини України в умовах воєнного стану. Наведено перелік творів мисткині у колекції Харківського художнього музею. Кожне обстеження й дослідження творчого доробку Яблонської з колекції музею, фотофіксація з детальним описом творів, інтеграція у науковий простір — це спосіб запобігти знищенню культурних цінностей та їх несанкціонованому вивезенню за кордон.

Ключові слова: творчість Тетяни Яблонської, український живопис, Харківський художній музей, атрибуція творів, музейні фонди, стиль, композиція, образотворче мистецтво.

Abstract. This article examines the creative work of Ukrainian artist Tetiana Yablonska (1917–2005) as represented in the collection of the Kharkiv Art Museum. It also explores possible restoration strategies for the museum, whose building was severely damaged during the full-scale war, in order to resume the exhibition of Yablonska's artworks. The research is based on the principle of objectivity and employs both general and specialized methods, including historical-chronological, retrospective, and cultural analysis. The topic is especially relevant in the context of preserving national cultural heritage under martial law. The article provides a complete list of Yablonska's works held in the museum's collection. Detailed study and documentation of these works—including photographic recording, descriptive analysis, and integration into the scholarly discourse—contribute to the prevention of future loss or unauthorized export of cultural assets.

Keywords: Tetiana Yablonska's artworks, Ukrainian painting, Kharkiv Art Museum, artwork attribution, museum collections, museum studies, style, composition, fine arts.

Постановка проблеми. Дослідження творчої спадщини Тетяни Яблонської в музейних фондах України є вкрай важливим, оскільки на сьогодні цілісно й узагальнено художній доробок мисткині з колекції Харківського художнього музею не вивчався. Актуальним постає питання збереження спадщини Т. Яблонської саме у Харківському художньому музеї, оскільки місто зазнає значних втрат і збитків від військових дій.

Творча діяльність Тетяни Яблонської охоплює період від 1935 року до початку 2000-х років. Постає питання художниці суттєво вплинула на українське мистецтво другої половини ХХ століття. Її мистецька мова

змінювалась під впливом соціокультурних зрушень, а творча енергія спонукала до пошуків. Численні живописні й графічні роботи презентують майстерність і талант Т. Яблонської. Етапи творчості мисткині є важливими маркерами періодів української образотворчості другої половини ХХ століття [6, с. 73].

Творча спадщина таких митців-корифеїв світового масштабу, як Тетяна Яблонська, спонукає до актуалізації питання збереження культурних активів держави й загострює увагу на ідентифікації й встановленні місцезнаходження творів знаних художників в умовах російсько-української війни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливим внеском у збереження спадщини Тетяни Яблонської є фіксація інформації про її твори, яку авторка цієї статті здійснила напередодні повномасштабного російського вторгнення. До початку 2022 року були обстежені фонди музеїв Харкова, Запоріжжя, Чернігова, Дніпра, Луганська, колекції яких могли постраждати або бути втраченими внаслідок військових дій, під час евакуації та переміщення. В основу цієї розвідки покладено також матеріали з дисертаційного дослідження «Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини ХХ — початку ХХІ ст.», результати якого оприлюднено 2023 року [7].

Важливим джерелом інформації про наявність творів Яблонської у Харківському художньому музеї є фондово-облікова документація. Її було досліджено 2021 року, уточнено 2025 року. Облікову картку художниці авторці статті надала Дирекція художніх виставок України. Цей документ містить повну інформацію про надходження творів Тетяни Яблонської, їх розподіл, участь у виставках від 1945 до 2004 року. Особливо цінним є обліковий матеріал, що підтверджує факт передавання картин до колекцій музеїв України із зазначенням повної атрибуції творів та хронології їх переміщення. У ході попередніх досліджень авторка внесла доповнення щодо атрибуції робіт зі збірки Харківського художнього музею завдяки співставленню інформації з обліково-фондовою документацією [6, с. 75].

У контексті дослідження зазначеної теми заслуговує на окрему увагу альбом «Харківський художній музей» (1983) зі вступним словом М. Работягова. У зазначеному виданні представлені роботи Тетяни Яблонської, зокрема «Весілля» (1964) [7, с. 63].

Важливі питання щодо фальсифікації підписів творів образотворчого мистецтва піднімає у своєму науковому дослідженні Олександр Федорук. Автор актуалізує проблеми статусу експертизи, визначення авторства твору. Слід зазначити, що картини Тетяни Яблонської зазнавали подробиць, презентувалися в експозиціях з метою легалізації, викрадалися із музеїв, неправомірно копіювалися з подальшим виставленням на аукціонах. Отже, набуває актуальності фахова атрибуція творів та зростає інтерес до мистецької експертизи [4].

Мета статті — дослідити збірку творів Тетяни Яблонської у фондах Харківського художнього музею.

Виклад основного матеріалу. Обласний комунальний заклад (ОКЗ) «Харківський художній музей» (надалі ХХМ) володіє однією з найкращих збірок творів

Тетяни Яблонської в Україні. Поряд з тим, саме ХХМ — одна з тих культурних установ, що зазнала найбільших втрат і пошкоджень під час повномасштабного російського вторгнення.

Історично Харків та Харківщина вносили свою особливу «тональність» у новітнє мистецтво України. Варто нагадати, що від 1919 до 1934 року Харків був столицею УСРР та осередком всіх інноваційних течій модернізму й авангарду: футуризму, бойчукізму, кубофутуризму, супрематизму, конструктивізму, — котрі за інерцією зберігалися тут ще упродовж наступного десятиліття [7, с. 93].

На підвалинах напрацювань у галузі теорії мистецтва знаних науковців Ф. Шміта та С. Таранушенка та досягнень передвижників, творче об'єднання яких діяло у місті від 1870-х, на Слобожанщині, окрім М. Бойчука та В. Єрмилова, працювали також: подружжя легендарної скульпторки Ж. Діндо, мисткині унікального обдарування, та її чоловіка, згодом ректора Київського художнього інституту, Б. Кратка; український театральний художник і видатний педагог Б. Косарев; засновник Харківської дитячої художньої школи С. Прохоров. Останній намагався об'єднати досягнення Харківської дитячої художньої школи імені Іллі Рєпіна з творчими колами інтелігенції [7, с. 93].

Висвітлюючи мистецький доробок Тетяни Яблонської у колекції ХХМ, варто приділити увагу цій установі як закладу, працівники якого у важкі часи воєнних дій мужньо й героїчно здійснюють свою роботу на «музейному фронті». Очолує державний культурно-мистецький заклад заслужений працівник культури України, мистецтвознавиця, музейна діячка, член Національної спілки художників України (від 1985-го), почесний член Спілки фотохудожників України (від 1998-го) Валентина Мизгіна. Від 1970 року вона працює у Харківському художньому музеї науковим співробітником, від 1989 року — в. о. директора, а від 1990-го директором закладу [1].

Колекція ХХМ є одним із найдавніших і найцінніших українських мистецьких зібрань. Її було започатковано 1805 року [3]. Наразі фонди ХХМ нараховують близько 25 тис. експонатів західноєвропейського, українського, російського живопису, графіки, скульптури, декоративно-ужиткового (зокрема, східного) мистецтва XV–XXI століть [3]. На початку 2022 року, ще до повномасштабного вторгнення, у відділі радянського мистецтва ХХМ експонувалися твори українських майстрів, і серед найпомітніших імен з-поміж них — Тетяна Яблонська.

Будівлі ХХМ було пошкоджено в перші дні війни. Унікальну колекцію евакуювали. Нині невеликий колектив веде відчайдушну боротьбу з відновлення роботи установи. Заклад неодноразово зазнавав руйнувань під час обстрілів. У березні 2022 року вибито майже 200 вікон, пошкоджено покрівлю, радіатори опалення, виставкові зали. 2023 року знову знищено 50 вікон, завдано шкоди вже відремонтованим конструкціям. Незважаючи на це, ремонтні роботи було продовжено і деякі з них вже завершено. Згуртованість працівників, підтримка харків'ян, безкорисна допомога меценатів дозволили зберегти колекцію неушкодженою й продовжувати працювати [2].

У найскладніші часи, а саме 2022 року, збереженням мистецької спадщини ХХМ опікувалися чотири музейних працівники: Мизгіна Валентина Василівна — директор музею, заслужений працівник культури України; Ярова Віра Сергіївна — головний зберігач фондів, кандидат мистецтвознавства; Філатова Марина Іванівна — завідувач відділу зарубіжного мистецтва, кандидат мистецтвознавства; Литовко Тетяна Юріївна — завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва. Саме ці люди перебували на «музейному фронті» задля збереження культурної спадщини країни і мужньо забезпечували утримання у належному стані активів держави.

Колекція Харківського художнього музею налічує 18 творів Тетяни Нилівни Яблонської, з яких 13 живописних і 5 графічних, та є важливою для дослідження й збереження її творчого доробку. Окрім найвідоміших робіт Яблонської, як-от «У парку» (1949) і «Весілля» (1964), збірку вирізняє наявність творів, виконаних у співавторстві з Сергієм Отрощенком: «Лаврська башта» (час створення невідомий), «Руїни на сонці» (етюд, 1946). У колекції міститься і твір «Гончар» (1966), що доповнює декоративний період у живописі мисткині, але не зафіксований у відомих каталогах і літературних джерелах [7, с. 58].

Завдяки плідному спілкуванню з музейними працівниками ще до початку великої війни вдалося зібрати сукупну інформацію про твори Тетяни Яблонської у колекції ХХМ. Опрацювання фондової документації суміщалося з фотофіксацією творів, ознайомленням з інвентарними книгами, книгами надходжень, інвентарними картками, що дозволило уточнити атрибуцію більшості творів мисткині [7, с. 60]. Крім того, було опрацьовано твори, що знаходилися у той час в експозиції і методичних фондах музейної установи. Первинний збір інформації для розвідки відбувався 2021 року у співпраці з директоркою музею

В. Мизгіною, головною зберігачкою В. Яровою, завідувачкою сектору обліку музейних фондів Л. Міщенко, зберігачкою фондів Г. Сосною.

Тетяна Яблонська — мисткиня зі світовим ім'ям, творчий доробок якої у колекції ХХМ входить до «золотого фонду» культурної спадщини країни: народний художник СРСР, академік Академії мистецтв СРСР і України, лавреат Державних премій СРСР (1949, 1951, 1979) та Національної премії України імені Тараса Шевченка (1998), Герой України (2001) [8]. Як вже було зазначено, на сьогодні в ХХМ на зберіганні знаходяться 18 творів Тетяни Яблонської. Згідно опрацьованих науково-облікових документів, дати надходжень творів мисткині до закладу фіксуються у межах 1946–1991 років. 1946 року до колекції ХХМ надійшли твори, які Тетяна Яблонська написала разом з Сергієм Отрощенком: «Лаврська башта» (без дати, пап., ол., 49,5 x 65; № ЖС 579, ХХМ), «Руїни на сонці» (1946 р., пап., ол., 65 x 80; № ЖС 580, ХХМ).

1961 року значну кількість робіт, відповідно до фондово-облікової документації, передала до ХХМ Дирекція художніх виставок України, а саме:

- «Вечір у Каневі» (1946 р., пап., ол., 69 x 89; № ЖС 828, ХХМ);
- «В обід» (1948 р., пап., ол., 20 x 29; № ГС 2841, ХХМ);
- «Птахоферма» (1948 р., пап., ол., 20,5 x 28,7; № ГС 2839, ХХМ);
- «Дівчина з мішками», етюд до картини «Хліб» (без дати, пап., ол., 49,5 x 45; № ЖС 826, ХХМ);
- «Над Дніпром», етюд (1953 р., кар., ол., 25 x 35; № ЖС 827, ХХМ);
- «Оля у російському сарафані» (1958 р., пап., ол., 70 x 65; № ЖС 825, ХХМ).

Крім того, збірка ХХМ містить етюд Тетяни Яблонської «Ліхтарі» (полотно, олія, 52 x 63), дата виконання якого довгий час була невідома. Авторці статті завдяки співставленню облікових даних та огляду твору безпосередньо на місці зберігання вдалося встановити і ввести в науковий обіг дату створення роботи «Ліхтарі» — 1947 рік [6, с. 75].

Дослідження полягало в аналізі даних фондово-облікової документації Дирекції художніх виставок України і ХХМ й безпосередньому візуальному аналізі твору при огляді. Фондово-облікова документація не містить даних щодо дати створення, але в обліковій картці Тетяни Нилівни з Дирекції художніх виставок зазначена інформація стосовно дати надходження твору до Дирекції (1947) та передачі у ХХМ (1949). При огляді й фотофіксації картини на зворотному

боці полотна виявлено паспорт Дирекції художніх виставок України з реєстрацією твору, де занотовано дату 15.04.1947 (час надходження твору до установи). У ході дослідження зроблено припущення, що датою створення роботи «Ліхтарі» є 1947 рік, що доповнює атрибуцію твору [6, с. 75].

Стосовно дати виконання роботи «Дівчина з мішками». Етюд до картини «Хліб» з колекції Харківського художнього музею, дата її створення, за попереднім дослідженням авторки цієї статті, була звужена до 1948 року [6, с. 75]. Концепція полягала у співставленні інформації, виявленої при візуальному огляді паспорту реєстрації твору, і даних у виставковій таблиці на живописній площині внизу полотна.

Важливою у контексті дослідження є ідентифікація творів живопису Тетяни Яблонської у ХХМ, раніше не висвітлена в публікаціях, а саме: портрет доньки художниці «Оля у російському сарафані» (1958 р., п., о., 70 x 65, № ЖС 825, ХХМ), «Пуща-Водиця» (1973 р., п., о., 56 x 66, № ЖС 3416, ХХМ) і робота «Київська осінь», присвячена столичним краєвидам (1988 р., п., о., 68 x 78, № ЖС 2255, ХХМ).

Прикрасою колекції ХХМ є роботи Тетяни Нилівни, зазначені в архівних документах особової справи художниці. Зокрема, у переліку головних творів мисткині наявні полотна: «У парку» (1949 р., надходження до колекції музею 1950 р.), «Весілля» (1964 р., надходження до колекції музею 1968 р.) [9].

У 1940–1950 роки — період життєствердних творів Тетяни Яблонської — мисткиня через яскравість і красу живопису розкриває теми мирного життя, наприклад, у знаковій роботі «У парку» (1949). Робота «Весілля» (1964) заслуговує на самостійне дослідження і може стати в подальшому предметом окремої розвідки, оскільки в процесі створення зазнала чимало змін і переробок внаслідок ідеологічного тиску на художницю. За спогадами Тетяни Яблонської, на черговому виставковому роботі розкритикували, через що довелося її всю переписувати: у підсумку зник піонер з піонерською краваткою, що розвивається, наречена стала значно скромнішою — «з очима долу», наречений подорослішав років на десять, зникла з обличчя свата «підозріла» червоність, став бляклим вінок. За словами художниці, до неї у той час виявляли особливу «пильність» [10, с. 115]. Незважаючи на перешкоди та критику, картина живе й сьогодні, зберігається у фондах одного з найпотужніших музеїв нашої країни і є одним з найяскравіших полотен фольклорної живописної спадщини мисткині.

Окрім живопису, колекція ХХМ містить унікальні графічні твори Яблонської: «Птахоферма» (1948 р., пап., ол., 20,5 x 28,7, № ГС 2839), «На току» (1948 р., пап., ол., 20 x 29, № ГС 2840), «В обід» (1948 р., пап., ол., 20 x 29, № ГС 2841), «У парку», ескіз до однойменної картини (1947 р., пап., г., пастель, 26 x 55,5), «Первісток» (1982 р., тон. папір, вугілля). Цінність цього творчого матеріалу — перше відчуття ідеї, яке майстриня досконало вміла схопити і відтворити, перше враження й вміння підкреслити головне для майбутнього твору, як у ескізі до однойменної роботи «У парку» (1947 р., пап., г., пастель) [5].

Майстерне відтворення психологічних станів, яким досконало володіла художниця, яскраво втілюється у графічному портреті «Первісток». Цей твір демонструє рисувальний почерк Т. Яблонської: чіткі впевнені лінії, високопрофесійний академічний підхід до форми. Головна художньо-образна особливість рисунку Яблонської — це характер, вміння «схопити головне», як її навчав в свій час батько Ніл Олександрович [5].

Графічний доробок мисткині — це ще одна грань таланту художниці, де вона постає віртуозною рисувальницею, майстринею лінії і штриха, спроможною окреслити не тільки впізнавані риси обличчя, а й передати на малюнку найтонші відчуття і переживання людини [5].

Висновки. Введення до наукового обігу маловідомих творів Тетяни Яблонської з музейних колекцій уможливує виконання комплексного аналізу та систематизації її робіт, що дозволяє здійснювати атрибуцію та переатрибуцію творів з доробку художниці. У післявоєнний період знання щодо місцезнаходження ключових творів з доробку Тетяни Яблонської дозволить упорядкувати її творчу спадщину. Перспективи подальших досліджень полягають у введенні до наукового обігу аргументованих уточнень щодо окремих творів Тетяни Яблонської у плідній співпраці з музеями.

Література

1. Абраменко Л. М. Мизгіна Валентина Василівна. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-64334> (дата звернення 08.09.2024).
2. Бобок С. Харківський художній музей: важкий шлях відновлення. *Фонд «Демократичні ініціативи» імені Ілька Кучеріва*. 26.04.2024. URL: <https://dif.org.ua/article/kharkivskiy-khudozhniy-muzey-vazhkiy-shlyakh-vidnovlennya> (дата звернення 08.09.2024).

3. Історична довідка. *Харківський художній музей*. URL: <https://artmuseum.kh.ua/istorichna-dovidka.html> (дата звернення 08.09.2024).

4. Ситник І. В. Авторський підпис Тетяни Яблонської: трансформація та ідентифікація. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 71. Т. 3. С. 80–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-12>

5. Ситник І. В. Рисунок в контексті графічного доробку Тетяни Яблонської. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 52. Т. 3. С. 61–66. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-7>

6. Ситник. І. В. Твори Тетяни Яблонської в колекції Дирекції художніх виставок України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 40. С. 72–78. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.527>

7. Ситник І. В. Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини ХХ — початку ХХІ століть: дис. ... д-ра філософії: Спеціальність 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, Галузь знань 02 — Культура і мистецтво / Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2023. 379 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45937> (дата звернення 08.09.2024).

8. Яблонська Тетяна Нилівна (1917–2005): облікова картка автора. *Дирекція художніх виставок України*. 37 арк.

9. Яблонська Тетяна Нилівна: особова справа. 19.12.1944 — 17.06.2005. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 796 (Київська організація Спілки художників Української РСР). Оп. 2. Спр. 290. Арк. 1–243.

10. Яблонська Т. Щоденники, спогади, роздуми / упоряд.: Г. Атаян, І. Зайцева. Київ: Родовід, 2020. 584 с.

References

1. Abramenko, L. M. (2018, upd. 2023). Myzhina Valentyna Vasylyivna. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Kyiv: The NASU Institute of Encyclopedic Research. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-64334> [in Ukrainian].

2. Bobok, S. (2024, April 26). Kharkivskiy khudozhnii muzei: vazhkyi shliakh vidnovlennia [Kharkiv Art Museum: The Difficult Path to Restoration]. *Ilko Kucheriv Democratic Initiatives Foundation*. Retrieved from <https://dif.org.ua/article/kharkivskiy-khudozhnii-muzei-vazhkyi-shlyakh-vidnovlennia> [in Ukrainian].

3. Istorychna dovidka (n. d.). [Historical Background]. *Kharkiv Art Museum*. Retrieved from <https://artmuseum.kh.ua/istorichna-dovidka.html> [in Ukrainian].

4. Sytnyk, I. V. (2024). Author's Signature of Tetiana Yablonska: Transformation and Identification. *Current Issues*

of the Humanities, 71(3), 80–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-12> [in Ukrainian].

5. Sytnyk, I. V. (2022). Drawing in the Context of the Graphic Works of Tetiana Yablonska. *Current Issues of the Humanities*, 52(3), 61–66. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-7> [in Ukrainian].

6. Sytnyk, I. V. (2022). Artworks by Tetiana Yablonska in the Collection of the Directorate of Art Exhibitions of Ukraine. *Ukrainian Culture: The Past, Modern Ways of Development*, 40, 72–78. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.527> [in Ukrainian].

7. Sytnyk, I. V. (2023). *Tetiana Yablonska's Artistic Career Within the Cultural and Artistic Processes in Ukraine in the Middle of the 20th and the Early 21st Century* (Ph.D. Dissertation in Fine Arts). Borys Grinchenko Kyiv University. Kyiv, Ukraine. Retrieved from <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45937> [in Ukrainian].

8. Yablonska Tetiana Nylivna (1917–2005): oblikova kartka avtora. *Directorate of Art Exhibitions of Ukraine*. 37 folios.

9. Yablonska Tetiana Nylivna: Personal file. 19.12.1944 — 17.06.2005. *Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine*, f. 796 (Kyiv Organization of the Union of Artists of the Ukrainian SSR), inv. 2, a.u. 290, f. 1–243.

10. Yablonska, T. (2020). *Shchodennyky, spohady, rozdumy* [Diaries, Memoirs, Reflections]. Eds. G. Ataian, I. Zaitseva. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].

Ілюстрації

1. Яблонська Т. Н. Дівчина з мішками. Етюд до картини «Хліб» (без дати¹, п., о., 49,5 x 45, № ЖС 826, ХХМ). Фото: І. Ситник (ХХМ, Харків)

2. Яблонська Т. Н. Ліхтарі. Етюд. (без дати², п., о., 52 x 63, № ЖС 578, ХХМ). Фото: І. Ситник (ХХМ, Харків)

3. Яблонська Т. Н. У парку (1949 р., п., о., 121 x 221, № ЖС 511, ХХМ). Фото: І. Ситник (ХХМ, Харків)

4. Яблонська Т. Н. Весілля (1964 р., п., о., 200 x 260, № ЖС 1100, ХХМ). Фото: ХХМ

5. Яблонська Т. Н. Первісток (1982 р., тон. п., вуг., ХХМ). Фото ХХМ

Стаття надійшла до редакції 15.10.2024.

Стаття прийнята до друку 12.11.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Ірина Ситник 2024

¹ За результатами нашого дослідження, ймовірна дата — 1948 рік [6, с. 75].

² За результатами нашого дослідження, ймовірна дата — 1947 рік [6, с. 75].



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4



Іл. 5

Галина Івашків

Докторка мистецтвознавства, провідна наукова співробітниця,
Інститут народознавства НАН України

e-mail: halynaivashkiv@ukr.net | orcid.org/0000-0003-2359-6735

Halyna Ivashkiv

D.Sc. in Art Studies, Principal Research Fellow at the Ethnology
Institute at the Academy of Sciences of Ukraine

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ БОЙКІВСЬКИХ І ЛЕМКІВСЬКИХ ПИСАНОК З ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ

ARTISTIC CHARACTERISTICS OF BOYKO AND LEMKO PYSANKY FROM THE MUSEUM OF ETHNOGRAPHY AND CRAFTS COLLECTION

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337898 | УДК 738.8 (477) "18/19"

Анотація. Збірка писанок Музею етнографії та художнього промислу (МЕХП) Інституту народознавства НАН України є однією з найбільших в Україні — вона нараховує близько 13 тисяч одиниць збереження, які походять з багатьох історико-етнографічних регіонів, зокрема Опілля, Поділля, Середньої Наддніпрянщини, Волині, Полісся, Гуцульщини, Покуття, Бойківщини, Буковини, Надсяння, Підляшшя, Лемківщини і Холмщини. Найдавнішою у збірці є пам'ятка 1882 року з Опілля. Більшість збережених писанок датована першою третьою ХХ століття. У цій статті аналізуємо бойківські та лемківські писанки того часу, акцентуючи на їхніх художніх особливостях, зокрема розподільчих схемах (відповідно писанка може бути «двопільна», «чотиріпільна», «восьмипільна» і типу «барильце»), а також на мотивах декору, зображень, колористиці тощо.

Писанки з Лемківщини і Бойківщини мають спільні та відмінні риси у техніці виконання, підборі елементів розпису. У зазначених історико-етнографічних регіонах за способами прикрашення і техніками розпису писанки можна поділити на крашанки, шпильчасті, шкрябанки та написані способом воскового резервування. Важливо акцентувати на подібних геометричних і рослинних мотивах, а також рідкісних зображеннях (фігурних — у декорі писанок з Бойківщини і риби — на писанках з Лемківщини). Цікавими є дані про авторство та час написання, а також про роль писанок у календарних і родинних обрядах.

Ключові слова: фондова збірка писанок у Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, інвентарні книги, писанка, бойківські і лемківські писанкарі, мотиви декору, колір.

Abstract. The collection of pysankas (Easter eggs) at the Museum of Ethnography and Crafts, Ethnology Institute of the Academy of Sciences of Ukraine, is among the largest in the country. It comprises about 13,000 items originating from various historical and ethnographic regions, including Opillia, Podillia, Middle Naddnyprianshchyna, Volyn, Polissia, Hutsulshchyna, Pokuttia, Boikivshchyna, Bukovyna, Nadsiania, Pidliashshia, Lemkivshchyna, and Kholmshchyna. The oldest pysanka, from Opillia, dates to 1882, while most preserved examples are from the first third of the 20th century. This article analyzes Boiko and Lemko pysankas of that period and highlights their artistic specificity. In particular, it examines division schemes—including two-field, four-field, eight-field, and barrel-like pysankas—motifs of décor, and color patterns. Pysankas from Boikivshchyna and Lemkivshchyna share both common and distinctive features in technique and decorative elements. Based on décor type and painting technique, they can be classified as krashanky (dyed eggs), shpylchasti (pin-painted eggs), shkriabanky (scratched eggs), and those painted with a stylus using the reservoir method. Common geometrical and vegetal motifs are identified, along with rare images such as human figures on pysankas from Boikivshchyna and fish on pysankas from Lemkivshchyna. Finally, information about the authors, dates of creation, and the role of pysankas in calendar and family rituals is emphasized as particularly significant.

Keywords: collection of Easter eggs at the Museum of Ethnography and Artistic Crafts of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, inventory books, pysanka, Boiko and Lemko pysanka makers, motifs of décor, color.

Постановка проблеми. Тема дослідження збірки писанок з Бойківщини і Лемківщини, які зберігаються у Музеї етнографії та художнього промислу (МЕХП) Інституту народознавства НАН України, є актуальною, оскільки досі не була предметом докладного наукового розгляду.

Писанку називали «домашнім талісманом» (Микола Сумцов) чи апотропейоном (Вадим Щербаківський), «талісманом» або «знаменем, який творить зміст двох релігійних світоглядів» (Дем'ян Горняткевич). В українській писанці втілено віру наших предків у кращу долю свого народу, оспівано його історію, велич і красу. Українські майстрині часто вважали свою роботу «родом таємничої функції» [1, с. 2]. Вони створювали свої маленькі художні витвори з великою пошаною до Великодня, адже були віруючими, а також на радість собі, своїм родичам та іншим важливим для них особам. І. Гургула слушно зауважувала, що «взористі писанки чи барвні крашанки є доказом мистецької творчості і оригінальності жінок» [3, с. 5].

Метою статті є мистецтвознавчий аналіз художніх особливостей писанок з виокремленням їхніх типів, способів прикрашення, композиційних схем за розподільчими лініями і основними мотивами декору. Декор писанок з означених регіонів має спільні та відмінні риси, на які варто звернути увагу.

Аналіз досліджень і публікацій. Українська писанка стала об'єктом досліджень ще від 1870-х років, інтерес до неї не втрачається й дотепер. Назвемо публікації Ф. Вовка, О. Косачевої (Олени Пчілки), П. Литвинової, М. Сумцова, Ф. Крчека, М. Кордуби, С. Кульженко, а також В. Шухевича, В. Щербаківського, С. Таранушенка, І. Гургули, Е. Біняшевського, З. Єливіа, В. Манько та інших дослідників [4, с. 1260–1262]. Про писанкарство Бойківщини йшлося у нарисі «Бойківські писанки» (1934) Михайла Скорика [16, с. 20–28, 5 табл.]. Матеріалом для дослідника були понад 500 писанок з музею «Бойківщина» в Самборі, 70 рисунків пам'яток з Музею НТШ (надав Ярослав Пастернак), з музею «Верховина» (5 шт., Стрий) та з приватної колекції (8 шт.). Бойківські писанки з Жукотина аналізував Володимир Кобільник (1937) [8]. Лемківські писанки у своїх дослідженнях частково розглядали Северин Удзеля (1934) [23], Франц Коковський (1934) [9, с. 100–101], Юліан Тарнович (1941) [19] та інші. Про загальну характеристику та аналіз окремих пам'яток МЕХП йшлося у розділах до колективних монографій, статтях у періодичних виданнях, путівниках чи альбомах, зокрема Олександра Ляшенка і Марії Горбаль

(2002) [11; 12], Ольги Олійник (2020) [14; 15] та інших дослідників. Про бойківські та лемківські писанки зі збірки МЕХП частково йшлося також у статті Галини Івашків (2024) [4, с. 1258–1294].

Виклад основного матеріалу. Ще задовго до християнства яйце набуло символічного, а згодом і культурного значення у давніх народів, адже було джерелом життя, символом сонця, світла і тепла. Яйця дарували один одному на Новий рік, навіть закопували у місцях, де мали будувати місто (наприклад, Неаполь). Яйце шанували народи Індії, Єгипту (поставало в образах бога Кнефа і Пта), країни античного світу (Греція, Рим) тощо.

Перші збережені писанки були керамічними, про що свідчать численні археологічні матеріали [4, с. 1260]. Відомий український мистецтвознавець Михайло Станкевич висловив припущення, що глиняні писанки у той час «правили за своєрідну ритуальну модель справжніх писанок» [18, с. 218]. Цікаво, що скрупульозний дослідник бойківських писанок Михайло Скорик керамічними писанками вважав «хихички» — глиняні порожнисті кулі з камінцями-«душею» всередині, які виготовляли у Старій Солі [16, с. 25].

Міфологічні легенди про створення світу, в яких важлива роль відводилася яйцю, були поширені серед слов'янських народів. У часи християнства писанки асоціювалися з підготовкою та святкуванням Великодня, про що складено чимало легенд. Відомо, що бойки й донині пишуть писанки «на пам'ятку, що Ісус Христос воскрес», часто згадують легенду про те, як Мати Божа, написавши багато писанок золотом «кисткою» («кесткою»), пішла до Пилата просити, щоб не мучив її Сина і видав їй Його тіло. Саме тоді й сталося чудо: після звістки, що Ісус Христос воскрес, білі яйця перетворилися на червоні крашанки [16, с. 20]. В іншій легенді йшлося про те, що з ран Ісуса полилася кров, а з кожної крапинки постала крашанка — червона писанка. В кінці XIX — на початку XX століття у Долинському повіті (Демня, Кальна, Лолин, Максимівка, Новошин, Падиків, Розточки тощо) була поширена легенда, що коли Ісус Христос молився на Оливній Горі, Мати Божа впала на землю перед Пилатом — писанки червоної і чорної барв «розсипалися по світу» [21, с. 217]. Ще одна легенда зафіксована у лемківському селі Карликів — каміння, яке кидали в Христа, перетворилося на писанки [9, с. 101].

Писанки писали майже в кожній хаті по всій Україні, а їх виготовлення нерідко залежало від місцевих звичаїв. Бойки традиційно це робили напередодні

Великодня (переважно у Чистий четвер і Страсну п'ятницю), на сам Великдень (пополудні або ввечері) і аж до Томиної (Провідної) неділі, рідше під час Зелених свят [16, с. 23]. Цікаво, що у Грозьовій писали тільки протягом Великодніх свят у час, вільний від Богослужінь. Натомість у Нересниці це відбувалося тільки з 9-ї години Великої п'ятниці, а в Нягеві — у Великодне Навечір'я [16, с. 23].

Авторами писанок здебільшого були дівчата (від 14 років, а частіше 16–19 років зі «скінченою народною школою»), жінки 21–26 років або «старі баби», рідше чоловіки. Згідно записів однієї з Інвентарних книг МЕХП, серед бойківських чоловіків відзначався «селянин літ 40 з укінченою народною школою», який у 1908 році був «найлучшим писанкарем» у селі Хащів Турківського повіту. Саме тоді до музею надійшло 13 писанок з Хащева [7, II, с. 13].

На Бойківщині та в інших регіонах жінок, які створювали писанки за гроші для тих родин, де не було дорослих дівчат або загалом осіб, що могли писати писанки, називали «писарками» або «писанчарками» [16, с. 23]. Кількість замовлених великодніх яєць залежала від заможності господарів, а розрахунок був яйцями або грішми (10 кр. за одну писанку платили на Бойківщині) [10, с. 177]. Зазначмо, що у бойків та лемків, як і по всій Україні, писанки виконували оберегову функцію: у Білках їх тримали до другого Великодня, в Тираві Волоській прикрашали хату, а в Середниці шнурок із 6–8 писанок вішали під стелю — при потребі їх відрізували і вони були своєрідним захистом від грому [16, с. 22–23]. Найкращі писанки лемки дарували священникові, а ті писанки, які зберігалися від попередніх років, освячували знову. Окрім того, на Лемківщині різнокольорові видуті крашанки («видутки»), нанизані на нитку, вішали під образами, над вікнами, на сволюку, солом'яному павуку біля стайні, на плодкових деревах [12, с. 318; 15, с. 303].

Відомо, що дівчата дарували писанки нареченому та іншим хлопцям на Великдень — одна бойкиня могла написати їх пів копи (30 штук. — *Г. І.*) [16, с. 22]. Матері з Бойківщини виготовляли святкові великодні яйця своїм дітям (для ігор, на уродини) та іншим членам родини, хрещені мами — похресникам.

На Лемківщині, якщо хрестини припадали на Великдень, то куми приносили багато писанок породіллі. Тоді давали писанок «по десять, стільки, скільки є вже в тої мами-куми старших дітей» [19, с. 155]. Зафіксовано й деякі похоронні обряди бойків — крашанки клали дорослим (Волосате) та малим дітям (Нягів)

у домовини — у праву руку (Нересниця) або біля її голови (Середниця), «бо так годиться» [16, с. 25]. У деяких селах (Крайня Бистра, Руська Поруба) під час великодніх свят писанки приносили на могили лише тим, хто помер до року [13, с. 114–116]. Померлим приносили зазвичай чорно-білі писанки як пошану до них і подяку за охорону від злих сил.

Важливо зафіксувати не лише регіони, а й конкретні населені пункти, звідки привозили писанки до музею, головню Музею Наукового товариства імені Шевченка (НТШ), збірка якого є складовою МЕХП. Відтак, Бойківщина представлена пам'ятками з таких місцевостей: Бітля, Боберка, Лужок Горішній, Нижня Яблунька, Хащів, Ясениця Замкова — п. Турка; Ляхівці, Саджава — п. Богородчани; Белеїв, Болехів, Вишне, Витвиця, Надіїв, Солуків, Тростянець, Цінева, Яблунів, Якубів — п. Долина; Лібухова — п. Старий Самбір; Петранка — п. Калущ; Блажів, Фельштин (Фульштин) — п. Самбір; Рудки — п. Дрогобич тощо. Деякі шпильчасті писанки походять із Самбора, Турки або населених пунктів півдня Дрогобицького повіту, що зафіксовано в Інвентарних книгах МЕХП. Деякі лише загально означені бойківським регіоном.

За даними Інвентарних книг МЕХП, писанкарями з Лемківщини були мешканці таких сіл та містечок: Вислічок, Височани, Карликів, Межибрід — п. Сянок; Сторожі Великі, Чорноріки — п. Кросно; Лукавиця — п. Ліско тощо.

За способами прикрашення й техніками розпису писанки (здебільшого з курячих, рідше гусячих, качаких, голуб'ячих чи воронячих яєць) можна поділити на такі різновиди: крашанки, шкрябанки та розписані воском за допомогою прийому накрапування, шпильки (булавки) або писачка (писальця). Прилади для написання писанок на Бойківщині називали по-різному: «кестка» (Грозьова), «кистка» (Середниця), «качало» (Романова Воля, Дзвиняч), «писачка», «канюк» (Потік Великий), «пищок» (Білки, Нересниця, Данилово). У Гусному для цього використовували дріт або гусяче перо.

По всій Україні дуже шанували писанки червоного кольору, адже він був символом Воскреслого Христа. «Що червоне, то файне» або «красне», — говорили мешканці Долинського повіту. Натомість у деяких селах Добромільського повіту вірили, що червоний колір жалобний — «це пам'ятка червоної крові Христа» [21, с. 228].

Найпростішими у виготовленні на Бойківщині, як і по всій Україні, вважають крашанки — яйця, пофарбовані в один колір. Уже зазначалося, що серед

різноманіття кольорів найбільшою популярністю у цьому регіоні користувалися червоний та чорний. Крашанки, які вважали найдавнішими, робили переважно у Великодню суботу; бойки цей процес називали «сливити сливки», а відповідно таке великоднє яйце — крашанкою (Потік Великий, Нересниця, Гусне), «сливою» (Потік Великий), «сливкою» (Грозьова), «гавкою» (Потік Великий) або «галункою» (Середниця) [16, с. 23].

У мистецтвознавчому аналізі видів великодніх яєць важливо брати до уваги питання поділу їх на поля — писанки, які не мали поясків, називали «безпоясницями» [17, с. 197]. Поверхню яйця зазвичай розділяють однією, двома або кількома вертикальними (поздовжніми) тонкими прямими лініями, лініями з гачками, кривульками або «смереками», одинарними чи подвійними «ланцюжками» тощо. Найпоширенішим є поділ на два поздовжні поля (два «лица», писанка «двопільна»), що сприяє розміщенню симетричних або асиметричних мотивів великого розміру. Поздовжні лінії інколи ділять яйце на чотири поля і писанка стає «чотиріпільною». Коли лінія проходить і впоперек (по екватору), то писанка вже «восьмипільна». Рідше трапляються схеми з двома розподільчими горизонтальними поясками (тип «барильце»), лініями під гострим чи іншими кутами до осі.

Від кінця XIX століття на Бойківщині та Лемківщині поширеною була техніка шпильчастого розпису, яку найбільше практикували у Долинському, Дрогобицькому, Калуському, Самбірському, Старосамбірському і Турківському повітах. Круглою голівкою шпильки (для зручності її встромляли у кінець палички) набирали розігрійтий віск і виводили оригінальний штрих з округлим потовщенням на одному кінці та загостренням на іншому. Такий спосіб створення виробу майстрині називали «дзьобати писанку». У композиційній схемі бойківських шпильчастих писанок розподільчі пояски здебільшого не застосовували, ними зрідка служили вишукані вертикальні та поперечні смуги з «півзвіздками» тощо.

Деякі елементи розпису іменують «краплями» чи «сльозами» («сльозами Божої Матері»), а у випадку їхнього вдалого повторення чи у поєднанні з іншими мотивами з'являються цікаві «мерехтливі» візерунки. М. Скорик писав, що «стилево написана писанка викликає вражіння, наче б ціла її поверхня кружляла, була в руху» [16, с. 25].

У групі фондових шпильчастих писанок першої третини XX століття з означених регіонів переважає тло цибулястого або брунатного кольору, хоча

трапляється й червоне, фіолетове та гірчичне, рідше чорне. Серед узорів білого кольору найбільш поширеними були мотиви «на зізди», «на зіздки» та «півзіздки» у найрізноманітніших комбінаціях — як у значенні основних, так і доповнювальних. У декорі однієї писанки інколи може бути поєднано від одного до чотирьох, а то й більше мотивів (п. Дрогобич). Варіативність виявляється у формі самої «зіздки» — багатопроменева з одним центром або зі смерекоподібними пелюстками, а також у способі їх подачі на полях бойківських і лемківських писанок. Узори можуть складатися з розеток однакового розміру переважно на кінцях (торцях) по одній, три чи п'ять по горизонталі, що можна побачити на прикладі писанок навіть з одного населеного пункту — Боберки, п. Турка (Іл. 1).

Простір між «зізтками» інколи заповнювали крапками (узор «на зіздки і кропки») чи «соснами» (Блажів, п. Самбір) або де-не-де поодинокими малими хрестами. Привабливою композиційною схемою є й вертикальна подача «зіздок» — від торцевих мотивів поле писанки уявно поділено на три смуги, де по дві укладено такі ж самі «зіздки». Поділ на смуги інколи здійснено рядами з малих хрестиків, поміж якими подвійні «зіздки», чи двома рядами «півзіздок» (п. Дрогобич) (Іл. 2).

Бойківські писанкарі застосовували й метод асиметрії, наносячи узор шпилькою на вершках різної форми (1939). Деякі з розеток обрамлено крапками. Цікавими є спостереження щодо відстані між кінцевими та іншими розетками на полі яйця — одні можуть майже торкатися «слізками», інші, дещо зменшені, завдяки більшій відстані видаються виразнішими у композиційній схемі. Тут якраз виявляється витончена майстерність одних писанкарів та деяка невпевненість у творенні візерунків на писанках початківців або людей, які не мали до цього процесу особливого хисту. У декорі шпильчастих писанок рідкісними є композиційні схеми з мотивами великих листків, подібних до «смерекових» та укладених вертикально (Бойківщина) (Іл. 3).

Наповненістю різними мотивами відзначається композиційна схема шпильчастої писанки з брунатним тлом: «зіздки» на кінцях, довкола яких коло зі скісних палок (вони сприяють рухливості узору), а по горизонталі — ряд «півзіздок» з крапчастим обрамленням з одного боку. Візерунок вдало продумано — це стосується як вибору елементів, так і гарного брунатного кольору тла, що контрастує з білим кольором (1913, Бітля, п. Турка.). Крапчасте обрамлення інколи застосовували у створенні мотивів «смерек».

Лемківські шпильчасті писанки у фондах МЕХП також мають тло різного кольору: цибулясте, червоне, рожеве, фіолетове, брунатне. «Скромні та не такі приманчиві лемківські писанки, як гуцульські, або в деяких селах Ярославщини, а проте є в них своєрідна краса», — писав Ф. Коковський [9, с. 100]. Подібні міркування висловлював і Юліан Тарнович. За його спостереженнями, лемківські писанки «не є багаті на вибагливі взори, простенькі, але гарні, типово лемківські. Кругло написані пасочки тоншим кінцем до середини означають сонце, менші — зірки; інші взори: цвіти, хрестики, цятки та легка проба мережок. Писанки звичайно одно- або двокольорові» [19, с. 155], переважно з червоним або чорним тлом з мотивами крапок, крапчастих розеток, хрестів і «смерічок» [23, с. 32, рис. 12].

Округлі «зірочки» часто укладали на кінцях писанок, а на поперечній смугі поєднували зі «смереками» або «вітрячками» і хрестами (1928, Лукавиця, п. Ліско). Мотив «на зірочки» на кінцях рідше обрамлювали колом із зубцями або крапками (п. Сянок). Поміж мотивом «на зірочки» майстрині інколи вставляли ряди крапок або крапчастих розеток (Карликів, п. Сянок). Цікаво, що мотиви «на зірочки» могли мати й хрещату форму (1928, Лукавиця). У декорі шпильчастих писанок оригінальними є композиційні схеми з грецькими хрестами у центрі «зірочок» на вершках та поміж «зірочками» по екватору писанки (Вислічок, п. Сянок) (Іл. 4а/б).

Виразними рисами позначена інша композиційна схема з мотивом «сніпок», «сніпків», укладених по екватору лемківської писанки (1913, Чорноріки, п. Кросно). Писанки з подібним мотивом, як і вишивки, були поширені серед лемків Східної Словаччини, де він постав як «мотив аграрної культури» [13, с. 67] (Іл. 5а/б).

У декорі шпильчастих бойківських і лемківських писанок звіриний орнамент переважно не відтворює цілих тварин чи птиць, а лише їхні поодинокі частини. Домінує узор «на курячі лапки», що може бути основним: 1) укладений по одному та по два у вертикальні ряди поля писанки (1913, п. Самбір, Бойківщина); 2) укладений у два горизонтальні ряди (перша третина ХХ століття, п. Сянок); 3) доповнювальний до складніших узорів (п. Дрогобич). Як бачимо, з таких, здавалося б, одноманітних рисок і крапок талановиті майстри створювали численні вишукані узори шпильчастих писанок. Писанки зі шпильчастим розписом з означених регіонів зазвичай були двокольорними, рідше траплялися триколірні, включаючи колір тла (наприклад,

поєднання «пелюсток» червоного і білого кольорів на фіолетовому тлі; п. Дрогобич) (Іл. 6).

Великодні яйця, суцільно пофарбовані в один колір та прикрашені витонченими візерунками за допомогою гострої шпильки, шила або ножа, рідше «куска заліза із сокири, коси або серпа», на Бойківщині називали «шкробанками», «різьбянками» або «різьбянками». М. Скорик зазначав, що техніку видряпування зафіксовано лише у кількох селах цього регіону, зокрема Плоскому, Мшанці, Тернівці і Грозьовій [16, с. 23]. За даними Інвентарних книг МЕХП за 1913 рік, «шкробанки» виготовляли також в Лихівцях і Старуні (п. Богородчани) [7, II, с. 32]. На Лемківщині «шкробанки» були поширені у Лабовій і Ольці [12, с. 320].

Зауважмо, що в основі декору бойківських «різьбянок» лежать рослинні узори: 1) горизонтальні гілочки укладено впоперек писанки типу «барильце», тут наявні лише окремі геометричні елементи (1936, Ясениця Замкова, п. Турка); 2) по всій поверхні писанки без розподільчих поясів та з чорним тлом звивисті гілочки з розетками та листками (перша третина ХХ століття, Саджава, п. Богородчани); 3) зі смерековими еліпсами, гілками, «сонічками і листками» (перша третина ХХ століття, Саджава). Перевага рослинних мотивів, ймовірно, пов'язана з технічними можливостями та використанням названих інструментів — легше вишкрябати звивисті гілки, аніж прямі лінії (Іл. 7–8).

Писанками називають також великодні яйця, які декорували візерунками у два або більше кольорів з використанням двох способів воскового резервування. Один полягає у крапуванні («цяткуванні») воском, інший — у розписі писальцем. У багатьох регіонах України застосовували техніку крапання, коли капали восковою свічкою на яйце. Натомість у Калуському повіті «крапанки» («накрап'янки») інколи виготовляли за допомогою гребеня і твердої щітки, відтак створювали різнокольорові крапки по цілій яєчній поверхні [22, с. 43].

Найбільш поширеним був розпис писачком: на яйце наносили восковий візерунок, а потім занурювали у фарби — від світлішої до темнішої. Той факт, що архаїчні мотиви, головню геометричні, зокрема солярні знаки та хрещаті композиції, найдовше збереглися на Поліссі, Гуцульщині, Бойківщині та Лемківщині, пояснюють тим, що упродовж віків ці регіони були малодоступними. Відтак геометричний орнамент, який є найстарішим і з багатою символікою, вважається «своєрідним письмом, графічним уявленням якоїсь ідеї» [1, ч. 9, с. 3].

Перші символи були сонячними (або солярними) — «свастика», «трикветр», «сонічка», «ружі». Ймовірно, у язичництві все це пов'язувалося з атрибутами, ритуалами та священними знаками. В. Щербаківський вважав, що існувало лише три типи писанкових орнаментів: «свастика», «трикветр» і «розета» [20, с. 7–9]. Важливо проаналізувати мистецькі особливості, зокрема композиційні схеми з цими мотивами, виразність форми та колористику в оздобленні великодніх яєць з Бойківщини та Лемківщини.

«Свастика» була відома всім індоєвропейським народам як уособлення Сонця, світла, тепла, знак добра і щастя, символ чотирьох пір року, чотирьох сторін світу, чотирьох вітрів тощо. З огляду на символічний характер свастика займає одне з провідних місць у писанковій орнаментиці, а трапляється також в оздобленні різьблених ручних хрестів, вишивок та кераміки [6, с. 180–183].

В оздобленні писанок із означених регіонів знак «свастики», чи «саввастики», виступає основним або доповнювальним. Варіативність пов'язана з розташуванням та розмірами знаку на площині яйця. Як основний мотив він може займати лише кінці бойківських і лемківських пам'яток (Лібухова — п. Старий Самбір; Сторожі Великі, Карликів — п. Сянок). У декорі восьмипільної писанки з чорним тлом знак «свастики» бачимо і на вершках, і на перетинах ліній по екватору пам'ятки (п. Турка). Маленьким штрихом-доповненням до композиційної схеми є крапчасті ромби, які також наповнені символікою. Натомість писанкарі Карликова, оздоблюючи великоднє яйце, не ділили його лініями на поля, а досить великі знаки «свастики» укладали на кінцях і поперечній смузі, що разом із тлом цибулястого кольору надавало візерункові виразності, ще більше підкреслювало рухливість композиційної схеми (Іл. 9).

У писанкарстві Бойківщини та Лемківщини застосовували мотив «трикветра» («тринога», «тройочка»), що складається з трьох гачків з одним центром і є символом плодючості та обороту Сонця на небі. «Трикветри» досить великого розміру, прикрашені зубцями, могли міститися на кінцях лемківських писанок — тоді по горизонталі пам'ятки їх розділяла лише кривулька (Височани — п. Сянок). У фондовій колекції три писанки 1914 року, ймовірно, походять з Карликова, оскільки вони оздоблені такими ж знаками-символами, і за почерком вважаємо їх роботою одного автора. Узор однієї з них складено повністю з «трикветрів» — два з них (досить великого розміру та прикрашені гачками) містяться на вершках пам'ятки, третій,

обрамлений крапками, разом із «смерекою» займає центральну частину поля. У подібній композиційній схемі ще однієї пам'ятки великі «трикветри» на кінцях розділяють розподільчий поясок у вигляді горизонтальної кривульки, а доповнювальними мотивами виступають малий хрестик і крапки. Натомість в основі розпису третьої писанки «трикветри» знову на вершках, проте доповнення різняться мотивним підбором з «курячих лапок» з одного боку та поєднання різних мотивів «сонічка» і «смереки» з іншого. Подібні «сонічка» на полях писанки поєднано з «трикветрами» на її кінцях, де разом з крапчастим обрамленням вони додають візерункові певної об'ємності (п. Дрогобич). Натомість виразність аналогічної композиційної схеми та вагомість цього знаку підкреслено простим рядом крапок на екваторі писанки (1913, п. Дрогобич). Рідше трапляються візерунки «трикветрів» у поєднанні з короткими мотивами «смереки» на перетинах ліній (1912–1913, с. Петранка, п. Калуш).

Бувало, що писанкарі з'єднували по два або три знаки, відтак виходили інші мотиви — зі двох «свастик» утворювалася восьмипелюсткова «ружа» (восьмираменна), з двох «трикветрів» — шестипроменева, рідше траплялися десятипелюсткові «ружі». У писанковій орнаментиці збереглося чимало назв мотиву «ружі», зафіксованих у різних регіонах [4, с. 1272–1274]. Для увиразнення місця цього мотиву у писанковій орнаментиці Бойківщини і Лемківщини слід виділити кілька композиційних варіантів «ружі» — від найпростішого двоколірного (тло цибулястого кольору, узор — білого) до багатобарвного:

- 1) десятикутні «ружі» на вершках і три такі ж на середньому полі, укладені горизонтально на тлі цибулястого кольору (Боберка — п. Турка);
- 2) восьмикутна «ружа» поміж «звїздками» різного типу на гірчичному тлі (1913, Чорноріки, п. Кросно);
- 3) подвійна шестикутна чотириколірна «ружа» (білий, жовтий, оранжевий, тло брунатне) займає всю площину з обох боків (Карликів (?) — п. Сянок);
- 4) аналогічна восьмикутна «ружа» (Карликів (?) — п. Сянок).

Аналізуючи геометричні мотиви, зауважмо, що на Бойківщині та Лемківщині важлива роль відводилася крапкам (звідси мотив «на кропки») — у сполученні з іншими мотивами вони наділені певним змістом («на кропки і смерічки», мотиви крапчастих розеток та ромбів) або наявні в обрамленні окремих елементів, зокрема розетки або «равлика» (1911, Сторожі Великі, п. Сянок). На прикладі цієї писанки бачимо, що особливим для лемків був мотив «вісімки» — він

є не тільки на розподільчому пояску, а й поміж «равликами» на обох полях великоднього яйця. Цей символ нескінченності, ймовірно, виконував оберегову функцію. У бойківському писанкарстві популярним був мотив сонця («сонічка»), який переважно був доповнювальним, рідше головним.

Приваблюють композиції з цими мотивами в оздобленні чотири- і восьмипільних писанок, де розподільчими поясками є тонкі або подвійні кривульчасті лінії — очевидно, такий прийом застосовано з метою більшого акценту (п. Дрогобич). На основі вивчення записів Інвентарних книг МЕХП виявлено, що на Бойківщині поширеними були й інші геометричні мотиви: «переплітайка» (Белеїв — п. Долина), «на кропки і смерічки» (Солуків — п. Долина), «колоски і закрутасики» (Надіїв — п. Долина), «на квадратики», «на квадратики смерічкові», «на смерічки», «на смерічки і очка», «на колісці», «на хрестики колоскові», «на кривульки» (Тростянець — п. Долина), «на мотильці» [7, II]. Опрацьовуючи збірку бойківських писанок у Національному музеї Львова імені А. Шептицького, І. Гургула зафіксувала декілька оригінальних назв бойківських узорів: «закруцяхи», «качильці», «півколіщата», «кружильця», «ланцушок» тощо [2, с. 142–143].

У геометричному декорі писанок, для якого характерне поєднання численних елементів, провідне місце посідають хрещаті мотиви. Як уже зазначалося, в язичницькі часи свастика на писанках означала Всесвіт та чотири сторони світу, проте згодом цю функцію «перейняв» хрест, що став символом Ісуса Христа. Трикутник чи трикувтр як єдність землі, неба і вогню згодом став символізувати Трійцю — Бога Отця, Бога Сина і Бога Святого Духа. У прикрашенні писанок з різних регіонів України мотив хреста мав свої особливості — він міг бути головним або доповнювальним, а від цього залежали його розміри на площинах пам'яток. У композиційних схемах лемківських писанок мотив хреста переважно доповнювальний — поміж розетками, піврозетками та на кінцях (Чорноріки — п. Кросно).

Значно більше варіантів із мотивами хрестів (узори «хрестом», «на хрести») у декорі бойківських фондових писанок: малі прямі або скісні хрестики можуть бути довільно вплетені у розеткові схеми («на ружі»), укладені рядами горизонтально, міститися по одному-два поміж іншими мотивами (п. Дрогобич), служити розподільчим пояском або разом із «смерековим» ромбом прикрашати верхівку пам'ятки (Петранка, п. Калуш). Інваріантністю позначено композиційні схеми з грецькими хрестами, які, як писав М. Скорик,

«повстали зі свастики при сполученні кінців гачків з центром» [16, с. 27]. Можна виокремити кілька прикладів композиційних структур:

1) як основний мотив — чотири або більше грецьких хрестів, укладених упоперек, та по одному на кінцях бойківських писанок на основі курячих яєць (Болехів, Белеїв — п. Долина), подібно як у Жукотині (п. Турка) [8, с. 111]; аналогічний приклад композиційної схеми спостерігаємо на полі гусячого яйця, де лінії трикутників-складових рівні та виразні — це підкреслює майстерність автора (Нижня Яблунька — п. Турка);

2) по одному мотиву грецького хреста поміщено у кожне з восьми полів писанки з розподільчим пояском у вигляді тонких ліній та рядів крапок обабіч (Якубів — п. Долина).

Звертаймо увагу на ще один мотив геометричного орнаменту, який у прикрашенні писанок застосовували в різних регіонах України. Йдеться про «клинці» — складний лінійний рисунок із сорока трикутників, які символізують поля; у варіанті зі смужками або цяточками в середині вони сприймаються як знаки засіяного поля. У християнські часи такі мотиви набули нового змісту і тлумачення, зокрема асоціюються зі сорокаденним постом або наявністю сорока святих мучеників. Символіку таких писанок пов'язували з побажаннями здоров'я, одруження, народження дітей, добробуту і доброго врожаю. Отже, цей знак можна ототожнювати з історією роду впродовж усього календарного року: релігійними і родинними святами, веселощами і трудовими буднями. Мотив «клинці» найбільше поширений на писанках з Опілля, Бойківщини, Поділля, Волині, Слобожанщини, менше трапляється в інших регіонах.

Візерунок «у сорок клинчиків» на писанках з Бойківщини міг мати різний фон та способи заповнення трикутників: цибулясте тло, розпис білого кольору та короткі штрихові лінії на частині трикутників (Витвиця, Тисова — п. Долина), «сорок клинців» — чорне тло, розпис білого кольору, розподільчий поясок у формі «драбинки»; частина трикутників із прокресленими короткими лініями (п. Долина); «на клинці і кропки», «на смерічки і клинці» (Якубів — п. Долина).

У декорі писанок рослинний орнамент слід аналізувати, починаючи від найпростіших складових, серед яких «квіти», «листки», до складніших мотивів — «гілка — букет — вазон» чи «дерево життя». Подаючи «квітки» на площинах яєць, майстрині здебільшого користувалися кількома типами поділу: на два, чотири, рідше — типу «барильце». У першому варіанті — семипелюсткові «квітки» великого розміру по обидва

боки писанки з розподільчим пояском у формі «драбинки» (Височан — п. Сянок). Цікавою є подача багатопелюсткових або крапчастих розеток по екватору писанки в обрамленні кількох «гребінчастих» смуг (тип писанки — «барильце»; п. Дрогобич).

Варіативність мотивів «гілок» на писанкових узорах простежується в їхній подачі на площині яєць, зокрема наявністю чи відсутністю розподільчих ліній, місцем компонування, розміром, наповненням стеблами, листками та розетками. Тож композиційна схема зазвичай досить виразна: спрямовані вгору дві вертикально укладені гілочки, водночас три такі ж зі скручуванням верхівок донизу писанки-«безпоясниці» — усе це створює певну динаміку, на перший погляд, спокійного мистецького задуму (1913, Карликів — п. Сянок). Темно-брунатний фон і поєднання триколірності ще більше посилюють це враження. Насиченою кольоровою гамою (поєднання білого, жовтого і червоного на брунатному тлі) виокремлюється композиційна схема бойківської писанки з подвійними гілками з трипелюстковими розетками, укладеними по полю писанки-«безпоясниці» (Рудки — п. Дрогобич). Почерговість мотивів звивистих «гілок» зі зображеннями риби, укладених вертикально, бачимо у композиційній схемі лемківської чотиріпильної писанки.

У бойківському та лемківському писанкарстві рідше трапляється мотив «вазона», так поширений в інших видах народного мистецтва, — з вазою або без неї, з розкішними гілками та листками тощо. Мотив «вазона» часто ототожнювали з наповненим символікою «деревом життя», адже ваза з квітами («повна ваза») для багатьох була «рослиною життя», символічним уособленням творчості. У декорі бойківських писанок мотив «вазона» виступає в ролі основного і доповнювального. На площинах двопильної писанки бачимо розкішні мотиви з розетками і листками з обох боків (Солуків — п. Долина), водночас в оздобленні ще однієї пам'ятки складниками композиційної схеми є «ружі» різного типу та інші елементи, а мотив «вазона» виступає доповнювальним (Цінева — п. Долина). Мінімалізм у зображенні такого мотиву простежуємо на полі писанки роботи лемківських майстрів — у ромбоподібній посудині одна «смерека», проте композицію збагачено символами «зірки», «зигзагу», «драбини», укладених по колу (1928, Лукавиця — п. Ліско).

Як уже йшлося, у декорі шпильчастих бойківських і лемківських писанок звіриний орнамент переважно не відтворює цілих тварин чи птахів, а лише окремі їхні частини, здебільшого «курячі лапки». Із писанкового орнаменту лемків виокремлюємо рідкісне зображення

риби як символу Ісуса Христа. У порівнянні з різнокольоровими пам'ятками гуцульських (Косів, Пістинь) та сокальських писанкарів лемківські майстри зображували рибу більш стилізовано, докладно не виписуючи її складових елементів та не добираючи кольорів. Наприклад, в основі схеми — на червоному тлі одноколірний розпис двох вертикально укладених риб, які чергуються з гілками.

У фондовій збірці є кілька писанок із фігурними зображеннями, зокрема пам'ятка з Бойківщини, на якій відтворено одну зі сенок господарської діяльності: фігура чоловіка з батоном — з одного боку та коня — з іншого (узор «на хлопця і коня»; Якубів — п. Долина).

Елементами декору можна вважати і написи на писанках — у писанкарстві України вони мають різний зміст і наповнення. Такі написи з'являються спорадично, проте є місцевості, де вони зовсім не відомі. Найбільше написів пов'язано зі святом Великодня: «Христос Воскрес» на повздовжньому чи поперечному розподільчому поясах пам'яток або обабіч пояса, рідше трапляється аббревіатура «Х. В.», в інших написах йдеться про авторів писанок (позначено ім'я та прізвище повністю або скорочено), також зустрічаються написи з позначенням року чи місцевості, християнські привітання, вирази Служби Божої та слова з молитви [4, с. 1287–1289].

Ймовірно, у писанкарстві Бойківщини та Лемківщини цей спосіб оздоблення пам'яток не був поширеним. На площинах бойківських великодніх яєць виявлено позначення року виконання — «1914» в оточенні мотивів «смерічок» і «сонічок» (назва взору «на квадратики смерічкові»; Тростянець — п. Долина). Інколи трапляються писані літери-ініціали авторів, наприклад, «Д» і «Д» (Лужок Горішний — п. Турка), «П» і «Н» (п. Дрогобич). Як бачимо, писанкарі зосереджувалися більше на знаках-символах, через які передавали свої вірування, історію роду, сподівання на краще життя, замилювання до природи та світу тощо.

Висновки. Упродовж віків писанка для українців завжди була мірилом світосприйняття, неодмінним атрибутом великоднього кошика, оберегом для родини — «на здоров'я і добробут», «на добрий урожай», «для доброї долі родини», «від грому та блискавки», своєю емблемою кохання і заручин, елементом традиційних святкових ігор, предметом не лише календарних, а й родинних обрядів, своєю декоративною оздобою помешкань, згодом атрибутом музейних та приватних колекцій, підставою для наукових досліджень тощо.

У статті проаналізовано збірку писанок першої третини ХХ століття, які зберігаються в фондах МЕХП та походять із двох історико-етнографічних регіонів — Бойківщини та Лемківщини. У ході мистецтвознавчого дослідження опрацьовано пам'ятки, записи на сторінках Інвентарних книг музею як важливих документів, а також написи на писанках. За технологією виготовлення великодні яйця з цих регіонів поділяємо на крашанки, шпильчасті, шкрябанки та писанки, виконані писальцем способом резервування. Зазначено основні інструменти для написання, подано відомості про авторів, час написання, кому і коли дарували, вказано давні назви візерунків тощо.

У декорі писанок Бойківщини та Лемківщини домінують геометричні узори, проте не дрібні, як на писанках з Гуцульщини та Покуття, а досить великого розміру зі зазвичай продуманою композиційною схемою, де кожен елемент наділено певним змістом та символікою. Серед мотивів шпильчастого розпису виокремлюємо «звіздки», «півзвіздки», «сонічка», «смереки» тощо. Найбільше збережено писанок, створених за допомогою воску та писальця (писачка). Із узорів рідкісними та оригінальними є мотиви «свастики», «трикветра», «руж», «хрестів» найрізноманітніших модифікацій, рослинні мотиви (розетки, листки, звивисті гілочки) й зооморфні («курчячі лапки»), зображення риб (Лемківщина) та антропоморфні образи (Якубів — п. Долина, Бойківщина). При створенні одних писанок очевидними були талант і майстерність авторів, інших — не зовсім чіткі лінії та не зовсім вдале композиційне вирішення, проте кожна писанка просякнута любов'ю її автора та вірністю традиціям.

Література

1. Горняткевич Д. Роля жінки в повстанні українського народного мистецтва. *Нова Хата*. 1930. Ч. 9. С. 1–3.
2. Гургула І. Писанки Східної Галичини й Буковини в збірці Національного Музею у Львові. *Матеріали до етнології й антропології*. 1929. Т. XXI–XXII. Ч. 1. С. 131–156.
3. Гургула І. Роля жінки у зберіганні людського мистецтва. *Нова Хата*. 1930. Ч. 1. С. 5.
4. Івашків Г. Збірка писанок Музею етнографії та художнього промислу: особливості декору. *Народознавчі зошити*. 2024. № 5. С. 1258–1294.
5. Івашків Г. Мотив «вазона» в українській народній кераміці XVI — першої половини ХХ століть. *Народознавчі зошити*. 2000. № 5. С. 860–889.
6. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI — першої половини ХХ століть. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. 544 с.

7. Інвентарні книги Музею НТШ.
8. Кобільник В. Матеріальна культура села Жукотин, Турчанського повіту. *Літопис Бойківщини*. 1937. Ч. 9. С. 76–115.
9. Коковський Ф. Писанки на Лемківщині. *Життя і знання*. 1934. № 4. С. 100–101.
10. Кордуба М. Писанки на галицькій Волині. *Матеріали українсько-руської етнології* / За ред. Х. Вовка. Т. 1. Львів: [Б. в.], 1899. С. 169–210.
11. Ляшенко О. Г. Писанки. *Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження*. Київ: Наукова думка, 1983. С. 295–297.
12. Ляшенко О., Горбаль М. Писанка. *Лемківщина: у 2 т. Т. 2: Духовна культура*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. С. 317–329.
13. Маркович П. Українські писанки Східної Словаччини. *Науковий збірник Музею української культури в Свиднику*. № 6. Кн. 2. Братислава: Братиславське словацьке педагогічне вид-во; Відділ української літератури в Пряшеві, 1972. 196 с.
14. Олійник О. Писанка. *Етнографічні групи українців Карпат. Бойки*. Харків: Фоліо, 2020. С. 529–536.
15. Олійник О. Писанка. *Етнографічні групи українців Карпат. Лемки*. Харків: Фоліо, 2020. С. 303–310.
16. Скорик М. Бойківські писанки (Нарис). *Літопис Бойківщини*. Самбір, 1934. Ч. 4. С. 20–28, 5 табл.
17. Смолій Ю. Писанкарство. *Історія декоративного мистецтва України*. Т. 3: Мистецтво ХІХ століття. Київ: ІМФЕ, 2009. С. 191–203.
18. Станкевич М. Писанкарство / Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. *Декоративно-прикладне мистецтво*. Львів: Світ, 1992. С. 217–219.
19. Тарнович Ю. Лемківщина: Матеріальна культура. Краків: Українське видавництво, 1941. 160 с.
20. Щербаківський В. Основні елементи походження орнаменту українських писанок та їхнє походження. Прага: Видання українського історично-філологічного товариства в Празі, 1925. 34 с.
21. Krček F. Pisanki w Calicyi. *Lud*. Т. 4. Lwow, 1898. 231 s.
22. Sydorowycz S. Pisanki ukraińskie. *Pisanki wszesnohistoryczne. Praca ręczna: Rocznik*. Warszawa: Tow. Miłośników robot ręcznych, 1927. S. 20–49, 10 tabl.
23. Udziela S. Ziemia Łemkowska przed półwieczem. *Lwów: Nakładem Towarzystwa Ludoznawczego*, 1934. S. 32. Rys. 12.

References

1. Horniatkevych, D. (1930). Rolia zhinky v povstavanni ukrainskoho nar. Mystetstva [The Role of Women in the Revival of Ukrainian Folk Art]. *Nova Khata*, 9, 1–3 [in Ukrainian].

2. Hurhula, I. (1929). Pysanky Skhidnoi Halychyny y Bukovyny v zbirtsi Natsionalnoho Muzeiu u Lvovi [Easter Eggs From Eastern Galicia and Bukovina in the Collection of the National Museum in Lviv]. *Materialy do etnologii y antropologii, XXI–XXII*(1), 131–156 [in Ukrainian].

3. Hurhula, I. (1930). Rolia zhinky u zberihannii liudovoho mystetstva [The Role of Women in Preserving Folk Art]. *Nova Khata, 1, 5* [in Ukrainian].

4. Ivashkiv, H. (2024). Zbirka pysanok Muzeiu etnografii ta khudozhnogo promyslu: osoblyvosti dekoru [Collection of Easter Eggs at the Museum of Ethnography and Artistic Crafts: Decorative Features]. *Narodoznavchi zoshyty, 5*, 1258–1294 [in Ukrainian].

5. Ivashkiv, H. (2000). Motyv “vazona” v ukraïnskii narodnii keramitsi XVI — pershoi polovyny XX stolit [The “Flowerpot” Motif in Ukrainian Folk Ceramics of the 16th to the First Half of the 20th Centuries]. *Narodoznavchi zoshyty, 5*, 860–889 [in Ukrainian].

6. Ivashkiv, H. (2007). *Dekor ukraïnskoi narodnoi keramiki XVI — pershoi polovyny XX stolit* [Decor of Ukrainian Folk Ceramics of the 16th — First Half of the 20th Centuries]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].

7. *Inventarni knyhy Muzeiu NTSh*. (n.d.). [Inventory Books of the Shevchenko Scientific Society Museum] [in Ukrainian].

8. Kobilnyk, V. (1937). Materialna kultura sela Zhukotyina, Turchanskoho povitu [Material Culture of the Village of Zhukotyina, Turchansk District]. *Litopys Boikivshchyny, 9*, 76–115 [in Ukrainian].

9. Kokovskyi, F. (1934). Pysanky na Lemkivshchyni [Easter Eggs in Lemkivshchyna]. *Zhyttia i znannia, 4*, 100–101 [in Ukrainian].

10. Korduba, M. (1899). Pysanky na halyzkii Volyni [Easter Eggs in Galician Volyn]. *Materialy ukraïnsko-rysoyi etnologii, 1*, 169–210 [in Ukrainian].

11. Liashenko, O. H. (1983). Pysanky. *Boikivshchyna. Istoryko-etnografichne doslidzhennia* (pp. 295–297). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

12. Liashenko, O., & Horbal, M. (2002). Pysanka. *Lemkivshchyna. Vol. 2: Dukhovna kultura* (pp. 317–329). Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].

13. Markovych, P. (1972). Ukraïnski pysanky Skhidnoi Slovachchyny [Ukrainian Easter Eggs of Eastern Slovakia]. *Naukovyi zbirnyk Muzeiu ukraïnskoi kultury v Svydnyku, 6*(2) [in Ukrainian].

14. Oliinyk, O. (2020). Pysanka. *Etnografichni hrupy ukraïntsiv Karpat. Boiky* (pp. 529–536). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

15. Oliinyk, O. (2020). Pysanka. *Etnografichni hrupy ukraïntsiv Karpat. Lemky* (pp. 303–310). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

16. Skoryk, M. (1934). Boikivski pysanky (Narys) [Boiko Easter Eggs (Essay)]. *Litopys Boikivshchyny, 4*, 20–28 [in Ukrainian].

17. Smolii, Y. (2009). Pysankarstvo [Easter Egg Painting]. *Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy. Vol. 3: Mystetstvo XIX stolittia* (pp. 191–203). Kyiv: IMFE [in Ukrainian].

18. Antonovych, Y., Zakharchuk-Chuhai, R., & Stankevych, M. Pysankarstvo [Easter Egg Painting]. *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo* (pp. 217–219). Lviv: Svit [in Ukrainian].

19. Tarnovych, Y (1941). *Lemkivshchyna. Materialna kultura* [Lemkivshchyna. Material Culture]. Krakiv: Ukraïnske vydavnytstvo [in Ukrainian].

20. Szszerbakivskyi, V. (1925). *Osnovni element pochodzhennya ornamentacii ukraïnskych pysanok ta ichnie pochodzhennia* [The Main Elements of Ukrainian Pysanka Ornamentation and Their Origins]. Praga: Vydannia ukraïnskogo iistoryczno-filologicznogo tovarystva v Prazi [in Ukrainian].

21. Krczek, F. (1898). Pisanky v Calicyi [Easter Eggs in Galicia]. *Lud, 4*. Lviv [in Polish].

22. Sydorowycz, S. (1927). Pisanky ukraïnskie. Pisanky wszesnohistoryczne [Ukrainian Easter Eggs. Prehistoric Easter Eggs]. *Praca renczna: Rocznik* (pp. 20–49). Warszawa: Tow. Miłosników robot rencznych [in Polish].

23. Udziela, S. (1934). *Ziemia Łemkowska przed pułwieczem* [The Lemko Region Before the Turn of the Century]. Lviv: Nakładem Towarzystwa Ludoznawczego [in Polish].

Ілюстрації

1. Писанка («шпильчаста»). Перша третина ХХ століття, Блажів, п. Самбір (Бойківщина)

2. Писанка («шпильчаста»). Перша третина ХХ століття, п. Дрогобич (Бойківщина)

3. Писанка («шпильчаста»). Перша третина ХХ століття, Бойківщина

4а/б. Писанка («шпильчаста»). Перша третина ХХ століття, п. Сянок (Лемківщина)

5а/б. Писанка («шпильчаста»). 1913, Чорноріки, п. Кросно (Лемківщина)

6. Писанка («шпильчаста»). 1913, п. Самбір (Бойківщина)

7. Писанка («різб'янка»). 1936, Ясениця Замкова, п. Турка (Бойківщина)

8. Писанка («різб'янка»). Перша третина ХХ століття, Саджава, п. Богородчани (Бойківщина)

9. Писанка. 1911, Сторожі Великі, п. Сянок (Лемківщина)

Стаття надійшла до редакції 10.08.2024.

Стаття прийнята до друку 19.09.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Галина Івашків 2024



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4а



Іл. 4б



Іл. 5а



Іл. 5б



Іл. 6



Іл. 7



Іл. 8



Іл. 9

Олена Голуб

Мистецтвознавиця, художниця, членкиня Національної спілки художників України, лавреатка премії ім. Платона Білецького

e-mail: olgol588@gmail.com | orcid.org/0000-0003-2359-6735

Olena Holub

Art historian, artist, member of the Union of Artists of Ukraine, laureate of the Platon Biletskyi Award

ПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ У ТОРЕНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ (США)

PRESENTATION OF UKRAINIAN ARTISTS AT THE TORRANCE ART MUSEUM (USA)

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.319165 | УДК 069(73):75(477)

Анотація. Дослідження доповнює низку розвідок про взаємодію українського та світового мистецтва. Сьогодні, коли Україна веде боротьбу з російським агресором за свободу й незалежність, сучасне мистецтво набуває особливого значення у переосмисленні основних загальнолюдських цінностей. Роль українського мистецтва у світі стає дедалі важливішою, про що свідчить зростаюча кількість резонансних виставок. Серед них вирізняється нещодавня презентація альтернативного мистецтва у Торенському художньому музеї (США). Сучасні тренди були представлені митцями з десятків країн, включно з Україною, що й стало метою порівняльного аналізу, висвітленого у пропонованому дослідженні. Це дозволило прийти до висновку, що сучасне українське мистецтво, як і в часи розквіту авангарду минулого століття, робить значний внесок у розвиток світового мистецтва. Яскраво виявляючи риси національної автентичності, воно водночас співзвучне основним гуманістичним ідеям сьогодення. У дослідженні використані культурологічний та компаративний мистецтвознавчі методи аналізу для розгляду введених в обіг нових творів. Розглянуто творчість митців, що тягнуть до глибокого самоусвідомлення вкорінених національних та загальнолюдських архетипів. Подальші дослідження цієї тенденції сприятимуть появі сміливих візуальних висловлювань, що стануть помітними у світі.

Ключові слова: художня культура, історія світового мистецтва, авангард, сучасне мистецтво, українська ідентичність, музеї світу, міжнародні мистецькі форуми.

Abstract. This study continues a long tradition of research into the interaction between Ukrainian and global art. In the present context, when Ukraine is engaged in a prolonged struggle against the Russian aggressor for freedom and independence, contemporary art acquires particular importance in rethinking fundamental universal values. Democratic societies support this just struggle and advance ideas of humanism in art, combining them with the achievements of postmodernism. New technologies help to reveal the essential difference between genuine art and the aestheticized production promoted by proponents of totalitarianism and autocracy, who dominate information and media spaces. This confrontation of thoughts, feelings, and perspectives gives rise to works that resonate strongly with society. The role of Ukrainian art in the world is steadily increasing, as reflected in the growing number of high-profile exhibitions on both continents. Among them is the recent international presentation at the Torrance Art Museum (TAM) in the United States, highlighted in this study. Modern trends were represented by artists from dozens of countries, including Ukraine, which provides the basis for the comparative analysis. The findings suggest that contemporary Ukrainian art—like the avant-garde of the last century—makes a significant contribution to world art. While powerfully expressing national authenticity, it also resonates with the central humanistic concerns of our time. The study applies socio-culturological and comparative art-historical methods to the examination of new works entering circulation. It focuses on artists who pursue a deep self-awareness of both national and universal archetypes. Further scholarly engagement with this trend will contribute to the emergence of bold visual expressions with global visibility.

Keywords: artistic culture, history of world art, avant-garde, contemporary art, Ukrainian identity, world museums, international art forums.

Постановка проблеми. Українське мистецтво багатогранне й має тривалу історію. Мистецтвознавці досліджують його різноманітні аспекти, зокрема його взаємодію зі світовим мистецтвом, чому присвячено чимало публікацій. Ця проблематика охоплює

різні періоди: коли українське мистецтво було майже невідомим і лишалося справою народних майстрів; коли з'явилися яскраві особистості, що принесли всесвітню славу країні, де вони народились і навчалися; коли самотутні митці замовчувались

у радянську добу. В нинішній час, коли Україна протистоїть російській агресії, відстоюючи свою свободу й незалежність, сучасне мистецтво набуває особливо значення у формуванні й переосмисленні основних загальнолюдських цінностей. Волелюбна й демократична частина мистецької спільноти висловлює підтримку справедливій боротьбі та розвиває у своїй творчості ідеї гуманізму. Водночас не припиняються пошуки нових художніх засобів виразності паралельно з використанням напрацювань постмодернізму. Слід погодитися з думкою О. Роготченка, який пише: «Вітчизняне образотворче мистецтво нині важко класифікувати як класичний живопис, графіку чи інсталяцію, бо в переважній більшості робіт сьогодні присутні всі ознаки споріднених жанрів, які постають інструментом, що допомагає самовираженню майстра» [14, с. 54–55].

Новітні технології допомагають виявити суттєву різницю між справжнім мистецтвом та ерзацем — естетизованою продукцією маскульту від прибічників ідей тоталітаризму й автократії, які окуповують інформаційні та медіапростори. В результаті соціокультурні й політичні складники творів часто превалюють над суто пластичними й естетичними характеристиками, які були важливими за інших історичних обставин. Сьогодні триває протистояння думок, почуттів і поглядів, викликаних реаліями російсько-української війни. Отже, роль українського мистецтва стає дедалі важливішою у світі, про що свідчить зростаюча кількість резонансних виставок. Серед них вирізняється презентація творчості ряду українських художників в американському музеї альтернативного мистецтва — Торенському художньому музеї (Torrance Art Museum, ТАМ) протягом 2024–2025 років. Сучасні тренди були представлені також митцями з Японії, Канади, США, Нігерії, Італії, Іспанії, Нідерландів, Великої Британії, Франції, Румунії, Албанії та інших країн. У запропонованому дослідженні здійснено порівняльний аналіз різноманітних візуальних інтенцій та особливостей творів митців з України, які, яскраво виявляючи риси національної автентичності, водночас демонструють співзвучність основним гуманістичним проявам часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням взаємодії українського та світового мистецтва присвячено чимало публікацій. Ця проблематика охоплює різні періоди: коли національне мистецтво було майже невідомим і було справою здебільшого народних, а не фахових майстрів; коли з'явилися яскраві особистості, що принесли всесвітню славу

країні, де вони народились; коли самобутні митці замовчувались у радянську добу. Сьогодні, коли триває війна з російським агресором за свободу й незалежність нашої країни, українське мистецтво набуває особливо актуального значення та потребує уваги науковців.

Значну зацікавленість у митців і глядачів у нашій країні та за кордоном останнім часом викликає мало відоме і майже анонімне народне мистецтво України. Мистецтвознавець Е. Димшиц своїми розвідками сприяв популяризації у світі творчості Марії Примаченко [6]. З. Чегусова [20] та Т. Кара-Васильєва [8] у своїх дослідженнях розглядають вплив народних мотивів на твори сучасних художників, відомих у світі. Яскравий період українського авангарду початку ХХ століття, який був добре відомим у світовому мистецтві, і нині не втрачає свого значення та впливу на сучасних митців. Історію авангарду ґрунтовно досліджує у численних розвідках академік Дмитро Горбачов [19]. Книга В. Соколовського та Д. Горбачова «Мистецтво світу. Внесок України» спеціально присвячена темі взаємозв'язків та взаємовпливів вітчизняного та світового мистецтва. У ній охоплено значний часовий період та розглянуто дотичність України до всіх відомих європейських течій, як-от античність, готика, ренесанс, бароко, рококо, класицизм, романтизм, модерн, різновиди модернізму тощо [17]. Енциклопедичність є характерною й для книжки А. Ложкіної «Перманентна революція» [10], яка охоплює понад 150 років історії. Чимало досліджень присвячено конфлікту між тоталітаризмом і нонконформізмом у радянський період, зокрема у працях О. Роготченка [13], О. Голуб [4], Г. Склярєнка [7], Ю. Литвиненця [18] та ін. Оприлюднені твори, що замовчувались, стають відомими у світі.

Значно відоміше мистецтво періоду становлення незалежності України — так звана Нова хвиля. Це сталося завдяки працям О. Авраменко [1], О. Петрової [11], Г. Вишеславського [3] та інших. У книзі академіка В. Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань» теоретично обґрунтовано шлях, пройдений візуальним мистецтвом упродовж ХХ — початку ХХІ століття: від авангарду, нонконформізму до новітніх мистецьких парадигм [16]. Художник і науковець, учасник 50-ї Венеційської бієнале з проектом «Жорна часу», В. Сидоренко приділяє велику увагу презентації вітчизняного мистецтва на світовому рівні. Він пише про новий етап у розвитку художньої творчості, який порівняно з попереднім є більш інституціалізований та структурований: «Інтегрувати

українське мистецтво у міжнародне уможливають структури, які виникли завдяки різноманітним інституціям, спочатку здебільшого іноземним» [16, с. 13]. Цю думку поділяє й О. Роготченко, співкуратор 54-ї Венеційської бієнале: «Художники такого потужного таланту, як Оксана Мась, з'являються в культурному середовищі не часто... Україні давно час увійти в світовий культурний простір. Сьогодні така можливість з'явилася. Історія продовжується. Ян і Хуберт ван Ейк, Боттічеллі, Мась... Далі буде» [12, с. 556]. (Час не стоїть на місці. Час змінюється. Змінюються і люди. Зі сумом мусимо зазначити, що українська художниця Оксана Мась, яка прославляла Україну на 54-й Венеційській бієнале, сьогодні емігрувала з України. Під час кровопролитної фази російсько-української війни О. Мась брала участь у художніх виставках у РФ.) Детальне дослідження про успішний виступ талановитих митців України на престижних виставках у Венеції здійснив Олег Сидор [15]. Таким чином, дослідники присвятили чимало публікацій знаним діячам мистецтва. Проте перелік тих, хто є відомими у світі, не є вичерпним і потребує доповнень, особливо зі сфери позаінституціональних, стихійних міжнародних зв'язків.

Метою пропонованого дослідження є висвітлення участі українських митців у тих міжнародних форумах, які не підтримуються офіційними інституціями, а здебільшого ініціюються самоорганізованими приватними угрупованнями. Цей підхід вирізняє своєрідний характер художніх висловлювань, що розширює спектр поглядів та поглиблює розуміння взаємодії національного мистецтва і світового. У дослідженні застосовано культурологічний та порівняльний методи аналізу міжнародних художніх практик митців різних країн. Розвідка пропонує нові факти такої взаємодії на прикладах творів українських митців, презентованих на платформі Торенського художнього музею у 2024–2025 роках. Розглянуті твори висвітлюють реалії російсько-української війни та інших гостросучасних тем та пропонуються до обігу та подальшого мистецтвознавчого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Для початку варто розглянути особливості музею ТАМ, щоб з'ясувати, якого напрямку у своїй діяльності він дотримується і в якому аспекті його зацікавили твори українських митців. У світі вже виникла незвична для нашої музейної справи тенденція організації музеїв альтернативного мистецтва. Одним з перших подібних закладів був «The Alternative Museum» у Нью-Йорку, який проіснував від 1975 до 2006 року та залишив

цифровий запис архіву [22]. Основною його метою було представити твори опозиційного спрямування, які зосереджувалися на соціальних та політичних питаннях. Твори були гострими й не завжди прийнятними для офіційних музеїв. Далі почали виникати подібні музеї в інших містах і країнах. До таких належить і ТАМ (Каліфорнія, США) (Іл. 1). Понад 16 років ним керує Макс Преснейл (Max Presneil), художник і головний куратор, який до того працював у Лондоні. У своєму інтерв'ю він пояснює стратегію неординарної музейної справи, що акцентує на активності культурного процесу, а не на зберіганні колекції, яка лише архівується у цифровому форматі: «Нас цікавить живий творчий процес, і ми акумулюємо його найяскравіші прояви на запропонованих платформах. Ми шукаємо в різних країнах оригінальних митців, які у свій спосіб резонують з нашими переконаннями та поділяють наші цінності — демократії та свободи. Перш ніж запросити митців, ми вивчаємо, які є їх політичні погляди, до чого закликають їх меседжі, — по соцмережах або у безпосередньому спілкуванні. Скажімо, під час президентства Трампа ми не запрошували його прибічників, аби не популяризувати його дегуманізуючі методи та діяння. З цієї ж причини цього року ми не запрошували прибічників Путіна, адже не знайшли серед росіян тих, хто мав би чіткі висловлювання проти нього. Натомість ми запросили митців з України, які мають ясні антиавторитарні погляди. Ми надаємо платформу для самовираження тим митцям, які відстоюють свободу й незалежність. Ніколи б не запросили тих, хто на боці диктаторів, які придушують демократію й не поважають права людини. Більшість американських митців прагнуть працювати незалежно від державних структур, оскільки їх підтримка обмежує вибір і диктує свої умови. Якщо держава виділяє субсидії митцеві, вона має певні очікування від нього, що може обмежувати свободу мислення. З іншого боку, не маючи ніякої підтримки, художник відчуває фрустрацію, затримку творчих пошуків тощо. Тому для вирішення проблеми вважаю необхідними знаходити недержавні й приватні форми підтримки творчості. Зокрема, я був ініціатором створення таких проектів, як “Trust” і “Nomad”, які не тільки демонстрували новітнє мистецтво, а й сприяли налагодженню зв'язків між митцями та їх прихильниками й спонсорами. Команда нашого музею знаходить талановитих, самостійно мислячих митців, не задіяних у державних інституціях, щоб запросити на наш міжнародний форум. Всі ті, хто уособлює дух свободи, зібравшись разом,

можуть продемонструвати найновітніші актуальні тенденції у сучасному мистецтві, позбавлені упрежденості та небажаного тиску. Тільки вільна творчість може скласти справжню картину зрізу нашого часу, чого ми і прагнемо у своїй діяльності. Свобода — це те, що резонує з нашими цінностями та складає душевний комфорт для всіх відвідувачів Torrance Art Museum та його проєктів. Ми безкоштовно надаємо платформу для альтернативних висловлювань, домовляючись із спонсорами. Глядачі й колекціонери, хто бажає познайомитись з новітніми тенденціями, знаходять на наших форумах найрізноманітнішу формотворчість, від трагедійного до веселого й безжурного звучання. Іноді вдаємось до провокативного зіткнення не зовсім сумісних, проте цікавих творів, які руйнують стереотипи й спонукають до розширення свідомості й знаходження нових ракурсів та сенсів» [5, с. 36–37].

Учасниця форуму Олена Голуб у розмові з Максом Преснейлом, яку вдалось записати за допомоги перекладачки Ганни Голуб, з'ясувала чимало дотичних тем, пов'язаних з нонконформістським рухом в Україні. Адже участь в альтернативній виставці для мисткині є продовженням обраного в молодості незалежного андеграундного шляху. Вільні художники, розділені географічно й історично, демонструють вільні прояви мистецьких висловлювань і мають спільні риси у світогляді, орієнтованому не на кон'юнктуру, а на самостійне мислення, що протидіє тиску диктатур. Тож для подальшого вивчення феномену альтернативного мистецтва О. Голуб подарувала для бібліотеки Торенського художнього музею своє мистецтвознавче дослідження «Свято непокори та будні андеграунду» (з частковим перекладом на англійську), присвячене драматичному протистоянню радянському тоталітаризму Миколи Трегуба й Вудона Баклицького. На думку Макса Преснейла, воно розширить уявлення спільноти про різновиди опозиції у світовому мистецтві (Іл. 2).

Слово «tryst» у перекладі означає «зустріч», «побачення», «nomad» — означає «кочівник» (з термінології теорії трансавангарду). У першому проєкті, переважно міжнародному, з кураторкою Сью-На Гей (Sue-Na Gay), експонувались твори митців з Австралії, Албанії, Італії, Іспанії, Мексики, Нідерландів, Румунії, України, Швейцарії, Японії та інших країн. У другому переважно експонували місцевих митців — з Південної Каліфорнії та США.

Міжнародний артярмарок «Tryst/Nomad» проходив від 23 до 25 серпня 2024 року й розмістив понад 1000

цікавих творів на трьох поверхах орендованого музеєм приміщення. З України на артярмарок запросили групи OpenO'pen\$ та «Інститут автоматики», що стихійно самоорганізувались у Києві. Кожна з груп не була присутня у повному складі, а делегувала представників. У відтворенні різноманітних творчих рефлексій на воєнні події митців єднала палка любов до України.

Група OpenO'pen\$ продемонструвала на артярмарку проєкт «Notblurry» («Незатямареність»), підкреслюючи, що має досить чітку позицію щодо подій в країні та світі, із засудженням російської навали й тоталітаризму (Іл. 3).

Групу заснували завдяки інтернету в 2020 році Олег Харч (Харченко) та Вальдемар Ключко як самоорганізовану та самокураторську спільноту для участі в ній свідомих українців (не «ватників») та зрілих художників (не початківців). У кожного з засновників за плечима чимало нагород і вдалих виступів на відомих міжнародних форумах. Група декларує відкритість до оновлення, підтримує твори нестандартного гатунку, як-от панкколаж, відео, цифрове та мультимедійне мистецтво. Назва OpenO'pen\$ має певне антикомерційне значення та висміює «доларизацію» творчості, яка викривлює художні цінності. Втім, група не відмовляється від цивілізованого артринку, який орієнтований не на кіч, а на експериментальні спрямування.

Принти Олега Харча є цифровими копіями його сатиричної серії «Евакуація», з детальними поясненнями англійською, які дуже подобалося читати й обговорювати американським глядачам. Художник, радше підсвідомо, спирався на українську традицію висміювання ворога, яких було чимало в історії, і саме гумор допомагав перемагати. В кожному аркуші Олег розвінчує фейкову ворожу пропаганду, показує жалюгідність окупантів на тлі їхніх пафосних гасел, зображуючи перекази сучасного фольклору про «хароших руских», мародерство «другої армії світу» та багато інших історій (у 24 принтах) (Іл. 4).

Відео «Home East» Вальдемара Ключка сприймалось як символічна перемога світла над темрявою. У двохвилинній стрічці автор демонструє перформанс перетворення типового балкону хрущовки на сяючий артоб'єкт (Іл. 5).

Двадцять цифрових принтів із серій творів останніх років представила О. Голуб. Своє захоплення цифровим мистецтвом художниця обґрунтовує теоретично: «Спостерігається відродження традиції українського колажу 1920–1930-х рр., який виник під впливом конструктивізму, увібрав у себе найкращі досягнення школи Баугауз... Сьогодні колаж завдяки розвитку

комп'ютерних технологій демонструє здатність швидше, ніж інші класичні й усталені різновиди образотворчого мистецтва, відтворити широкий спектр думок та переживань наших сучасників в експресивній манері медіаарту» [2, с. 150].

Композиційно це колажні сюрреалістичні співставлення різномірних об'єктів, які передають авторські рефлексії на лихоліття та енергію для його подолання. Сповнені переживань з приводу людських втрат та жорстокості війни, роботи наративно акцентують на протидії цим руйнівним тенденціям. В процесі огляду робіт серії «Під небом війни» сум від споглядання руйнацій поглинається іншим емоційним станом, коли погляд фіксується на переможному сьайві багатобарвного неба, побудованого за ритмами українського народного орнаменту, що несе меседж вітальності. Диптих «Десант краси» не тільки демонструє вулиці Києва, позбавлені у блекаут світла, а й акцентує на фантастичному приземленні дивовижної повітряної кулі, що символізує красу, яка рятує світ. Віру в настання миру після перемоги і неодмінну побудову нових прекрасних споруд випромінюють роботи серії «Кроки до відродження». У колажах задіяні фотопортрет авторки, що несе емоцію особистого ставлення; фотографії графіті на зруйнованих рашистами стінах будинків відомих майстрів стритарту — англійця Бенксі (Banksy) та француза Гемі (Guémy); фрагменти авторського живопису, зокрема на аркуші № 3 композицію доповнює фрагмент картини Лариси Пішої (Іл. 6).

Серії «Простір» (Іл. 7) і «Перемога світла» (Іл. 8), які здебільшого нагадують абстрактні композиції, апелюють до авторських переживань з рятівною концентрацією на збереженні особистісної ідентичності. Художниця трансформує, завдяки комп'ютерній програмі, зображення так, щоб відчувати катарсис перетворення страждань на світлу надію.

Серія «Неоконструкції» не тільки емоційно налаштовує на втілення мрій про побудову мирного життя у майбутньому, а й підкреслює позитивний сенс авангардного мистецького напрямку. Неоконструктивізм підхоплює енергійність і ентузіазм конструктивістів початку минулого століття на новому етапі розширення цифрових формотворчих можливостей. Мисткиня майстерно вплітає у колажні композиції символіку народної орнаментальної творчості, що несе з глибин історії життєдайність, рятівну й переможну у воєнний час (Іл. 9).

Запрошена до участі в артярмарку група «Інститут автоматки» також відгукнулася на події російсько-української війни. Глядачі побачили фотодокументи

руйнувань та відчули безпосередні емоції людей під обстрілами, як-от в роботі Лідії Мороз «Головне питання», де було передано історію про двох дівчат, що шукали розради у виборі того, якого кольору шапку одягнути, аби не боятися війни. У залі експонувалися роботи Марії Матієнко — «Зміна агрегатного стану» (папір, кулькова ручка, 180 x 128 см, 2024), Андрія Підлісного — серія «Без адреси» (алюміній, олійна фарба, 25 x 35 см, 2023), Лідії Мороз — «Головне питання» (папір, туш, реди-мейд, 2024) (Іл. 10).

«Інститут автоматки» — «ініціативна група, що працює як експериментальна творча лабораторія, уникаючи міметичних засобів виразності у сфері сучасного мистецтва, концентрується на поняттях досвіду, використанні нетипових матеріалів, взаємодії з простором та із знайденими предметами (ready-made). “Instytut avtomatyky” заснували 20 липня 2020 року художники Максим Мазур та Андрій Підлісний з метою сприяння розвитку локального творчого осередку, що виник стихійно у будівлі Київського інституту автоматки по вулиці Нагірній, 22. Пріоритетами групи є створення мистецьких подій, виставкових проєктів та формування міжнародної колаборації художників на ґрунті спільних цінностей у мистецтві. “Instytut avtomatyky” працює поза єдиним сталим експозиційним простором і використовує метод колективного кураторства із залученням учасників проєкту» — зазначено в афіші угруповання (Іл. 11).

Чимало робіт загальної експозиції порушували важливі питання і знаходили цікаві художні рішення. Зокрема, група «Etaj» з Румунії представила проєкт-перформанс «Роздача хліба», присвячений декомунізації в їхній країні. Як пояснила кураторка Каліна Коман, молоді митці відтворили епізод з часів соціалізму, коли поліці крамниць були порожніми, а хліб видавали населенню за талонами. Глядачам пропонували долучитися до реконструкції, щоб у повній мірі відчути антилюдяність комуністичного державного устрою, яку митці символічно підкреслили через низку прийомів. По-перше, вони пофарбували хлібні батони неістівною золотою фарбою. Це контрастувало із самою необхідністю випічки хліба для людей, що демонстрували митці у перформансі, одягнувши білі пекарські костюми для роботи. Відвідувачам пропонували один з купи батонів і видавали талон певного взірця, але з неодмінною умовою: він мав їхати ліфтом на інший поверх, де сувора робітниця реєструвала його у товстій книзі й ставила на талон підпис та печатку. Тільки повернувшись з такою бюрократичною відміткою, він мав право отримати свій

«золотий» хліб, який йому акуратно відрізали й загортали з попередженням, що їсти його не можна (Іл. 12).

Заслугує на повагу творчий доробок художниці Адеоли (Adeola), яка народилась в Нігерії, а нині мешкає у Південній Каліфорнії. Працюючи в різних техніках контемпорарі арт (фото, інсталяція, живопис), вона плекає свою ідентичність, передаючи у творах сакральні мотиви її народу і зв'язок з духами предків і вплітаючи зображення старовинних артефактів, які вона досліджує в історичних замкових спорудах Гани. Символіку африканських тотемів, масок та іншої пластики Адеола трансформує для того, щоб донести мудрість предків про важливість збереження миру й свій меседж щодо цінності справедливого суспільного устрою (Іл. 13).

Глядачів зацікавила мультимедійна робота американської мисткині зі залученням технологій штучного інтелекту «Всесвіт Матильди» / «Mathilda's Universe». Художниця Матильда в колаборації з дизайнерами та програмістами створила понад 700 видовищних перформансів у мистецьких центрах Нью-Йорка, Чикаго та інших міст, перш ніж продемонструвати проєкт на «Trust/Nomad».

Мисткиня грає роль віщунки на невеликій затемненій сцені, де сяє «магічна» куля, і до неї «за відповідями» звертається з монітора всезнаюча персона. Художниця інтерактивно та дещо провокативно веде живу розмову з глядачем на актуальні теми. Її постать частково видно позаду екрану, звідки вона керує мімікою й голосом штучного «аватару», що приваблює схожістю з відомими обличчями акторок, телеведучих і навіть тварин (обличчя довільно змінюються одне за одним із залученням ефекту морфінгу). Вона весело іронізує з поширеного образу медіуму, насправді безпорадного перед таємницями довірливих клієнтів, та водночас виказує сумнів щодо надможливостей штучного інтелекту, який, хоч і допомагає технічно, але залишає людину головною у веденні інтерактивної розмови. У своїх діалогах з відвідувачами, до яких Матильда готується, студіюючи купу літератури, вона підштовхує співрозмовників робити самостійні висновки. Наприклад, варто було глядачеві звинуватити штучний інтелект у відсутності емоцій, як перформерка (за його ж таки допомоги) почала активно жестикулювати й грати екзальтовану жінку. Цими гримасами вона викликала сміх та спростувала обвинувачення про відсутність емоцій (Іл. 14). «Масштабність артармарку дозволила побачити основні світові тенденції нинішнього розвитку мистецтва: не тільки формотворчі, а й змістові.

Митці не тільки традиційно створюють колористично насичені абстрактні картини, а й порушують важливі для суспільства питання. Серед них — майже вічні, ніяк не вирішені: збереження природи та власної ідентичності, проблеми міграції, перенасиченість товарами споживання, пошуки психологічного комфорту через духовні практики та багато інших» [9].

У 2025 році колектив ТАМ продовжує співпрацю зі запрошеними авторами, не змінюючи своїх принципів, попри недалекоглядну політику обраного президента США. Серед свіжих експозицій музею — міжнародний фестиваль нетарту, присвячений екологічним проблемам планети та захисту довкілля.

Проєкт «Антропоцен», куратором якого є Вільфрід Агрикола де Кельн (The Anthropocene Project by Wilfried Agricola de Cologne), присвячений 25-річчю Нового музею мережевого мистецтва, що відзначається демонстраціями у різних країнах світу. Тема показу «Скінченність/Нескінченність» досліджує вплив людської діяльності на навколишнє середовище і презентується зі застосуванням анімації, відеоарту та звукового мистецтва [23]. Твори відображають як обмежену природу життя, так і нескінченний потенціал творіння. 500 митців майже з усього світу (окрім росіян, яких не запрошували) створили змістовні й експресивні меседжі зазначеної тематики. Україну представляли відео кількох учасниць: Лізи Ліліт — «Шлях людства» (2023, 3:15); Кристини Борхес — «Якщо гомофобія завтра закінчиться» (2020, 12:00); Оксани Чепелик — роботи «Екоцид» (2023, 9:49) та «Сад Екзоскелетів» (2023, 8:08) (Іл. 15). О. Чепелик, мисткиня і співробітниця Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, у цих творах продовжує розвивати ідею проєктів «Віртуальна ноосфера», «Генезис», «Куди далі?», «Обійняли мене води до душі моєї» та інших [21, с. 30].

Аналіз творів, представлених на платформі Торенського художнього музею, свідчить про загальний високий рівень заходу. Роботи представників України змістовно доповнювали розмаїття проєктів, які висвітлювали актуальну проблематику сьогодення. Потужний імпульс постмодернізму вплинув на сучасний стан мистецтва, втім реальність внесла значні корективи. Емоційна атмосфера у світі стала напруженішою, а люди — серйознішими. В експозиції майже не було випадкових та невизначених творів з безглуздими або шокуючими формами деструктивного характеру.

Висновки. Сучасне мистецтво України, як і в часи розквіту авангарду на початку минулого століття, робить значний внесок у розвиток світового

мистецтва. Він базується на повазі до творчої індивідуальності, до її гідності й свободи мислення, прийнятних у демократичному суспільстві. Сьогодні, коли Україна веде боротьбу з російським агресором за свободу й незалежність, сучасне мистецтво набуває особливого значення у переосмисленні основних загальнолюдських цінностей. Демократична частина мистецької спільноти підтримує цю справедливую боротьбу та розвиває у творчості ідеї гуманізму, суміщаючи їх з напрацюваннями постмодернізму. Новітні технології допомагають виявити суттєву різницю між справжнім мистецтвом та ерзацем — естетизованою продукцією маскульту від прибічників ідей тоталітаризму й автократії, які окуповують інформаційні та медіапростори. Йде постійне протистояння думок, почуттів та поглядів, і презентація їх у творах викликає гарячий відгук у суспільстві. Роль українського мистецтва у світі стає дедалі важливішою, про що свідчить зростання кількості резонансних виставок. Серед них вирізняється нещодавня презентація альтернативного мистецтва у Торенському художньому музеї (США). Сучасні тренди були представлені митцями з десятків країн, включно з Україною, що й стало метою порівняльного аналізу, висвітленого у пропонованому дослідженні. Це дозволило прийти до висновку, що сучасне українське мистецтво, як і в часи розквіту авангарду минулого століття, робить значний внесок у розвиток світового мистецтва. Яскраво виявляючи риси національної автентичності, воно водночас співзвучне основним гуманістичним ідеям сьогодення. Подальші дослідження цієї тенденції сприятимуть появі сміливих візуальних висловлювань, що стануть помітними у світі.

Література

1. Авраменко О. Паркомунa &.... Київ: Видавець Бихун В. Ю., 2024.
2. Будник А., Голуб О. Колаж як мистецтво реагування на виклики часу в умовах повномасштабного російського вторгнення. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2023. № 48. С. 144–150. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282477>
3. Вишеславський Г. Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
4. Голуб О. Свято непокори та будні андеграунду: життєпис двох не визнаних за життя художників. Київ: Антиквар, 2017. 270 с.
5. Голуб О. Українських митців запросили на міжнародний артярмарок в Америці через волелюбність і незалежність. *Образотворче мистецтво*. 2024. № 3–4. С. 36–39.
6. Едуард Димшиц про колекцію творів Марії Примаченко та виставку у Львові. *Mimec*. 29.11.2022. URL: <https://mitemc.ua/eduard-dymshycz-pro-kolekcziyu-tvoriv-mariyi-prymachenkota-vystavku-u-lvovi/> (дата звернення: 16.07.2024).
7. Інша історія: мистецтво Києва од відлиги до перебудови: каталог виставки / НХМУ; упоряд. Г. Скляренко, М. Кулівник. Київ: Аукціонний дім «Дукат», 2016. 175 с.
8. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ ст. У пошуках великого стилю. Київ: Либідь, 2005. 280 с.
9. Лобановська А. Осередок вільного мистецтва. Інтерв'ю з Оленою Голуб. *Антиквар*. 17.10.2024. URL: <https://antikvar.ua/strong-oseredok-vilnogo-mystetstva-interv-yu-z-olenoyu-golub-strong/> (дата звернення: 11.10.2024).
10. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
11. Петрова О. Трете Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. 480 с.
12. Роготченко О. О. Мистецтвознавство: роздуми і життя. Київ: Фенікс, 2018. 788 с.
13. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
14. Роготченко О. О. Сьогоднішнє мистецтво здалеку й зблизька. *Українське мистецтво*. 2003. № 1. С. 54–55.
15. Сидор О. La Biennale di Venezia: Мотори арту. Одеса: Гельветика, 2021. 368 с.
16. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть. Київ: ВХ[студію], 2008. 188 с.
17. Соколовський В., Горбачов Д. Мистецтво світу. Вне-сок України. Київ: Видавець Бихун В. Ю., 2022. 688 с.
18. Спецфонд 1937–1939 з колекції НХМУ: каталог / авт.-упоряд. Ю. Литвинець. Київ: Фенікс, 2016. 406 с.
19. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / Уклад. Дмитро Горбачов. Київ: Дух і Літера, 2020. 640 с.
20. Чегусова З. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації (кераміка, скло, текстиль): шляхи розвитку. *Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. С. 54–88.
21. Чепелик О. В. Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 23–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>
22. The Alternative Museum records, 1975–2006. *Archives of American Art*. URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/alternative-museum-records-13611> (access date: 11.10.2024).

23. The Anthropocene Foundry Los Angeles 2025. *TAM: Torrance Art Museum*. URL: <https://www.torranceartmuseum.com/anthropocene> (access date: 11.04.2025).

References

1. Avramenko, O. (2024). *Parkomuna &....* Publisher V. Y. Bykhun [in Ukrainian].
2. Budnyk, A., & Holub, O. (2023). Kolazh yak mystetstvo reahuvannya na vyklyky chasu v umovakh povnomasshtabnoho rosiiskoho vtorhennia [Collage as an Art Form Responding to the Challenges of the Times Amid a Full-Scale Russian Invasion]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 48, 144–150. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282477>
3. Vysheslavskiy, G. (2020). *Contemporary art Ukraine — vid andehraundu do meinstrimu* [Contemporary Art in Ukraine — From Underground to Mainstream]. Kyiv: MARI NAAU [in Ukrainian].
4. Holub, O. (2017). *Sviato nepokory ta budni andehraundu: zhyttiepys dvokh ne vyznanykh za zhyttia khudozhnykiv* [A Celebration of Rebellion and Everyday Life in the Underground: The Biographies of Two Artists Who Were Not Recognized During Their Lifetimes]. Kyiv: Antykvary [in Ukrainian].
5. Holub, O. (2024). Ukrainskykh myststiv zaprosyly na mizhnarodnyi artimark v Amerytsi cherez volelubnist i nezalezhnist [Ukrainian Artists Were Invited to an International Art Fair in America Because of Their Love of Freedom and Independence.]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3–4, 36–39 [in Ukrainian].
6. Eduard Dymshyts pro kolektsiiu tvoriv Marii Prymachenko ta vystavku u Lvovi. (2022, November 29). [Eduard Dymshits on Maria Prymachenko's Collection and the Exhibition in Lviv]. Mitiets. Retrieved from <https://mitec.ua/eduard-dymshyts-pro-kolektsiyu-tvoriv-mariyi-prymachenko-ta-vystavku-u-lvovi/> [in Ukrainian].
7. Skliarenko, G., & Kulivnyk, M. (2016). *Insha istoriia: mystetstvo Kyieva od vidlyhy do perebudovy: katalog vystavky* [Another History: Art in Kyiv from the Thaw to Perestroika: Exhibition Catalog]. Kyiv: NAMU, The Dukat Auction House [in Ukrainian].
8. Kara-Vasylieva, T., & Chehusova, Z. (2005). *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX st. U poshukakh velykoho styliu* [Decorative Art of Ukraine in the 20th Century: In Search of a Great Style]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
9. Lobanovska, A. (2024, October 17). Oseredok vilnoho mystetstva. Interviu z Olenoiu Holub [A Hub for Free Art. Interview With Olena Holub]. *Antykvary*. Retrieved from: <https://antikvar.ua/strong-oseredok-vilnogo-mystetstva-interv-yu-z-olenoyu-golub-strong/> [in Ukrainian].
10. Lozhkina, A. (2019). *Permanentna revoliutsiia. Mystetstvo Ukrainy XX—pochatku XXI stolittia* [Permanent Revolution: Ukrainian Art of the 20th and Early 21st Centuries]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
11. Petrova, O. (2015). *Tretie Oko: Mystetski studii: Monohrafichna zbirka statei* [Third Eye: Art Studios: Monographic Collection of Articles]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
12. Rogotchenko, O. O. (2018). *Mystetstvoznavstvo: rozdumy i zhyttia* [Art Studies: Thoughts and Life]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
13. Rogotchenko, O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist Realism and Totalitarianism]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
14. Rogotchenko, O. O. (2003). *Sohodnishnie mystetstvo zdaleku y zblyzka* [Today's Art From Afar and Up Close]. *Ukrainske mystetstvo*, 1, 54–55 [in Ukrainian].
15. Sydor, O. (2021). *La Biennale di Venezia: Motory artu* [La Biennale di Venezia: Motors of Art]. Odesa: Helvetyka [in Ukrainian].
16. Sydorenko, V. D. (2008). *Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnykh spriamuvan: Rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit* [Visual Art From Avant-Garde Shifts to the Latest Trends: The Development of Visual Art in Ukraine in the 20th and 21st Centuries]. Kyiv: VKh[studio] [in Ukrainian].
17. Sokolovskiy, V., & Horbachov, D. (2022). *Mystetstvo svitu. Vnesok Ukrainy* [World Art. Ukraine's Contribution]. Kyiv: Publisher V. Y. Bykhun [in Ukrainian].
18. Lytvynets, Y. (Ed.). (2016). *Spetsfond 1937–1939 z kolektsii NKhMU: katalog* [The Special Fund (1937–1939) in the NAMU Collection: Catalogue]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
19. Horbachov, D. (Ed.). (2020). *Ukrainskyi khudozhnii avanhard: Manifesty, publitsystryka, besidy, spohady, lysty* [Ukrainian Artistic Avant-Garde: Manifestos, Journalism, Conversations, Memoirs, Letters]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
20. Chehusova, Z. (2019). *Profesiine dekorativne mystetstvo Ukrainy doby hlobalizatsii (keramika, sklo, tekstyl): shliakhy rozvytku* [Professional Decorative Art in Ukraine in the Era of Globalization (Ceramics, Glass, Textiles): Paths of Development]. *Suchasne ukrainske dekorativne mystetstvo: zberezhennia natsionalnoi svoieridnosti v umovakh hlobalizatsii* (pp. 54–88). Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
21. Chepelyk, O. (2021). Immersive Environments, VR, AR in Ukrainian Contemporary Art of The Recent Years. *Contemporary Art*, 17, 23–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>
22. The Alternative Museum records, 1975–2006. (2006). *Archives of American Art*. Retrieved from <https://www.aaa.si.edu/collections/alternative-museum-records-13611>

23. The Anthropocene Foundry Los Angeles 2025. (2025).
TAM: Torrance Art Museum. Retrieved from <https://www.torranceartmuseum.com/anthropocene>

Ілюстрації

1. Торенський художній музей (ТАМ, Каліфорнія, США)
2. Олена Голуб дарує свою книгу директору ТАМ Максиму Преснейлу
3. Експозиція проекту «Notblurry» / «Незатямареність».
4. Олег Харч. 34-й аркуш з серії «Евакуація» (папір, змішана техніка, 30x42 см, 2022)
5. Кадр з відео «Home East» Вальдемара Ключка, 2020
6. Олена Голуб. Кроки до відродження-3 (цифровий колаж, 2023)

7. Олена Голуб. Простір-5 (цифровий колаж, 2023)
8. Олена Голуб. Перемога світла-3 (цифровий колаж, 2023)
9. Олена Голуб. Неоконструкції-2 (цифровий колаж, 2023)
10. З експозиції групи «Інститут автоматки»
11. Максим Мазур. Фотографія з серії «Інститут автоматки» (картон, 30x42 см, 2023)
12. Проект-перформанс «Роздача хліба» групи «Етаж» (Румунія)
13. Тотем Миру африканської мисткині Адеоли
14. «Всесвіт Матильди» в інтерактивному спілкуванні
15. Роботи О. Чепелик на афішах «The Anthropocene Project»

Стаття надійшла до редакції 25.10.2024.

Стаття прийнята до друку 19.11.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Олена Голуб 2024



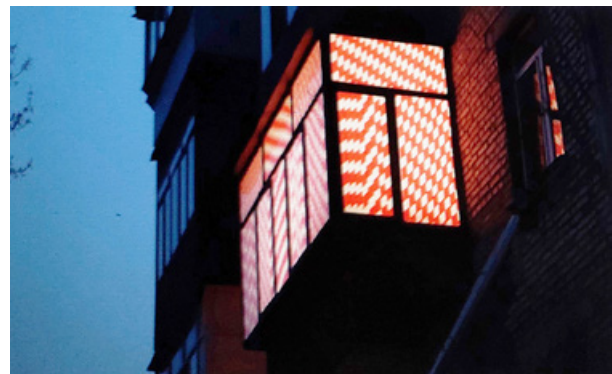
Іл. 1



Іл. 2



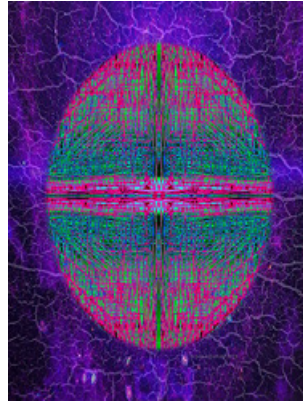
Іл. 4



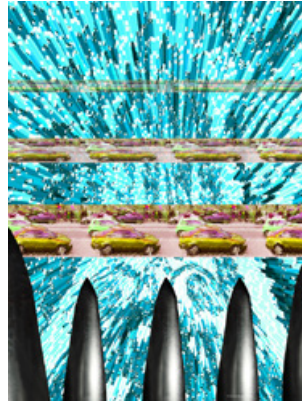
Іл. 5



Лл. 6



Лл. 7



Лл. 8



Лл. 9



Лл. 10



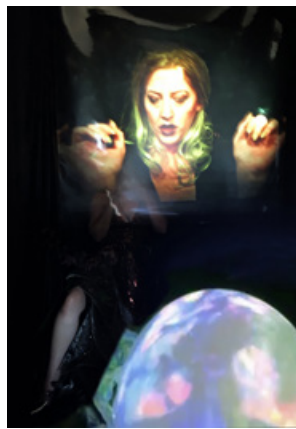
Лл. 11



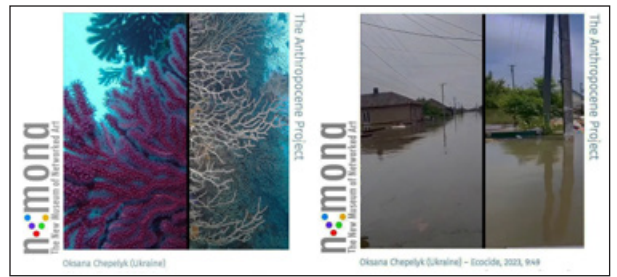
Лл. 12



Лл. 13



Лл. 14



Лл. 15

РОЗДІЛ 3

Мистецтво минулого і сьогодення

Оксана Ламонова

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

e-mail: krupnun@ukr.net | orcid.org/0000-0001-6937-421X

Oksana Lamonova

Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department of Fine and Decorative Arts at the Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine

КИЇВСЬКІ ВИСТАВКИ ТА ПРОЄКТИ 2022–2023 РОКІВ

ART EXHIBITIONS AND PROJECTS IN KYIV, 2022–2023

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337899 | УДК 85.15

Анотація. Влітку 2022 року мистецьке життя Києва поступово поживлялось: у червні відкрилися Національна філармонія, театри та кінотеатри, наприкінці літа — музеї. Червнем і липнем датовані й перші художні виставки. Їх учасники намагалися зафіксувати та осмислити те, свідками чого вони стали протягом останніх чотирьох місяців. Одна з перших таких експозицій — «Inter Arma. Мистецтво під час війни» («Хлібня», Національний заповідник «Софія Київська»). Протягом наступних місяців масштабні експозиції та проекти презентували Національний центр «Український дім» («Український плакат воєнного часу», «Ти як?»), Національний будинок художника («Рік незламності»), Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал» («Співіснування з темрявою») тощо. Виразним явищем часу стали виставки, присвячені воєнній карикатурі (зокрема, «Карикатура війни» Віктора Кудіна). Чимало експозицій продемонстрували гостру потребу у зв'язках із певним «культурним кодом», причому як «своїм», українським, так і світовим («Марія малює», «Сальвадор Далі. Божественна комедія», проект «Золотом, кольором, світлом», присвячений 175-річчю Вільгельма Котарбінського, виставки Івана Марчука). Водночас майже одразу почали проводитися виставки не «про війну», а «попри війну», і з часом їхня кількість невпинно зростала. Перебуваючи в Києві протягом усього зазначеного періоду, авторка статті мала можливість безпосередньо спостерігати за поступовою активізацією виставкового життя, аналізувати основні тенденції цього процесу та позиції його учасників.

Ключові слова: художнє життя Києва у 2022–2023 роках, Національний центр «Український дім», Національний будинок художника, «Мистецький арсенал», виставка, проект.

Abstract. In the summer of 2022, Kyiv's artistic life gradually resumed: in June, the National Philharmonic, theatres, and cinemas reopened, followed by museums at the end of the summer. The first art exhibitions were held in June and July, with participants seeking to capture and reflect on what they had experienced over the previous four months. One of the earliest was *Inter Arma. Art During War* (Khlіbnya, National Reserve “Sophia of Kyiv”). In the following months, large-scale exhibitions and projects were presented by the Ukrainian House National Centre (*Ukrainian Wartime Posters, How Are You?*), the National House of Artists (*Year of Resilience*), *Mystetskyi Arsenal (Coexistence with Darkness)*, and others. Exhibitions devoted to war caricature, such as Viktor Kudin's *War Caricature*, became a distinctive phenomenon of the time. Many projects reflected a deep need for connection with the “cultural code,” both Ukrainian and global (e.g., *Maria Paints; Salvador Dali. The Divine Comedy*; the project *By Gold, By Colour, By Light*, dedicated to the 175th anniversary of Wilhelm Kotarbiński; and exhibitions by Ivan Marchuk). In parallel, exhibitions held “not about the war, but despite the war” appeared almost immediately, and their number steadily grew. Having been in Kyiv throughout the entire period, the author was able to directly observe the gradual revitalisation of the exhibition scene, analyse key trends in this process, and consider the attitudes of its participants.

Keywords: artistic life in Kyiv in 2022–2023, Ukrainian House National Centre, National House of Artists, *Mystetskyi Arsenal*, exhibition, project.

Постановка проблеми. Факт, не зафіксований одразу, навіть у спогадах безпосереднього свідка дуже швидко починає зазнавати змін. Що ж до подій мистецького життя, то вони піддаються іноді й свідомій міфологізації. Особливо активно зазначені процеси відбуваються у час напружених політичних подій, яким, безумовно, був і період від червня 2022 року до кінця 2023 року.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основою для статті стали особисті спостереження, висновки та публікації авторки, яка перебувала в Києві протягом усього зазначеного періоду, пресрелізи виставок і проектів, а також інформація про них на офіційних сайтах галерей і музеїв.

Мета статті — проаналізувати художні виставки та проєкти, які відбулися в Києві від червня 2022 року до кінця 2023 року.

Виклад основного матеріалу. У червні 2022 року культурне життя Києва почало поступово поживлятися — розпочалися концерти в Національній філармонії України, запрацювали кінотеатри та театри. Програмки тих концертів і вистав містили обов'язкові попередження: у разі оголошення повітряної тривоги відвідувачі мають «терміново спуститися до найпростішого укриття, що знаходиться...» або прямувати до найближчої станції Київського метрополітену, які також діяли як цілодобові укриття.

Червнем та липнем датуються й перші київські художні виставки — не «планові», задумані ще до 24 лютого 2022 року, а саме такі, учасники яких намагалися зафіксувати те, чому стали свідками буквально три місяці тому, та осмислити побачене на власні очі або через екрани комп'ютерів та смартфонів.

Однією з таких експозицій стала «Inter Arma. Мистецтво під час війни», яка відкрилася у галереї «Хлібня» (Національний заповідник «Софія Київська») 5 липня 2022 року. «Дана виставка — це спроба попередньо оцінити мистецькі реакції на перші тижні і місяці війни, події і сюжети, які виділяють з потоку пережитого художниками», — писали організатори «Inter Arma» [1], назва якої перекладається з латини як «У війні».

У виставці взяли участь Андрій Богомолів, Наталя Герасименко, Віктор Дейсун, Дарія Добрякова, Олександра Кирилова, Павло Кирилов, Лариса Кириченко, Ганна Лук'яненко, Маріанна Маслова, Оксана Одайник, Юлія Скрипка, Владислав Яворський, Ілля Яровий. «Роботи, представлені в залах, можна доволі умовно поділити на кілька груп. В одних художники осмислюють свій безпосередній досвід зіткнення з війною (перебування в окупації чи прифронтовій зоні, евакуація), в інших — підхоплюють, освоюють і ретранслюють меседжі медіа. В третіх — намагаються трактувати події в міфопоетичному ключі» [1]. Останнє визначення стосувалося, зокрема, картин Наталі Герасименко «Битва» і «Перемога» — прекрасних фентезійних казок за «античними» (чи, краще сказати, «атлантидними») мотивами. Водночас поза запропованою класифікацією опинився, наприклад, цикл Владислава Яворського «Котоманія на війні», де «меседжі медіа» несподівано (іноді — трагічно, іноді — іронічно, а іноді навіть кумедно) поєдналися з чи не найпопулярнішою темою інтернету. Серед експонованих творів були цілком реалістичні та майже безпредметні,

символічні (наприклад, зіткнення двох палітр) та не позбавлені певної... естетизації побаченого (наприклад, захисної стіни, складеної з мішків піску). Роботи доповнювалися літературними цитатами, зокрема Генріха Бея та Фьодора Достоєвського.

Організатори «Inter Arma» розуміли не так нерівноцінність, як нерівнозначність, а також безсумнівну строкатість запропонованої експозиції: «Голос війни може відчуватися і в цілком мирних, на перший погляд, творах — як-от архітектурних замальовках, драматизм і нервовість ліній яких говорять про схвилюваність і тривогу, про перенесення емоцій від побаченого на образи барокових святих або пластику київських будівель чи завулків. У такому разі воля художника — попри все займатися звичними мирними справами: дивитися, аналізувати і малювати — набирає значення екзистенційного спротиву абсурду тотального руйнування» [1].

Зазначмо також, що водночас з «Inter Arma» в залах «Хлібні» експонувалися дві цілком «планові» виставки — «Рушникові полотна» Зінаїди Кубар (Zinaida) та «Мій Київ» Наталії Каревої-Готьє.

На відміну від «Inter Arma. Мистецтво під час війни», організатори якої усвідомлювали недосконалість та певну випадковість запропонованої експозиції, виставка «Український плакат воєнного часу», яка відкрилася 14 липня 2022 року в Національному центрі «Український дім» (куратори: Аліса Гришанова, Олег Грищенко, Олена Старанчук), презентувалася не просто як «виразна мистецька реакція на події війни», а як своєрідна антологія: «З перших днів повномасштабного вторгнення російських військ в Україну багато митців зробили свій вибір діяти: говорити тут і зараз про війну без дистанції. Створені ними візуальні образи стали “голосами” спротиву на громадських акціях в містах України і світу, отримали резонанс у ЗМІ, тиражувалися тисячами в дописах у соціальних мережах. Ці влучні образи весь цей час допомагають жити інформаційну хвилю, що не дозволяє світові відвертатися від війни в Україні. Через плакат митцям вдається висловити той складний спектр емоцій та жах подій, які сьогодні переживають і через які проходять всі українці, сказати без слів про цей сплав з потрясіння і піднесення. Це голкове влучання у наші чутливі точки дозволяє досягти певного усвідомлення і вивільнення від цих переживань. Лаконічні плакатні повідомлення стали однією із форм діалогу всередині українського суспільства. Вони швидко розлітаються месенджерами, розклеюються вулицями міст. Підтримують наш бойовий дух, вселяють відчуття

єдності, дають переконалися, що кожен з нас не сам у своєму болю, у готовності допомагати, у прагненні справедливості. У межах виставкового проєкту представлена крапля з океану тієї мистецької реакції на події війни, яку нон-стоп генерують художники, дизайнери, ілюстратори у форматі плаката. Художники зробили свій вибір діяти. Для багатьох з них воєнний плакат — не просто, а часто і не стільки висловлювання, як форма боротьби. Цим проєктом Український Дім утверджує важливість їхнього вибору — творчого і громадянського» [2]. Учасниками проєкту стали художники Антон Або, Данило Галико, Олександр Грехов, Нікіта Тітов, Анна Іваненко, Анна Сарвіра, Маша Фоя, Грися Олійко, Олег Грищенко, Тетяна Якунова, Марі Кінович, Женя Полосіна, Женя Олійник, Юлія Тверітіна, Сері/граф, Антон Резніков, Данил Штангеев і Борис Філоненко, Влада Боровик-Самолєвська, Даша Подольцева, Михайло Скоп, Андрій Єрмоленко, Олексій Сай, Мітя Фенечкін, Ліза Яблонська-Михайлусь, Анастасія Гайдаєнко, Наталія Шульга, Ілля Угнівенко, Романа Романишин і Андрій Лєсєв, Альбіна Ялоза, Антон Логов, Kinder Album, Олексій Рєвіка, Ave Libertatemaveamor, Катя Лісова, Orka Collective, КАРА. Окрім традиційних плакатів, у залах «Українського дому» експонувалися фрагменти серій плакатів-коміксів та плакатів-щоденників, що мали відобразити події останніх п'яти місяців (особливо лютого і березня) майже погодинно. Характерно, що чимала частина плакатів та майже всі «комікси» та «щоденники» містили тексти (іноді достатньо об'ємні) виключно англійською мовою. У жовтні 2022 року проєкт «Український плакат воєнного часу» (150 творів десятих митців) демонструвався в Нью-Йорку (США), у приватній галереї Майка Дуплера.

Водночас уже наприкінці 2022 року виникає ще одна виставкова тенденція, що виявилася дуже плідною та набувала з часом дедалі більшої популярності. Започаткувала її, згідно з нашим спостереженням, галерея сучасного мистецтва (та водночас винний бар) «Avangarden Gallery» (вул. Січових Стрільців, 23а) експозицією з характерною назвою «Відбій тривоги» (8 грудня 2022 року — 20 січня 2023 року). Утім, інтерес становить не так, власне, виставка, як її прєсрєліз: «Упродовж майже десяти місяців від початку повномасштабного вторгнення Україна перемагає тим, що крізь біль та жах війни демонструє людяність, єдність та жагу до життя. І попри обстріли та блекаути ми продовжуємо творити культуру, донатити, допомагати військовим на фронті і шукати відповіді

на виклики сьогодення. Виставка «Відбій тривоги» показує, як події докорінних змін, що відбуваються на руїнах мрій минулого, у болючих перетвореннях знаходять життєствєрді прояви. Всуперєч війні художні практики можуть протистояти агресії та бути рушійною силою в подоланні синдрому відкладеного життя» [3]. З часом кількість київських виставок не «про війну», а «попри війну» невпинно зростала.

Із певними застереженнями до виставок можна віднести також подію кінця 2022 року, яка мала значний розголос в українських медіа: 14 листопада анонімний англійський андеграундний художник стритарту, що працює під псевдонімом Бенксі (англ. Banksy), підтвердив (в Instagram) авторство семи своїх муралів: у Києві (два мурали) та Київській області, а саме в Гостомелі (вул. Проскурівська, 2: жінка в халаті, з бігуді, у протигазі та з вогнегасником), Ірпені (Гостомельське шосє, 15: гімнастка зі стрічкою, «яка ніби “стоїть” на дірі в стіні будинку» [4]) та Бородянці (вул. Центральна, 427, на зруйнованій котельні дитсадка «Буратіно»: дитина, яка перемагає у спарингу чоловіка у формі для східних єдиноборств, «схожого на президента РФ Путіна» [4]; вул. Центральна, 353: гімнастка, яка спирається на зруйновані панелі) [5]. Найзручнішим для огляду є, можливо, найпровокаційніший з них, розташований у центрі Києва, за адресою Велика Житомирська, 13 [6]. Цей мурал художника вже через тиждень після підтвердження авторства був творчо доповнений невідомими столичними митцями. (Пізніше доповнення прибрали, а мурал накрили захисним склом. До речі, сам англійський анонім також використав для цієї композиції вже наявне графіті.) Друга київська робота Бенксі, що розташована за адресою Хрещатик, 9 (діти, які катаються на протитанковому їжаку ніби на гойдалці), також зазнала несанкціонованих доповнєнь — тепер хлопчик тримає в руці жовто-блакитний банан [7]. У грудні 2022-го вандали спробували викрасти гостомельську роботу Бенксі, виконану на утеплювачі стіни пошкодженого будинку, щоб продати її, а кошти передати на ЗСУ [8]. До речі, за даними «Forbes», тиражний малюнок митця може коштувати \$30 000–50 000, але ціни на великі роботи сягають кількох мільйонів доларів [6].

2023 рік став часом підбиття певних художніх підсумків. 10 лютого в Національному будинку художника відкрилася велика експозиція «Рік незламності». Автори презентували «Рік» як «дизайнерський проєкт», що «є своєрідним звітом дизайнерського опору російській агресії, яка триває вже рік» [9]. Переважну більшість експонованих творів «було

зроблено в межах діяльності групи «Креативний супротив», створеної 3-го березня 2022 року у Телеграм для координації зусиль студентської молоді двох київських вищих навчальних закладів — КНУКіМ і КУК (Київський національний університет культури і мистецтв, Київський університет культури)». Ініціатором створення групи став Андрій Будник, викладач кафедри графічного дизайну КНУКіМ та голова секції плакату і графічного дизайну Київської організації НСХУ.

«Студентські твори групи «Креативний супротив» гідно продовжили традиції українського плакатного мистецтва другої половини 1980-х років, коли в Україні жанр плаката припинив залежати від державного замовлення, і автори отримали можливість висловлювати власну думку, не обмежуючи себе рамками цензури. Спільною рисою переважної більшості студентських робіт є наслідування кращих рис української <...> школи плаката», — зазначає, коментуючи «Рік незламності», мистецтвознавиця Олена Донець [9].

Однак, за задумом авторів, проєкт складався одразу з семи частин, кожна з яких мала власне емоційне навантаження та змістове спрямування. В результаті «підпроєкти» не підсилювали (як, ймовірно, задумувалося), а, навпаки, «притушували» виразність основного: адже «рефлексії на поточні події» опинилися поряд із «протестами проти підвищення тарифів на опалення для художників» і плакатами-портретами найвидатніших польських митців.

Дещо пізніше, 1 червня 2023 року, у Національному центрі «Український дім» було презентовано проєкт «Ти як?» (куратори: Оксана Довгополова, Галина Глеба, Юлія Карпець, Анна-Марія Кучеренко, Тетяна Лисун, Катерина Лібкінд, Катерина Семенюк, Олександр Соловійов). Ця лаконічна назва мала слоган-розшифровку: «Ти як, глядачу? Ти як, художнику? Ти як, мистецтво? Світе, ти як взагалі?». Експозиція, яка охоплювала всі поверхи та виставкові зали «Українського дому», доповнювалась кураторськими екскурсіями та дводенною дискусійною програмою: проєкт, власне, й визначався як «Виставка і дискусія». Також глядачам пропонувалося пройти тестове опитування до та після огляду — і таким чином перевірити, чи вплинула експозиція на їхнє ставлення до війни.

Обраний масштаб експозиції, її дещо навіть гнітюча грандіозність та приголомшлива різноманітність мали й несподівані наслідки: найсильнішу емоційну відповідь глядача викликали демонстративно камерні твори та серії творів. Це інтуїтивно відчували й самі митці, які не випадково постійно зверталися й поверталися до формату «щоденника», як-от

Влада Ралко з її «Львівським щоденником» або Інґа Леві, яка протягом року вела щоденник у малюнках, постійно переміщаючись між Києвом та литовською Клайпедою. Фактично варіантом «щоденника» є також «Листи» Марини Талютто. Надзвичайно просто та пронизливо висловилася про події, що відбуваються, Люся Іванова серією «Теплобачення», де птахи, тварини та люди, однаково теплі, тобто — живі, перетворюються лише на спектральні плями в байдужому об'єктиві тепловізора. Аналогічні роздуми містить серія Ігоря Бондаренка «Квіти під ударом», а також, як це не дивно, невеликий проєкт Данила Галкіна, основою якого стали вітражі періоду «тихого протесту» (1970–1980-ті). Надзвичайно важке, майже моторшне враження викликали роботи Анатолія Болдирева, психічно хворого художника, який, перебуваючи у власному часі та вимірі, невпинно та незворушно фіксує все «цікаве» та «красиве», що потрапляє йому до рук (серія «Гуманітарка»).

Неоднозначність задуму та втілення експозиції «Ти як?» особливо контрастувала із наступним великим проєктом Національного центру «Український дім» — «Марія малює. 100 творів Примаченко» (куратори: Едуард Димшиц, Тетяна Волошина; відкриття 7 липня 2023 року) [10]. Ця експозиція виявилася частиною своєрідної виставкової «трилогії» — адже ще до війни (грудень 2021 року — січень 2022 року) «Український дім» демонстрував виставку «На гостини до родини. Родина Примаченків: Марія, Федір, Іван та Петро», а кілька місяців по тому — експозицію «Врятоване». Але, на відміну від «Врятованого», нова виставка акцентувала дещо інші «меседжі» творчості легендарної майстрині з Болотні: «Сьогодні ми гостро відчуваємо, що і сама Марія Примаченко, її стійкість перед лицем випробувань долі, а тепер і її картини стали символом української незламності» [10].

«Марія малює» складалася зі «100 невідомих творів Примаченко» з приватної колекції київського мистецтвознавця Едуарда Димшиця (одного з кураторів виставки), які раніше ніколи не виставлялися. «Велику частину експозиції становлять роботи, що стали реакцією художниці на пережите: війну, загибель коханого на фронті, окупацію, бої за Київщину та післявоєнні злидні, Чорнобильську трагедію. <...> Після трагедій війни Марія майже на 10 років полишила малювання, але повернулася, бо творчість була її способом існування». Організатори виставки звертають увагу на те, що «Поруч зі знайомими нам образами фантастичних істот та квіткових декоративних панно у картинах акцентується тема

боротьби добра і зла, в якій добро незмінно перемагає», але ставлення Марії Примаченко до війни перш за все як до величезної, всенародної біди, рани від якої не загоюються й через десятиліття, не підлягає сумніву. Тим більше що слоганом виставки було обрано вислів художниці: «Щоб люди жили, як квіти цвіли», а її світогляд охарактеризовано як «альтруїстичний». Але перш за все обидва Примаченкові проєкти показали, «наскільки нам потрібне світло, натхнення і сили, наскільки важливо мати зв'язок зі своїм культурним кодом саме зараз» [10].

На «зв'язки з культурним кодом», причому як «своїм», українським, так і світовим, були зорієнтовані, зокрема, й акції київських музеїв, які знов почали діяти вже від кінця літа 2022 року. Оскільки власне музейні колекції перебували у фондах або навіть в евакуації, у просторі експозиційних залів відбувалися саме виставки та проєкти. Зазначмо, зокрема, виставку «Сальвадор Далі. Божественна комедія» (від 2 серпня 2022 року) [11] та «Шевченкіану» Івана Марчука (від 3 листопада 2023 року) [12] з її продовженням «Іван Марчук. Відомий невідомий» (від 29 грудня 2023 року) у Національному музеї «Київська картинна галерея» [13], проєкт «Золотом, кольором, світлом» у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, присвячений 175-річчю Вільгельма Котарбінського (від 1 грудня 2023 року) [14], цикл подій «Незавершені історії: нові твори з колекції» Національного художнього музею України, а також виставку «Збережено в Україні» Національного музею історії України, яка тривала майже два роки (від 22 травня 2022 року) [15].

Серед дискусійних програм, запропонованих Національним центром «Український дім» під час проєкту «Ти як?» [16], одна була присвячена проблемі гумору під час війни: «Меми, карикатури, стендап — дивний досвід українського гумору під час війни. Чи можемо ми сміятись у воєнний час? Інколи тільки сміх дає не боятись. Повномасштабне вторгнення спровокувало вал гумористичних практик в Україні. Що принципово нове з'явилося в сміховому просторі України з 24 лютого 2022 року?» [16]. Деякі з плакатів проєкту «Рік незламності» також були, по суті, збільшеними карикатурами. Продовженням теми стала персональна виставка Віктора Кудіна «Карикатура війни», яка відкрилася у Національному будинку художника 22 вересня 2023 року. Віктор Кудін є одним з найвідоміших та найшанованіших українських карикатуристів, який до того ж ставиться до своєї роботи з максимальною відповідальністю, причому

не лише творчою — адже «однією із головних цілей своєї нинішньої діяльності бачить відкриття в Україні музею карикатури» [17].

Свою експозицію в Національному будинку художника Віктор Кудін прокоментував так: «Хочу показати вам серію малюнків, які виникли під час цієї страшної війни, під час завивання повітряних тривоги і ракетних обстрілів, під час новин, коли несвідомо ллються сльози, і ти розумієш, що гинуть наші кращі і кращі...». І додав: «Я ніколи не підписую свої карикатури, малюю “для неписьменних”, для тих, хто не вміє читати. Не хочу користуватись милиціями слів, мені важливо виразити ідею засобами художника, а не літератора» [17]. Утім, маємо зазначити, що, незважаючи на неодноразове використання терміну саме «каркатура», малюнки Віктора Кудіна ними, власне, не є. Справа навіть не в тому, що їх неможливо назвати смішними, а радше в тому, що вони стосуються не конкретної події, на яку, миттєво та злободенно, відгукуються, а «теперішньої війни взагалі», більше того — «війни взагалі». Малюнки Віктора Кудіна — надзвичайно жорсткі, іноді страшні, іноді — дуже страшні графічні притчі, які, на жаль, не лише ілюструють сучасну політичну ситуацію, а й багаторазово «віддзеркалюються» в подіях минулого, утворюючи жакливу, але, на жаль, навряд чи повчальну «дурну нескінченність» [17].

Майже водночас із «Карикатурою війни» в Національному будинку художника демонструвалася також виставка Тетяни Кашуби «Колорит України: портрет українців у відлунні етнічного мистецтва» (13–25 вересня 2023 року). За пресрелізом, йшлося знов-таки про «зв'язки з культурним кодом»: «Доля України нерозривно пов'язана з духовністю української нації. В умовах сьогодення це є запорукою посилення національного світогляду та єдності нашого народу. Невід'ємною складовою духовного прояву нації є саме образотворче мистецтво. В основі мистецького проєкту — поєднання сучасності і національних традицій та аксесуарів у народному стилі. <...> Твори Тетяни Кашуби засвідчують внутрішню силу, впевненість української жінки, її духовну та культурну велич» [18]. «Колорит України» склали не тільки портрети («На виставці представлені образи сучасних українців у національному вбранні <...>. Важливою складовою творчості художниці є висвітлення на картинах образу сильної, сучасної, незламної та вільної українки»), а й «особливий вид народного мистецтва — витинанки», елементи «зброї в декоративній стилізації» [18], тобто гільзи (різного,

зокрема й великого, розміру) із зображеннями Берегині, «Лісової», «Польової», «Водяної», Мотанки, Захистника та славетних воїнів.

До «декоративної стилізації» гільз зверталися й інші митці, зокрема Лариса Пуханова, а київський ювелір Володимир Балибердін використовує відстріляні гільзи для виготовлення ювелірних прикрас («Пересмислення війни», серія «Пам'ять серця»). Водночас такий підхід потребує від митця особливої художньої чуйності — адже інакше виникає небезпека естетизації цієї теми.

У жовтні 2023 року Національний будинок художника розпочав Всеукраїнський мистецько-культурний проєкт до Дня художника — серію експозицій, присвячених ювілейним датам Національної спілки художників України та окремих її організацій. Перша виставка (відкриття 7 жовтня 2023 року), присвячена 85-річчю НСХУ, мала назву «Згуртовані... Незламні...» та аносувалася так: «На виставку було відібрано понад триста мистецьких творів усіх видів образотворчості, що представляють сучасні здобутки українських художників, вияскравлюючи як безсумнівні успіхи, так і мистецькі пошуки, які формують реальний зріз сучасного українського художнього процесу, виявляють його достоїнства і проблеми <...> Вагома частина експозиції — твори майстрів старшого і середнього поколінь, що поєднують у творчості непересічний талант із багаторічним досвідом та майстерністю. Широкомасштабні всеукраїнські експозиції дають змогу простежувати поступову зміну поколінь художників, зростання таланту молодих та їхнього внеску в розвиток мистецтва. На виставці до Дня художника представлені численні графічні твори і вже традиційно найбільший — розділ живопису» [19]. Особлива увага зверталася на те, що «Наші художники не стоять осторонь від теми героїчного супротиву України у війні проти російських окупантів. Власне, наочним підтвердженням цього є численні твори, де творчо і емоційно відображені епізоди війни» [19]. Безпосередньо до теми війни звернулися, зокрема, В. Співак, картина якого є гротескним «переспівом» відомого твору О. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1928), Л. Литвин («Захисники України»), А. Холоменюк. Однією з найсильніших на виставці стала картина Д. Акімова «Захисник України». І все ж таки переважна більшість творів, експонованих в Будинку художника, мали цілком мирний (і тому дещо «ностальгійний») характер, як-от роботи О. Гордієць («Будинки-близнюки»), Т. Ягодкіної («Тінь весни»), М. Яценко («Мирне місто»), В. Виродової-Готьє («Дівчинка

з котиком»), Н. Карєвої-Готьє («Теплий вечір»), О. Попінової («Мрії липневого вечора»), М. Гуйди; інші митці, як-от Г. Миронова, зверталися до «вічних» філософських тем («Вершина»).

Аналогічні тенденції продемонструвала також виставка «Творчий звіт одеських митців», присвячена 85-річчю місцевої організації НСХУ, яка відкрилася в Національному будинку художника дещо пізніше (3 листопада 2023 року), тим більше що пресреліз цієї експозиції містив виключно «нейтральну» інформацію: «Художники Одеської організації є постійними учасниками художніх виставок — всеукраїнських та міжнародних, вони проводять пленери в Одеському регіоні, симпозиуми, запрошують художників з України та проводять міжнародні зустрічі відомих майстрів пензля. Підтримуються зв'язки з місцевою та обласною владами, з міськими та обласними управліннями культури. Всі виставки, які проводить Одеська організація Спілки художників, висвітлюються в пресі, на радіо та телебаченні» [20]. Серед експонованих творів привернули увагу «текстильна» авторська книжка Л. Богайчук, присвячена херсонським степам, «Повня» Т. Поповіченко, живопис і графіка Г. Гармидера («Березень»), картини С. Горбенка («Достукатися до небес»), Н. Лози, керамічна скульптура Р. Албула («Рижик»), але всі вони знов-таки мали цілком «мирний» характер.

Вже наприкінці 2023 року, а саме 9 листопада, у «Мистецькому арсеналі» відкрився проєкт «Співіснування з темрявою», який аносувався як «рефлексія на торішні відключення світла в Україні», тобто пам'ятні всім мешканцям країни, зокрема й киянам, блекаути: «3 жовтня 2022 року Росія розпочала систематичні обстріли об'єктів критичної інфраструктури, що призвели до перебоїв із постачанням електроенергії, води, тепла та зв'язку. Внаслідок обстрілів було запроваджено віялові відключення електроенергії, коли міста й села періодично занурювалися в темряву. Тактика “енергетичного терору” мала спричинити злам “ментальної інфраструктури” країни — підірвати віру у власну силу та можливість перемогти й довіру до влади. Реагуючи на відключення, держава відкрила в кожній області “пункти незламності”, а її громадяни закупували павербанки, акумулятори та генератори. <...> Крихку інфраструктуру українці підтримували спільними зусиллями, передаючи один одному імпульси ланцюгами дротів і подовжувачів. У квартирах та кав'ярнях формувались альтернативні “пункти незламності” — точки тяжіння для блукальців у блекаутах. Мистецтво, що ставило собі за мету

рефлексувати суспільні зміни, саме занурилось у темряву, де мусило перевигадати себе як спосіб організації незалежного життєвого світу» [21].

«Співіснування з темрявою — це те, чого нам усім довелося навчитися, починаючи з жовтня 2022 року і впродовж багатьох місяців», — пояснювали організатори проєкту [21]. Адже «Під'єднання до “нескінченного тіла” комунікацій стало неминучою долею і для об'єктів мистецтва. Саме оприявненню їх стратегій, залежностей, слабкостей у способах співіснування з темрявою в часи тотальної невідомості й присвячено виставку. <...> Проте яким має бути мистецтво, щоб не зникнути у темряві? Ця екзистенційна напруга вкотре підкреслила важливість довколишньої інфраструктури та етики солідарності. Щоб не кричати в темряву свої запитання про сенс нових страждань, митці та мисткині відповідають винаходом світла середині самих себе й навколишньої спільноти» [22].

Утім, запропонована в «Мистецькому арсеналі» експозиція містила не лише «рефлексії» періоду «найтемнішої зими», але й, зокрема, ще довоєнні інсталяції «Добре проторені зв'язки» (Дар'я Майер, Олександр Сіроус, Данило Сябр, Дмитро Тентюк, Ргуvуд), «Я не можу звідси вибратися» Сергія Петлюка та «Межі» Терези Барабаш, а також «Модулі біотехносфери» Федора Тетянича (1980-ті) — звичайно, так чи інакше «вплетені» в загальну концепцію проєкту. І все ж таки найвиразнішими втіленнями концепції «Співіснування з темрявою» стали аудіовізуальна інсталяція Даші Подольцевої і Олексія Шмурака «Netscape» (2023), пошаровий живопис Антона Саєнка «Прошарок щось!» (2023) та особливо — інсталяція Терези Яковини «Нотатки з одного вечора: довоєнне радіо».

Водночас календарне закінчення 2023 року стало й завершенням певного етапу, що продемонстрував, зокрема, дуже своєчасний, навіть гострий за задумом, але, на жаль, абсолютно невдалий мистецький проєкт «Покоління війни» в Музеї-майстерні І. П. Кавалерідзе, присвячений «десятій річниці війни та другій річниці від початку повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну» (відкриття — 12 лютого 2024 року) [23]. Виставку у Музеї-майстерні склали твори переможців VII Міжнародного художнього фестивалю «Малюй.UA»: 69 робіт «художників від чотирьох до п'ятдесяти семи років з восьми країн: України, США, Канади, Ізраїлю, Албанії, Польщі, Німеччини та Франції» [23]. Але результатом стала строката, нерівноцінна, щоб не сказати випадкова, експозиція — переважно цілком аматорських творів «на вільну

тему». Утім, хоча організатори виставки зараховували до «покоління війни» усіх мешканців сучасної України («24 лютого 2022 року почалася нова ера — ера війни, яка відбивається на тих, що живуть нині, формуючи нові покоління. Усі ми, хто переживає війну, стали іншими. Тепер ми — покоління війни» [23]), деякі з учасників трактували назву/тему проєкту гранично буквально (О. Стородубцева «Ми захищаємо тих, кого любимо»).

Висновки. Протягом 2023 року столичне художнє життя, зокрема галерей та митецьких центрів, звісно, не відновилося в повному обсязі, але помітно активізувалося. З початком 2024 року нові експозиції демонстрували вже не так накопичення актуальних вражень, а їхнє осмислення на сучасному інтелектуальному рівні.

А «після закінчення війни ми напевне побачимо мистецтво тих, хто зараз на передньому краї. І це, як уже не раз бувало після важких воєн, може виявитися мистецтво небачених досі емоцій і виразних можливостей» [1].

Література

1. Мистецтво під час війни: у Софії Київській 5 липня відкриється виставка про війну. *Kuie24.News*. 02.07.2022. URL: <https://kyiv.media/news/mystecztvo-pid-chas-vijny-u-sofiyi-kyuyivskij-5-lipnya-vidkryetsya-vystavka-pro-vijnu> (дата звернення: 05.05.24).
2. Український плакат воєнного часу. *Український дім*. 07.2022. URL: <https://www.uadim.in.ua/podiyi/ukrainskiy-plakat-voiennoho-chasu> (дата звернення: 05.05.24).
3. Відбій тривоги. *Avangarden Gallery. food&wine's post*. 06.12.2022. URL: <https://www.facebook.com/AvangardenKyiv/posts/1913590725670150/> (дата звернення: 05.05.24).
4. Крутько Д. Маршрут роботами Бенксі в Києві та області (адреси). *Хмарочос*. 16.11.2022. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2022/11/16/de-znahodyatsya-grafiti-yaka-namalyuvav-benksi-v-kyievi-ta-oblasti-adresy/> (дата звернення: 05.05.24).
5. Карманська Ю. Бенксі підтвердив авторство семи муралів у Києві та області. *Forbes Ukraine*. 15.11.2022. URL: <https://forbes.ua/news/benksi-pidтверdiv-avtorstvo-semi-muraliv-u-kievi-ta-oblasti-15112022-9758> (дата звернення: 05.05.24).
6. Каташинська А. В Києві домалювали козака до роботи Бенксі. *Коротко про*. 21.11.2022. URL: <https://kp.ua/ua/life/a659851-v-kijevi-nevidomi-domaljuvali-kozaka-do-roboti-benksi> (дата звернення: 05.05.24).
7. Панченко О. Як у Києві та світі псують графіті Бенксі. *TuKuiv*. 01.06.2023. URL: <https://tykyiv.com/mistecckij/iak-u-kiievi-i-sviti-psuiut-grafiti-benksi/> (дата звернення: 05.05.24).

8. Куліш Я., Вишневіський Д. Вандали зрізали графіті Бенксі у Гостомелі, щоб «продати та допомогти». *Коротко про*. 02.12.2022. URL: <https://kr.ua/ua/life/a660520-vandali-zrizali-hrafiti-benksi-v-hostomeli-shchob-prodati-ta-dopomogti> (дата звернення: 05.05.24).

9. «Рік незламності»: дизайнерський проєкт. *Дирекція виставок Національної спілки художників України*. 02.2023. URL: <http://dvnshu.com/archiv/556-rk-nezlamnost.html> (дата звернення: 05.05.24).

10. Марія малює. 100 творів Примаченко. *Український дім*. 07.2023. URL: <https://www.uadim.in.ua/podiyi/mariia-maliue.-100-tvoriv-prymachenko> (дата звернення: 05.05.24).

11. Сальвадор Далі. Божественна комедія. *Національний музей «Київська картинна галерея»*. 08.2022. URL: <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/25-salvador-dali-comedy> (дата звернення: 05.05.24).

12. Шевченкіана. Іван Марчук. *Національний музей «Київська картинна галерея»*. 11.2023. URL: <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/118-sevcenkiana-ivan-marcuk> (дата звернення: 05.05.24).

13. Іван Марчук. Відомий невідомий. *Національний музей «Київська картинна галерея»*. 12.2023. URL: <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/current-2/128-ivan-marcuk-vidomyi-nevidomyi> (дата звернення: 05.05.2024).

14. Асадчева Т. Золотом, кольором, світлом: у столиці завершився знаковий проєкт до ювілею Котарбінського. *Вечірній Київ*. 08.03.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/95864/> (дата звернення: 05.05.2024).

15. Збережено в Україні. *Національний музей історії України*. 08.2022. URL: <https://nmiu.org/events/exhibitions/29> (дата звернення: 05.05.2024).

16. Ти як? *Український дім*. 06.2023. URL: <https://www.uadim.in.ua/podiyi/how-are-you%3F> (дата звернення: 05.05.2024).

17. Віктор Кудін. Карикатура війни. *Дирекція виставок Національної спілки художників України*. 09.2023. URL: <http://dvnshu.com/archiv/581-vktor-kudn-karikatura-vyni.html> (дата звернення: 05.05.2024).

18. Тетяна Кашуба. Колорит України. *Дирекція виставок Національної спілки художників України*. 09.2023. URL: <http://dvnshu.com/archiv/579-tetyana-kashuba-kolorit-ukrayini.html> (дата звернення: 05.05.2024).

19. «Згуртовані... Незламні...»: Всеукраїнський культурно-мистецький проєкт до Дня художника. *Дирекція виставок Національної спілки художників України*. 10.2023. URL: <http://dvnshu.com/archiv/583-zgurtovan-nezlamn-vseukrayinskiy-kulturno-misteckiy-pryekt-do-dnya-hudozhnika.html> (дата звернення: 05.05.2024).

20. Творчий звіт одеських митців. *Дирекція виставок Національної спілки художників України*. 11.2023. URL:

<http://dvnshu.com/archiv/584-tvorchiy-zvt-odeskih-mitcv.html> (дата звернення: 05.05.2024).

21. Співіснування з темрявою. *Мистецький арсенал*. 11.2023. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/spivisnuvannya-z-temravou/> (дата звернення: 05.05.2024).

22. Кузьменко Ю. «Співіснування з темрявою»: у «Мистецькому арсеналі» діятиме виставка сучасних митців. *Суспільне Культура*. 01.11.2023. URL: <https://suspilne.media/culture/607715-spivisnuvanna-z-temravou-u-misteckomu-arsenali-diatime-vistavka-sucasnih-mitcv/> (дата звернення: 05.05.2024).

23. Асадчева Т. Покоління війни: в Музеї Кавалерідзе представили артпроєкт про реалії сьогодення. *Вечірній Київ*. 01.03.2024. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/95546/> (дата звернення: 05.05.2024).

References

1. Mystetstvo pid chas viiny: u Sofii Kyivskii 5 lypnia vidkryetsia vystavka pro viinu. (2022, July 2). [Art During the War: An Exhibition on the War to Open at Saint Sophia of Kyiv on July 5]. *Kyiv24.News*. Retrieved from <https://kyiv.media/news/mystetstvo-pid-chas-viiny-u-sofiyi-kyivskij-5-lypnia-vidkryetsia-vystavka-pro-viynu> [in Ukrainian].

2. Ukrainyski plakat voiennoho chasu. (2022, July). [Ukrainian Wartime Poster]. *Ukrainyski dim*. Retrieved from <https://www.uadim.in.ua/podiyi/ukrainyski-plakat-voiennoho-chasu> [in Ukrainian].

3. Vidbii tryvohy. (2022, December 6). [All-Clear]. *Avangarden Gallery. food&wine's post*. Retrieved from <https://www.facebook.com/AvangardenKyiv/posts/1913590725670150/> [in Ukrainian].

4. Krutko, D. (2022, November 16). Marshrut robotamy Benksi v Kyievi ta oblasti (adresy) [Route of Banksy's Works in Kyiv and the Region (addresses)]. *Khmarochos*. Retrieved from <https://hmarochos.kiev.ua/2022/11/16/de-znahodyatsya-grafityi-yaka-namalyuvav-benksi-v-kyievi-ta-oblasti-adresy/> [in Ukrainian].

5. Karmanska, Y. (2022, November 15). Benksi pidtverdyv avtorstvo semy muraliv u Kyievi ta oblasti [Banksy Has Confirmed the Authorship of Seven Murals in Kyiv and the Surrounding Region]. *Forbes Ukraine*. Retrieved from <https://forbes.ua/news/benksi-pidtverdiv-avtorstvo-semi-muraliv-u-kievi-ta-oblasti-15112022-9758> [in Ukrainian].

6. Katashynska, A. (2022, November 21). V Kyievi domaliuvaly kozaka do roboty Benksi [In Kyiv, a Cossack Was Added to Banksy's Work]. *Korotko pro*. Retrieved from <https://kr.ua/ua/life/a659851-v-kievi-nevidomi-domaljuvali-kozaka-do-roboti-benksi> [in Ukrainian].

7. Panchenko, O. (2023, June 1). Yak u Kyievi ta sviti psuiut hrafiti Benksi [How Banksy's Graffiti Is Being Vandalized

in Kyiv and Around the World]. *TyKyiv*. Retrieved from <https://tykyiv.com/misteckij/iak-u-kiievi-i-sviti-psuiut-grafiti-benksi/> [in Ukrainian].

8. Kulish, Y., & Vyshnevsky, D. (2022, December 2). Vandaly zrizaly hrafiti Benksi u Hostomeli, shchob “prodaty ta dopomohty.” [Vandals Cut Out Banksy’s Graffiti in Hostomel to “Sell and Help”]. *Korotko pro*. Retrieved from <https://kp.ua/ua/life/a660520-vandali-zrizali-hrafiti-benksi-v-hostomeli-shchob-prodati-ta-dopomohti> [in Ukrainian].

9. “Rik nezlamnosti”: dyzainerskyi proiekt. (2023, February). [Year of Resilience: Design Project]. *The Exhibition Directorate of the National Union of Artists of Ukraine*. Retrieved from <http://dvnshu.com/archiv/556-rk-nezlamnost.html> [in Ukrainian].

10. Mariia maliuie. 100 tvoriv Prymachenko. (2023, July). [Maria Paints: 100 Works by Prymachenko]. *Ukrainskyi dim*. Retrieved from <https://www.uadim.in.ua/podiyi/mariia-maliuie.-100-tvoriv-prymachenko> [in Ukrainian].

11. Salvador Dali. Bozhestvenna komediia. (2022, August). [Salvador Dalí. *The Divine Comedy*]. *National Museum “Kyiv Art Gallery*.” Retrieved from <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/25-salvador-dali-comedy> [in Ukrainian].

12. Shevchenkiana. Ivan Marchuk. (2023, November). *National Museum “Kyiv Art Gallery*.” Retrieved from <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/118-sevcenkiana-ivan-marcuk> [in Ukrainian].

13. Ivan Marchuk. Vidomyi nevidomyi. (2023, December). [Ivan Marchuk: *The Famous Unknown*]. *National Museum “Kyiv Art Gallery*.” Retrieved from <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/current-2/128-ivan-marchuk-vidomyi-nevidomyi> [in Ukrainian].

14. Asadcheva, T. (2024, March 8). Zolotom, kolorom, svitlom: u stolytsi zavershyvsia znakovyi proiekt do yuvileiu Kotarbinskoho [By Gold, by Color, by Light: Major Project Marking Kotarbi ski’s Anniversary Concludes in Kyiv]. *Vechirni Kyiv*. Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/95864/> [in Ukrainian].

15. Zberezheno v Ukraini. (2022, August). [Preserved in Ukraine]. *National Museum of the History of Ukraine*. Retrieved from <https://nmiu.org/events/exhibitions/29> [in Ukrainian].

16. Ty yak? (2023, June). [How Are You?]. *Ukrainskyi dim*. Retrieved from <https://www.uadim.in.ua/podiyi/how-are-you%3F> [in Ukrainian].

17. Victor Kudin. Karykatura viiny. (2023, September). [Victor Kudin: *War Caricature*]. *The Exhibition Directorate of the National Union of Artists of Ukraine*. Retrieved from <http://dvnshu.com/archiv/581-vktor-kudn-karikatura-vyni.html> [in Ukrainian].

18. Tetiana Kashuba. Koloryt Ukrainy. (2023, September). [Tetyana Kashuba: *The Color of Ukraine*]. *The Exhibition Directorate of the National Union of Artists of Ukraine*. Retrieved from <http://dvnshu.com/archiv/579-tetyana-kashuba-kolorit-ukrayini.html> [in Ukrainian].

19. “Zghurtovani... Nezlamni...”: Vseukrainskyi kulturno-mystetskyi proiekt do Dnia khudozhnyka. (2023, October). [United... Unbreakable...: National Cultural and Artistic Project for Artist’s Day]. *The Exhibition Directorate of the National Union of Artists of Ukraine*. Retrieved from <http://dvnshu.com/archiv/583-zgurtovan-nezlamn-vseukrayinskiy-kulturno-misteckiy-pryekt-do-dnya-hudozhnika.html> [in Ukrainian].

20. Tvorchyi zvit odeskykh myttsiv. (2023, November). [Creative Report of Odesa Artists]. *The Exhibition Directorate of the National Union of Artists of Ukraine*. Retrieved from <http://dvnshu.com/archiv/584-tvorchiy-zvt-odeskih-mitcv.html> [in Ukrainian].

21. Spivisnuvannia z temriavoiu. (2023, November). [Coexistence with Darkness]. *Mystetskyi arsenal*. Retrieved from <https://artarsenal.in.ua/vystavka/spivisnuvannya-z-temryavoyu/> [in Ukrainian].

22. Kuzmenko, Y. (2023, November 1). “Spivisnuvannia z temriavoiu”: u “Mystetskomu arsenalii” diiatyme vystavka suchasnykh myttsiv [Coexistence with Darkness: An Exhibition of Contemporary Artists to Open at the Mystetskyi Arsenal]. *Suspilne Kultura*. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/607715-spivisnuvanna-z-temravou-u-misteckomu-arsenalii-diatime-vstavka-sucasnih-mitcv/> [in Ukrainian].

23. Asadcheva, T. (2024, March 1). Pokolinna viiny: v Muzei Kavaleridze predstavly artproiekt pro realii sohodennia [Generation of War: Art Project on Contemporary Realities Presented at the Kavaleridze Museum]. *Vechirni Kyiv*. Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/95546/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.06.2024.

Стаття прийнята до друку 14.08.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Оксана Ламонова 2024

Олег Сидор

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу соціокультурних досліджень мистецтва, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: ogibelinda@ukr.net | orcid.org/0000-0002-4777-1916

Oleg Sydor

Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department of Socio-Cultural Studies of Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

АРХІТЕКТУРНА БІЕНАЛЕ 2023: НОТАТКИ СТОРОННЬОГО

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.319163 | УДК 791.2

BIENNALE ARCHITETTURA 2023: NOTES BY AN OUTSIDER

Анотація. У статті подано аналітичний тревелог стороннього спостерігача на Архітектурній бієнале 2023 року у Венеції, яку автор відвідав на один день наприкінці роботи експозиції. Порівнюючи архітектурну виставку з більш обговорюваною Мистецькою бієнале, автор окреслює Архітектурну бієнале як «білу пляму» в українському мистецтвознавчому дискурсі — проте таку, що має безпосереднє значення для країни, яка переживає воєнні руйнації й готується до масштабної відбудови. Застосовуючи свідомо імпресіоністський метод, що віддає перевагу безпосередньому чуттєвому сприйняттю, ця стаття окреслює провідні кураторські та просторові особливості 18-го випуску, який під гаслом «Лабораторія майбутнього» курувала Леслі Локко. Оповідь протиставляє компактний «сліп» архітектурної експозиції (Джардіні й Арсенале) розосередженій мережевій структурі Мистецької бієнале та підкреслює ключові досвідні мотиви: перетворення міжпавільйонного простору на ленд-артові ландшафти, стійкість видовищної інсталяційної практики попри орієнтацію дисципліни на дані, а також розмиті межі між архітектурою, візуальним мистецтвом і перформативним дизайном. Особлива увага приділена національним павільйонам, що або посилювали, або підважували лабораторну метафору — бразильському «Тетта», українському земляному проєкту «До майбутнього», а також занурливим інсталяціям Франції, Ісландії, Саудівської Аравії та Данії. Стаття завершується висновком, що бієнале підтверджує дуальну природу архітектури як орієнтованого на публіку видовища й спекулятивної дослідницької платформи, пропонуючи українським архітекторам водночас застереження та натхнення для повоєнної відбудови.

Ключові слова: Архітектурна бієнале 2023 року у Венеції, «Лабораторія майбутнього», просторові практики, національні павільйони, повоєнна реконструкція, українське бачення.

Abstract. This article offers an outsider's analytical travelogue of the Biennale Architettura 2023 in Venice, visited during a single autumn day near the close of the exhibition. Situating the architectural show against the more widely discussed Art Biennale, the author first frames the Architecture Biennale as a "blind spot" in Ukrainian art-historical discourse—yet one of acute practical relevance for a nation facing wartime devastation and the prospect of large-scale, future-oriented reconstruction. Adopting a deliberately impressionistic method that privileges direct sensory observation over exhaustive archival citation, the essay maps key curatorial and spatial features of the 18th edition, curated by Lesley Lokko under the motto "The Laboratory of the Future." The narrative contrasts the concentrated geographic footprint of the architectural exhibition (Giardini & Arsenale) with the more diffusely networked Art Biennale, then highlights signature experiential motifs: the transformation of inter-pavilion space into land-art terrains, the persistence of spectacular, installation-driven practice despite the discipline's data-heavy rhetoric, and the porous boundaries between architecture, visual art, and performative design. Particular attention is paid to national pavilions that either reinforced or subverted the Biennale's laboratory metaphor—Brazil's award-winning "Terra," Ukraine's earthwork-like "Before the Future," and immersive constructs by France, Iceland, Saudi Arabia, and Denmark. The article closes by arguing that the Biennale ultimately reaffirms architecture's dual identity as consumer-facing spectacle and speculative research platform, offering Ukrainian architects cautionary lessons and inspirational models for post-war rebuilding.

Keywords: Biennale Architettura 2023 in Venice, Laboratory of the Future, spatial practices, national pavilions, post-war reconstruction, Ukrainian perspective.

Постановка проблеми. Архітектурна бієнале — «біла пляма» в українському мистецтвознавстві (окрім вузькофахової сфери, яка зазвичай неприступна масовому читачеві). Частково через це, але й з огляду на жанр нашої розвідки ми уникаємо посилань на конкретні писемні джерела (були тільки уточнення імен

кураторів та назви проєктів, узяті з офіційних сайтів), віддаючи перевагу безпосереднім враженням, які нам пощастило отримати упродовж одного осіннього дня 2023 року. Більше пишуть про бієнале образотворчості, що дійсно була першою, але породила ціле віяло бієнале-супутників, бієнале-послідовників (музики,

літератури). Останні ще потребують свого вдумливого аналізу чи, принаймні, елементарного інформування про них українського симпатика муз.

Актуальність теми. Досвід західних архітекторів є безцінним для України, яка зазнає жаклих руйнувань під час російсько-української війни і яка, в ідеалі, має зазнати масштабної відбудови в сучасному дусі. Це, можливо, поспішне передбачення, але і його не варто скидати з шальок терезів. Також важливим є позначення суми ризиків, які чигають на сучасного будівничого і яких небезпек варто уникати, хоча б, щоби вчергове не «вигадати колесо».

Мета статті — визначити основні тенденції архітектурного пошуку (хоча б суто візуально), порівняти ментальні конструкції та практики двох основних бієнале Венеції. Можливо, оповідь автора слабує на деяку емоційність, та він її припустився свідомо, прагнучи передати приголомшливе (адже побачив таке вперше) відчуття постмодерної архітектуротворчості, утім, відшарувавши свої шерехаті враження від прикмет репортажності, натомість спробувавши їх, навіпаки, «розкласти поличками».

Виклад основного матеріалу. Тієї осені — а до закриття артфестивалю лишалося кілька тижнів! — Джардині ді Кастело заюрмили старосвітського виду, однак пещені молодики в класичних капелюхах, притім місцевого виробництва (забудьте про Китай, як і про американські бейсболки). Гадаю, це можна пояснити атмосферно-погодними властивостями традиційно вільного міста: за кілька годин до мого приїзду звідси тільки-тільки збігла вода, яка нібито доходила вже до кісточок, що не є найбільшою загрозою для Венеції. Усе повертається на свої кола, і це відчутно і на її наймодерніших виставкових майданчиках. Особливо на тих, де віє-повіває дух ретро... якщо тільки це не було черговою скороминушою модою чи маною для довірливого туриста.

Проте почнімо від самого початку. Одразу застережемо читача, що термін нашого перебування в місті св. Марка у листопаді минулого року не перевищував добової норми, необхідної, аби хоча б поверхово скласти враження про той чи інший культурний продукт, властивий цьому та й будь-якому місту. Тож наші враження — апіорі неповні... Тільки чи не є такими будь-які враження від Венеційської бієнале сучасного (образотворчого: *arte visuale*) мистецтва, розкиданої десятками, якщо не сотнями локацій по всьому місту, що їх годі обійти і найстараннішому журналісту? А 18-та Бієнале архітектурна — молодша за віком, тож і скромніша за амбіціями й за розмірами

виставлянь. Хоча, звісно, справді адекватний її аналіз вимагає праці кількох тижнів. У нашому випадку ми смиренно приймаємо вимушену обмеженість нашого погляду і не претендуємо на концептуальні узагальнення. Наше завдання — відчутти типологічну відмінність / схожість видань різних мистецьких видів, спробувати схопити основні її візуальні конфігурації, невимушені патерни затаєних сенсів. Побіжний погляд за таких умов — радше дивний союзник, а не ворог. Не встигаєш замулити власні мізки розлогіми концепціями та деклараціями, анексіями (сенсів) і контрибуціями (на користь чужого комільфо). Постфактум відзначимо дебюти Нігеру та Панамі, але я туди не втрапив. Обсяги артфестивалю і не розраховані на стовідсоткове охоплення. Твій вибір — вірний, бо вибірковий, і так у кожного з відвідників.

(Вже повернувшись додому, дізнався, що Золото лева «за павільйон» отримав бразильський проєкт «Земля». Слово честі, в око мені не впав... що не свідчить про його мізерність. Просто я дуже ласий до спектакулярності, а не до розумувань, які були там наявні. Белькотання вже не на часі.)

Перше враження: на відміну од Бієнале попереднього року (фестивалю образотворчих мистецтв), яка заявляє себе на кожному розі і не відпускає часом навіть на території аеропорту Марко Поло, ця бієнале (прокурована 59-річною афро-шотландкою Леслі Локко — не лише архітекторкою, а й авторкою дев'яти романів на теми, далекі від бієнальських) є явищем суто локальним, зосередженим на території вищезгаданих Садів й Арсеналу. Архітектура, хоч і безпосередньо заторкує життя кожного з нас (чого не скажемо про малярство, скульптуру, не кажучи вже про відео-арт чи перформанс), але резонансу як окрема дисципліна має менше, зокрема й у Венеції, де присутні її справді блискучі зразки (та більше з минулого, зразків ХХ століття тут обмаль). Таке враження, що її увібгали в таке собі комфортабельне гето (до речі, останнє слово — венеційського побутування і принизливого змісту не має), до якого ще треба дістатися — і дістаються не всі. Ми дісталися і аншлагу не помітили, хоча й пусті павільйони тут — теж радянський міф, при тім, що Венеція, оговтуючись від ковідних обмежень, переповнена відвідниками. У черзі до кас — одна, зрідка дві душі: явище для традиційної Бієнале неможливе, коли вимагалася ще й електронна реєстрація твого місця в черзі.

Наступне враження: дві бієнале всередині свого периметру, якщо й не ідентичні, то дуже схожі між собою. (Навіть квитки на відвідування двох основних

локацій коштують однаково: 25 євро, звісно, якщо вам не світить знижка за коюсь із химерних категорій. Власне, чому «навіть»? Адже площа їх не стислася і не розширилася, лише одне мистецтво тимчасово змінило інше.) Не зачеплено принципу національно-країнного представництва, який і дотепер головує на території Джардині, усього ж тут 89 учасників. (Слава Богу, вистачило клепки зачинити двері перед росіянами, і тепер Ханенків павільйон, о диво — на замку, а по совісті, мав би перейти до нас. Та хто ж візьме на себе сміливість таке ініціювати?) Навіть на Україну розщедрилися, розпорошивши її на кількох локаціях, арсенальну та «садову»: проектом «Перед майбутнім» трьох авторів (потім до них додалося ще з десяток молодих, впізнаванні — вже нам відомі Олександр Курмаз і Олександр Бурлака), а наші ж сюди не вчащають роками.

І гасло ніхто не викреслив з порядку денного: «Лабораторія майбутнього» (яке дивним чином змикається з минулим, мов кінці стрічки Мебіуса). Поєднання червоно-чорних смуг, таке любе серцю українця, та іноді переважає буро-червоне. І нескінченні зали блискотливих інсталяційних атракцій у Арсеналі — майже такі, як за минулим, «непарних» літ, коли Бієнале власне мистецьке розгортало тут другу за значущістю локацію, куди конче мав утрапити відвідник цього заходу, а вже далі як вийде. Себто основну структуру Бієнале збережено — чого не скажеш про фестиваль кіномистецтва (за рахунком літ — не Бієнале, бо відбувається щорічно, але за рівнем підпорядкування — таки вона, і знайомий левовий силует майорить як над царством картини, так і над вочиною екрану). Той вже зовсім автономно зачинився на території Лідо, що до нього — палицею докинути, але йому зайві мудрування ні до чого.

Отже, ці дві, здавалося б, зовсім не дотичні одна до одної бієнале існують в режимі навіть не доповнення, а якоїсь фантомної, незговірливої самозаміни, де одна може залюбки прикинутися іншою, а та — їй навзаєм, хоч жодна не ставила собі на меті такого окозамилування. А проте: кілька разів Бієнале найстаріша збивалася на химерну перебудову павільйону, як це було з Німеччиною, Іспанією. Якраз Німеччина і фігурує найчастіше. А тут, як побачимо, малярські фрагменти раз по раз випинають у експозиції, наприклад, Італійського павільйону. Звісно, у кожному конкретно взятому випадку це значило щось зовсім інше, ніж у сусіди: митці як такі демонстрували експансію над простором, вихід на межі картинного простору і підпорядкування йому всього

того, що нібито образотворчості не належить. Архітектори просто ілюструють потенційні можливості своїх проектувань, що їх (даруйте за тавтологію) немає можливості втілити в життя. В першому випадку такий несподіваний артефакт був конгруентний задуму. В іншому — він виступав як його повноважний, але додаток, однак міг узурпувати увагу глядачів, які надають перевагу картинці, та не експлікації, звісно за виїмкою фахівців.

Тут, однак, трансформації: вже побіжний огляд виявляє метаморфозу — піддано не лише павільйони, але й простір поміж ними. Особливо це помітно на Джардині, яке раптом перетворилося на майданчик для вправ з лендарту, тож із несподіванки можна заблукати і у трьох соснах — чи то пак, трьох вулицях. Природа брала реванш... на цьому клаптеві простору, мізерному навіть для антимегалісної Венеції, хоч і з імперським минулим, зрештою, це ж Сади, Giardini. («Поверніть природу», — благав напис побіля однієї з інсталяцій, де кілька карт промовисто демонстрували різке зменшення ландшафтних зон у сучасному місті.) Якись ділянки площі поміж павільйонами перекопано, зрихлено, наїжачено загрозливими брустверами — там, де раніше простягалися зручні для шпацерувань доріжки, а названо вигадливо: «Prima del Futuro», себто «Перед майбутнім»: так це ж наші! (Явно натяк на цілком можливу в найближчому майбутньому глобальну війну, коли вцілілі ховатимуться в бліндажах і Європа нікуди не втече, а не звична інсталяційна риторика, хоча беззаперечні перегуки із київськими пагорбами.) Зник просторовий контраст між павільйонами, насиченими сенсами мистецьких оповідей, та нейтральними, як і годиться, зонами.

Утім, у Арсеналі й такого не спостерігаємо: збережено принцип анфіладного перетікання однієї просторово-нарративної одиниці до іншої або ж їхньої взаємної дифузії, та подібне нам уже відомо з попередніх літ. Через це Арсенал — де саме сувора старовинна архітектура завжди домінувала над сучасною артначинкою — і вражає менше. Велетенські простори вимагали б дійсно глобальних перебудов, цілком прийнятних і навіть бажаних у «садових» національних павільйонах, ті ж, яким доводиться тулитися на арсенальних просторах, змушені коритися загальним правилам, що припускають мінімум такого-от волюнтаризму. Отже, повертаємося на Джардині.

(Щоби більше не заторкувати теми Арсеналу, хутко перелічу основні візуальні лейтмотиви його неозорих площ. Килими, посипані блискітками. Сузір'я ламп у формі сомбреро. Кольорові клітки

різноманітних конфігурацій, з'єднані між собою дерев'яними перетинками. Флуоресцентні мапи на камінній підлозі, з навмисним виділенням смагдахових клаптів. Колекції ядучо-барвистих лахів — бігме, це ж не показ прет-а-порте! Гігантські віяла, завислі у просторі та покриті візерунками, мов шматками невіднайдених островів та материків. Плетені драперії із солярними знаками, надто значущі, аби бути просто драперіями. Пісочні інсталяції, що жваво нагадують місячні поверхні з характерними кратерами. Ромбовидні портали, склепані з бамбукових трубок. Аркодужні ансамблі з ехидними «язичками» на власних стінах — павільйон Саудівської Аравії. Слайдові демонстрації просто на підлозі... Воістину, людська вигадливість не знає меж... які часто перевищують міру нашої здатності це все сприймати, як і вчергове помічати повтори та запозичення, що нині за гріх у мистецтві не вважають, ще й ними пишаються. Тільки часом стара-старезна пляма на арсенальській будові, здається, значно більше інтригує, аніж перелічені артцікавинки.)

Апріорна лабораторність біенальського задуму 2023 року зумовила не лише існування відповідних проєктів, але й воістину химерних способів їхнього сприйняття — що раніше було все-таки винятком. Звісно, не бракувало й академічних показів з таблицями, графіками, проєкціями та численними експлікаціями, в яких було вкрай мало спектакулярності (як у павільйоні Іспанії). Але поруч наче вибухали проєкти, сповнені виклику і жаги випробування — починаючи з рівня відвідувачів. Наприклад, в одному з павільйонів на острові св. Єлени їм доводилося дертися стрімкими сходами на риштування посеред залу, аби споглянути на зразки проєктів, розташованих на умовному даху над отими риштуваннями; більше двох душ з двох боків конструкція не витримувала, тож сприйняття лишалося вибіркоким і обмеженим у часі, хоча, як про нас, саме наприкінці свого виставкування на подібне не було багато охочих; можливо, основна маса їх припала на літній період, а особливо на час офіційних презентацій.

(Як варіант — драбинки, підперті до ледь увігнутої стіни, на яку напнуто шмату з монохромним розписом явно утопічного проєкту, стилізованого під ренесансно-барокові фантазії з химерними мостами-баштами. Хоч розмір її порівняно невеликий, але прискіплива деталізація припускає максимально ретельне ознайомлення з проєктом, буквально впритул, знову таки залізаючи на драбинки, на всяк випадок споряджені написом «вилазьте на свій страх і ризик».

У традиційній Біенале таких застережень майже не було, хіба глядача занурювали в темряву чи зачиняли у світлій камері, — там і там треба було розписатися у спеціальній відомості. Я був і там і там, і звідусіль наживав п'ятами, охоплений не властивою для мене клаустрофобією. Тут інакше: на драбини хвацько таки вилізли дебелі, але досить привабливі жіночки, привітно усміхаючись у фотокамеру. Їм було комфортно, хоча не виключаю, що вони й влізли задля позування. Проєкт дійсно був самодостатній, хоч і дуже елегантський. Місто майбутнього?.. І хто нині в таке вірить?.. але знову і знову його мостять: в уяві, на папері, на стіні, у тривимірній проєкції.)

В іншому випадку глядачам вільно було гуляти багатопверховими лаштунками середньостатистичного театру: таке показала чи не найбільш лицедійна країна світу, Франція, ще й додала шумових ефектів, які прогнозовано привабили молодіжну публіку, але не полонили серця біенальського журі, раніше до неї дуже схильного. Лаштунки, та й годі, і вигадки в тім ніякої... але й нам не має сенсу брати на віру всі вердикти журі. Та «великі країни» цього разу дозволили собі розслабитися: ні США, ні Велика Британія, навіть Німеччина нічим особливим не вразили.

Єдиний, хто нічого не виграв і не програв від умовного «переставлення складників», так це павільйон Ісландії, який і раніше слабував на екологічні проєкти, вражаючи своїм вишуканим мінімалізмом. Тож і тут вона не відступилася від свого звичаю: голі дерев'яні стіни з мозаїкою гачків на їхній поверхні та маленьких стільців (на взір тих, що практикують у барах, саме побіля шинквасу), припнутих саме до речі: модель існування людини в природному середовищі з помірною його експлуатацією, аби їй ніяк всерйоз не зашкодити.

Із солідарності — байдуже, географічної чи концептуальної — інший павільйон (Скандинавських країн) так само зберіг вірність колишнім композиційним знахідкам, представивши на своєму обширі мальовничий розкардаш, інсталяційний мотлох умовних молодіжних майстерень, де імітація поганських ідолів, розмальованих у душі Олексія Малих, сусідить зі жмутками сухого листя, підвішеними до стелі, а саморобні бібліотеки прикрашені злетом самодіяльних знамен. Щось нагадує? Так, звісно, «Колекціонерів» за кураторства Марти Кузьми, показаних тут 2009 року, де взяло участь аж 26 душ, через що у павільйоні створився схожий безлад, прикладів якого не бракувало на 53-му Артфестивалі. Але сьогодні таке — радше виняток з правила.

Тож спектакулярність нікуди не зникла. Вона лише змінила машкару, трохи причепурившись «для блезиру». Необхідність враховувати дані точних дисциплін, така важлива в архітектурі і така несуттєва в малярстві чи скульптурі, не змогла скасувати жаги гострих вражень, і митці-архітектори пішли їй назустріч. Ба більше: спектакулярності побільшало, бо архітектура за своїм призначенням є споживчою, а не умоглядною — крім чистих проєктів, звісно, — дисципліною, яка має подобатися і кидатися у очі... Навіть перетинки поміж умовними територіями, «внутрішніми водами» крайучасниць, теж було виконано елегантно: рівномірне чергування напівпрозорих паралелей-горизонталей, випнутих до глядача під різним кутом з ефектом віддзеркалення / затьмарення. Ідеально для юних пар, які, стоячи навпроти, вперше впізнають перемінність світу... чи абетку «оп-арту», який, на відміну від свого «(п-)оп-ередника», орієнтувався на снобів, а не натовп, хоча відверто про це ніколи не заявляв.

(Маленька деталь: зміна спонсорської фірми. Раніше це був бюджетно-демократичний «Свач», а нині — «Ролекс», що є одним із символів грубої розкоші. В останньому випадку, зрозуміло, без дисконту. І без артівських витребеньок. Навіть тумба для його рекламування — респектабельного сірого кольору, а не кольору «любові-журби».)

Навіть вхід до павільйону часом уподібнювався рекламній афіші: павільйон Нідерландів прикрасила ефектна орнаментальна композиція жовто-блакитного (о радість!) кольору, яка розцяцьковувала поєднання кулястих і криволінійних елементів, але назва попереджувала, що тут усього-на-всього — реклама зразків сантехніки («plumbing»), що теж на свій копил архітектура. Тут теж юрмиться натовп, хоча листопад для Венеції — не час найбільшого залюднення, та, видно, за два роки медізоляції усі скучили за враженнями. Навіть сантехнічного гатунку... А що ви хочете: в одному із далекосхідних павільйонів запропонували навіть оновлений варіант унітазу, уніфікований для потреб обох статей, і це — також Бієнале.

(Мутації людських виробів, винаходів чи розважальних інституцій можна було угледіти і серед інших виставкових локацій: пістряві гібриди машин, як у майстрів, що заповнили Венеційський павільйон, та насправді це були колекційні, не втілені у масове виробництво зразки автівок 1910–1950-х, які закликали глядачів «зберегти їхню історію», але при тім, звісно, їх «не торкатися»). Приміром, у жовтому, як курча, комбайні «срібної доби». Або в «новому баченні», що втілювалося у проєкті т. зв. закладу громадського

харчування, який би поєднав кав'ярню, пекарню та цукерню, і про це — муральними плямами на тимчасовій стіні, встановленій у Італійському павільйоні, тут вже знадобився мультикультуралізм: обидва відвідники майбутнього «закладу» — не європеїди.)

А серед інсталяцій — заворожував проєкт австралійський: тонкі, елегантні металеві конструкції будов посеред тьмяної зали, яку освяло лише мерехтіння відео на задній стіні, аркові вигадливості, підвишені до стелі, що вже натякало на їхній утопічний статус. Поляки поставилися до подібного завдання куди оптимістичніше, нагромадивши (дещо одноманітні, щоправда) лабіринти синіх, зелених, жовтих, червоних наскрізних прямокутників, що скидалося більше на спортивний майданчик — у якому, однак, навряд чи можна було б займатися спортивними вправами. Ніде так промовисто не виступає приреченість артефакту, як на архітектурній виставці, адже образотворчість рятується за рахунок своєї келійності (хай і розширеної до меж зали або двох) та самодостатності, яка для архітектури — хоч і не смертельний, але вирок.

Розмаїття просторових практик, які активно перегукувалися з практиками скульптурними, розцвіло в Італійському — чи то пак, збірному павільйоні. Порівняно невеликі розміри автономних приміщень не давали авторам виграти за рахунок карколомних масштабів, що нерідко призводило до чогось протилежного: крихкотілості артефактів, дріб'язковості тем, самодостатній пістрявості тощо. Трансформації простору оберталися то подобою амфітеатру, змайстрованою з брік-а-бракових дерев'яних ящиків з канцелярським мотлохом, нагромаджених ярусом («Парламент привидів» Ібрагіма Махами), то гаєм залізних патикив, споряджених малесенькими прикметами культури та цивілізації, покликаними продемонструвати власну малозначущість, але й здатність до виживання в екстремальних умовах, то декоративними фресками з африканськими мотивами, — і от за цю красу Олалекан Джеїфус (Olalekan Jeyifous) отримав Срібного лева. (Надвірна інсталяція, прикрашена плющем, який розрісся тут поза бажанням авторів, запелювала до традиційно венеційського образу гондольєра, щоправда, втіленого «у шкурі» африканця, чий насмішкуватий портрет помістили на штандарті, оточеному якимись нековирними дерев'яними, пришпандореними до тимчасової конструкції, яка знову-таки скидається, пробі, на ту саму автобусну зупинку!) Але часом артефакт стискався до розміру невеликих химерних плетінь, орієнтованих килимків чи макабрисних іграшок жовтогарячого

кольору — усього цього добра було чимало на звичайних Бієнале, щоразу під іншим соусом. Тут таке не дивувало, але трохи розважало, даючи передих поміж попереднім і наступним *Civitas Solis*, у черговому створенні яких бажання не зникало.

Їхні обриси, тут — ретроспективні, крейджано-білим по теракотовому: симбіоз «тимчасового» та «вічного», псевдофрески та квазіначерку, жанрова химерність якого підсилена стильовою орнаментальністю. Звісно, матеріалізували у розлогих макетах на столах, де кружляння пальмових зон підводило до якогось осяйного палацу, скопійованого з напіврозчавленої пагоди. Було таке, було, тисячі разів було. Але — новація: у першому випадку графічні контури доповнювалися кавалком відеоекрану, який ставав доміантним у іншій архінсталляції, де варіанти творчих рішень можна було роздивитися через невеличкі окуляри в стіні (remember «Простір культурної революції»... лише не думайте, ніби я дорікаю закордонним авторам у плагіаті!.. зрештою, Едісон користав такими на заміну традиційному кіноекрану, але інерції останнього не подолав). Чому до стіни було притулено суто двійко східних глечиків, утямити не годен. Мабуть, для «атмосферності», як нині модно патякати.

Проекти як такі не розбиратиму: темна вода во облацех, та й місця для того мало. (Луїджі Пулісі так і назвав тогорічну Бієнале — «снобістичною та нерезультативною».) Зауважу лише, що виглядали вони не проектально сухо, а хвилююче і вигадливо, часом вміщені на якомусь мальовничому столику, де конструкційні лінії уподібнювалися візерунками космічних галактик (павільйон Південної Кореї, тут названої просто як Корея). Загалом малярство

лишається невігойним, невиправним: його виганяють у двері, воно лізе у вікно. Часом традиційно і дуже впізнавано: панно «кучерявого стилю» в японців, котрі навряд чи бачили нашу «Паризьку комууну» 1990-х, та написали щось подібне. Під іншою машкарою, як-от у вигляді панорами апокаліптичного міста, створеного данцями, з натуральним переднім планом, що нагадує севастопольський твір Франца Рубо, тільки без людської присутності: homo накоїв, що міг, homo вільний. Ландшафт суто західний, а наслідки можуть бути приписані як техногенній катастрофі, так і ядерному влучанню, який, за задумом авторів, може спіткати «Місто біля моря» (як назвав свій проєкт Данський павільйон). Похмура краса загибелі цивілізації перекриває відчуття небезпеки, стаючи загрозливим симптомом *taduum vitae*, поступового занурення в стихію смерті. Повторюю, ключове слово тут — «краса», і краса невимовна, хоч і, звісно, перверзивна.

Висновки. Архітектурна бієнале, отже, навіть не міняє образу — вона лише змінює вивіску. І трохи збовтує флакон із намішаними в ньому пропорціями. Чогось на жменьку більше, чогось на кілька крихт менше. На сторонній погляд, з усього розмаїття жанрів образотворчих мистецтв лишилися тільки лендарт і концептуалізм... та хіба цього не досить? Особисто для мене воно лишається прелюдією для Бієнале, яка сталася року наступного; здогадно, архітектори думають інакше. Цей нарис є апріорі суб'єктивним, покликаним передусім зафіксувати живі враження від побаченого.

Стаття надійшла до редакції 03.09.2024.

Стаття прийнята до друку 15.10.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Олег Сидор 2024

Ольга Сіткарьова

Кандидат архітектури, старший науковий співробітник, провідний науковий співробітник відділу дослідження просторових і предметних систем, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: sitkaryova@mari.kiev.ua | orcid.org/0000-0002-5815-6417

Olha Sitkariova

Ph.D. in Architecture, Senior Research Fellow, Principal Research Fellow in the Department for the Study of Spatial and Object-Based Systems, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

ВІДНОВЛЕННЯ, ЗАХИСТ І ДОСЛІДЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ ТА ТЕРИТОРІЇ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

(1979–2000)

RESTORATION, PROTECTION AND RESEARCH OF ARCHITECTURAL MONUMENTS AND THE TERRITORY OF THE KYIV PECHERSK LAVRA

(1979–2000)

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.319173 | УДК 726.54(477.41)“1979/2000”:72.025.3

Анотація. На основі матеріалів проектних та науково-дослідних робіт, а також документів, виданих державними директивними органами, висвітлено хід та результати проведення відновлюваних, ремонтно-реставраційних робіт на пам'ятках архітектури Національного заповідника «Києво-Печерська лавра», а також заходів з інженерного захисту та благоустрою його території.

Ключові слова: Києво-Печерський заповідник, пам'ятки архітектури, архітектурний ансамбль, проекти реставрації, дослідження, благоустрій.

Abstract. Based on materials from design and research projects, as well as documents issued by state directive bodies, the article highlights the progress and outcomes of restoration and repair works carried out on architectural monuments of the Kyiv Pechersk Lavra National Preserve. It also outlines measures related to engineering protection and the improvement of the site's territory.

Keywords: Kyiv Pechersk Preserve, architectural monuments, architectural ensemble, restoration projects, research, site improvement.

Постановка проблеми. Архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври є пам'яткою містобудування світового значення. За рішенням 14 сесії Міжнародного комітету по збереженню всесвітньої культурної і природної спадщини ЮНЕСКО (Канада, м. Банф, 7–12 грудня 1990 року), архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври занесений до Списку пам'яток всесвітньої спадщини (за № 527). Це підвищує відповідальність нашої держави за його збереження для нащадків. У зв'язку з цим своєчасні заходи щодо інженерного захисту території комплексу та своєчасної і професійної реставрації пам'яток архітектури,

які тут розташовані, завжди були актуальними. Отже, важливість вивчення запропонованої в цій статті тематики незаперечна.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що в Національному заповіднику «Києво-Печерська лавра» в період, що розглядається (1979–2000), проводилися масштабні відновлювальні, ремонтно-реставраційні роботи та заходи щодо інженерного захисту території, ці питання, за виключенням відтворення Успенського собору, не знайшли висвітлення у науковій літературі. Їм присвячені лише поодинокі праці, зокрема монографії «Архітектура Києво-Печерської

лаври кінця XVIII — XX століття» [11], «Успенський собор Києво-Печерської лаври: до історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови» [12], «Успенський собор Києво-Печерської лаври: методичні засади та хронологія відтворення» [8], «Києво-Печерська лавра — пам'ятки історії та культури України» [2]. Окремі згадки про зазначені роботи містяться у статтях у періодичних виданнях, насамперед у збірниках наукових праць «Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури» [4; 5], «Могилянські читання» [3] та в інших.

Мета і завдання статті полягають у висвітленні питання щодо відновлювальних і ремонтно-реставраційних робіт, а також заходів з інженерного захисту території та благоустрою території Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» в 1979–2000 роках. Зазначений період взятий для розгляду не випадково. У 1979 році Науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем архітектури в м. Києві виконав на замовлення Заповідника ґрунтовну працю «Історико-архітектурне обґрунтування перспективного розвитку Державного історико-культурного заповідника «Києво-Печерська лавра», де були окреслені умови, створення яких необхідно було забезпечити для успішного перспективного розвитку та збереження унікального архітектурного ансамблю монастиря.

У 1980 році інститут «Укрпроектреставрація» обстежив пам'ятки архітектури Заповідника та споруди, що розташовані на території Печерської фортеці XVIII століття, а Київський науково-дослідний і проектний інститут містобудування виконав «Техніко-економічні обґрунтування реконструкції Києво-Печерського заповідника», в одному з розділів якого були обчислені орієнтовні обсяги капітальних вкладень на реконструкцію Заповідника. Це дало можливість розпочати зазначені роботи. Завершенням цього етапу робіт можна вважати 2000 рік, коли був відновлений Успенський собор.

Виклад основного матеріалу. Після завершення Другої світової війни, під час якої архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври зазнав великого руйнування, на його пам'ятках архітектури були проведені масштабні ремонтно-реставраційні роботи. Вони виконувалися на основі ретельних наукових досліджень, що дозволило відновити пам'ятки в їх первинному вигляді або з пізнішими нашаруваннями, що мають архітектурну та історичну цінність. Водночас рішення щодо використання споруд

ансамблю Заповідника мали суттєві недоліки, оскільки відновлення комплексу здійснювалося без єдиного перспективного плану та без урахування вимог до архітектурного ансамблю як цілісного містобудівного організму.

У цей період багато споруд Заповідника передали в оренду різним організаціям та установам, а також до житлового фонду міста. Це призвело до того, що територія Києво-Печерської лаври та навколо неї в межах валів Печерської фортеці XVIII століття захаращувалася випадковими допоміжними будівлями. Проведення будь-яких загальних містобудівних заходів із відновлення споруд та благоустрою цієї території було неможливим. Це спричинило появу Постанови Ради Міністрів УРСР (№ 53 від 02.02.1977) «О дополнительных мерах по дальнейшему улучшению работы Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника», а також Постанови Київміськради від 16.07.1979 № 920 «Про уточнення меж історико-культурних заповідників і зон охорони пам'яток історії та культури в м. Києві».

Стала очевидною необхідність вирішення низки питань, в тому числі щодо розробки програми та генерального плану перспективного розвитку Заповідника. Ця робота була доручена Науково-дослідному інституту історії, теорії та перспективних проблем радянської архітектури в м. Києві (КиївНДІТІ), Київському науково-дослідному і проектному інституту містобудування, Головному управлінню з проектних робіт з будівництва «Київпроект», а також іншим науково-дослідним і проектним організаціям та установам: Академії наук УРСР, Київському університету ім. Т. Г. Шевченка, Міністерству геології УРСР, Київському інженерно-будівельному інституту, Київському науково-дослідному інституту основ та фундаментів, інституту «Метропроект», інституту «Укржитлорембуд» та іншим.

Робота спиралася на матеріали проекту детального планування (ПДП) цього району, розробленого Головним управлінням «Київпроект», в тому числі проекту охоронних зон (Ю. Паскевич, Д. Канаєв, Є. Фролов), та матеріали опорного плану.

КиївНДІТІ розробив програму проведення історико-архітектурних досліджень (виконавці: Т. О. Трегубова, Є. В. Горбенко, Г. Н. Логвин, Ю. П. Нельговський, Є. В. Тиманович, А. І. Алімпієв, А. В. Демкіна, В. Т. Завада, О. А. Пламеницька), до якої входило широке коло питань: аналіз розвитку планувальної структури та об'ємно-просторових композицій; історико-архітектурна інвентаризація; археологічні дослідження; оцінка природного ландшафту тощо.

Проведені дослідження дозволили фахівцям внести низку пропозицій.

1. Межі Києво-Печерського заповідника мають охоплювати територію Печерської фортеці XVIII століття та проходити по зовнішньому фронту її земляних укріплень.

2. Для збереження провідної композиційної ролі архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври в ландшафті міста слід оголосити його охоронною зоною такі території: частину Печерського району, обмежену вул. Московською (від вересня 2022 року вул. Князів Острозьких), від станції метро «Арсенальна» до училища зв'язку; пойму р. Дніпро з островами від Північного переходу до Залізничного мосту; кромку лівого берега до нової забудови та тієї, що проектується; схили придніпровської височини від Залізничного мосту до Зеленого театру; простір Неводницького яру зі схилами в районі площі Лесі Українки до Звіринецької гори включно. Зазначена охоронна зона Заповідника частково збігалася із загальноміською охоронюваною зоною (придніпровські схили, Неводницький яр), де забороняється будь-яке будівництво, що може негативно вплинути на характер ландшафту. В районі, обмеженому фронтом парного боку забудови вул. Московської (включаючи її тил), нове будівництво за умовою видимості з лівого берегу р. Дніпро не повинно перевищувати шести поверхів.

3. Для створення відповідних умов збереження пам'яток архітектури та відновлення історичної планувальної структури передбачався винос транзитного транспорту з території Печерської фортеці XVIII століття. При цьому мали бути відновлені в'їзні фортечні вузли в районі Головної Московської та Головної Васильківської брам, а також відреставровані земляні укріплення Печерської фортеці XVIII століття, які є природним кордоном заповідної території.

4. Виходячи з аналізу історико-містобудівної цінності забудови монастиря та Печерської фортеці XVIII століття, що тут склалася, пропонувалося створити на цій території кілька зон відповідно до характеру необхідної тут реконструкції:

– зону повного збереження з реконструкцією благоустрою та озеленення: архітектурні ансамблі Верхньої Лаври, Дальніх та Ближніх печер в межах монастирського муру XVIII століття та Оборонної стіни навколо Дальніх та Ближніх печер XIX століття, включаючи схили пагорбу біля Дальніх печер;

– зону часткової реконструкції, до якої входять території Гостиного двору Києво-Печерської лаври, Лаврської лікарні та споруд книжкового магазину

та водонапірної вежі на її подвір'ї, Воскресенської і Феодосієвської церков, а також колишнього будинку генерал-губернатора;

– зону повної реконструкції зі заміною функціонального призначення решти території Печерської фортеці XVIII століття, в тому числі відновлення її земляних укріплень та інших споруд, що мають історичну та архітектурну цінність;

– зону ландшафтного упорядкування зелених насаджень з метою розкриття архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври, включаючи схили придніпровської височини;

5. З урахуванням цінності забудови, що склалася, та характеру пам'яток архітектури пропонувалося різне функціональне використання територій:

– музейна зона Києво-Печерського заповідника у межах Монастирського муру XVIII століття та Оборонної стіни навколо Дальніх та Ближніх печер XIX століття;

– зона перспективного формування військово-історичного музею на базі пам'ятки архітектури Арсенал (XVIII століття), Петровського та Успенського бастионів, Порохового льоху в Успенському бастионі та інших фортифікаційних споруд;

– зони, де в перспективі планувалося створити музеї, а саме: пам'ятки архітектури церква Воскресіння Христового та Феодосія Печерського з їх подвір'ями, будівля Лаврської лікарні з будинком колишнього книжкового магазину та водонапірною вежею на його території, а також будинок генерал-губернатора;

– зона формування туристичного комплексу на території Гостиного двору лаври та в південно-західній частині Печерської фортеці XVIII століття, де тоді знаходилася Взуттєва фабрика, військова типографія, автобаза та інші будівлі військового відомства;

– зона побутового обслуговування відвідувачів Заповідника.

6. З метою відновлення цінних елементів містобудівної композиції передбачалося відновлення деяких споруд архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври, що були втрачені: Успенського собору, деяких ділянок Оборонної стіни навколо Дальніх та Ближніх печер XIX століття, каплиці над артезіанською свердловиною (корпус № 47), колодязів Антонія та Феодосія з ківоріями на Нижній території.

7. На території Печерської фортеці XVIII століття та колишнього села Берестове, що є заповідною археологічною зоною, передбачалося планомірне проведення археологічних та архітектурно-археологічних досліджень з метою визначення особливостей

давнього планування та забудови ансамблю і територій навколо церкви Спаса на Берестові. Фахівці мали внести пропозиції щодо музеєфікації частини давньоруського храму, що не зберігся до нашого часу.

8. Пропонувалося вжити заходів щодо вивчення підземних споруд Заповідника.

9. Для виконання запланованих робіт на території Заповідника пропонувалося:

- розробити проекти та виконати відповідно до них реставрацію пам'яток архітектури, яких не торкнулися реставраційні роботи у попередні часи;

- відселити сторонні організації та житловий фонд, що тоді займали велику кількість будівель на території Заповідника, та визначити нове функціональне призначення споруд;

- здійснити знос дисгармонійної забудови.

Наступним етапом проектних робіт було виконання в 1982 році фахівцями Науково-дослідного і проектного інституту містобудування «Техніко-економічного обґрунтування реконструкції Заповідника» (виконавці: В. А. Тищенко, Б. В. Орехов, І. Н. Сенник, Т. А. Чебікіна, Л. Н. Школьнікова, В. Е. Зиков, І. С. Епельбаум, Н. Х. Соковніна, Б. А. Циткін, А. П. Сагарда). Ці роботи базувалися на матеріалах «Історико-архітектурного обґрунтування перспективного розвитку Заповідника», а також проекту детального планування його території (Головне управління «Київпроект») і матеріалах обстеження пам'яток архітектури, виконаних інститутом «Укрпроектреставрація» (виконавці: Р. П. Бикова, В. І. Корнеєва). За топографічну основу було взято матеріали зйомки М 1:1000 (Головне управління «Київпроект»).

Техніко-економічні обґрунтування реконструкції Заповідника визначали шляхи реконструкції, принципи архітектурно-планувальної і композиційної організації, а також вартість зазначених робіт. До складу матеріалів обґрунтування увійшов розділ, пов'язаний із визначенням сучасного стану та відомчої приналежності споруд Заповідника, а також перспективи їх використання на майбутнє з урахуванням інтересів музею.

І. Пропозиції щодо відселення з приміщень Заповідника сторонніх виробництв, установ та мешканців:

- Інститут проблем металознавства АН УРСР — з корпусу № 11;

- Управління «Укртехмонтаж» Мінкультури УРСР — з корпусів № 20, 21, 22, 23;

- Студія фотопортрету Фабрики театрального реквізиту Мінкультури УРСР — з Микільської церкви (корпус № 25);

- Творчі майстерні художників Худфонду УРСР — з корпусів № 30, 63, 65;

- Фабрика театрального реквізиту Мінкультури УРСР — із корпусу № 31;

- Обласні курси підвищення кваліфікації працівників культури Київського обласного управління культури — з корпусів № 34, 35;

- Фондосховище Державного музею народної архітектури та побуту УРСР, Українська спілка охорони пам'яток історії та культури — з корпусу № 41;

- Профілакторій Київського виробничого експериментального взуттєвого об'єднання «Київ» Мінлегпрому УРСР — з корпусів № 42, 43;

- Житловий фонд Київського міськвиконкому — з корпусів № 39, 44, 45, 49, 52, 53, 58, 64, 68, 69, 98, 71;

- Професійне училище взуттєвої промисловості Київського виробничого експериментального об'єднання «Київ» Мінлегпрому — з корпусу № 57;

- Виробничі майстерні Української спілки охорони пам'яток історії та культури — з корпусу № 60;

- Дитячий комбінат Печерського райвідділу народної освіти — з корпусу № 70 та деякі інші організації з кількох корпусів.

II. Пропозиції щодо перспективного розвитку території Заповідника.

Був виконаний ситуаційний план Заповідника, а також розроблені пропозиції щодо його функціонального зонування, архітектурно-планувальних рішень, благоустрою та озеленення, зносу дисгармонійної забудови, інженерного приготування території, протизсувних заходів, в тому числі був визначений вплив зсувів на технічний стан пам'яток архітектури та розрахована орієнтовна вартість протизсувних робіт. Крім того, було запропоновано поновити інженерні комунікації на території (водопровід, побутова та дощова каналізація, теплопостачання, електрозабезпечення, телефонізація, радіофікація), а також розраховано орієнтовні обсяги капітальних вкладень та основні техніко-економічні показники виконання зазначених робіт.

а) *Функціональне зонування.* Проект передбачав розбивку території Заповідника на декілька умовних зон: експозиційну, адміністративно-господарську та готельно-побутову. Метою проведення зонування було виявлення груп об'єктів, пов'язаних зі специфікою їх функціонування. Це мало сприяти не тільки планомірному веденню реставраційно-відновлюваних робіт, а й раціональній організації роботи Заповідника в цілому.

Наприклад, Науково-дослідний інститут історії, теорії та перспективних проблем архітектури м. Києва пропонував, щоб одна із зон включала церкву Спаса на Берестові, Спаський та Павлівський бастіони земляної фортеці XVIII століття, пороховий льох (XVIII століття) на Павлівському бастіоні — головні експозиційні об'єкти цієї зони. Пропонувалося знести на цій території кілька споруд, що дисгармонують із унікальною давньоруською пам'яткою архітектури та її оточенням. Це б дало можливість покращити еккурсійний маршрут, якій мав пов'язати церкву Спаса на Берестові з церквою Всіх Святих над Економічною брамою та головною площею монастиря і Успенським собором.

Ще одна зона мала включати споруди, що розташовані вздовж вул. Івана Мазепи: будівлю Арсеналу (XVIII століття), земляні укріплення Печерської фортеці XVIII століття: Петровський, Успенський, Кавалерський, Андріївський, Семенівський бастіони, а також порохові льохи, що збереглися на бастіонах, Головну Московську браму, залишки Головної Васильківської брами та інші.

Було встановлено, що земляні укріплення Печерської фортеці XVIII століття, за деяким виключенням, мають задовільний стан. Водночас в результаті прокладання в повоєнні роки нового шляху був фактично знищений в'їзний вузол Печерської фортеці XVIII століття з півдня, а пам'ятка архітектури Головна Московська брама, що розташована в цьому районі, втратила свій первісний масштаб і характер.

Зазначалося, що за радянських часів були побудовані житлові будинки, які виходять за червону лінію забудови, а головне, масштабно та стилістично не ув'язані з пам'ятками архітектури, що розташовані навколо. Крім того, грубим порушенням містобудівних принципів є будівництво на цій території у безпосередній близькості до повір'я церкви Феодосія Печерського нового корпусу Київської взуттєвої фабрики для військового відомства.

Загалом, на час виконання Техніко-економічного обґрунтування реконструкції заповідника (1979) забудова Печерської фортеці XVIII століття мала переважно промислове та комунально-господарське призначення, що не відповідало характеру та місії архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври, розташованої поруч. Існування тут зазначених будівель було потенційним джерелом суперечностей, що дедалі більше загострювалися.

У 1992 році представники інституту «Укрпроект-реставрація» (В. І. Корнеева) та Києво-Печерського

заповідника (О. В. Сіткарьова) виконали обстеження всіх споруд, що розташовувалися на території Печерської фортеці XVIII століття, яку в той час займала Київська взуттєва фабрика. Був зафіксований час їх побудови, технічний стан та призначення. Усього тут знаходилося понад 45 об'єктів, побудованих за радянських часів: адміністративний та інженерно-лабораторний корпус (1981); Головний виробничий корпус (1968); корпус ідальні, складу, картонажного цеху (1947); будівля торговельної бази (XIX–XX століття); пожежне депо (XX століття); цех гумових сумішей (1970); склад (1977); теплиця (1984); овочевий павільйон (1985); котельня (1958); будівля ділянки нової техніки (1930-ті); газорозподільна підстанція (1967); медпункт з оздоровчим корпусом (1930-ті); два пожежні резервуари (1970); три трансформаторні підстанції (1949, 1960, 1991); будівля механічного цеху (1935–1938); лабораторний корпус (1990); будівля технічно-хімічного цеху (1957); бібліотека, корпус № 2 (перша половина XX століття, реконструйовано 1949 року); розплідник службових собак (1970); гараж (1971); чотири склади (1930-ті, 1966, 1967); три промислових склади (1966, 1967, 1968); великі відкриті навіси (1980-ті); будівля різачної (1961) та сховище токсичних відходів (1990); градирня (1968); підземна споруда, сміттєзбірник; склад (металевий модуль у вигляді напівциліндра); склад цементу та розчиннобетонний цех (1976); склад із рампою (1954); склад (1966); склад (1965).

Єдиною спорудою на території Взуттєвої фабрики, що мала стосунок до пам'ятки архітектури та містобудування Печерської фортеці XVIII століття, була Головна Васильківська брама, проте від неї залишилися невеликі фрагменти, які на час обстеження були в жахливому стані. Крім того, як свідчать архівні джерела, тут мала знаходитися цікава в архітектурному сенсі будівля кам'яних солдатських казарм, зведена близько 1768 року навпроти Арсеналу, і куртини між Кавалерським і Андріївським бастіонами. Проте виявити пам'ятку після її перебудов не було можливо.

Зазначений перелік споруд, які використовувала Взуттєва фабрика, в статті наведений не випадково, оскільки зараз акти їх обстеження в 1992 році важко знайти в архівах. Ці документи свідчать про злочинну байдужість посадових осіб, які мали контролювати належне використання території Печерської фортеці XVIII століття та не допустити подібного свавілля.

Не набагато краще виглядала територія навколо пам'ятки архітектури Арсенал (корпус № 106), яка теж була захищена гаражами, складами, навісами,

огорожами тощо. Обстеження пам'ятки виконали 1981 року фахівці інституту «Укрпроектреставрація» В. І. Корнеєва та Л. А. Кот. На відміну від об'єктів на території Взуттевої фабрики, вхід до будівлі Арсеналу було заборонено у зв'язку із секретністю об'єкту. Територія Арсеналу знаходиться між Петровським та Успенським бастионами Печерської фортеці XVIII століття. На Успенському бастионі в 1780 році був побудований пороховий льох, проте дослідити його тоді теж було неможливо.

Незадовільний стан пам'яток архітектури та території будівлі Арсеналу вимагав невідкладних зусиль щодо відселення військового відомства та Взуттевої фабрики з території Печерської фортеці XVIII століття.

б) *Архітектурно-планувальне рішення* спиралося на такі міркування:

- збереження архітектурної та об'ємно-просторової характеристик ансамблю, що склався історично;

- виявлення функціональної специфіки окремих груп будівель, що сприяють раціональному режиму роботи усього Заповідника;

- визначення перспектив розвитку всієї заповідної території в межах земляної бастионної Печерської фортеці XVIII століття;

- визначення етапів реконструкції та реставрації окремих функціональних і планувальних зон.

Проектні рішення не передбачали будівництва будь-яких об'єктів та були направлені на збереження усіх споруд, цінних з історико-архітектурного погляду, з використанням їх переважно з метою створення функціонально однорідної музейно-заповідної зони.

Проектом планувалося, що в майбутньому Заповідник буде займати територію в кордонах земляної бастионної фортеці XVIII століття і на його території залишаться тільки об'єкти історико-культурного спрямування. Це дозволить регулювати та контролювати забудову на заповідній території та в охоронній зоні, а також визначить раціональні шляхи реконструкції й відновлення всіх функціональних зон Заповідника як в найближчий час, так і на перспективу.

Суттєва реконструкція була запланована на території між Малярною баштою, Павлівським та Спаським бастионами, а також Головною Київською брамою (не збереглася) Печерської фортеці XVIII століття. Це мало забезпечити значне поліпшення функціонування та сприйняття всієї території Заповідника, а також парку Слави, що прилягає до нього з північного боку. В разі реалізації такого рішення важливі в архітектурно-просторовому значенні об'єкти мали отримати нову характеристику — на візуальній вісі

та в процесі руху утвердився б просторовий зв'язок обеліску Слави, церкви Спаса на Берестові, церкви Всіх Святих та головної домінанти архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври — Успенського собору.

Враховуючи інтенсивність пішохідного руху в районі Заповідника, пропонувалося влаштувати пішохідну алею із зовнішнього боку Монастирського муру XVIII століття, починаючи від церкви Всіх Святих, далі до Порохового льоху на Павлівському бастионі, Малярної башти, Онуфріївської вежі, вздовж Монастирського муру XVIII століття та Оборонної стіни навколо Дальніх та Ближніх печер XIX століття і до Головної Московської брами. На заваді реалізації цієї пропозиції було те, що безпосередньо з пам'ятками архітектури: Пороховим льохом, Малярною вежею, церквою Всіх Святих та Монастирським муром XVIII століття існує гараж, який побудувала Дирекція обслуговування апарату ЦК Компартії України.

- Розвиток транспортної мережі передбачав рішення певних локальних завдань — створення головної автостоянки за рахунок використання величезного гаражу міського відомства, влаштованого за радянських часів на території колишнього Провіантського магазину Київської фортеці (XIX століття) у Лаврському провулку. Ця територія виявилася єдиним майданчиком, який може вирішити найважливішу для Заповідника проблему — паркування автівок для туристів. На автостоянці, із урахуванням зносу залишків колишнього Провіантського магазину, могло стати 260 автомобілів.

- Найскладнішою в транспортному відношенні виявилася ділянка між вежею Іоанна Кущника та кутом пам'ятки архітектури Арсенал, відстань між якими була 18 м. Тротуар біля вежі має невелику ширину, що небезпечно для пішоходів. Пропонувалося збільшити його ширину до трьох метрів.

В одній із зон, яка була закрита для відвідувачів, — між баштами Іоанна Кущника та Годинниковою, — вздовж Монастирського муру XVIII століття пропонувалося виконати ландшафтну реконструкцію, аби створити рекреаційну зону. Для цього було необхідно знести тут сучасні сараї та інші господарські споруди і виконати реставрацію зазначених пам'яток архітектури.

- в) *Благоустрій та озеленення*. Роботи з благоустрою території були спрямовані на створення сприятливих умов для ознайомлення відвідувачів з пам'ятками архітектури і зручність організації екскурсійних маршрутів. Слід зазначити, що дорожнє

покриття з великоформатних бетонних плит, влаштоване за радянських часів, ані стилістично, ані масштабно не відповідало архітектурному оточенню, що історично склалося на Верхній території монастиря. Заміні підлягало й асфальтове покриття, що тоді мало значну площу. Для влаштування дорожнього покриття та інженерних споруд (сходи, пандуси, підпірні стінки) проект передбачав використання природних довговічних матеріалів: гранітних плит, гранітної шашки, бруківки, клінкерної цегли. З метою зручного огляду пам'яток архітектури передбачалося організувати систему видових майданчиків. Пропонувалося розміщення на території елементів благоустрою, виконаних із чавуну: лавок, урн, лотків, стінок парапетів тощо. Основою для вертикального планування території залишався рельєф, що історично склався.

Ландшафтного упорядкування, розчистки та покращення дендрологічного асортименту потребували зелені насадження Заповідника. Озеленення було спрямоване, з одного боку, на розкриття основних архітектурно-планувальних вузлів, в яких зосереджені головні пам'ятки архітектури, а з другого — на створення для короткочасного відпочинку відвідувачів озелених рекреаційних територій, що правили би за тло для сприйняття пам'яток архітектури. Рекреаційні зони планувалося створити на основі фруктових садів, що існували на Соборній площі та на території Ближніх і Дальніх печер. Крім того, проект передбачав розчистку схилів вздовж Монастирського муру XVIII століття та Оборонної стіни навколо Дальніх і Ближніх печер аж до Набережної.

У проекті було виконано розрахунки обсягів робіт з вертикального планування та благоустрою території Заповідника та визначено їх орієнтовну вартість.

З урахуванням зазначених пропозицій Головне управління «Київпроект» та управління «Київзеленбуд», із залученням фахівців Національного ботанічного саду, виконали дендрологічний проект території Києво-Печерської лаври.

III. Інженерне приготування території та протизсувні заходи.

Протягом 1979–1982 років інститут «Укрпроектреставрація», Спеціалізоване управління протизсувних та підземних робіт (СУППР), Головне управління «Київпроект» та Київський державний університет провели велику роботу з обстеження технічного стану об'єктів Заповідника. Результатом цієї роботи були висновки щодо негативного впливу зсувів на технічний стан будівель заповідника, в тому числі корпусів: № 23 (майстерня); № 39 (крамниця для продажу ікон);

№ 49 (будинок настоятеля Дальніх печер); № 57 (келії Гостиного двору); № 63 (келії Гостиного двору); № 58 (келії Гостиного двору); № 64 (свічковий завод); № 66 (галерея Дальніх печер); № 69 (келії Гостиного двору); № 77 (підпірна стіна Дебоскета); № 83 — Онуфріївська (Палатна) башта; № 93 (ділянки Оборонної стіни навколо Дальніх та Ближніх печер (XIX століття); № 97 (ротонда поряд з Ближніми печерами).

Крім того, в процесі роботи над Генеральним планом перспективного розвитку Заповідника була визначена низка інших проблем, що потребували невідкладного вирішення.

По-перше, оскільки на Верхній території монастиря існувала розгалужена система підземних ходів, які не використовувалися тривалий час, стало зрозумілим, що без отримання повного обсягу інформації щодо цих об'єктів неможливо грамотно та планомірно здійснювати реконструктивні роботи на пам'ятках архітектури та території Заповідника. Передусім було необхідно скласти докладний план підземної частини монастиря з відповідними геологічними та гідрогеологічними даними. Враховуючи аварійний стан окремих вузлів та елементів (обвали, зсуви, руйнація окремих ділянок фортечних мурів та інших споруд), було наголошено, що необхідно терміново, до вирішення загальних питань розвитку Заповідника, ліквідувати загрозу їх подальшої руйнації.

У цей період існувала велика загроза для кількох пам'яток архітектури, яку загострювала постійна небезпека зсувів лесових основ фундаментів споруд внаслідок їх зволоження ґрунтовими та атмосферними водами, а також витоків з несправних інженерних комунікацій. Часто на території заповідника траплялися провали ґрунту. Наприклад, в западину, що утворилася біля корпусу № 5 та в саду на Верхній території Заповідника, навіть провалилися дерева. Провали виникали біля корпусів № 3, 4, 21, 25, 26, 30, а також на території Ближніх та Дальніх печер.

У квітні 1982 року виникла гостра аварійна ситуація біля пам'ятки архітектури XII століття Троїцької Надбрамної церкви, фундаменти якої щодня осідали на 2–2,5 мм. Як з'ясувалося, проблему спричинила руйнація розгалуженої підземної споруди у безпосередній близькості від фундаментів. Заходи щодо ліквідації аварійного стану пам'ятки виконало Спеціалізоване підприємство протизсувних підземних робіт (СУППР) за проектом Головного управління «Київпроект» (виконавці С. П. Дудник, О. Л. Овдій). СУППР був залучений також для укріплення ґрунтів на окремих ділянках Монастирського муру (XVIII століття)

та Оборонної стіни навколо Дальніх та Близьких печер (XIX століття) і реставрації пам'яток. До розробки проєктів реставрації споруд були долучені архітектори інституту «Укрпроектреставрація» (Л. Мішуткіна та Д. Ільницька).

Для забезпечення надійної експлуатації виявлених та розчищених підземних споруд у структурі головного архітектора Заповідника була створена Спеціальна виробнича дільниця підземних робіт, де працювали відповідні фахівці з досвідом роботи під землею. Науковий нагляд за роботами доручався окремому науковому відділу охорони та вивчення підземних споруд, створеному в структурі служби. На кожний підземний хід був складений відповідний паспорт та налагоджений систематичний нагляд за ними. За потреби вживалися заходи з укріплення склепін та стін ходів.

У період, що розглядається, у Близьких печерах під час спелео-археологічних і ремонтних робіт були зроблені нові відкриття та реставрація настінного живопису. Тоді під печерами було виявлено кілька поховань (у дубових гробницях, колодах і простих ґрунтових ямах), а також досліджені поховальні ніші — локули та крипти. Крім того, були розчищені та досліджені давні відгалуження лабіринтів — з лежанками, нішами тощо. Тут виявлені фрагменти живопису, графіті. Під час дослідження печер був зібраний цікавий археологічний матеріал. 1982 року виконані аксонометричні зображення Близьких печер (виконавець В. І. Кочупал).

У 1998–1999 роках проводилися спелео-археологічні дослідження Варязьких печер (відповідальний виконавець М. Стрихарь).

У 1987 році Київський державний університет ім. Т. Г. Шевченка надав заключний звіт щодо проведення в Заповіднику робіт із розробки та вдосконалення методів дослідження стійкості споруд на його території (виконавці П. Г. Шищенко, В. М. Сердюков, А. Г. Григоренко). У звіті, зокрема, були запропоновані методи гірничо-геометричної зйомки та картографії печер, а також проведений статистичний аналіз точності їх різночасових планів. У результаті проведених експериментальних робіт та математичного аналізу їх результатів виявлені ділянки та споруди, які схильні до деформацій, та встановлені закономірності їх розвитку у часі.

По-друге, проведення реставрації пам'яток архітектури Заповідника та їх пристосування за відповідним призначенням було неможливе, оскільки тоді багато будівель на його території займали різні сторонні організації. Деякі орендарі пристосовували

приміщення під виробництво, зокрема таке, де використовувалося механічне обладнання, робота якого призводила до руйнування пам'яток архітектури. Крім того, постійний рух автотранспорту в зонах підприємств негативно впливав на стан усього комплексу споруд Заповідника. Орендарі відділяли території навколо переданих їм корпусів огорожами (залізобетонними, дерев'яними, металевими), захищували територію гаражами, сараями, навісами, сміттєзбірниками. Тому вести мову про благоустрій території Заповідника було неможливо.

Врешті-решт, із великими труднощами вдалося відселити більшість орендарів, за деяким виключенням. Проте незабаром сім будівель знов передали в оренду, але надовго затриматися тут їм не вдалося.

Відселення орендарів дозволило Заповіднику розпочати активні ремонтно-реставраційні роботи. За період, що розглядається, була виконана або розпочата реставрація пам'яток архітектури: Головної дзвіниці (фасади); дзвіниці на Близьких печерах; церкви Різдва Богородиці (фасади); Трапезної з церквою Петра і Павла (фасади, монументальний живопис, мармурово-металевий іконостас, панікаділо); Воскресенської церкви; церкви Феодосія Печерського, будинку намісника Дальніх печер (корпус № 49); Братських келій на Близьких печерах (корпуси № 44, 45); Господарського будинку на Дальніх печерах (корпус № 50); Схимницького корпусу на Дальніх печерах (корпус № 51) та Братських келій на Дальніх печерах (корпус № 52), що пристосовувалися під виставкові зали, а також Братських келій на Дальніх печерах (корпус № 53), де планувалося розмістити кафе для відвідувачів; Гостиного корпусу та контори (корпус № 54), келій Гостиного двору (корпус № 55); лікарні та церкви Гостиного двору (корпус № 68), де розмістилися служби Заповідника, та деяких інших корпусів.

Нарешті у Заповідника з'явилася додаткові експозиційні площі, щоб дати відвідувачам більше можливостей для знайомства з його музейними колекціями, переважна більшість яких зберігалася у фондах. Водночас працівники Заповідника змогли покращити умови своєї праці. Наприклад, відділ археології зайняв корпус № 68, де зміг розмістити величезну колекцію археологічних матеріалів, накопичену під час досліджень останніх років, та розпочати її вивчення та реставрацію.

Слід зазначити, що в період, який розглядається, в Заповіднику проводилися величезні за обсягом земляні роботи, пов'язані з прокладанням нових інженерних комунікацій замість тих, що перебували

в аварійному стані, а також із заходами з вертикального планування та благоустрою території. Для постійного нагляду за ходом цих робіт, а також виконанням розриттів, наприклад, під час інженерних обстежень фундаментів споруд при розробці проектно-документації, в Заповіднику був створений Відділ археології.

Дослідження на таких об'єктах, як Успенський собор, церква Спаса на Берестові проводила Архітектурно-археологічна експедиція Інституту археології НАН України. Тоді була зібрана значна колекція археологічних матеріалів, зафіксовані численні поховання некрополів зазначених храмів, досліджені та музеєфіковані залишки Трапезної XII століття на Соборній площі та інше.

У 1993 році в Заповіднику був створений Центр реставрації та експертизи, який займався не тільки реставрацією музейних предметів із фондової колекції, а й досліджував стан монументального живопису в пам'ятках архітектури. В 1997 році фахівці Центру виконали реставрацію пам'ятника господаря Молдови (1799–1802) і Валахії (1802–1806) Костянтина Іпсиланті (1760–1816).

До значних досягнень цього періоду можна віднести величезні роботи з розробки проекту відтворення Успенського собору. Оскільки про це вже є багато публікацій, тому не будемо зупинятися на цьому питанні. Зауважмо лише, що в 1988 році Київміськрада затвердила Концепцію відтворення Успенського собору (С. П. Кролевець, О. В. Сіткарьова), яка була погоджена Комісією з відтворення видатних пам'яток історії та культури при Президентові України (П. Т. Тронько), Державним комітетом будівництва, архітектури та житлової політики України (В. М. Гусаков), Національною академією наук України (П. П. Толочко), Міністерством культури і мистецтв України (Д. І. Остапенко).

До розробки проекту було долучено велику кількість фахівців. Відповідальними виконавцями науково-дослідних та проектно-пошукових робіт з відтворення Успенського собору були:

– інститут «Укрпроектреставрація» (розробка ескізного проекту та робочої документації, в тому числі протиаварійних заходів і проектів із підсилення конструкцій пам'яток на Соборному майдані. Основні виконавці: А. Є. Антонюк, О. Ю. Шевченко, О. О. Граужис, П. М. Балюк, Т. В. Філіпова, А. А. Рожков, Н. П. Шепітько);

– АТ «Київпроект» (інженерно-геологічні дослідження для проекту відтворення собору, а також інженерно-го захисту території Верхньої лаври, генплан, зовнішні

інженерні мережі, вертикальне планування, благоустрій території, влаштування інженерного центру в пам'ятці архітектури Трапезній. Основні виконавці: І. П. Гордєєв, Б. С. Романченко, С. П. Дуднік, О. Л. Овдій, М. П. Божко, М. П. Лисенко, В. П. Ніколішин);

– Науково-дослідний інститут будівельних конструкцій (вивчення умов будівельного майданчика та збережених конструкцій собору і розробка рекомендацій з відтворення його фундаментів та несучих конструкцій, дослідження ґрунтів основи та збережених конструкцій собору і приготування даних для розробки проектних рішень з його відтворення. Виконавці: П. І. Кривошеєв, І. В. Матвєєв, В. О. Крітов);

– Державна лабораторія консервації та реставрації пам'яток «Конрест» (технологічне дослідження та розробка технології виконання консерваційних робіт на залишках пам'ятки. Виконавець Ю. М. Стриленко);

– Київський національний технічний університет будівництва та архітектури (інженерно-вишуквальні роботи та обстеження фундаментів і основи Успенського собору та будівель на Соборному майдані. Основні виконавці: А. М. Тугай, І. П. Бойко);

– Інститут геологічних наук НАН України (інженерно-геологічні дослідження території Заповідника для розробки проекту Успенського собору та інженерного захисту території Верхньої лаври. Виконавець М. Г. Демчишин);

– Геологічний інститут Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка (прогноз зміни інженерно-геологічних умов у зв'язку з відтворенням Успенського собору. Виконавець М. М. Кризький).

Генеральним підрядником робіт була Корпорація «Укрреставрація» (голова — М. І. Орленко, головний інженер А. І. Хабінський), а також ЗАТ «Київська міжобласна спеціальна науково-реставраційна проектно-виробнича майстерня» (голова правління Ю. А. Колесник) та Ремонтно-реставраційне управління АТ «Укрреставрація» (начальник В. Б. Сірош). Крім того, на об'єкті працювала велика кількість субпідрядних організацій.

Загально-будівельні роботи були завершені в кінці 2000 року. Державний акт приймальної комісії про прийняття в експлуатацію закінченого будівництвом Успенського собору був підписаний 29 грудня 2000 року. Успенський собор було відтворено в архітектурних формах XVIII століття. Наступний етап відтворення храму — роботи в інтер'єрі — тривали вже після 2000 року.

Не менше уваги в період, що розглядається, було приділено стародавній пам'ятці архітектури церкви

Спаса на Берестові. У зв'язку з тим, що храм знаходився в незадовільному стані (тріщини в склепінні, зволоження стін), його багато років досліджували та вносили пропозиції щодо покращення стану фахівці різних науково-дослідних та проектних організацій. У 1991 році за проектом благоустрою території, розробленим АТ «Київпроект», денна поверхня навколо храму була понижена на 1,2–1,5 м, замінено мощення території навколо пам'ятки та влаштований новий водовідвід. Тоді ж була виконана консервація та музеєфікація стародавніх фундаментів тієї частини споруди, яка не зберіглася до нашого часу. Фундаменти були відкриті під час археологічних досліджень у 1989–1990 роках під керівництвом В. О. Харламова.

Питання підсилення конструкцій церкви найбільше непокоїли реставраторів. У 1999 році за ініціативою Управління охорони пам'яток архітектури, історії та історичного середовища м. Києва питання щодо проекту реставрації церкви Спаса на Берестові було висунуто на здобуття гранту Фонду Гетті. Після отримання гранту в рамках роботи над проектом у 2000 році був виконаний «Попередній звіт» — узагальнення відомостей про пам'ятку для опрацювання якнайповніших та найсучасніших заходів, методик та технологій для реставрації об'єкту та відтворення історичного середовища.

«Попередній звіт» став частиною проекту реставрації пам'ятки. Це документ, в якому розкрито архітектурні та конструктивні особливості споруди, відтворено її будівельну історію, зафіксовано тогочасний технічний стан, визначено негативні фактори, що впливають на нормальну експлуатацію пам'ятки та окреслено наявні проблеми щодо її збереження.

Координатором робіт за грантом був призначений Стивен Дж. Келлі. Координатором співпраці українських фахівців — О. В. Сіткарьова.

«Попередній звіт» складався з кількох розділів:

1. Історична довідка (виконавець О. В. Сіткарьова);
2. Археологічна довідка (виконавець С. А. Балакін);
3. Архітектурна довідка (виконавець О. В. Сіткарьова);
4. Монументальний живопис і графіті (А. М. Остапчук, Р. І. Кухаренко, О. К. Сиромятников; С. О. Висоцький);
5. Конструкції (виконавці С. К. Корольонок, І. П. Бойко);
6. Інженерні системи (виконавець О. В. Колесников);

7. Історичні зони та ландшафти (виконавець О. В. Колесников);

8. Матеріали та технології (Ю. М. Стриленко).

Великим досягненням 1979–2000 років було те, що вдалося вирішити питання звільнення від орендарів не тільки корпусів Заповідника (за виключенням трьох), а й відселити Київський науково-дослідний інститут епідеміології і інфекційних захворювань із будівель Лаврської лікарні (корпус № 111), книжкового магазину (корпус № 112) та водонапірної башти (корпус № 113).

Крім того, в зазначений період була відселена з південно-західної частини Печерської фортеці XVIII століття взуттєва фабрика, що займала велику територію в межах Кавалерського, Андріївського та Олексіївського земляних бастионів фортеці. Тут мала розміститися зона формування туристичного комплексу для обслуговування відвідувачів Києво-Печерської лаври та Печерської фортеці XVIII століття. Чому відтоді ця територія була зайнята сторонньою організацією та оточена великим парканом і недоступна для туристів, а також чому не реставрувалися земляні укріплення фортеці, мають з'ясувати правоохоронні органи.

Те ж саме слід зауважити і щодо великої території біля церкви Спаса на Берестові, церкви Всіх Святих та корпусу № 19, де мала розміститися стоянка автотранспорту для туристів.

Що стосується пам'ятки архітектури Арсенал та території навколо неї, звідки вдалося відселити військове відомство, то їх сучасне використання під музейний комплекс цілком відповідає пропозиціям науковців та очікуванням громадськості.

Література

1. Асєєв Ю. С., Харламов В. О. Нові дослідження Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Образотворче мистецтво*. 1985. № 4. С. 29–31.
2. Бруснікіна Г. П., Ващенко О. В., Візір О. П., Коваль О. П., Кочубинська Т. В., Кучменко Б. А., Лазайкін Ф. Д., Моргуновська Л. Р., Федоряченко І. Д., Чумаченко О. Ю. Києво-Печерська лавра — пам'ятка історії та культури. Київ: Національний Києво-Печерський заповідник, 2006.
3. Івакін Г. Ю., Балакін С. А. Деякі підсумки археологічних досліджень на території Києво-Печерської лаври у 2000 р. *Могилянські читання 2001 року*. Київ, 2001. С. 126–135.
4. Івакін Г. Ю., Балакін С. А. Поховальний комплекс XV ст. у нартексі Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Лаврський альманах*. 1999. Вип. 2. С. 76–82.

5. Крелевець С. П., Сіткарьова О. В. До концепції Генерального плану розвитку Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. *Лаврський альманах*. 2001. Вип. 4. С.97–103.

6. Международная хартия по консервации и реставрации исторических памятников и достопримечательных мест. *Методика и практика сохранения памятников архитектуры*. Москва, 1974. С. 123–127.

7. Мовчан І. І. Близні печери Печерського монастиря у Києві. *Старожитності Русі-України*. Київ, 1994. С.153–160.

8. Орленко М. І. Успенський собор Києво-Печерської лаври: методичні засади і хронологія відтворення. Київ: Фенікс, 2015. 829 с.

9. Орленко М. И., Антонюк А. Е. Натурные испытания фундаментов из буроинъекционных свай в слабых грунтах при реставрации памятников архитектуры. *Основания и фундаменты*. 1988. Вып. 2. С. 32–34.

10. Сіткарьова О. В. Арсенал Києво-Печерської цитаделі. *Пам'ятки України*. 1998. № 3–4. С. 110–113.

11. Сіткарьова О. В. Архітектура Києво-Печерської лаври кінця XVIII — XX століття. Київ, 2001. 338 с.

12. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської лаври: до історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови. Київ: Довіра; Фенікс, 2000. 232 с.

13. Ситкарева О. В. Киевская крепость XVIII–XIX вв. Киев: Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник, 1997. 195 с.

14. Ситкарева О. В. Материалы к истории Гостиного двора Киево-Печерской лавры. *Духовная культура населения Украины с древнейших времен*. Киев, 1991. С. 80–91.

15. Стриленко Ю. М. Досвід збереження об'єктів культурного надбання на прикладі церкви Спаса на Берестовому. *Русь Киевская — Русь Московская*. Москва, 2003. С. 119–122.

16. Холостенко М. В. Нові дослідження Іоанно-Предтеченської церкви та реконструкція Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Археологічні дослідження стародавнього Києва*. Київ, 1976. С. 131–165.

17. Холостенко М. В. Успенський собор Печерського монастиря. *Стародавній Київ*. Київ, 1975. С. 144–146.

References

1. Asieiev, Y. S. & Kharlamov, V. O. (1985). Novi doslidzhennia Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi lavry [New Research on the Dormition Cathedral of the Kyiv Pechersk Lavra]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 4, 29–31 [in Ukrainian].

2. Brusnikina, H. P., Vashchenko, O. V., Vizir, O. P., Koval, O. P., Kochubynska, T. V., Kuchmenko, B. A., Lazaikin, F. D., Morhunovska, L. R., Fedoriachenko, I. D., & Chumachenko, O. Y.

Kyievo-Pecherska lavra — pamiatka istorii ta kultury [Kyiv Pechersk Lavra — a Monument of History and Culture]. Kyiv: National Kyiv Pechersk Preserve [in Ukrainian].

3. Ivakin, H. Y. & Balakin, S. A. (2001). Deiaki pidsumky arkeolohichnykh doslidzhen na terytorii Kyievo-Pecherskoi lavry u 2000 r. [Some Results of Archaeological Research on the Territory of the Kyiv Pechersk Lavra in 2000]. *Mohylianski chytannia 2001 roku* (pp. 126–135). Kyiv [in Ukrainian].

4. Ivakin, H. Y. & Balakin, S. A. (1999). Pokhvalnyi kompleks XV st. u narteksi Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi lavry [15th-Century Burial Complex in the Narthex of the Dormition Cathedral of the Kyiv Pechersk Lavra]. *Lavrskyi almanakh*, 2, 76–82 [in Ukrainian].

5. Krolevets, S. P. & Sitkariova, O. V. (2001). Do kontseptsii Heneralnoho planu rozvytku Natsionalnoho Kyievo-Pecherskoho istoriko-kulturnoho zapovidnyka [Toward the Concept of the Master Plan for the Development of the National Kyiv Pechersk Historical and Cultural Preserve]. *Lavrskyi almanakh*, 4, 97–103 [in Ukrainian].

6. Mezhdunarodnaya hartiya po konservacii i restavracii istoricheskikh pamyatnikov i dostoprimechatelnykh mest. (1974). [International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites]. *Metodika i praktika sohraneniya pamyatnikov arhitektury* (pp. 123–127). Moscow [in Russian].

7. Movchan, I. I. (1994). Blyzhni pechery Pecherskoho monastyria u Kyievi [Near Caves of the Pechersk Monastery in Kyiv]. *Starozhytnosti Rusi-Ukrainy* (pp. 153–160). Kyiv [in Ukrainian].

8. Orlenko, M. I. (2015). *Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi lavry: metodychni zasady i khronolohiia vidtvorennia* [The Dormition Cathedral of the Kyiv Pechersk Lavra: Methodological Principles and Chronology of Reconstruction]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

9. Orlenko, M. I. & Antonyuk, A. E. (1988). Naturnye ispytaniya fundamentov iz buroinekcionnykh svaj v slabyykh gruntah pri restavracii pamyatnikov arhitektury [In-Situ Testing of Bored Injection Pile Foundations in Weak Soils During the Restoration of Architectural Monuments]. *Osnovaniya i fundamente*, 2, 32–34 [in Russian].

10. Sitkariova, O. V. (1998). Arsenal Kyievo-Pecherskoi tsytadeli [The Arsenal of the Kyiv Pechersk Citadel]. *Pamiatky Ukrainy*, 3–4, 110–113 [in Ukrainian].

11. Sitkariova, O. V. (2001). *Arkhitektura Kyievo-Pecherskoi lavry kintsia XVIII — XX stolittia* [Architecture of the Kyiv Pechersk Lavra from the Late 18th to the 20th Century]. Kyiv [in Ukrainian].

12. Sitkariova, O. V. (2000). *Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi lavry: do istorii arkhitekturno-arkeolohichnykh doslidzhen ta proektu vidbudovy* [The Dormition Cathedral of the Kyiv Pechersk Lavra: On the History of Architectural

and Archaeological Research and the Reconstruction Project]. Kyiv: Dovira; Feniks [in Ukrainian].

13. Sitkariova, O. V. (1997). *Kievskaya krepost XVIII–XIX vv.* [The Kyiv Fortress of the 18th–19th Centuries]. Kyiv: National Kyiv Pechersk Historical and Cultural Preserve [in Russian].

14. Sitkariova, O. V. (1991). *Materialy k istorii Gostinogo dvora Kievo-Pecherskoj lavry* [Materials on the History of the Guest Court of the Kyiv Pechersk Lavra]. *Duhovnaya kultura naseleniya Ukrainy s drevnejshih vremen* (pp. 80–91). Kyiv [in Russian].

15. Strylenko, Y. M. (2003). *Dosvid zberezhenня ob'ektiv kulturnoho nadvannia na prykladi tserkvy Spasa na Berestovomu* [Experience in Preserving Cultural Heritage Sites: The Case of the Church of the Savior at Berestove]. *Rus Kyevskaia — Rus Moskovskaia* (pp. 119–122). Moscow [in Russian].

16. Kholostenko, M. V. (1976). *Novi doslidzhennia Ioanno-Predtechenskoj tserkvy ta rekonstruktsiia Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoj lavry* [New Research on the Church of St. John the Baptist and the Reconstruction of the Dormition Cathedral of the Kyiv Pechersk Lavra]. *Arkheolohichni doslidzhennia starodavnoho Kyjeva* (pp. 131–165). Kyiv [in Ukrainian].

17. Kholostenko, M. V. (1975). *Uspenskyi sobor Pecherskoho monastyrja* [Dormition Cathedral of the Pechersk Monastery]. *Starodavnii Kyiv* (pp. 144–146). Kyiv [in Ukrainian].

Ілюстрації

1. Територія Соборного майдану Києво-Печерської лаври до відтворення Успенського собору. Вигляд з Головної дзвіниці. Фото 1989 року

2. Погляд на територію Києво-Печерської лаври з висоти пташиного польоту після завершення загально-будівельних робіт із відтворення Успенського собору. Фото 2000 року

3. Частина архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври після відтворення Успенського собору. Фото 2000 року

4. Фронтон на західному фасаді Успенського собору. Фото 2000 року

5. Успенський собор Києво-Печерської лаври. Фрагмент східного фасаду. Фото 2000 року

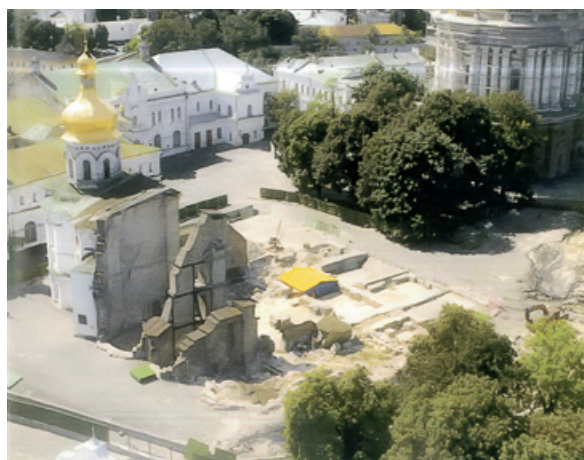
6. Пам'ятник господарю Молдови та Валахії Костянтину Іпсіланті. Скульптор С. С. Піменов, 1816 рік (реставровано в 1997 році)

Стаття надійшла до редакції 20.07.2024.

Стаття прийнята до друку 19.09.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Ольга Сіткарьова 2024



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4



Іл. 5



Іл. 5



Іл. 6

Наталя Єрмакова

Кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

e-mail: nermakova1947@gmail.com | orcid.org/0000-0001-5335-9031

Natalia Yermakova

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Leading Research Fellow at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

ПРОСТІР ДІЇ — ДІЯ ПРОСТОРУ:

ФОРМУВАННЯ
УКРАЇНСЬКОГО
РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ
ДОБИ МОДЕРНУ

THE SPACE OF ACTION IS THE ACTION OF SPACE:

THE EMERGENCE
OF UKRAINIAN DIRECTORIAL
THEATER IN THE MODERN ERA

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.319176 | УДК 792.02(477)“1900/1930”

Анотація. Наприкінці 10-х років XX століття гурт молодих акторів, об'єднаних бажанням реформувати вітчизняний кін, запрошує Леся Курбаса очолити свій колектив, з якого згодом виріс Молодий театр. Сам митець на той момент переймався ідеями режисерського театру, в якому одним із чільних завдань є переосмислення взаємопозиціонування простору та дії: замість лишатися «тлом» дії, простір стає активним чинником, спонукаючи згодом до появи «просторової режисури», яка сьогодні називається «сценографією». У статті розглянуто деякі новітні зміни в сфері художньої лексики, що постали із народженням режисерського театру. Підкреслено особливий вплив на відповідні зрушення в Молодому театрі художників Михайла Бойчука й Анатолія Петрицького.

Ключові слова: Молодий театр, режисерський театр, сценографія, модерне сценічне мистецтво.

Abstract. In the late 1910s, a group of young actors, united by a desire to reform the national stage, invited Les Kurbas to lead their troupe, which later became Molodyi Teatr (Young Theatre). At the time, Kurbas was strongly influenced by the emerging concept of director's theatre, whose advocates sought to rethink the relationship between space and action. Rather than functioning merely as a backdrop, space now operated as an active element—an approach that paved the way for what was then called “spatial directing,” today more commonly known as scenography. This article investigates the innovative shifts in theatrical language that accompanied the birth of director's theatre, paying particular attention to the contributions of artists Mykhailo Boichuk and Anatol Petrytsky to the development of Molodyi Teatr.

Keywords: Molodyi Teatr, director's theater, scenography, modern stage art.

Поставання режисерського театру в Україні сягає моменту створення у Києві Молодого театру (1917) — часу формування модерного сценічного мистецтва. Тоді, наприкінці 10-х років XX століття, гурт акторів початківців, об'єднаних бажанням реформувати вітчизняний кін, запрошує Леся Курбаса очолити свій колектив. Сам митець на той момент переймався ідеями «театру єдиної волі», фактично, режисерського театру, в якому одним із чільних завдань є переосмислення взаємопозиціонування простору та дії.

Обидва ці феномени в ситуації радикальної перебудови самої театральної моделі взаємодіють принципово інакше, ніж в традиційному українському

театрі. Приміром, простір, замість лишатися «місцем» або «тлом» дії, стає її (дії) активним чинником, спонукаючи згодом до появи «просторової режисури», яку сьогодні ми називаємо сценографією.

За таких умов роль художника в формуванні образної лексики вистави радикально змінюється, позначаючись на театральних технологіях. Іншим важелем впливу на цей процес є ситуація з панівним стилем. В нашому випадку — символізм.

Звісно, оновлення засобів образної мови відбувається поступово, набуваючи щоразу іншого виразу на різних стадіях мистецьких шукань. Такий рух, фактично, є безупинним. Через це естетичні пріоритети

Молодого театру модерністичної доби суттєво відрізнялися від тих, які згодом характеризуватимуть практику Курбасового мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ) — головного репрезентанта авангарду на українському кону.

Виникає питання: що відбувається з попередньо набутим досвідом зі зміною панівного стилю? Історія Молодого театру засвідчує: відкиданням тих чи інших художніх прийомів справа не обмежується. Зміни визначаються значно складнішими культуротворчими процесами. В усякому разі, що дуже важливо, студійна практика колективу наприкінці 1910-х років допомогла молодим акторам усвідомити: оновлення образної мови може відбуватися й шляхом «переакцентації» засобів художньої виразності, поширених у попередні часи. Ба більше, в змінених контекстах деякі естетичні форми здатні активно трансформуватися, набувати нових ознак, розсуваючи межі художнього висловлювання.

Без осмислення й аналізу згадуваних явищ важко належним чином оцінити закономірності розвитку національної сцени ХХ століття. Вирішення цього завдання потребує спеціальних зусиль багатьох дослідників. Тут спробуємо лише окреслити деякі прикметні новаційні зміни в сфері художньої лексики, що постають із народженням режисерського театру.

Особливий вплив на відповідні зрушення в Молодому театрі справили художники Михайло Бойчук та Анатоль Петрицький. Обоє тоді сповідували ідеї символізму, і таке творче налаштування цілком відповідало естетичним пріоритетам Леся Курбаса зазначеного періоду. Звертаючись до їхньої співпраці, спробуймо виокремити естетичні чинники, присутньо важливі для формування символістської образної лексики в Молодому театрі. О тій порі гурт перебував у фарватері мистецьких експериментів, які сам і започаткував. Тож у цьому сенсі їхня пошукова робота якнайкраще характеризує механізми творення нового типу сценічної культури в Україні. Зрушення стають помітними, фактично, майже від самого заснування Молодого театру.

Що стосується, власне, режисерського театру, то його поставання варто розглядати шляхом окреслення певних локальних чинників. Приміром — кольору, його ролі в утворенні характерних ознак просторового рішення вистави. Практика Молодого театру була у цьому сенсі доволі показовою. Попри вкрай обмежену інформацію щодо початкового етапу його діяльності, добре відомо: ані поспіх, ані матеріальна

скрута не завадили Михайлу Бойчукові в «Чорній Пантері і Білому Медведі» Володимира Винниченка запровадити виразний, на думку Василя Василька, візуальний «фокус». Йдеться про монохромну й аскетичну палітру, утворювану чорною сукнею Рити (Поліна Самійленко), білим вбранням Сніжинки (Олімпія Добровольська) та сірою артистичною блузою Корнія (Леся Курбас). Такий спосіб наголошення конфлікту був новим для українського театру. Лаконізм прийому додавав гостроти стосункам героїв, демаскував почуття, посилював драматизм протистоянь.

Втім, художня природа цього рішення радше була знаковою. Створення більш складних образних структур потребувало серйозніших програмних зусиль. Невдовзі Молодий театр їх продемонстрував у сценічній реалізації драматичних етюдів Олександра Олеса. Тоді Анатоль Петрицький вперше створив на українському кону середовище, в якому взаємно підпорядковувалися колір, світло й дія. Це потужно впливало на характер дії, уможливаючи щоразу інші підходи до мізансценування. Важко переоцінити значення такої можливості, особливо коли виставу утворюють цілком самодостатні частини, вимагаючи, у свою чергу, естетичного й технологічного «розмежування».

Ось, приміром, перший епізод. Візуальною домінантою затемненої сцени було велике вікно, з якого линув зелений промінь місячного сяйва. Ліворуч, паралельно рампі, виблискував червоний промінь, що падав з комину. Актори виходили на кін під один із променів або в точку їхнього перетину, а потім поверталися в темряву.

У такий спосіб світлове рішення майже позбавляло героїв об'ємності, робило їх радше силуетами. Про цей ефект, посиляючись на фінал етюду, писав Степан Бондарчук. Він згадував, як у мороці сцени «яскравою плямою вимальовувалося велике засніжене вікно, за яким хитається одинока гілка. Вітер раз у раз стукає кватиркою. <...> Кульмінаційний момент: на тлі вкритого памороззю вікна силует Пана, який скрадається до кімнати Панночки, за ним Няня із занесеним для удару ножем» [4, с. 128].

Темрява, скупа гра світла, моторошні тіні — все надавало фігурам містичності, підсилюваної мізансценічним малюнком. Адже залежно від ситуації і тексту постать актора освітлювалася по-різному, набуваючи у такий спосіб різних характерних ознак. Себто сама природа сценічного існування актора безпосередньо залежала від просторового рішення епізоду, візуальні ознаки якого, у свою чергу, корегувалися сценічною дією.

Очевидно, що художник і режисер свідомо «демонізували» темряву. Вона, час від часу поглинаючи або виштовхуючи зі своїх нутрощів героїв, ніби пророкувала їхнє остаточне «розчинення» в небутті. У виставі ця перспектива визнавалася майже невідворотною, образно виправдовуючи перетворення людей на силуети, примари. Тут темрява панувала як щось всеосяжне, а світло локалізувалося лише у двох променях.

Привертав увагу й суто образотворчий ефект сценічної картини: блакитний прямокутник вікна й кольорові промені разом склали викінчену абстрактну композицію, чию холодну виваженість руйнували хіба що рухлива гілка за вікном та спалахи вогню в ледь помітному комині.

Візуальне рішення виглядало специфічною реалізацією програмної ідеї вистави, яка, словами Леся Курбаса, мала ятрити почуття глядачів чимось, «що втікає, боїться, вагається <...> що женеться, манить і тягне <...> що стежить, береже і роз'єднує» [9, с. 36]. В аналогічній манері постановник висловлювався й про мету другого етюдів: «Дати характер: щось скорчене, зболіле, ображене, загнане в якесь душевне гетто, те, що рветься проти невмолимого, що протестує, що сичить глумом, наругою» [9, с. 36].

Попри суттєву різницю засобів просторового розв'язання обох етюдів, їх єдило загальне налаштування режисера, для якого ці драматичні мініатюри були квінтесенцією символістичної проблематики, цілковито нового явища для українського кону.

У другому епізоді «Драматичних етюдів» режисер, прагнучи збудити в аудиторії жах перед трагічною непередбачуваністю буття, робив емоційною домінантою всієї сцени агресивність. Нею позначалися і герої, і середовище. Візуальним центром цього разу стає величезне панно в червоній гамі — від бурого відтінку до яскравого краплаку. «В переплетіннях ліній і барв угадувалися якісь дивні образи — чи то колосальні поскручені удави, чи то клуби зловісних хмар» [6, с. 116]. Цей пекельно-гарячий задник змушував говорити про «фантастичну гофманщину «Танцю життя» з маріонетками-людьми» [8].

Такого роду емоційну реакцію залу театр викликав свідомо, провокуючи плетивом криваво-червоних ліній страх і тривожність. «Набрякле» хижою люттю панно палахкотінням украй гарячих барв ніби акомпанувало настроям братів-калік. У їхніх гротескових постатях концентрувалася якась таємнича, дуже небезпечна енергія, посилювана кольоровим вихором задника.

Нарешті, на кону з'являлася героїня з розкішним букетом блакитного бузку та червоногарячих троянд. Вона простягала палаючу рожу одному з братів, і той приймав з її рук непростий дарунок: кольорова семантика вистави виключала випадковість у тлумаченні цього вибору. Квітка здавалася виокремленою з гігантського панно (картини-портрету внутрішніх борін героїв). Тож цей вибір цілком однозначно характеризував особистість дівчини, робив очевидними її моральні пріоритети. Криваво-червона квітка свідчила про внутрішню близькість із братами-виродками, наголошувала на непорушності їхнього союзу.

В останньому етюдів панувала атмосфера поетичного смутку та ніжної замріяності, яких художник і режисер досягали, вдаючись до вишуканої стилізації (прийом, характерний для символістичної образної лексики). На конкретний об'єкт цієї стилізації вказував рецензент, зауважуючи «світлий серпанок прекрасного «Тихого вечора» з красивим візерунком дерева на фоні неба, що в цілому мимоволі викликає з пам'яті майстерні малюнки японців» [8].

Молодий театр демонстрував доволі високий рівень опанування символістичної образної лексики, про що найперше свідчила сценічна атмосфера. Давалася взнаки повнокровність творчого альянсу Леся Курбаса та Анатолія Петрицького, що уможлилювала, врешті, концептуальний характер зв'язку дії та простору. Зауважмо, що саме цей момент найбільше приваблював молодого художника у співпраці з режисером-новатором.

У цілому, поява молодого художника в першому українському театрі-студії помітно пожвавила розбудову сценічної культури нового для національного кону типу. Адже саме тут вперше визнавалися пріоритетними просторові чинники у структурі вистави.

Продуманість естетично вражаючих форм зв'язку дії та простору наближала постановників до фактичного започаткування «режисури середовища». Навіть більше — у співпраці з Анатолем Петрицьким театр отримав зовсім нові важелі стимулювання сценічної дії. Врешті, творчий зв'язок обох сторін сприяв кращому окресленню далекосяжних мистецьких перспектив, створював відчутні передумови для подальших радикальних змін у їхніх мистецьких шуканнях.

Сучасники, чутливі до естетичних сенсів сценічного видовища, безпомилково вгадували приналежність останньої прем'єри до модерністської культури. Дмитро Антонович, приміром, бачив художню мету цієї спроби Молодого театру в намаганні трактувати

символічні п'єси Олександра Олеся так само символічними прийомами, чого раніше український кін не знав.

Мистецьке порозуміння Леся Курбаса й Анатолія Петрицького у першій спільній роботі можна вважати майже бездоганим. Своєю працею вони наблизили появу режисерського театру, який лідер гурту називав «театром єдиної волі».

Згодом, працюючи над просторовим рішенням «Едіпа-царя» Софокла — першої української постановки античного твору, — Лесь Курбас і Анатоль Петрицький використовують ще один знаковий для символістичної культури феномен — умовне середовище. Зокрема, митців особливо вабить можливість досягнення граничної художньої виразності за допомогою найпростіших фактур і форм. Недаремно художник, за його власними словами, для роботи не потребував нічого, крім фанери і мішковини. В результаті своєю вишуканою колористикою й фактурою вистава була зобов'язана вкрай мінімалістичним засобам. Гадаю, навіть у цьому сенсі перша українська спроба постановки античного твору пасувала своїми підходами засадам стародавнього театру, була суголосною його естетичній програмності.

Простір «Едіпа-царя» утворював портик — кілька білих колон та жертovníк. На додачу три ряди сходів невисокого станка увиразнювали рельєф ігрового майданчика. Масштабом архітектурних об'єктів «бралися до уваги» пропорції людських фігур: хору у коротких бязевих хітонах, головних персонажів, одягнених у схоже, проте більш пишне, вбрання. Архітектурні елементи у цій системі відігравали, сказати б, стабілізаційну роль, а строї та багрова завіса — динамізаційну.

Щодо колористичних рішень: темно-сірий бязевий «радіус» замикав простір, базу якого складали сіре, біле та червоне. Утворювані ними комбінації залежали передусім від мізансценічного малюнку й від руху завіси — входу до палацу. Складна світлова партитура не лише щохвилини увиразнювала благородну простоту архітектурного «модуля», але й позначалася на сценічній дії, гармонізуючи візуальні, авдіальні, емоційні плани «Едіпа-царя».

Звертаючись до візуальних прийомів реалізації режисерської концепції постановки, спершу зауважмо: художник розташував «сукна і колони в такому співвідношенні, що все це оформлення вже своєю композиційною побудовою вводило глядача в атмосферу передчуття Софоклової трагедії. Особливо впадала в очі червоно-багряна завіса, яка, ритмічно рухаючись поміж колонами, підсилювала сприйняття

глядачем дій хору у виставі» [17, с. 150]. Сучасників вражала здатність Анатолія Петрицького «досягнути такої рельєфності в перспективі, що здавалося, нібито колонада йде в туманну далечінь горизонту. Світлові ефекти, які подавалися в строго продуманій гамі, доповнювали психологічний малюнок драми. Від білого і радісного рожевого переходили вони часом в сумні червоні, а в найвищому пункті драми — в жакливі фіолетові з якимсь сірим, безнадійним відтінком» [5, с. 73].

Зорові образи резонували в усіх переміщеннях хору — чотирнадцяти акторів і актрис, які постійно перебували на кону. Їхня пластика зазнавала відчутного впливу середовища, уможливаючи належну темпоритміку мізансцен і «кольорову світлову палітру» кожного моменту дії.

Такого єднання всіх образних чинників у першій постановці античного твору насправді годі було чекати. Тож прецедент, що його створили Лесь Курбас і Анатоль Петрицький, в цілому потужно стимулював поставання режисерського театру в Україні.

Що стосується співпраці Молодого театру з Михайлом Бойчуком, то вона, на жаль, була не надто тривалою. Їхньою найпомітнішою спільною роботою лишилася постановка «Йолі» Єжи Жулавського. Пропозиції художника, його делікатне ставлення до принципів мізансценування цілком задовольняли режисера. За виразом Степана Бондарчука, Михайло Бойчук зумів підпорядкувати «зовнішній вигляд сцени завданням вияву найбільшої просторової виразності акторів. Дуже зручні й надійні декорації не сковували виконавців, надихали їх, допомагали глибше розкривати пластичність ролей. Вражали своєю красою, наприклад, і велике вікно та сходинки від нього, задраповані трояндами, лілями тощо» [4, с. 132].

Образний світ самої п'єси передбачав розвиток сценічної дії в просторі, вільному від побутових дрібниць. Тому загальне візуальне рішення базувалося на малочисельних архітектурних елементах. І художник і режисер вважали такий підхід найбільш прийнятним для створення поетичної атмосфери драми. Непересічні події п'єси потребували лаконічного, але виразного тла. На жаль, більш конкретно говорити про це не випадає: історія зберегла лише нечисельні згадки стосовно візуального боку вистави. Втім, всі, хто писав про «Йолі», зауважували гармонійне єднання середовища та дії. Візьмемо для прикладу слова актриси, що грала героїню: «В проміжку між вікном і підлогою сцени, між бутафорськими квітами палали двоє героїв у чаду великого кохання, не пов'язані

сторонніми незручностями. І ось у цьому вузькому просторі треба було збудувати такої великої значимості мізансцени... Ось по карнизу я випливала у вікні з простягненими руками і заплющеними очима... Мені зручно і безмірно радісно було діяти в цьому маленькому просторі» [16, с. 26]. (Виконавиця ролі сомнамбули Йолі наголошувала на відчутті пластичної свободи у середовищі, яке створив Михайло Бойчук, протиставляючи його «просторовій непевності», з якою їй доведеться згодом зустрічатися надто часто в інших театральних осередках.)

Врешті, в історії українського театру молодотeatрівська «Йоля» лишилася гідним поваги зразком символістичної культури, що у ній гармонійно сполучалися всі належні стильові ознаки. На цій підставі, гадаю, вищенаведені слова Дмитра Антоновича про естетичний зміст постановки «Драматичних етюдів» Олександра Олеся можуть, у певному сенсі, бути «переадресовані» «Йолі».

Це видається цілком природним, хоча б тому, що, на відміну від решти молодотeatрівських спроб опанування естетичного досвіду давніх мистецьких епох, п'єси обидвох драматургів — Олександра Олеся та Єжи Жулавського — були для Молодого театру творами сучасників. На додачу, і український і польський письменники сповідували мистецьку ідеологію символізму, що могло впливати на зближення їхніх творчих орієнтирів й позначитися на естетичних параметрах постановок «Йолі» та «Драматичних етюдів».

Стосовно інших програмних спектаклів Молодого театру — «Горе брехунові» Франца Грільпарцера та «Різдвяного вертепу» — художника й режисера тут привертала можливість експериментувати у межах символістичної моделі, залучаючи прийоми стилізації. Очевидно, вони добре розуміли визначальну роль стилізації для національної культури, чий розвиток стримувала державницька політика царату з її безкінечними обмеженнями й заборонами, вкрай негативно позначаючись на ідейному, тематичному й естетичному оснащенні української сцени. Можливо, зокрема й через це молодотeatрівці вважали власним нагальним завданням опанування раніше недосяжного естетичного досвіду. Тож «художнє минуле» в особливий спосіб актуалізувалося в їхній творчості, спонукаючи відтворювати зв'язок із мистецькими практиками, яких надто довго був позбавлений український театр. Одним із зручних знарядь у цьому плані якраз і була стилізація. Тож в їхньому колективі чільне місце посідав передусім «Едіп-цар», поруч якого знаходимо «Горе брехунові» та «Різдвяний вертеп».

Роботою над п'єсою «Горе брехунові» розпочалося ознайомлення українських акторів з технологіями *commedia dell'arte*. Схоже, артистична молодь, переглядаючи свій родовід у пошуках давніших «початків», суттєвим чином їх «омолоджувала». Чи не це спонукало Анатолія Петрицького створювати для молодотeatрівців у «Горі брехунові» барвистий світ дитинства, де все бриніло радістю від переживання самого плінного життя? Ось намальована річка «з рибами і хвилями заграла, не соромлячись своєї штучності. Тут риби вибралися на хвилі і застигли, щоб глядач намилувався пружністю ритмічної плавби. Тут і кухонька соромливо притулилася зграбненьким натяком, щоб не гнітити простору важкістю стін і не труїти повітря натуральним димом. Тут усе набрало елегантності й весняних розмаїтих барв» [4, с. 151–152].

Цей опис одного з акторів не залишає сумніву в свідомому наголошенні ознак, притаманних дитячому світосприйняттю, що спонукало публіку подумки повертатися до своїх найдавніших мрій. Схожі алюзії знаходимо у рецензента, який, на додачу, зауважив відповідність простору вистави духу самої п'єси: «Дерева фантастичного рисунку й кольору, великанські ключі, хати розміру меншого від ноги людини, риби в річці, загадковий ліс» [13].

Гру з предметами Анатоль Петрицький час від часу трансформував у гру з масштабами предметів. Він поводився з простором ніби дитина, яка, нехтуючи законами перспективи, збільшує чи зменшує масштаби речей залежно від власного до них ставлення. Через це окремі предмети втрачали звичні пропорції, об'єми, а декорації нагадували старовинну іграшку — маленький макет казкової країни, у якому дитячою рукою переставляються намальовані на картоні замки, хмари, кущі, гроти тощо.

Недаремно на сцені без упину вирувала стихія невгамовної гри з об'єктами речового світу, які від того щоразу набували нового оригінального вигляду. Причому, у крихітній кухні троє маленьких кухарчат із вправністю трьох казкових поросят «чаклували» великими ополониками; грізний лицар безрезультатно намагався чималим мечем розтрити іграшкового розміру браму крихітного замку, тощо.

Саме ця дотепна й вигадлива гра з масштабами предметів надавала дії, виставі виразного гротескового характеру. Себто просторові чинники, впливаючи на спосіб дії, визначали її (дії) жанрово-стильову природу, цього разу — природу гротеску. На додачу, з подібних мініатюр складався майже весь ігровий простір спектаклю.

Рішення костюмів також підкорювалося законам гри, доволі специфічної та неоднозначної. Хоча художник, сказати б, цілком свідомо «не дотримувався» стильової цілісності строїв, водночас єднав всі елементи вбрання акторів певним естетичним «знаменником». Ним стає вишуканий геометричний орнамент, який траплявся на сорочках, туніках, плащах, вбранні єпископа. Взуття, панчохи, пояси, навіть шкіряні колети вояків, металеві кольчуги та рогаті шоломи прикрашав цей малюнок. Публіка була у захваті від цього зухвалого візуального парадоксу, який їй видавався таким собі дружнім «підморгуванням» художника. Вона вбачала у діях театру спосіб «загравання» з собою — глядачем. Врешті Анатоль Петрицький костюмами до вистави запроваджував дотепну гру навіть зі стилями. Візьмімо для прикладу одяг Едріти (Олімпія Добровольська, Галина Прохоренко). Він складався з білої довгої сукні-туніки, прикрашеної ніжним візерунком. На додачу, вишукана діадема робили дівчину схожою на жінок епохи модерну і водночас — героїнь античного театру, попри те, що у виставі було зображено світ раннього середньовіччя (правда, цілком фантастичного). І це здавалося не мішаниною, стильовим хаосом, а веселою грою з формами і «сенсами» тих форм.

Відомо, що *commedia dell'arte* культивує особливий тип спілкування героя із публікою. Йдеться про умисну провокативність поведінки окремих персонажів, яка може сягати безпосереднього «втягування» глядачів у дію. Треба усвідомлювати, що такий прийом вказує на руйнацію «узаконених кордонів» сценічної дії, змінює фундаментальне уявлення про «суверенну територію» гри. Такими стосунками з публікою театр ніби визнавав її рівноцінним партнером у сценічній грі — дії. Фактично, у такий спосіб «скасовується легітимність» кону як єдиного місця дії й одночасно кін «призначався» на цю роль у парі з простором глядацької зали.

В українському професійному театрі цей прийом раніше не використовувався. Вперше він з'явився на національній сцені саме у «Горі брехунові», де був досить щедро представлений. Приміром, «Коттвальд, гротесково розлучений, женеться за втікачами і наче вкопаний зупиняється коло рампи (річки)... Вирячивши очі, він хапав одну руку, мов сокиру, рубав долонею по другій руці і ревів: "...долоню, руку... в їх крові обмити!" А в цей час помреж закривав за ним завісу, і Василько — Коттвальд опинявся на авансцені сам один віч-на-віч з глядачами. Він умить робив неповторну міну хитрого лицедія (оце, мовляв, пасаж

і, мов лис, шугав на сцену. А в залі вибухав грім оплесків» [4, с. 152]. Схожої художньої природи були й деякі епізоди з єпископом. Актор (Гнат Юра) виходив на авансцену, сідав на суфлерську будку та починав із публікою «широ християнську розмову». Цю специфічну манеру «стосунків із публікою» професійний проповідник зберігав і надалі. Час від часу «він пальчиком погрожував глядачеві і саркастично промовляв: "Бо горе брехунові!"» [4, с. 152]. Публіка широко раділа і тим демонструвала своє налаштування адекватно реагувати на мистецькі «виклики» театру, а саме — виклик безпосередньої участі в театральній грі.

Уявлення про простір і дію ця вистава руйнувала з позиції, сказати б, естетичних засад театру багатовікової давнини. В Україні, за нових умов, художник і режисер так само невтомно й послідовно стимулювали та підтримували стихію гри, яка була у виставі тотальною.

Щодо іншої генетичної ознаки *commedia dell'arte* — маски, — присутність якої у «Горі брехунові» добре відчувалася. Однак, конкретні форми її функціонування набули доволі несподіваного виразу. З першої хвилини маски потрапляли глядачам на очі, оскільки щедро оздоблювали суфлерську будку, в якій, до слова, не було жодної практичної потреби. Втім, це не завадило встановити її на авансцені, а на додачу — прикрасити отими чисельними масками, які у сценічній дії теж не використовувалися, лишаючись елементом декору.

Себто постановники, очевидно, так декларували «ідею театральності», задля чого й посували на авансцену, ближче до публіки, і маски і будку — головні емблематичні атрибути театру. Вони їх робили візуальним епіграфом вистави. І край... Насправді, їм, радше за все, був потрібний «ігровий жест» для привітання публіки в своєму театральному домі. «Жест», який обіцяв глядачам видовище, насичене візуальними алогізмами, дотепними несподіванками, радше за все ігрового комедійного плану.

З іншого боку, маска споконвіку посвячує публіку у специфіку сценічної мови, адже є важливим засобом типізації. Цього разу актори, безпосередньо їх не вдягаючи, самою лише сценічною поведінкою, мімікою і рухами викликали в уяві глядачів «Горя брехунові» образи певних тварин. Степан Бондарчук з цього приводу висловлювався так: «Характер сценічного вирішення кухарчука Леона у виконанні Ф. Лопатинського та й самого Л. Курбаса можна передати лише засобом уподібнення. Їхня спритність нагадувала граціозну гру дельфінів у теплом морі» [4, с. 152].

Очевидно, що працюючи над роллю Гальомира, він сам також вдавався до аналогічних підходів. Його герой «весь час ховався в холодок під дубом, рясно вкритим жолудями, ремигаючи, як бичок, що його він нагадував своєю зовнішністю, та ще й у шоломі з рогами» [4, с. 152]. І тому подібне.

Передостаннім у Молодому театрі до репертуару потрапляє вертеп, чим зчиняє справжній ажіотаж. Мету цього вибору Леся Курбаса попервах мало хто розумів, а тим більше схвалював. Втім, доволі швидко з'ясувалося: наміру просто відтворювати форми стародавньої народної культури режисер не мав. Інша річ, здійснення радикальних творчих експериментів поза територію новітньої драми. Сказати б, мистецькому лідеру студійного колективу цікаво було скористатися самобутньою театральністю вертепного дійства і зробити це, спираючись на модерну художню ідеологію. Ця ідея особливо вабила Леся Курбаса. Вона й стала естетичним фокусом нової вистави.

Відтоді вертеп як потужний мистецький чинник посідатиме особливе місце в театрі Леся Курбаса. А справедливості судження Дмитра Антоновича про чималі «ресурси» цього феномену, приналежного містеріальній культурі, реформатор національної сцени буде доводити своїми роботами ще не раз.

У молодотеатрівських колах не вщухали розмови про рішення Леся Курбаса: чим тільки його не пояснювали, у який тільки спосіб не тлумачили... Однак, після закінчення роботи висновок загалу був цілком одностайним, а різноманітні судження виглядали лише його варіаціями. Приміром, для Йони Шевченка з «Різдвяним вертепом» «вперше з'являється розуміння справжньої суті, дійсної природи театру, розуміння театру як гри» [18, с. 10]. Василь Василько зауважував, що «це була велика школа для відчуття форми» [6, с. 138]. Степан Бондарчук називав виставу «трампліном у творчому зростанні Леся Курбаса, Анатолія Петрицького, а разом з ними й всього нашого колективу» і наголошував на важливості її «гострої, яскравої сценічної форми» [4, с. 154].

Сам режисер, словами Василя Василька, закликав у такий спосіб повернутися до джерел національного театру й спробувати «угадати зерно, зародки того, що так буйно потім розцвіло у творчості Котляревського та інших основоположників нашого театру. Поруч з показом яскравої сторінки минулого ми ставимо перед собою суто творчі завдання, які допоможуть нам підвищити свою театральну майстерність. Принцип постановки вертепу — ляльковий театр» [Цит. за 6, с. 137].

Себто йдеться про унікальну можливість, по-перше, прямо апелювати до явища, що сформувало «генотип» національного театру, а, по-друге, — використати цей момент як нагоду для формальних експериментів із його видовою природою.

Важливо добре усвідомлювати: очільник колективу не був схильний обмежувати палітру виражальних засобів. І таке налаштування давало йому чимало переваг у експериментуванні, створюючи для них плідний ґрунт. Ніщо не мало стримувати свободи мистецького самовияву, навпаки — задля цієї мети все мало сприяти залученню найрізноманітніших художніх феноменів.

«Різдвяний вертеп» стає серйозним випробуванням для трупи. Водночас — переконує акторську молодь у придатності рідної мистецької ниви для радикальних естетичних пошуків. Виявилось: оволодіння механізмами створення вертепних образів збагачує творчий апарат виконавців оригінальними підходами та прийомами. Постановник у цій роботі висував перед акторами цікаві завдання, слухні саме у такому випадку: «Актори мають заграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають, як ляльки, — механічно. А ті, хто гратимуть, реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть як звичайні люди. Треба знати основу руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття, первісні, ясні, прості, чіткі <...> Уявіть себе лялькою, перевтільтесь у ляльку» [Цит. за 6, с. 137].

Ідея використання досвіду лялькового театру для осмислення механіки рухів і ляльки і живого актора була тоді доволі актуальною. В Європі на межі XIX–XX століть відповідні спроби набули розголосу. Лесь Курбас добре розумів користь таких студій для мистецького оснащення трупи, розширення її досвіду, творчого збагачення українського театру в цілому.

Просторовий образ «Різдвяного вертепу» розробив Анатоль Петрицький, чия роль у стилізації народної літургійної драми сучасники визнавали в усіх сенсах принциповою. Ба більше, зоровий образ стає стилістичним «камертоном» молодотеатрівської вистави, на чому наголошував Юрій Блохин — автор найретьельнішого опису її сценічного простору. «Коли розсувається завіса, бачимо сцену, на сцені, в глибині — велика чотирикутна будова, ніби вертепна коробка, так само поділена на дві рівні частини — горішню, де відбувається містерія “Різдва христового”,

і долішню для побутової інтермедії. Коло цієї будови спереду, з лівого й правого боку — два імпровізовані криласи з школярських лавок, де міститься невеличка бурсацька капела, що під час містерії реагує на події “Різдва”, співаючи давніх псалмів» [1, с. 168].

Корпус персонажів «Різдвяного вертепу» в Молодому театрі склали біблійні, інтермедійні герої та бурсаки. Тип костюмів двох перших груп залежав від місця їхнього перебування на кону, приналежності до одного зі «світів»,— стверджував Василь Василько. Відповідно, для персонажів верхнього поверху використовували кольоровий папір і фарбовану марлю, а для решти — звичайне побутове вбрання. Іншої думки дотримувався Степан Бондарчук, вважаючи, що кольоровий папір та фарбовану марлю використовували для виготовлення строїв усіх героїв вистави.

Це питання лишається відкритим, хоча радше за все необхідність чітко розмежовувати функції окремих груп героїв не могла не позначитися і на підходах до їхніх костюмів.

Як би там не було, вперше на українському кону в принциповому сенсі, з точки зору самої мистецької ідеології вистави, визначався характер пластики й костюми героїв. І все це прямо залежало від їхнього місця перебування у сценічному просторі та його (простору) характеристик. Не менш принциповим виявився й єдиний виняток із наведеного правила. Всі герої верхнього поверху вертепної «хоромини» перебували лише нагорі та відрізнялися «маріонетковою» пластикою, але це не стосувалося Сатани. Останній не мав жодних обмежень щодо рухів і міг вільно діяти і на нижньому поверсі. По суті, його місцезнаходження визначалося, з одного боку, його природою, а з другого — було способом демонстрації авторського волевиявлення.

Після постановки «Різдвяного вертепу» в Молодому театрі розпочинається робота над «Шевченківською виставою». Характер опрацювання поетичних текстів Кобзаря щонайкраще відповідав студійним принципам як за формою, так і за змістом. Більшість мініатюр створюється так званим студійним методом, в якому панує імпровізація. За цих умов художник мав запропонувати гранично мобільне рішення, по суті — універсальну модель. Тут Анатолію Петрицькому у пригоді стає досвід роботи над «Едіпом-царем». Особливу увагу було приділено умовному середовищу, принципам його функціонування, насамперед здатності не провокувати жодних побутових асоціацій.

Дія першого вірша «Шевченківської вистави» розгорталася на тлі великого сіро-блакитного задника.

Босі дівчата, «вдягнені в перехоплені неширокими крайками хітони з м'якого матеріалу кольору селянського полотна» [12, с. 102], у віночках із дрібних квітів на розплетених косах, спільно й порізно ритмічно рухаючись, час від часу збиралися в скульптурні групи. Колір, світло пробуджували почуття піднесеності, ліричної схвильованості навіть у самих виконавиць. «На сцені навкруги голубе повітря, станки і ми в ясно-сірому вбранні. Нам здається, що ми рухаємося не по землі, а пливемо у повітрі босими ногами» [14, с. 102]. Особливий емоційний стан актрис, підтриманий світловими ефектами, заворожував аудиторію, посилюючи здатність до співпереживання.

Ймовірно, працюючи над етюдом «І небо невміте...», в якому діяв чоловічий гурт, Лесь Курбас вдавався до аналогічних прийомів. Недаремно Степан Бондарчук у схожих виразах писав про режисуру обох мініатюр: «Сценічне втілення їх було спробою Курбаса перекласти ліричний твір на мову театру засобами колективної декламації, поданої з ритмопластичними рухами» [4, с. 157].

Лесь Курбас, прагнучи стимулювати увагу публіки, її здатність до асоціювання, разом із художником гранично «оголював» кін. Тому «на сцені не було ні моря, ні хмар, ні очерету, тільки невисокі сірі станки на сірому тлі. На цих підвищеннях п'ять-шість акторів, убраних від шиї до п'ят у широкі шати з сірого, набіленого полотна і такого ж кольору перуки пейзаїв. Актори індивідуальними та поєднаними зі словом поета колективними рухами, що змінювалися зі скульптурною виразністю, викликали у глядачів потрібні асоціації — то “заспаних хвиль”, то вибуху протесту» [4, с. 156].

Візуально мініатюри «У неділеньку та ранесенько...» та «І небо невміте...» виглядали таким собі «відлунням» першої української античної вистави зі запровадженням тоді ж принципово новим оформленням — умовним.

Для інших епізодів «Шевченківської вистави» залучалися інші підходи. Приміром, «Великий льох» був покликаний презентувати Тараса Шевченка як мислителя, філософа. Це вимагало максимальної зосередженості, фокусації на кожному його слові, надавання слову особливої ваги. Цю ідею Анатолію Петрицький зреалізував так: намалював задник, на якому була зображена «стара, напівзруйнована церква з багатьма проломами, з яких промовляли Душі. Поруч — віковий дуб з дуплами медальйонами, крізь які було видно відповідно загримовані голови акторів, що грали Воронів» [4, с. 156].

Фактично, ця диспозиція, жорстко «вмонтувавши» виконавців у декорації, змусила їх зосередитися передусім на засобах мовної виразності. Підтвердження знаходимо у Василя Василька та Степана Бондарчука. Перший зауважив «активізацію інтонацій без психологічного мотивування вчинку» [6, с. 144], другий — «досконалу словесну дію» [4, с. 156].

Просторове вирішення сцени Івана Гуса Анатоль Петрицький здійснив, подавши «лише натяки на декорацію готичного храму, кілька характерних його деталей» [11]. Із тих фрагментів, малочисельних станків і сукон було створено делікатний, але від того не менш виразний, зоровий план вистави, що відчутно активізував асоціативні процеси у публіки. Статичність цього простору руйнувалася особливим динамізмом розмаїтої світлової партитури. Виконавець головної ролі згадував, як світло в цій виставі додавало дії драматизму, експресивності, рвучкості. Промінь, вихоплюючи із темряви ті чи інші постаті, об'єкти, робив ракурси і пози особливо виразними.

Важливе уточнення щодо загальної спрямованості «Шевченківської вистави» зробив Юрій Блохин, зауваживши, що «впливає на глядача, здебільшого, не поодинокий актор, а колективна маса акторська, всім комплексом отих складових елементів театральної дії» [1, с. 168]. В такий спосіб, на його думку, «молодотеатрівці зійшли на найвищий щабель своїх досягнень у сфері чистої театральної дії — досягли початків експресіоністичної дії» [1, с. 168].

Практика Молодого театру дедалі частіше засвідчувала особливу роль просторових рішень у досягненні такого результату. Значною мірою це було зумовлене належним творчим порозумінням Леся Курбаса та Анатолія Петрицького, що стало надзвичайно важливим прецедентом в історії українського театру.

Повертаючись до тези Юрія Блохина, зауважмо її перегук із реплікою Петра Руліна, який теж побачив у «Іванові Гусові» (вкупі з «Едіпом-царем») «перші зерна експресіонізму» [15, с. 99]. Юрій Бобошко, у свою чергу, виокремлюючи суто експресіоністичні ознаки в останній молодотеатрівській виставі, наголошував «синхронні колективні рухи і жести, динамічну зміну мізансцен, контрастні перепади інтонацій». Нарешті він зауважив, що принципово важливим «композиційним чинником виступало у виставі світло» [2, с. 51].

До наведеного переліку характерних ознак експресіоністичної виразності варто додати ще й гостроту та експресивність мізансценічного малюнку, а також особливий характер взаємодії героя і маси, в якому акцентовано драматизм їхнього протистояння.

Роблячи на межі 1910–1920-х років експресіоністичне щеплення українському театру, Лесь Курбас продовжував долати ізоляцію національної сценічної культури від актуальних європейських рухів. Сценічне опрацювання вертепу, Шевченкової поезії всіх переконало: використання явищ національної культури попередньої доби в радикальному оновленні театру цілком можливе.

Особливий підхід до образу народу як рушія історичних процесів, що склався у роботі над античною трагедією, суттєво скорегував розповсюджені уявлення про функцію масових сцен. Ба більше, оскільки хор у молодотеатрівському «Едіпові-цареві» водночас і троянський демос, і голос совісті Едіпа, ця диспозиція особи та маси зафіксувала появу нової концепції героя, додатково розкривши резерви загострення драматичної напруги, яких національна сцена раніше не знала. Всі згадані ознаки вказують на помітний вплив експресіоністичної художньої доктрини на молодотеатрівську практику.

На репетиціях «Шевченкової вистави» постав метод «перетворень» — одна з емблематичних ознак Театру Леся Курбаса, його мистецької школи. Загалом метод передбачав свідоме спрямування творчих зусиль на стимуляцію у публіки потужного образного асоціювання. Візуальним чинникам у цьому процесі належала першорядна роль. Тож обопільне прагнення єднати дію і простір не лише визначало основу взаємодії режисера і художника в часи поставання «театру єдиної волі» — режисерського театру, а й сприяло активному розвитку методу «перетворення».

Подальшу історію Театру Леся Курбаса не можна уявити поза «перетворенням». Зараз важливо лише наголосити момент появи цього поняття, терен його поставання та одну із головних ознак — цілеспрямоване стимулювання образних асоціацій. Заслугує уваги той факт, що саме праця над поезією Тараса Шевченка остаточно переконала Леся Курбаса в необхідності «заохочувати» публіку до активнішої співтворчості, а врешті сподвигла дбати про інспірацію та регуляцію у неї відповідних процесів.

У час зародження експресіоністичного мистецтва принцип «перетворення» помітно актуалізує діалог театру і публіки, допомагає публіці краще адаптуватися до нових форм образного мовлення. Те, що концепція «перетворення» виникає в роботі над «Шевченківською виставою», що вона безпосередньо пов'язана зі спробою відтворити поетичний світ поета сценічними засобами, позначилося

не лише на творчій долі Молодого театру. Значення цієї події більш вагоме, адже саме «Шевченківська вистава» неспростовно доводила: інтегрування українського театру в європейський культурний простір можливе шляхом залучення до тих зрушень національної класичної спадщини. Уникаючи міметичних форм сценічного виразу, вдаючись до образно «перетворених» засобів змалювання дійсності, молодотеатрівці значно інтенсифікували процес постановки режисерського театру, долаючи в такий спосіб, можливо, найбільший бар'єр, що відділяв український театр від театру європейського.

Після закриття Молодого театру в 1919 році значна частина колективу продовжувала співпрацювати з Лесем Курбасом у складі Першого театру Української Радянської Республіки імені Тараса Шевченка. В новому статусі колишній мистецький керівник розформованого Молодого театру здійснив лише одну постановку — «Гайдамаки» Тараса Шевченка. Ця вистава, всотавши і збагативши весь попередній досвід гурту, посіла чільне місце в оновленні українського театру. Втім, ця робота не була лише підсумком їхніх попередніх шукань. З нею постали мистецькі прецеденти, не завжди одразу зрозумілі сучасникам.

Для створення зорового образу поеми режисер запрошує Анатолія Петрицького, про якого трохи згодом зауважить, що молодий митець рішуче змінив саме уявлення про місію художника в українському театрі: «І в цьому відношенні революцію зробив “Молодий театр”, що в складі своїх співробітників мав Анатолія Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма і театрального оформлення в нашій сучасності. По лінії свого мистецтва він проробив в “Молодому театрі” всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі» [10, с. 151].

Слушність цієї думки підтвердилася всім плином мистецького життя України, в якому «Гайдамаки» є однією з найважливіших художніх кульмінацій.

У новій роботі над Шевченковим твором Анатоль Петрицький скористався досвідом попередньої співпраці з Лесем Курбасом. Знову базовим принципом було умовне середовище. Проте, цього разу, на відміну від, приміром, середовища «Едіпа-царя», воно не містило жодних просторово-часових ознак. На кону знаходився невисокий станок, відділяючи перші дві третини сцени. Вся конструкція складалася з трьох окремих сегментів. Як в «Едіпі-царі», так і у «Шевченківській виставі» задню частину кону художник задріпував сірим полотном.

Що стосується світлової партитури, то Юрій Бобошко називав її «композиційним інструментом у руках режисера» і слушно зауважував знакову сутність світлових характеристик вистави: «Спалахи червоного світла зображали пожежі, що спалахували по панських маєтках на шляху повстанських загонів. Зелене світло у поєднанні з музикою передавало настрої ліричних сцен, синє — тривожну атмосферу потаємних зібрань, червоне — невгамовну лють “червоного бенкету”» [2, с. 59].

Знаковими у «Гайдамаках» були також костюми двох типів. Перший відбивав поширені уявлення про національний одяг часів гайдамаччини. До другого типу належали костюми десятиох жінок в однакових сірих довгих селянських свитках, пошитих із того самого полотна, що й «сукна». Таке вбрання, на відміну від костюмів першого типу, було, сказати б, позачасовим. Не маючи жодних ознак конкретної доби, воно позначало не «історичний», а «вічний» народ. Монохромність таких стрій «руйнувалася» кольоровими крайками та стрічками на їхніх головах з однаковими, заплетеними в одну косу темно-попелястими перуками.

Це були Десять слів поета. Про їхні функції Василь Василько писав: «Жінки не тільки оповідали, що діялося між окремими діями чи епізодами, вони давали оцінки подіям, радили дійовим особам, як їм вчиняти, обороняли їх. <...> Часом відігравали також роль “живої декорації”: ставали всі в ряд, стіною, поза якою вбігали на сцену конфедерати. З-поза їхніх спин конфедерати вигукували свої вимоги відчинити двері і потім, розштовхуючи цей ряд жінок, ніби ламаючи двері, вдиралися в корчму Лейби» [6, с. 165].

Водночас роль цього жіночого гурту не обмежувалася оприявненням «авторських ремарок». Уособлюючи «вічний» народ, Десять слів поета могли демонструвати зовсім інші реакції на сценічні події, ніж персонажі — учасники тих подій. Іншою була й змістова «вага» таких реакцій. У цьому сенсі найбільше враження справляла фінальна сцена з Гонтою, пов'язана зі вбивством героєм власних дітей, вбивством, яке засуджував лише один народ — «вічний». У плані мізансценічному народ, сказати б, «історичний» діяв на всьому сценічному просторі, а «вічний» — перебував лише на авансцені.

Способом візуальної типізації, характером місцеперебування, специфікою пластичного малюнка Лесь Курбас разом із Анатолем Петрицьким уперше в українському театрі створили на кону ситуацію одночасного існування двох зовсім різних «народів»,

і у такий спосіб із доволі несподіваної точки зору подивилися на тих, кого традиційно називають «народною масою». У світлі цього бачення сенс і мотиви вчинків «маси» виявилися не просто неоднозначними, а суперечливими, що посилювало гостродраматичні чи навіть трагедійні обертони відтворюваних подій. Таке оригінальне прочитання дозволило більш зважено та принципово осмислювати роль народу в історичних процесах. Адже у «Гайдамаках» Леся Курбаса те, що чинив «народ тогочасний», не завжди підтримував «народ вічний».

Щодо естетичних ознак цього прийому, то існують усі підстави розцінювати його як вияв художньої ідеології так званого епічного театру. В усякому разі у виставі Леся Курбаса саме на таку місію Десяти слів поета вказували покладені на нього функції — зокрема йдеться про коментарі, які відсторонювали події «Гайдамаків». Отже, ставало ясно, чому пластика Десяти слів поета помітно відрізнялася від сценічної поведінки основної маси персонажів. Адже, практично весь час знаходячись на сцені, вони рухалися радше за законами хореографії. Майже всі дописувачі зауважували особливу виразність їхніх скульптурних поз, ритмічну наголошеність рухів і жестів. Водночас саме цей гурт був живим уособленням самого Кобзаря, його поетичним alter ego і своїми реакціями-коментарями також «відсторонював» власне авторську позицію. Отже, у цій виставі зустрічаємося зі вкрай складною системою образних опосередкувань, що скеровує увагу в бік «поетичного театру», де хору належить системотворча роль.

Композиційну будову «Гайдамаків», яка складалася з окремих епізодів, поєднаних реакціями Десяти слів поета, прокоментував Юрій Бобошко: «В загальному контрапункті компонентів спектаклю епізоди власне драматичної дії проходили немовби пунктиром, чергуючись з масовими сценами, пантомімами й «оповідними» фрагментами хору» [2, с. 58]. З цього випливає: вони єдналися за монтажним принципом, що подеколи створювало враження кінооповіді. Саме це мав на увазі Володимир Галицький, коли писав: «У центрі станка безперервною стрічкою тягнулися епізоди “Гайдамаків”, то у вигляді стоп-кадрів, які швидко змінювали один одного, то у формі драматичної дії» [7, с. 168].

Все зазначене дозволяє припустити: так званий поетичний кінематограф, започаткування якого слушно пов'язують із творчістю Олександра Довженка на початку 1930-х років, у своїй генезі міг сягати курбасівських «Гайдамаків» (1920). Вистава мала всі шанси

створити для знаменитих кіношедеврів Олександра Довженка плідний естетичний ґрунт. І не лише для Олександра Довженка, якщо згадати про початок кінокар'єри ще одного представника цього напрямку в українському кіно — Івана Кавалерідзе. Оксана Мусієнко з цього приводу пише, поскликаючись на самого кінорежисера: «Згадаймо, що перший фільм І. Кавалерідзе “Злива” був спробою екранного прочитання шевченківських “Гайдамаків”. Безпосереднім імпульсом до створення картини став знаменитий спектакль. “Нині подивився у Курбаса «Гайдамаків» і в повному захваті. Яка висока культура! Не боюсь когось наслідувати, але «Гайдамаків» став би»» [14, с. 76].

Від себе додамо: обидва ці кінорежисери за своїм першим фахом були художниками, що не могло не позначитися на їхній режисерській діяльності в Україні, в добу активного поставання саме режисерського театру.

Власне, режисерська творчість Леся Курбаса на межі 1910–1920-х років розвивалася, сказати б, на стику модернізму й авангарду, демонструючи поступове посилення другого складника. Звертає на себе увагу й інше: головним тереном експериментальних спроб Леся Курбаса поруч із «Едіпом-царем» та «Горем брехунові» був «Різдвяний вертеп», вистави за творами Тараса Шевченка, цебто зразки української класичної культури. Отже, для Леся Курбаса оновлення національної сцени не означало відкидання досвіду попередників — навпаки, передбачало його використання.

Дуже важливим виявився досвід, отриманий молодотئاتрівцями від співпраці Леся Курбаса та Анатолія Петрицького. Їм пощастило взаємно підпорядкувати простір та сценічну дію, а отже — стимулювати розвиток режисерського «театру єдиної волі», активно залучаючи прийоми стилізації. Актори за нової ситуації існували то в просторі символістичної драми («Етюд Олесь»), то опанували можливості стилізації («Едіп-цар», «Різдвяний вертеп», «Горе брехунові»), то шукали прилаштування для умовного середовища («Шевченківська вистава»). Раз по раз їм доводилося переосмислювати сталі погляди на те, як просторові характеристики відбиваються на прийомах гри та на організації сценічної дії.

Нарешті, Лесь Курбас у цей час висунув і творчо обґрунтував оригінальний естетичний метод — «перетворення», в такий спосіб ініціюючи важливі зміни в театральних технологіях, що, у свою чергу, вплинуло на підходи до формування діалогу театру і глядача. Всі ці зрушення позначалися на доробку Молодого

театру та на «Гайдамаках». Їхня поява, з одного боку, узагальнила весь молодотеатрівський досвід, а з другого, словами Леоніда Болобана: «Гайдамаки» були новим визначним кроком, що впливав з усіх попередніх його постановок у Молодому театрі. Допитливий глядач вистави відчував у ній виразні відгуки і монументальної статичності Софоклового «Царя Едіпа», і сатиричної задержуватості «Горя брехунові», і народної простоти традиційного вертепівського дійства, тісно переплетені з ораторійною публіцистикою «Івана Гуса», для втілення якої режисер знайшов новий ефектний прийом. Але цього разу винахідникові було вже тісно в рамцях суто драматичної сцени і він сміливо залучав оркестрову симфонічну музику та хоровий спів, створивши, отже, дивний зразок синтетичної вистави. Дивний і, як мені здається, неперевершений ще й по сей день» [3, с. 109].

Нарешті, поява «Гайдамаків» означала вихід національного театру на принципово нові естетичні рубежі. Вони постали, сказати б, на самому «зламі» естетик модернізму й авангарду і тим позначили момент відліку нового часу для українського театру.

Українська авангардна сценічна культура відтоді розвивається, спираючись на мистецькі досягнення Леся Курбаса, Молодого театру та його художників. Постали у попередню добу «зернятка» експресіонізму з додаванням конструктивістичних підходів і прийомів утворили плідний ґрунт для нових творчих пошуків і тим визначили шляхи подальшого становлення режисерського театру в Україні.

Література

1. Блохин Ю. [Бойко Ю.]. Молодий театр. *Життя й революція*. 1930. № 6. С. 154–171.
2. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. Київ: Мистецтво, 1987. 197 с.
3. Болобан Л. [Серговський Л.] Від Молодого театру до Кийдрамте. *Лесь Курбас: Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво, 1969. С. 104–116.
4. Бондарчук С. «Молодий театр». *«Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ: Мистецтво, 1991. С. 103–166.
5. Васильєв Б. Ідея театральності і її відбиток в «Молодому театрі». *«Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ: Мистецтво, 1991. С. 69–75.
6. Василько В. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 450 с.
7. Галицкий В. Театр моей юности. Ленинград: Искусство, 1984. 284 с.

8. Кузьмин Е. Молодой Украинский театр. *Голосъ Киева*. 1918. 1 дек. (18 нояб.).
9. Курбас Л. Про символічний театр і театр О. Олеса. *«Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ: Мистецтво, 1991. С. 34–37.
10. Курбас Л. Шляхи Березоля. *ВАПЛІТЕ*. 1927. № 3. С. 151.
11. Лесь Курбас: спогади сучасників / За ред. В. С. Василька. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
12. Мануйлович С. «У неділеньку та ранесенько...». *Лесь Курбас: спогади сучасників*. Київ: Мистецтво, 1969. С. 99–102.
13. Метлинський О. Молодий театр: «Горе брехунові». *Відродження*. 1918. 6 груд.
14. Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця: Глобус-прес, 2009. 432 с.
15. Рупін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня. *Життя й революція*. 1932. № 11–12. С. 96–122.
16. Самійленко П. Незабутні дні горінь. Київ: Мистецтво, 1970. 82 с.
17. Терещенко М. Кризь лет часу. Київ: Мистецтво, 1974. 166 с.
18. Шевченко І. Молодий Театр. Його роль та робота. *Барикади театру*. 1923. № 2–3. С. 8–10.

References

1. Blokhyn, Y. [Y. Boiko]. (1930). *Molodyi teatr. Zhyttia y revoliutsiia*, 6, 154–171 [in Ukrainian].
2. Boboshko, Y. (1987). *Rezhyser Les Kurbas* [Director Les Kurbas]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Boloban, L. [L. Serhovskiy]. (1969). *Vid Molodoho teatru do Kyidramte* [From Molodyi Teatr to Kyidramte]. *Les Kurbas: Spohady suchasnykiv* (pp. 104–116). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Bondarchuk, S. (1991). “Molodyi teatr”. “*Molodyi teatr*”: *Heneza. Zavdannia. Shliakhy* (pp. 103–166). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Vasyliiev, B. (1991). *Ideia teatralnosti i yii vidbytok v “Molodomu teatri”* [The Idea of Theatricality and Its Reflection in the Molodyi Teatr]. “*Molodyi teatr*”: *Heneza. Zavdannia. Shliakhy* (pp. 69–75). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Vasylyko, V. (1984). *Teatru viddane zhyttia* [A Life Devoted to the Theater]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
7. Galickij, V. (1984). *Teatr moej yunosti* [The Theater of My Youth]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
8. Kuzmin, E. (1918, December 1/ November 18). *Molodoj Ukrainiskij teatr* [The Young Ukrainian Theater]. *Golos Kieva*. 1918 [in Russian].

9. Kurbas, L. (1991). Pro symbolichnyi teatr i teatr O. Olesia [On Symbolist Theater and the Theater of Oleksandr Oles]. *“Molodyi teatr”: Heneza. Zavdannia. Shliakhy* (pp. 34–37). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
10. Kurbas, L. (1927). Shliakhy Berezolia [The Paths of Berezil]. *VAPLITE*, 3, 151 [in Ukrainian].
11. Vasylo, V. S. (1969). *Les Kurbas: spohady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memoirs of His Contemporaries]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
12. Manuilovych, S. (1969). “U nedilenku ta ranesenko...”. *Les Kurbas: spohady suchasnykiv* (pp. 99–102). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
13. Metlynskyi, O. (1918, December 6). *Molodyi teatr: “Hore brekhunovi”* [Molodyi Teatr: *Woe to the Liar*]. Vidrozhennia [in Ukrainian].
14. Musiienko, O. (2009). *Ukrainske kino: teksty i kontekst* [Ukrainian Cinema: Texts and Context]. Vinnytsia: Hlobus-pres [in Ukrainian].
15. Rulin, P. (1932). *Ukrainskyi dramatychnyi teatr za piatnadtsiat rokiv Zhovtnia* [Ukrainian Drama Theater in the Fifteen Years Since the October Revolution]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 11–12, 96–122 [in Ukrainian].
16. Samiilenko, P. (1970). *Nezabutni dni horin* [Unforgettable Days of Passion]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
17. Tereshchenko, M. (1974). *Kriz let chasu* [Through the Flight of Time]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
18. Shevchenko, I. (1923). *Molodyi Teatr. Yoho rol ta robota* [Molodyi Teatr: Its Role and Work]. *Barykady teatru*, 2–3, 8–10 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.08.2024.

Стаття прийнята до друку 23.09.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Наталія Єрмакова 2024

Валентина Давиденко

Старший науковий співробітник Музею видатних діячів української культури, м. Київ

e-mail: pit-trice@ukr.net | orcid.org/0009-0006-9535-9711

Valentyna Davydenko

Senior Research Fellow at the Museum of Outstanding Figures of Ukrainian Culture, Kyiv

ЛИПСЬКИЙ КОНСЕРВАТОРІУМ У ТВОРЧІЙ БІОГРАФІЇ МИКОЛИ ЛИСЕНКА:

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ
МУЗИЧНОЇ СТИЛЬОВОЇ
МОДЕЛІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
КОНТЕКСТІ

THE LEIPZIG CONSERVATORY IN MYKOLA LYSENKO'S CREATIVE BIOGRAPHY:

THE FORMATION
OF THE UKRAINIAN MUSICAL
STYLE WITHIN THE EUROPEAN
CONTEXT

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337900 | УДК 78.03:78.071:37(091)(477)-051

Анотація. Дослідження присвячено виставці «Микола Лисенко в Лейпцигу», на якій вперше представлено автографи творів Миколи Лисенка лейпцизького періоду з фондової колекції Музею видатних діячів української культури та світлина знакових історичних пам'яток тієї епохи. Незважаючи на велику кількість різноманітних наукових праць з різних аспектів діяльності М. Лисенка, лейпцизький період його життя найменш досліджений. Віднайдені архівні документи доповнюють новими деталями важливу біографічну сторінку Лисенка та підтверджують виняткове значення Лейпцизької консерваторії імені Фелікса Мендельсона-Бартольді у формуванні творчого стилю композитора та професійних навичок і, як наслідок, власний внесок у становлення української музичної педагогіки і музичної культури кінця XIX — початку XX століття.

Ключові слова: Липський консерваторіум, матрикуляційний реєстр, Гевандгаус, Карл Райнеке, Ігнац Мошелес, Ернст Венцель, Ернст Фридрих Рихтер, «Українська сюїта», «Юнацька симфонія», музика до «Заповіту Т. Г. Шевченка».

Abstract. This study examines the exhibition “Mykola Lysenko in Leipzig,” which for the first time presents autographs of the composer’s works from his Leipzig period, drawn from the collection of the National Museum of Ukrainian Culture, along with photographs of significant historical landmarks of that era. Although numerous scholarly works address different aspects of Lysenko’s activity, his Leipzig period remains the least explored. Newly discovered archival documents add important details to this biographical chapter and confirm the exceptional importance of the Leipzig Conservatory (founded by Felix Mendelssohn Bartholdy) in shaping his creative style and professional skills. They also highlight Lysenko’s contribution to the development of Ukrainian music pedagogy and musical culture in the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: Leipzig Conservatory, matriculation register, Gewandhaus, Carl Reinecke, Ignaz Moscheles, Ernst Wenzel, Ernst Friedrich Richter, *Ukrainian Suite*, *Youth Symphony*, music for *T. H. Shevchenko's Testament*.

Постановка проблеми. У Меморіальному будинку Миколи Лисенка Музею видатних діячів української культури відбулася виставка, присвячена 155-річчю від часу, коли Микола Лисенко закінчив Лейпцизьку консерваторію імені Фелікса Мендельсона-Бартольді. Представлені експонати, зокрема віднайдені історичні документи, переконливо спростовують наративи, які побутували в російському музикознавстві впродовж минулого століття і використовуються

донині, про консервативний характер цього навчального закладу та відсутність стрункої системи викладання. Свідома нівеляція значення лейпцизького періоду у творчому і професійному становленні Миколи Лисенка пояснюється впливами ідеологічної компанії боротьби з космополітизмом в радянські часи. Однак витоки таких тверджень простежуються від часів становлення професійної музичної освіти в Росії. Отож професійний вишкіл, який дістав

Лисенко в консерваторії, і його ранні композиторські твори, написані в Лейпцигу, тривалий час мали суб'єктивні характеристики музикознавців, де применшувалася роль німецького навчального закладу, натомість наголошувалося на важливому значенні його навчання в Петербурзі.

Дослідження і публікації. У науковій практиці існує чимало монографічних робіт, автори яких зверталися до лейпцизького періоду українського композитора Миколи Лисенка. Про нього писали Дмитро Ревуцький (1940), Станіслав Людкевич (1973), Микола Гордійчук (1974, 1979), Євген Бровенко (1992), Іван Ляшенко (1992), Володимир Клименко (1992), Олександр Козаренко (1992, 1993), К. Білодід, К. Буттке, У. Грубе (1993), Лариса Гнатюк (1994), Олена Корчова (2023). У наш час Лисенкіана поповнилася мемуарною лектурою [7]. Завдяки цінним дослідженням Роксани Скорульської вводяться в широкий обіг маловідомі факти, спогади, а також архівні джерела й епістолярій [3; 10]. Проте деякі аспекти все ще залишаються на маргінесах і потребують представлення й осмислення.

Мета роботи — окреслити важливу віху в біографії Лисенка, а саме навчання в найкращій консерваторії Європи, і його становлення як музиканта й композитора через унікальну експозицію виставки «Микола Лисенко в Лейпцигу». Дослідити вплив стильових течій європейської музики на формування української моделі в ранніх творах Миколи Лисенка.

Виклад основного матеріалу. Виставка з фондової колекції музею представила панораму світлин знакових історичних пам'яток музичного Лейпцига тієї пори, зокрема консерваторію, Гевандгаус, церкву святого Томи. Усі твори лейпцизького періоду вперше оприлюднені на виставці авторськими оригіналами та виданнями відомого в XIX столітті київського видавництва Болеслава Корейва, доповнені QR-кодами, які допомагають їх озвучити. Також відтворено візуальну атмосферу Лейпцига XIX століття через старовинні світлини, що їх надали науковиця Лейпцизької вищої школи музики й театру Роземарі Цимерман та громадська діячка української спільноти в Лейпцигу Зінаїда Шур. Виставку «Микола Лисенко в Лейпцигу» підтримали партнери МВДУК — Goethe-Institut Ukraine та Міжнародний фонд Івана Франка.

Ця подія відтворила атмосферу понад півтора столітньої давнини від моменту, «коли труба горніста протрубилася від'їзд»: 8 вересня 1867 року о дев'ятому ранку двадцятип'ятирічний Микола Лисенко вирушив із київської диліжансної станції на Подолі до Липська

(так він потім називатиме в своїх листах Лейпциг) вчитися у консерваторії. Його шлях лише до Львова триватиме понад чотири доби, бо зупинятиметься на нічліг у повітових містечках і відзначить, що «диліжанс має ту невігоду, що все робиться за вказівкою кондуктора» і лиш почасти за згодою пасажирів. Спостережливий юнак опише в листах і старовинні руїни замку в Корці і Новоград-Волинськ, колоритне вбрання місцевого населення та зауважить, що «земля Дресьляньська багато в чому і нині представляє цікавого за своїми древніми залишками». Зі Львова він вперше вирушить потягом до Кракова, так само детально поділиться враженнями потім про Дрезден, а до Лейпцига дістанеться лише 14 вересня.

У Лейпцигу юнак сам шукатиме будинок консерваторії і житло, ділитиметься враженнями від Музею: «Наглядач консерваторії показав мені музей. Між іншим, простояв над власноручною запискою Мендельсона до одного із тутешніх професорів з проханням надіслати йому якусь книгу». Микола Лисенко свідомо обрав музичну освіту як фахову, всупереч тодішнім уявленням, що дворянинові личить лише аматорський інтерес до музики. Він успішно зіграв на вступному екзамені, професори Райнеке і Рихтер скажуть йому «Gut», будемо вчитися. І впродовж двох років навчання, крім занять у консерваторії, Лисенко брав приватні лекції у деяких професорів і самостійно вивчав окремі музично-теоретичні дисципліни, освоював гру на скрипці й органі та брав додаткові лекції з композиції і теорії музики. Його педагогами були відомі в Європі музиканти Карл Райнеке, Ігнац Мошелес, Фердинанд Давид, Ернст Венцель, Ернст Фридрих Рихтер, Роберт Веніамін Паперіц. У вільні хвилини він відвідував оперний театр, картинні галереї, церкву св. Томи, Гевандгаус. Метою виставки стало розкриття справжнього значення лейпцизьких студій Миколи Лисенка у формуванні творчого стилю та професійних навичок і, як наслідок, його власний внесок у становлення української музичної педагогіки і музичної культури кінця XIX, початку XX століття.

Липський консерваторіум, як називав його сам Лисенко, був широко популярним завдяки прогресивним методам організації навчального процесу, залученню до роботи високоосвічених професіоналів, тісним зв'язком навчання із практичним музикуванням. Завдяки віднайденим документам маємо переконливе спростування наративів, які побутували в російському музикознавстві впродовж минулого століття і використовуються донині, про консервативний

характер цього навчального закладу та відсутність стрункої системи викладання. Витоки таких тверджень простежуються з часів становлення професійної музичної освіти в Росії, де у висловах відомих композиторів іронічно зіставлялися поняття «консерваторія» і «консервативний» саме стосовно німецького навчального закладу. Свідому дезінформацію вносили навіть видані російською мовою численні праці німецьких авторів, де у статтях про представників Лейпцизької консерваторії додавався перекладачем негативний відтінок, а то й популярні в ті часи написані негативні трактування.

І вже узвичаєно у працях російських та українських музикознавців ще впродовж ХХ століття консерваторію характеризували як реакційну та неприхильну до народного мелосу. Високий професіоналізм її викладачів ставився під сумнів, їх звинувачували у націоналізмі, створенні культу німецької музики та небажанні вивчати мистецтво інших народів. Це класифікувалося як педантизм та відсутність стрункої системи викладання, відрив методів навчання від музичної практики та неспроможність осмислити значення творчості власних співвітчизників.

Натомість престиж Лейпцизької консерваторії в Європі був досить високим, вона вважалася одним із кращих навчальних закладів такого типу.

Про перебування Миколи Лисенка у Лейпцигу і два роки навчання у Лейпцизькій консерваторії, його музичну спадщину цього часу, а також про високу оцінку його творчості свідчать архівні документи міста Лейпцига, німецькомовні енциклопедії. Зокрема, матрикуляційний реєстр консерваторії 1860-х років містить порядковий номер зарахування 1397 і примітку, що «Лисенко Ніколаус із Києва в Росії». В українському перекладі німецькомовного документа про його особу можна прочитати, що народився в Гриньках Полтавської губернії 10 березня 1842 року. Зарахований (до консерваторії) 5 жовтня 1867 року. Його батько пан Віталіус Лиссенко є імператорським президентом Сквирського повіту (Київська губернія). Юнак сам дбає про себе, квартирує у мадам Дрехсель.

Матрикул запису М. В. Лисенка до Лейпцизької консерваторії і його *Lehrer Zeugnis* (відгук викладачів) відшукав у міських архівах 1993 року та зробив копії із них професор-україніст Лейпцизького університету Курт Бутке. А надійшли ці копії для музею 2010 року від Посольства України у ФРН разом із перекладом статті професора Бутке про Миколу Лисенка, завдяки викладачці російської й української мов

Інституту славістики Лейпцизького університету Наталі Бернер. Ще одне джерело, яке подає матрикуляційний реєстр консерваторії, — це надрукований 1883 року «*Statistik des K ngl. Conservatoriums der Musik zu Leipzig 1843–1883*». Там номер зарахування Миколи Лисенка 1396 [11, S. 25]. Очевидно, це редакторська помилка, проте, як важливий факт творчої біографії, вимагає уточнення. На жаль, статтю Курта Бутке в оригіналі не було опубліковано через його передчасну смерть. Але для нас вона цінна тим, що узагальнює відображену в численних німецькомовних публікаціях оцінку багатогранної діяльності Миколи Лисенка в європейському науковому просторі. Зокрема, автор цитує фрагмент із 17-томової музичної енциклопедії «Музика в історії та сучасності» (видавництво Берентройтер, Касель), де відзначено, що Лисенко був найвидатнішим українським композитором свого часу, етнографом, піаністом, хорним диригентом, викладачем музики і його постать розглядається як творця українського національного музичного стилю, що мав вирішальний вплив на молоде покоління українських композиторів. Схожі характеристики дають енциклопедії «Музичний лексикон» (Г. Зегер, Лейпциг, 1981) та «Музикброкгаус» (Майнц, 1982).

У жовтні 1867 року Лисенко писав до рідних, що за розкладом у нього три вчителі фортепіанної гри: Мошелес, Райнеке і Венцель. Про останнього згадує як найвизначнішого вчителя: він майже не грає сам, але метод навчання геніальний; у викладанні його порівнюють у консерваторії з Шуманом. Мошелес — друг Бетховена, дуже старий, з чорними, як вугіль, очима, енергійними і палаючими під час музики. Зауважує, що Мендельсона німці страшенно боготворять, але говорять про Бетховена, Баха та інших. «Коли б ви опинилися в консерваторії, то не знали б, куди йти і що робити. Бо скрізь на усіх чотирьох етажах гра музика. Там співають дівчата і молодичі, там віолончелі самі, а там з фортепіано, далі скрипки, далі квартети, а там фортеп'яни... Почуваєш, що опинився у церкві музики» [3, с. 31].

Крім занять у консерваторії, Лисенко з перших днів навчання брав приватні лекції у деяких професорів і самостійно опановував окремі музично-теоретичні дисципліни. Студював насамперед як піаніст, проте значне місце в навчанні займали й лекції з музично-теоретичних дисциплін. Окрім того, освоював гру на скрипці й органі та брав додаткові лекції з композиції і теорії музики. А такий авторитетний педагог — композитор та піаніст-віртуоз, як Карл Райнеке, навіть

запропонував композиторові-початківцю писати симфонію для оркестру. У листі від 30 травня 1869 року до Михайла та Софії Старицьких Лисенко пише: «Увертюра моя добра; в інтродукції ціла пісня “Ой, запив козак, запив...” — а Allegro усе збудоване на цій темі. Тепер заходжуся біля Симфонії» [3, с. 81].

Творчості сприяло концертне життя Лейпцига. В одному із листів до рідних пише про оперу Бетховена «Фіделію», яку слухав у Лейпцигу, підкреслюючи, що «в тому і сила генія, що при абсолютній простоті, ви постійно напружені до чарів мелодії і такої оркестровки, яка може бути тільки в Бетховена» [7, с. 44].

До того, як стати одним із перших вітчизняних піаністів-професіоналів, фундатором національного фортепіанного репертуару, Микола Лисенко відшліфовував власний стиль, свідомо орієнтуючись на найкращі досягнення західноєвропейського фортепіанного мистецтва.

Лейпцизький період важливий появою перших оригінальних творів Миколи Лисенка і професійним становленням його як композитора.

Навчаючись у консерваторії, молодий музикант написав кілька інструментальних творів. Уже в грудні 1867 року він повідомляє рідним, що «написав одну невелику річ. Взяв тему “Помалу-малу, братику, грай” і обробив її в формі класичної куранти, древнього танцю, який, як menuetto, gigue, gavotte та інші старі танці, отримав класичну форму... Присвятив її Ользі Де Коннор» [3, с. 37].

Це перша в переліку творів Миколи Лисенка велика класична фортепіанна композиція, яка згодом прибрала назву «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» ор. 2. У ній відобразився досвід молодого митця в роботі з народнопісними джерелами, фундаментальні музично-теоретичні знання і віртуозне володіння фортепіано. Адже для різноманітних вправ і завдань професорів Рихтера і Паперица Лисенко використовував слов'янські й, зокрема, українські наспіви, пристосовуючи їх до сфери рідних інтонацій. Водночас «Українська сюїта» постала як наслідок ґрунтовного оволодіння основами західноєвропейської поліфонії. У сучасному музикознавстві відзначають, що вона має характерні ознаки раннього модернізму.

Самобутній твір композитора, на думку Олександра Козаренка, є прикладом так званої Лисенкової моделі «національної музичної мови та національного стилю». Ця модель, як зауважує науковець, передбачала особливе ставлення до загальноєвропейських здобутків та самих засобів їх внесення в рідну музичну

культуру. І це свідчить не про відмову від свого чи його нівелювання, а про певний засіб «глибшого осягнення своєрідності і збагачення власної національної мови», «самовписування української музичної культури» в європейський музичний контекст, «роботу за певною стильовою моделлю» [2, с.146].

Тематичною основою «Української сюїти» Миколи Лисенка стали українські народні пісні. Про спосіб викладу, в якому, зокрема, відчувається досвід лейпцизького студента також у грі на органі, пише І. Рябчун, характеризуючи першу частину сюїти, де використана пісня «Хлопче-молодче»: «...інтонації, які асоціюються з імпровізаційною манерою кобзарських пісень. Таким чином люття старовинних прелюдій делікатно поступається місцем в сюїті Лисенка українській кобзі» [9, с.167].

Окрім власного досвіду в поліфонічних вправах, зверненню Лисенка до барокових форм сприяла творчість Й.-С. Баха. У консерваторії він продовжував вивчати клавірне мистецтво великого німецького композитора. Вже учні Лисенка згадують, що коли він сам став викладачем, то «особливо кохався в творах Баха... розбуджене ще в ранніх роках замилювання творами цього композитора він передавав своїм учням... бувало, говорив: “Бах — то ваш насущний хліб”» [5, с. 21].

Тому, втілюючи пісенну мелодіку у фортепіанну фактуру старовинних форм і жанрів, Микола Лисенко виявляє притаманний йому романтичний підхід до переосмислення фольклорного джерела. Українське фортепіанне бароко, яким його бачить композитор, «не могло не зазнати тиску з боку декоративних пристрастей української душі» [7, с. 267]. Самобутні пісенні теми, якими він оздобив частини своєї сюїти, «раптом заіскрилися новим змістом, набули свіжості, виразності, живості (зрештою, актуальності)» [7, с. 211]. Кожна з пісень трансформована в певну частину сюїти у «клавірній» манері, цілком природній для старовинного танцю.

Ще в студентські роки його ім'я як талановитого музиканта стало відомим за кордоном. Узимку 1867 року один із його приятелів фольклорист і етнограф Микола Білозерський передав із Праги запрошення взяти участь у концерті Дмитрія Агренева-Слав'янського — організатора хорових концертів. Лисенко поїхав до Праги і 26 грудня 1867 року виступив у великому слов'янському концерті, що відбувся у «Конвісткем Салю» (так Микола Лисенко називає зал «Умелецької бесіди» — Празької філармонії). Він зіграв українські народні пісні у власній обробці

для фортепіано, і його виступ викликав велике захоплення у слухачів.

У листі до батьків Лисенко так описує свої почуття після виступу: «Ви вже повинні були одержати мого несподіваного листа з Праги, коли я їздив на свята виступати в концерті Слав'янського. Весь успіх гри і захват публіки і професорів консерваторії в Умелецькій бесіді під час виконання наших українських мотивів, мною оброблених, я вже описав в тому листі, повторюватись і хвалитись двічі не личить» [3, с. 39].

У Лейпцигу Микола Лисенко надрукував три випуски збірки українських народних пісень, які він аранжував. Тут же розпочав працю над «Музикою до “Кобзаря” Тараса Шевченка». На прохання львівських музикантів він пише до шевченківських свят «Заповіт» на слова Шевченка. У листі до Пантелеймона Куліша Микола Віталійович ділиться своїми творчими планами: «Сам я тепер ревно працював над Шевченком: увів його кілька солоспівів на музику. Згодом появлю, може, цілий цикл його поезій піснею й іншою формою, бо у нас велика недостача на розвій музики української» [3, с. 83].

Працюючи як композитор, Лисенко в той же час старанно й наполегливо засвоював консерваторський курс. Завдяки сумлінній роботі чотирирічний курс навчання він завершив за два роки. Основним твором, виконаним на екзаменаційному випускному концерті, був Четвертий фортепіанний концерт Бетховена. До першої його частини Лисенко написав власну каденцію. Лейпцизька преса відзначила видатний успіх молодого музиканта. Газета «Leipziger Tageblatt» 10 квітня 1869 року писала: «Виконання пана Миколи Лисенка з Києва було справді видатним. Першу частину дуже важкого концерту Бетховена він провів з натхненням і артистизмом. Блискуча каденція, як ми чули, належить самому виконавцеві» [10, с. 50]. Уже в наш час її реконструював київський композитор, виконавець і піаніст Михайло Степаненко.

1869-го Микола Лисенко завершив навчання в консерваторії. Досить вичерпні відомості про здібності студента М. Лисенка містять документи випускного свідоцтва про закінчення консерваторії. Зокрема, д-р Оскар Пауль, викладач теорії музики і композиції, дав таку оцінку: «Пан Лиссенко виявив себе в композиціях із самої вигідної сторони. Я вважаю його надзвичайно талановитим і старанним» [10, с. 134]. Карл Райнеке, викладач композиції і фортепіано: «Пан Лиссенко завжди був зразковим учнем, оволодів дуже важливою технікою, має добре розуміння як класичних, так і сучасних композицій» [10, с. 134].

У характеристиці, доданій до випускного свідоцтва про закінчення консерваторії, сказано: «Пан Лисенко, при своїй зразковій старанності й чудовому таланті, досяг блискучих успіхів і є піаністом, віртуозна техніка й характерне, піднесене та духовно наснажене виконання якого значно виходять за межі того, що звичайно вимагається від учнів. Це ж можна сказати і стосовно репертуару вивчених творів такої змістовності і багатогранності, які не часто можна зустріти» [10, с. 141]. Диплом Лейпцизької консерваторії, де М. Лисенко завершив свою музичну освіту, подано у «Каталозі виставки, присвяченої Миколі Лисенкові з нагоди 85-ліття з дня народження і 15-ліття з дня смерті» за номером 536 [1, с. 26].

Це одна згадка про Диплом у книзі «Дні і роки». «Жовтня 16. М. В. Лисенко подає “Прошение” про зарахування до С.Пб. консерваторії вільним слухачем по класу спеціальної інструментовки М. А. Римського-Корсакова. [Прізвище М. В. Лисенка внесено до Журналу екстернатури С.Пб. конс. В Особовій справі його лише два документи — власноручне “Прошение о зачислении” та оригінал Диплома про закінчення курсу навчання у Лейпцизькій консерваторії (ЦДІАР, ф. 361, оп. 4, од. зб. 2465)» [10, с.181]. Значення Центрального державного історичного архіву Росії цілком закономірне з огляду на імперську політику радянської системи, коли найцінніші документи і реліквії з українських музеїв та архівів опинялися в російських сховищах. Але ця обставина не виключає інші шляхи пошуку важливого документа Лисенкової біографії.

У роки навчання в Лейпцизькій консерваторії Микола Віталійович, крім обробок народних пісень, які він видав окремим збірником, та перших творів музики до «Кобзаря», написав також кілька інструментальних творів, серед них — симфонічну Увертюру на тему пісні «Ой запив козак, запив» першу частину симфонії До мажор, що була класним завданням з композиції, а також Квартет і Тріо (для двох скрипок і альту). Своїм спрямуванням, стилем, особливостями музичної мови й інструментовки Симфонія (нині під назвою «Юнацька симфонія» виконується в редакції Мирослава Скорика) близька до ранньокласичних зразків. Симфонія відіграла важливу роль у становленні в Україні цієї найскладнішої форми інструментальної музики. Адже тоді, коли композитор написав її, ще не був відомим жоден національний зразок.

Микола Віталійович, котрий працював, «щоб вивести українську національність з хуторянської обстано-ви на європейський лад», поєднував у своїй творчості

найхарактерніші мистецькі тенденції загальноєвропейської та національної культури. Композитор працював із жанрами, взявши за основу музичний тематизм, що ґрунтується на українському фольклорі, пісенному та інструментальному.

Характеристика багатогранної діяльності Лисенка і його внеску до музичної і культурної скарбниці знайшла своє відображення у численних німецькомовних публікаціях. У ювілейному збірнику на честь 125-ї річниці заснування Лейпцизької консерваторії згадується, що композитор славиться як заслужений дослідник української народної музики. В Лейпцигу він дебютував у 1867 році як автор хорової балади. Пізніше тут були опубліковані перші чотири частини його «Співів України».

Отже, у Лейпцизькій консерваторії Микола Лисенко не тільки здобув професійну освіту музиканта, а й своїми оригінальними творами зробив перші кроки до вироблення власного індивідуального стилю, глибоко національного в своїй основі.

2019 року в Лейпцигу урочисто відкрили пам'ятну дошку українському композитору, засновнику української національної музики Миколі Лисенку. На карті музичного Лейпцига з'явилося ще одне місце, яке розширило знання про Україну та її славетних представників. За домовленістю між Києвом та Лейпцигом на будинку за адресою Nürnbergger Str. 16 Leipzig, у якому протягом навчання у місцевій консерваторії проживав славетний українець, встановлено пам'ятну дошку — подарунок Київської міської ради місту-побратиму.

А 2022-го, драматичного для України і ювілейного року для Миколи Лисенка, творами українського композитора разом з музикою Йогана Себастьяна Баха відкрився Лейпцизький фестиваль Баха. Його гостем став Молодіжний симфонічний оркестр України, який разом із Молодіжним хором Гевандгауза виконав твори Баха та зворушливу сюїту на українські теми (ор. 2) ушавленого українського композитора. Цього ж року студенти Лейпцизької вищої школи музики і театру вперше виконали українською мовою романси Миколи Лисенка на вірші Генриха Гайне у перекладах Лесі Українки і Максима Славинського.

Микола Лисенко добре усвідомлював власне місце в українській культурі: «Коли я гожуся вивести національність з хutorянської обстанови на європейський шлях, у велику минуту представити Україну перед лицем усіх слов'янських братніх народів і європейських мужів у сфері іскуства, то нема чого мене просити...» [4, с. 363]. Сучасні дослідники спадщини

ушавленого композитора вважають, що зв'язок творчості Лисенка із загальноєвропейськими мистецькими процесами значно глибший, аніж досі вважалося. Адже одним із основних постулатів його музичної реформи був «пошук аналогій і можливих поєднань етнічно специфічного музичного матеріалу з західноєвропейською професійною музичною лексикою» (І. Рябчун). Цей поступ у творчому зростанні і осмислення розвитку українського музичного мистецтва в контексті загальноєвропейських традицій відбулися завдяки рокам навчання в Лейпцигу та поглибленому освоєнню класичної європейської культури.

Навчання у Лейпцизькій консерваторії Фелікса Мендельсона Бартольді сприяло задуму Миколи Лисенка про створення освітнього закладу в Україні, де враховувалися б національні традиції української музичної педагогіки та європейські засади.

Література

1. Каталог виставки, присвяченої Миколі Лисенкові з нагоди 85-ліття з нагоди його народження і 15-ліття з дня смерті / авт. передм. С. Рудинська; Українська академія наук, Музей українських діячів науки та мистецтва. Київ, 1927. 40 с.
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 146 с.
3. Лисенко М. В. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ: Музична Україна, 2004. 680 с.
4. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1 / упоряд., ред., пер., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів, 1999. 496 с.
5. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко; ред. та комент. Р. Пилипчук. Київ: Музична Україна, 1968. 823 с.
6. Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 285 с.
7. Микола Лисенко у спогадах сучасників. Т. 1 / упоряд., передм., комент. Р. Я. Пилипчук. Київ: Музична Україна, 2003. 344 с.
8. Ревуцький Д. Микола Лисенко. Повернення першоджерел / вступ. ст., упор. В. В. Кузик. Київ: Музична Україна, 2003. 320 с.
9. Рябчун І. Фольклор у фортепіанних творах Миколи Лисенка: стильовий синтез і проблеми інтерпретації. *Микола Лисенко та українська композиторська школа*. Київ, 2004. С. 167–178.
10. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ: Музична Україна, 2015. 725 с.
11. Statistik des Königl. Conservatoriums der Musik zu Leipzig 1843–1883. Aus Anlass des vierzigjährigen

Jubiläums der Anstalt / Hrsg. von K. W. Whistling. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883. 82 S. URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/90176/1> (Zugriff am 28.06.2024).

References

1. *Kataloh vystavky, prysviachenoj Mykoli Lysenkovi z nahody 85-littia z nahody yoho narodzhennia i 15-littia z dnia smerty.* (1927). [Catalogue of the Exhibition Dedicated to Mykola Lysenko on the Occasion of the 85th Anniversary of His Birth and the 15th Anniversary of His Death]. Y. Rudynska, Forword. Kyiv: Ukrainska akademiia nauk, Muzei ukrainskykh diiachiv nauky ta mystetstva [in Ukrainian].

2. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoj natsionalnoj muzychnoi movy* [The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language]. Lviv [in Ukrainian].

3. Lysenko, M. V. (2004). *Lysty.* [Letters]. R. M. Skorulska, Ed. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

4. Liudkevych, S. (1999). *Doslidzhennia, statyi, retsenzii, vystupy* [Research, Articles, Reviews, Speeches]. Vol. 1. Z. Shtunder, Ed. Lviv [in Ukrainian].

5. Lysenko, O., & Pylypchuk, R. (Eds.). (1968). *M. V. Lysenko u spohadakh suchasnykiv* [Mykola Lysenko in the Memories of His Contemporaries]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

6. Makarov, A. (1994). *Svitlo ukrainskoho baroko* [The Light of Ukrainian Baroque]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

7. Pylypchuk, R. (Ed.). (2003). *Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv* [Mykola Lysenko in the Memories of His Contemporaries]. Vol. 1. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

8. Revutskyi, D. (2003). *Mykola Lysenko. Povernennia pershodzherel* [Mykola Lysenko. Return of the Original Sources]. V. V. Kuzyk, Ed. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

9. Riabchun, I. (2004). Folklor u fortepiannykh tvorakh Mykoly Lysenka: stylovyi syntez i problemy interpretatsii [Folklore in Mykola Lysenko's Piano Works: Stylistic Synthesis and Problems of Interpretation]. *Mykola Lysenko ta ukrainska kompozytorska shkola* (pp. 167–178). Kyiv [in Ukrainian].

10. Skorulska, R., & Chuieva, M. (2015). *Mykola Lysenko. Dni i roky* [Mykola Lysenko. Days and Years]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

11. Whistling, K. W. (Ed.). (1883). *Statistik des Königl. Conservatoriums der Musik zu Leipzig 1843–1883. Aus Anlass des vierzigjährigen Jubiläums der Anstalt* [Statistics of the Royal Conservatory of Music in Leipzig 1843–1883. On the Occasion of the Institution's Fortieth Anniversary]. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Retrieved from <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/90176/1> [in German].

Ілюстрації

1. Обкладинка збірника М. Лисенка «Сюїта з українських пісень для фортепіано», створеного під час навчання в Лейпцигу

2. М. Лисенко. Ноктюрн «Прощальний» для фортепіано

3. У вітрині Каталог виставки, присвяченої Миколі Лисенкові з нагоди 85-річчя з дня народження і 15-річчя з дня смерті, у якому зазначений серед експонатів Диплом Лейпцизької консерваторії Фелікса Мендельсона Бартольдї

4. Вітрина експозиції. Фотографії педагогів Лейпцизької консерваторії

5. Студенти факультету романо-германської філології Київського університету ім. Бориса Грінченка

6. Музика М. Лисенка на слова Т. Шевченка. Заповіт. 1878. Автограф

7. Микола Лисенко (фотооригінал). Лейпциг. 1868. На звороті напис «Любій сестрі Сохвійці і братові Михайлові у спомин. 10 квітня 1868. Липський»

8. Будинок консерваторії. Лейпциг. Гравюра, перша половина XIX століття

9. М. Лисенко. Каденція 4-го фортепіанного концерту G-Dur Л. ван Бетховена. Автограф. 1869, Лейпциг

10. На виставці (зліва направо): референтка проєктів «Східне партнерство» та спеціальних програм Франциска Гефлер, координаторка культурних програм Ліза Сіренко, директор Goethe-Institut Ukraine Фабіан Мюльталер

11. Початок експозиції

12. Праправнук композитора, музикант і волонтер Микола Лисенко та музикознавиця Валентина Кузик

Стаття надійшла до редакції 30.06.2024.

Стаття прийнята до друку 19.08.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Валентина Давиденко 2024



Українська сюїта. Токата.
Пішла мати на село



Квартет для двох скрипок,
альта й віолончелі. 1869



Тріо для двох скрипок та альта
у 4 частинах



Юнацька симфонія до-мажор, 1869



Заповіт. Вик. Ігор Борко



Садок вишневий.
Вик. Єлизавета Чавдар



Ой одна я одна. 17.04.1868.
Вик. Зоя Гайдай, 1935



Українська сюїта. Сарабанда.
Сонце низенько



Українська сюїта. Ґавот. Ой чия ти,
дівчино



Ноктюрн сі-бемоль мажор,
«Прощальний», 1869



Іл. 1



Іл. 2



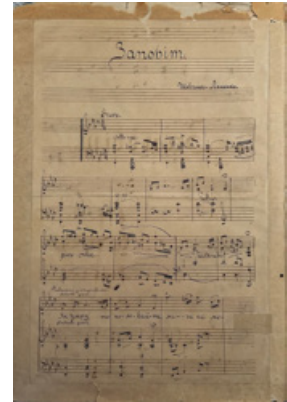
Іл. 3



Іл. 4



Іл. 5



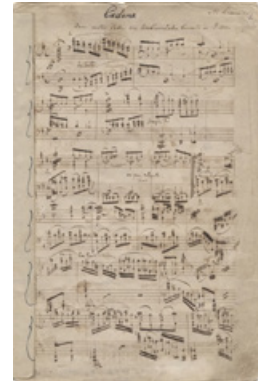
Іл. 6



іл.7



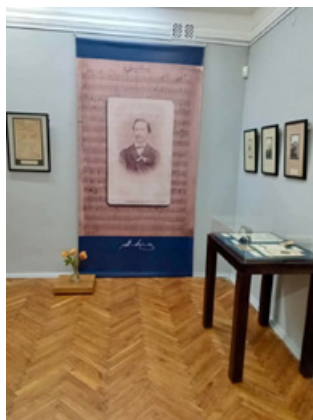
іл.8



Іл. 9



іл.10



Іл. 11



Іл. 12

Олександр Клименко

Науковий співробітник відділу методології мистецької критики,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії
мистецтв України

e-mail: klymenko888@gmail.com | orcid.org/0000-0002-3698-5783

Alexander Klymenko

Research Fellow in the Department of Methodology of Art Criticism,
Modern Art Research Institute of the National Academy
of Arts of Ukraine

НООСФЕРНО- КОСМІЧНИЙ ІМПЕРАТИВ:

СВІТОВІ ВИТОКИ
ТА ГЛОБАЛЬНА МІСІЯ

THE NOOSPHERIC AND COSMIC IMPERATIVE:

WORLD ORIGINS
AND GLOBAL MISSION

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.319178 | УДК 7.06

Анотація. Концепцію ноосферно-космічного імперативу автор статті, попри війну, розробив та докладно теоретично обґрунтував. Він працював над колом ноосферно-космічних ідей та уявлень від 2018 року, створюючи нове відповідне мистецтво, а з початком активної фази російської агресії у 2022 році він, перебуваючи в Києві, свідомо та цілеспрямовано посилив дослідження. Тверде переконання про необхідність нового, рятувального мислення та мистецтва як для нашої країни, так і для всього людства було підтверджене жакхливими поточними подіями. До 2024 року букет ідей видатних світових постатей різних епох та особливі авторські інтуїтивні передбачення структурувалися в амбітне профетичне вчення ноосферно-космічного імперативу, яке є основою ноосферно-космічного мистецтва майбутнього. Новітнє мистецтво є дієвою візуальною частиною концепції, його зовнішньою репрезентативною формою. Доповнюючи одне одного, вони пропонують шлях порятунку цивілізації від ганебного та, на жаль, більш ніж реально-го самознищення, чи знищення від Геї, окреслюють шлях до подолання самовбивчої конфронтації, до щасливого мирного майбутнього, розвитку, розквіту людства та у підсумку — до виконання його космічного призначення. Сьогодні немає нічого важливішого та актуальнішого в світі, особливо на тлі небаченого мілітаристського психозу, божевільного загострення взаємної ненависті та ворожнечі, які ми спостерігаємо, на тлі низки війн, що вже полихають, та більш ніж реальної небезпеки світової ядерної бійні.

У статті докладно розглянуто світові витоки та місію вчення ноосферно-космічного імперативу, яке створено на основі синтезу багатьох філософських, наукових, духовних ідей та відкриттів усієї історії цивілізації, в усвідомленні її нових та невідкладних екологічних потреб. Розкрито вирішальне українське джерело імперативу — концепцію ноосфери, яку розробив академік Володимир Вернадський. Досліджено надсучасну концепцію антропокосмізму українського науковця ХХ століття Миколи Холодного, яка вочевидь випередила час і є одним з важливих складників концепції ноосферно-космічного імперативу.

Стаття також затронує вплив теорії Геї, яку запропонував британський дослідник Джеймс Лавлок і творчо розвинув філософ Бруно Латур. Визначено попередників чи близькі за світосприйняттям постаті у світовому мистецтві та культурі. Особливо висвітлено

Abstract. Despite the war, the author of the article has developed and thoroughly substantiated the concept of the noospheric-cosmic imperative. Since 2018, he has been working on a circle of noospheric-cosmic ideas and representations, creating a new type of corresponding art. With the beginning of the full-scale Russian aggression in 2022, while staying in Kyiv, he consciously and purposefully intensified his research. The firm conviction in the necessity of new, life-saving thinking and art—for both Ukraine and all of humanity—has been confirmed by the horrifying current events. By 2024, a bouquet of ideas from prominent global figures across different eras and the author's own intuitive insights were structured into an ambitious prophetic teaching of the noospheric-cosmic imperative, which serves as the foundation of the noospheric-cosmic art of the future. This new art constitutes the active visual component of the concept, its external representational form. Complementing one another, they propose a path to saving civilization from disgraceful and—unfortunately—more than real self-destruction or destruction by Gaia. They outline a way to overcome suicidal confrontation and reach a peaceful, happy future of development, human flourishing, and ultimately the fulfillment of humanity's cosmic destiny. Today, in light of the unprecedented militaristic psychosis, the insane escalation of mutual hatred and hostility, the ongoing wars, and the all-too-real threat of global nuclear catastrophe, there is nothing more vital and urgent in the world.

The article explores in detail the global origins and mission of the noospheric-cosmic imperative, which is based on a synthesis of numerous philosophical, scientific, and spiritual ideas and discoveries throughout the history of civilization, taking into account its new and pressing ecological needs. It reveals the decisive Ukrainian source of the imperative—the noosphere concept developed by academician Volodymyr Vernadsky. It also examines the ultra-contemporary anthropocosmism theory of 20th-century Ukrainian scientist Mykola Kholodny, which was clearly ahead of its time and is a significant component of the noospheric-cosmic imperative.

The article also touches on the influence of the Gaia theory proposed by British researcher James Lovelock and creatively developed by philosopher Bruno Latour. It identifies predecessors and figures with similar worldviews in global art and culture. Special attention is given

провідну роль творчості Казимира Малевича та інтуїтивно-ноосферного мистецтва Робера та Соні Делоне, яких автор вважає своїми попередниками.

У статті доведено, що в реальних умовах сучасного світу саме візуальне відображення світоглядно-філософської концепції у мистецтві може бути найбільш виразним та дієвим засобом донесення нового рятівного розуміння до міжнародного суспільства. Конструктивна ідея ноосферно-космічного імперативу може стати важливою національною програмою, красивою та прийнятною, привабливою цивілізаційною пропозицією України світові.

Ключові слова: ноосфера, космізм, Володимир Вернадський, Микола Холодний, антропocosmism, Джеймс Лавлок, Бруно Латур, Гея, Казимир Малевич, Робер і Соня Делоне.

to the leading role of Kazimir Malevich's artistic work and the intuitively noospheric art of Robert and Sonia Delaunay, whom the author regards as his forerunners.

The article demonstrates that under the current conditions of the modern world, visual representation of a worldview-philosophical concept through art can be the most vivid and effective means of conveying new, life-saving understanding to the global community. The constructive idea of the noospheric-cosmic imperative has the potential to become an important national program—a beautiful, accessible, and appealing civilizational proposal from Ukraine to the world.

Keywords: noosphere, cosmism, Volodymyr Vernadsky, Mykola Kholodny, anthropocosmism, James Lovelock, Bruno Latour, Gaia, Kazimir Malevich, Robert and Sonia Delaunay.

Все що розумно — те неминуче.

Георг Вільгельм Фридрих Гегель

Ми створим світ получший, созіждем день веселейший.

Григорій Сковорода

Воля людини та будь-яких інших істот — вищих та нижчих — є лише проявом волі Всесвіту.

Голос людини, її думки, відкриття, поняття, істини та оми є лише голос Всесвіту.

Володимир Вернадський

Постановка проблеми. Незважаючи на тимчасове, як ми сподіваємося та маємо велику надію, божевілля світової війни, яка поки що тільки почалася та йде у гібридній формі на території України, незважаючи на те, що поки що здається, нібито весь світ впав в агресивну взаємну конфронтацію, шовіністичну та мілітаристичну істерію, комплекс екологічних, ноосферно-космічних переконань, прагнення стало-го миру невпинно зростає скрізь. Божевілля царює — загальне, безглузде, дике та огидне, — але надія на краще є. Ідею такого непорушного та благого миру блискуче сформулював Імануїл Кант у філософському нарисі «Вічний мир» ще у 1795 році, про нього мріяли багато інших видатних особистостей в історії цивілізації. Віримо, що напрямок руху до об'єднання людства у єдиній ноосфері розуму, за В. Вернадським, та, завдяки цьому об'єднанню, до вічного миру, розвитку, розквіту та процвітання вже скоро стане всесвітнім мейнстримом. Це неминучий закон зворотного ходу маятника, який поки що хитнувся в бік руйнування та розбрату. Сподіваємось, що людство, втомлене від страху та негараздів великої війни, яка в будь-яку мить здатна розповзтися по інших країнах, миттєво та неочікувано перетворитися на ядерну бійню, залякане можливістю самовбивчого взаємного знищення

у цій війні, обов'язково повернеться до ідеї оновленої та більш розумної ноосферної цивілізації. Україна має унікальний шанс виступити як ініціаторка цього всесвітнього процесу, очолити рух, який буде набирати силу та міць. Безперечно, слід оголосити цю пропозицію якнайшвидше — ще під час війни. На перший погляд, ця пропозиція здається невідповідною обставинам, але насправді саме її висловлення у найближчий термін може допомогти Україні у створенні привабливого образу миролюбної та розумної країни. Окрім незліченних переваг, це, безумовно, буде мужній, красивий та гідний вчинок, який поверне дійсності, а не тільки політично ангажовану прихильність до України народів усього світу. Також впевнений, що це викличе справжню повагу до нас, велику вдячність народу України, бо переважна більшість народів світу теж мріють про мир та розвиток, про безпечне, щасливе майбутнє та процвітання. Ми отримаємо визнання всіх без виключення розумних людей космічного корабля планети Земля.

У наукових збірках ІПСМ НАМУ у 2021 і 2022 роках вийшли дві статті мого авторства, які розглядають тему ноосферно-космічного мислення та мистецтва. Пропонована третя стаття — найбільш докладне дослідження, присвячене головному питанню — концепції ноосферно-космічного імперативу. Всі статті пов'язані між собою, доповнюють та розтлумачують різні аспекти цієї надважливої та гостроактуальної, на переконання автора, теми. У першій статті доводилася природна схильність жителів України до космічного світосприйняття, яке бере коріння з прадавніх часів, з панспсихізму, розглядавсь суто український складник цього світобачення — філософський, частково мистецький. Наголошувалося на важливості прийняття в Україні ноосферно-космічних уявлень та переконань як головної національної ідеї, як нашої прогресивної та розумної цивілізаційної пропозиції світові.

Ще раз стверджую: я глибоко переконаний, що саме така ідея здатна підкреслити привабливість та миролюбність нашого народу, привести нашу країну до розквіту. Окремі блоки були присвячені видатному науковцю та пророку В. Вернадському, геніальним постатям Г. Сковороди, К. Малевича та інших, які є нашими провідними керманічами щодо цього напрямку мислення та повинні стати головними фігурами пантеону національної слави. Друга стаття розповідає про тих постатей історії українського мистецтва, яких більшою чи меншою мірою теж можна віднести до попередників, які інтуїтивно рухалися у напрямку ноосферно-космічного мислення. Також проаналізовано твори деяких сучасних митців України, хто природно близький до цього напрямку. Ця стаття вже більш докладно розкриває витoki моєї концепції ноосферно-космічного імперативу, її основні принципи, ідеї та місію.

У західному та навіть у світовому науковому дискурсі, у філософському та культурному просторі, на жаль, досі не сформоване цілісне бачення концепцій ноосфери та філософії космізму, їх надважливої значущості та перспектив. Є лише поодинокі дослідники, лічені ентузіасти, як, наприклад, наш сучасник, французький фізик Рудольф Б'єран, який вивчає цю тему та видав книжку «L'impératif cosmique: L'avant-garde russe du 19e siècle». На жаль, це яскравий приклад того, що переважна більшість науковців сприймає космізм вузько, як суто російську ідею чи навіть певну ідеологію, а не як широкий світовий рух. Значною мірою це пов'язане з тим, що найбільше матеріалів про концепцію ноосфери та космізму походить з російського інформаційного простору. Там існує справжній вал книжок, досліджень, конференцій на ці теми, з чого можемо зробити припущення, що космізм та ноосфера стають чи не новою державною ідеологією Росії. На жаль, ні в Україні, ні в світі поки що практично не існує досліджень та розуміння космізму як спільного тисячолітнього міжнародного надбання, немає традиції відповідного викладення його історії. Щодо гіпотези ноосфери, яку вперше запропонували саме на Заході Едуар Ле Руа та П'єр Теяр де Шарден, то сьогодні вона, вочевидь перетворилася на достатньо маргінальну, маловідому та малопоширену навіть серед науковців Франції тому. Ідея Геї Джеймса Лавлока, що, як він сам визнає, перетинається з набагато більш ранньою, досконало розробленою теорією ноосфери Володимира Вернадського, висвітлює та акцентує дещо звужений кут зору та не пропонує, як це, наприклад, робить концепція нашого славетного вченого, жодного

позитивного сценарію. Маємо використовувати теорію Лавлока виключно задля привертання уваги, бо ім'я цього науковця та його праця «Гіпотеза Геї» стали широко відомими на Заході, як і пізніші статті Бруно Латура та інших. Є великою помилкою те, що в Україні зовсім мало досліджень, які вивчають українську ланку світового космізму та вчення про ноосферу, наш значний внесок у розквіт цього світобачення в цілому, як і внесок у реалізацію можливості космічних польотів. Це притому, що в нашій історії присутні постаті Г. Сковороди, В. Вернадського, М. Умова, К. Малевича, Святогора, М. Холодного та інших. Як відомо, значною мірою перший політ людини у космос безпосередньо був здійснений завдяки Сергію Корольову, який родом із Житомира. Насправді українські науковці та дослідники, діячі культури зробили більш ніж вагомий внесок в це міжнародне явище. Крім доведення та всебічного розкриття надважливого, рятівного значення концепції ноосферно-космічного імперативу, нового ноосферно-космічного мистецтва майбутнього, бачу своє завдання в тому, щоб сформулювати фундаментальні засади та положення загальної світової історії ноосферно-космічних ідей, висвітлити паралельність, чи симфонічність, багатьох дуже різних відкриттів та прозрінь, докладно розкрити їх український складник. Це здається мені важливим ще й з огляду на те, що саме зараз з України виходить та звертається до людства рятівне для всього світу симфонічне вчення ноосферно-космічного імперативу. Також маю підкреслити, що при написанні цієї статті мені дуже складно утримуватися у прокрустовому ложі академічної мови, бо я глибоко переконаний, що справа стосується реальних загроз знищення чи самовбивства людства, з одного боку, та можливого розквіту та щасливого майбутнього — з другого. Ці полюси перебувають на шальках терезів, які коливаються, і від нас, від кожного, певною мірою залежить те, куди вони схиляться. Реально ми всі знаходимося в найбільш важливому та драматичному періоді існування людства. Буде присутній деякий пафос та надлишкова емоційність, бо тема насправді надважлива! Ще та ще раз намагаюся привести до розуміння: наш час цілком унікальний, небачений. Він безпрецедентний для всієї історії людської цивілізації, оскільки зараз вирішується доля і сенс створення людства та тисячоліть його розвитку. Вирок історії буде оприлюднений вже найближчим часом: бути чи не бути? Сучасний світ повністю зневірений та цинічний, скрізь панує truth decay — саме тому, що людство

підсвідомо відчуває більш ніж реальну загрозу зникнення від кліматичних змін на цьому етапі свого існування, лякається небачено ганебною та принизливою загрозою самознищення через можливість світової ядерної війни. Цю жахливу, дикунську бійню, злочинну різню, всесвітню м'ясорубку помилково, за інерцією досі продовжують називати відносно шляхетним словом «війна», хоча насправді це божевілля більше не є війною в історичному сенсі, а чимось набагато страшнішим, грандіознішим та тотальнішим при повній безглузді. Подію, яка, якщо здійсниться, повністю вб'є все людство або відкине тих небагатьох, хто виживе, до кам'яного віку та, залишивши спустошену, назавжди отруєну радіацією землю, прирече залишки людства до розтягнутого в часі, неймовірно болісного вмирання у небачених стражданнях, потрібно назвати якимось іншим, новим, відповідним до сутності словом. Поки що пропоную використовувати влучний вираз «ганебна бійня там, де ще нещодавно була цивілізація» з чудового фільму режисера Веса Андерсона «Готель "Гранд Будапешт"» за мотивами оповідань великого гуманіста та пацифіста Штефана Цвайга. Сьогодні чимало провідних інтелектуалів світу говорять про те саме. Ми вочевидь маємо колективне передбачення, розуміння реальності цієї небаченої в історії людства загрози. Вона лякає у буквальному сенсі до смерті, призводить до того, що світ паралізовано підсвідомим страхом, істерією. З'явився небувалий масовий психоз, який, можливо, і непомітний на перший неуважний погляд, але реально діє скрізь і всюди. Цей всепланетний психоз разом з панікою та хаосом, які поки що тільки починаються, призводять до того, що всі під його тиском починають робити грандіозні самовбивчі помилки. Впевнений, головна світова проблема полягає у тому, що навіть наймогутніші керівники так званого Deep State під дамокловим мечем небачених загроз їхній безпеці, пануванню та розкішному життю почали робити фатальні помилки. Представники влади всіх, навіть найвпливовіших, країн світу реально більше чи менше збожеволіли під впливом одночасно двох факторів: небаченої могутності своєї влади, марнославства та страху, що паралізує, невизначеності, відсутності перспективи щасливого майбутнього. Під напругою люди починають робити фатальні помилки — як пересічні громадяни, так і могутні правителі. Але саме представники влади у підсумку свого божевілля та помилок ведуть світ до третьої світової чи до знищення з боку Геї. Професор психології з Берклі Дейкер

Келтнер у книжці «The Power Paradox» чудово описав те, як відбувається поступова втрата емпатії та здатність мислити об'єктивно в людини, що отримала владу. В принципі, інтуїтивно найкращі мислителі вже з сивої давнини розуміли невідворотність таких змін у свідомості людей, які вознеслися на вершини влади. Д. Келтнер лише підтвердив ці бачення науковими дослідженнями. Маю зауважити, що шановний професор не врахував ще один, суто сучасний феномен влади, як-от постійні контакти можновладців на різного роду самітах на кшталт G20 чи G7, з одного боку, та БРІКС чи ШОС — з іншого. Саме на цих зустрічах світові можновладці, які вже й до того, кожний окремо, під шаленим тиском влади змінилися, стали нечутливими до потреб пересічних громадян, отримують ще більшу ін'єкцію самомилювання та неадекватності, бо знаходяться в оточенні найвпливовіших людей світу. Вони всі втратили здоровий глузд від відчуття своєї величі, трошки збожеволіли від спокуси керувати життями інших людей. Складно, радше за все взагалі неможливо втриматися у розумі — будь-хто впав би в марнославство, гординю та перестав би відчувати більше чи менше емпатію, в залежності від особистої схильності. На подібних збіговиськах має місце щось на кшталт перехресної інфекції чи ефекту резонансу, коли божевілля кожного значно посилюється божевіллям всіх. Складається враження, що жоден правитель світу сьогодні не в змозі розуміти реальність у всій її складності. Що ж до останніх війн, які ще йдуть на момент написання статті — між Росією та Україною, між Ізраїлем і Палестиною, — жоден народ, нація більше не може претендувати на повну невинність. Трагічних помилок, дурниць та злочинів наробили всі без виключення у світі. Останні bastiони уявлень про світове добро впали назавжди. Освічені та вільні духом люди, на яких не діє однобічна пропаганда, які добре знають історію, бачать, що немає більше так званих воїнів світла на жодній зі сторін. Ті народи, які сторіччями здавалися жертвами постійних нападів і сприймалися як носії справедливості, самі в деяких ситуаціях у суспільній уяві виглядають як кати та вбивці — як мінімум в одній половині людства. Всі нібито прекрасні та пафосні ідеології, як виявилось, завжди лише прикривали бажання грабувати тих, кого визначали нижчими, нерозвиненими, нецивілізованими чи недостатньо правильними. Ні в кого більше немає індульгенції праведності, ніхто — жодна країна, нація, ідеологія чи релігія — не може по праву очолити світовий рух до змін на краще, не може претендувати

на моральне лідерство. Всі дискредитовані протягом історії. Впевнений в тому, що сьогодні світові необхідне повністю нове мислення, особливе та загальне ноосферно-космічне покаяння, визнання помилок і злочинів, зроблених усіма без винятку, прийняття імперативу рівності народів у взаємних злочинах, у вбивствах один одного та знищенні природи. Не шукати та марнославно вигадувати байки про себе та тих, кого вважаєш ворогом, не брехати собі та іншим, не переконувати себе, хто кращий, а хто поганий, бо насправді винуваті всі. Цей шлях протиставлення, самовиправдання та пошуків винних, поганих чи нібито просто нижчих за розвитком, яких можна грабувати чи знищувати, веде у прірву. Вибір дуже простий: чи прийняття загального каяття та ідей ноосферно-космічного імперативу, чи загибель людства у брехливих війнах за істину, де насправді марнославно бреше кожен. Ми всі — хочемо цього чи ні, розуміємо це чи ні — опинилися на роздоріжжі між існуванням та загибеллю. В одному напрямку мислення — знищення людства, в іншому — спасіння, розвиток та процвітання. Дуже сподіваюся, що багато сучасників це вже інтуїтивно відчують. Варто говорити про це знову і знову, нагадувати про це ще і ще — немає нічого важливішого. Сподіваюся докричатися всіма можливими способами, пробудити, попередити, спрямувати до порятунку.

Також окремо хочу пояснити свідоме використання великого обсягу цитат, яке на перший погляд може навіть комусь здатися надмірним. Це зроблено не тому, що я не знаходжу засобів висловити коло моїх ідей власними словами, а навмисно, цілеспрямовано, розуміючи, що так зване цивілізоване прогресивне світове суспільство — зневірене та налякане, таке, що цілком загрузло в цинічному споживанні та зверхності, — вочевидь не готове сприймати як одкровення роздуми митця з України. Тим більше, що зараз Україна опинилася в жахливому, приниженому та повністю залежному стані та виживає лише за рахунок зовнішнього фінансування з боку Заходу. На жаль, маємо таку реальність, що і в Україні також не готові сприймати незвичні, революційні пропозиції своїх співвітчизників, якщо вони не відповідають загальному та помилковому мейнстриму. А саме він — цей головний, усталений, комфортний для більшості суспільний засіб мислення та самовиправдання, що століттями шукав звинувачень усіх навколо у своїх бідах і застряг в обмеженому трайбалістичному націоналізмі, — є саморуйнівним шляхом, наслідком колективної дурості та марнославного

божевілля. Добре відомо з історії, що щось подібне відбувається час від часу з тим чи іншим народом, коли хвиля самовихвалювання та пошуків винних ззовні то здійснюється догори, то заспокоюється до розумної межі. Щиро та пристрасно намагаючись переконати в серйозності та важливості того, що пропонується у статті, вимушений підкріплювати свої думки думками авторитетних постатей з історії людства, тим більше, що щиро захоплююся багатьма з них. Також ще раз хочу підкреслити, що концепція, яку я пропоную, є симфонією: вона на 90 % зібрана з різних прозрінь великого кола геніїв і пророків людства, яких я безмежно шаную, та містить лише невеличкий елемент мого особистого унікального інтуїтивного припущення, про яке розповім далі. Впевнений, що сьогодні саме таке подання матеріалу — з великою кількістю цитат — демонструє повагу до читача, якому надається якнайбільше першоджерел, цікавої та рідкісної інформації, і він сам в змозі зробити висновки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

У зв'язку з тим, що у статті розглядається створення принципово нової та притому симфонічної теорії, яка має дуже широкий, небачено багатий спектр витоків та попередників, немає сенсу наводити окремі світові публікації, бо це буде ціла бібліотека. Тим більше, що, як підкреслено вище, в тексті використовується значний обсяг посилань та цитат.

Концепція ноосферно-космічного імперативу

Релігія майбутнього буде космічною релігією.

Альберт Айнштайн

Мені хочеться, щоб це життя ваше було світлою мрією майбутнього, щастям, яке ніколи не закінчується... Я хочу привести вас у захват від споглядання всесвіту...

К. Е. Ціолковський

Брама майбутнього прийме тільки всіх разом, всіх, хто рухається у напрямку, де всі разом зможуть з'єднатися та здійснити себе у духовному оновленні землі.

П'єр Теяр де Шарден

Викладення основного матеріалу. Володимир Вернадський активно продовжував розробляти свою концепцію ноосфери навіть під час Другої світової війни. У своїх текстах того періоду він наголошував на необхідності переходу людства до принципів нового, ноосферного мислення, яке буде мати своїми наслідками такий стан цивілізації, коли назавжди

будуть припинені всі війни, настане щасливе мирне майбутнє. Тобто під час війни писав саме про мир. Він мріяв та звертався до всіх, бо вірив, що завдяки цьому новому свідомому миру та об'єднанню людство почне розвиватися з ніколи ще не баченою швидкістю. За містичним збігом обставин частину праці над концепцією ноосферно-космічного імперативу я теж виконав під час війни, в Києві, під постійними обстрілами. Район проживання виявився особливо небезпечним, тож ракети з обох боків літали прямо над будинком, де я писав тексти, читав, малював картини днями та ночами. Працю сприймаю як естафету, передану від шановного Володимира Івановича та від багатьох інших світил, маяків в історії людства.

Громадяни світу: Сократ та Герберт Велс

Викладення засад теорії ноосферно-космічного імперативу, яка є основою новітнього візуально-го мистецтва, почну з перших відомих людству його провісників. Цей відлік особливих, проривних прозрінь, що значно розширили свідомість розумних істот планети Земля, є сенс розпочати з неймовірно сміливого та революційного висловлювання Сократа, якому вже понад дві з половиною тисячі років. Потрібно добре розуміти контекст, наскільки ці його слова були неможливими та навіть зухвалими саме тоді, в тих історичних обставинах, на тлі загальновізаного тоді типу суспільного мислення. Вони вступали у жорстке протиріччя з загальним світосприйняттям як натовпу, так і з помилковими, але авторитетними та настирливими настановами влади та еліти. У той час передовий загін людства — еліністичний світ — ще тільки-но вийшов із примітивних родоплемінних відносин з їх неймовірною напівтваринною жорстокістю та обтяжливою належністю до тієї чи іншої зграї. Навкруги точилися нескінченні криваві битви між полісами — окремими містами-державами, війни з сусідніми та далекими народами — всі воювали з усіма. Трайбалістичне, як його називає Акіле Боніта Оліва, відчуття приналежності до своєї окремої нації, народу, полісу було цілком природним, надважливим та необхідним для банального виживання, а для греків ще й особливо шанованою доблестю. Але Сократ, намагаючись просвітити та повести своїх співвітчизників вперед, до нових обріїв розуму та розвитку, сказав щось протилежне, інше: «Вважаю себе не афінянином, не греком, а громадянином світу!». Небачена сміливість та мужність, неймовірна свобода духу, вільного мислення! Таке розуміння випередило час на тисячоліття, воно більш властиве

досвідченому прогресивному науковцю чи мислителю сьогодення, коли світ вже став набагато свідомішим та відкритішим.

Ніби у діалозі вільних духом та гордих геніїв, кризь час та простір відповідає філософу письменник Герберт Велс: «Наша справжня національність — це людство». Британець це каже через дві тисячі років, і він теж представник гордовитої, марнославної нації, імперії, яка завжди дуже пишалася та пишається нині своїми досягненнями. Очевидно, Велика Британія пишається тим, що й насправді заслуговує шани та поваги, — славною історією та культурою, величезними колоніальними завоюваннями, широким міжнародним розповсюдженням англійської мови, могутністю та впливом. Але Велс, як і Сократ, зміг вийти за межі милуванням своєю країною та нацією, при тому, що у цьому разі є всі об'єктивні передумови для гордості.

Карл Саган і Жак Фреско про планету Земля

Від кінця ХХ століття подібне розуміння — це вже практично норма для мислячої та розвиненої людини. Ми вже набагато більш розвинені, вже бачили нашу чудову планету з космосу, переконалися наочно, що немає жодних кордонів, які насправді штучні та дикі! Земля виглядає цілісною, одного єдиного блакитного кольору, без якихось поділів. Ба більше, людство вже мало можливість отримати зображення нашої чудової та унікальної планети зі значної відстані. Широко відомою стала фотографія, яку передав нам космічний зонд «Вояджер-1», коли покидав Сонячну систему. Там наша планета виглядає як маленька, ледь помітна крапка серед темряви, крихітна біла цятка на тлі величезного космосу серед смуг сонячного світла, розсіяного камерою. Знімок був зроблений з ініціативи астронома та письменника Карла Сагана, який дав йому назву і використав як лейтмотив своєї книжки 1994 року «Блакитна цятка: космічне майбутнє людства»: «Погляньте ще раз на цю цятку. Це тут. Це наш дім. Це ми. Всі, кого ви любите, всі, кого ви знаєте, всі, про кого ви коли-небудь чули, всі люди, що коли-небудь існували, прожили свої життя на ній. Безліч наших насолод і страждань, тисячі самовпевнених релігій, ідеологій та економічних доктрин, кожен мисливець і збирач, кожен герой і боягуз, кожен творець і руйнівник цивілізацій, кожен король і селянин, кожна закохана пара, кожна мати і кожен батько, повна надій дитина, винахідник і мандрівник, кожен вчитель моралі, кожен корумпований політик, кожна “суперзірка”, кожен “найкращий лідер”, кожен

святий і грішник в історії нашого виду жили тут — на цій порошинці, підвішеній на сонячному промені...». І ще: «Напевно, немає кращої демонстрації дурної людської пихатості, ніж ця відсторонена картина нашого крихітного світу. Мені здається, вона підкреслює нашу відповідальність, наш обов'язок бути добрішими один до одного, зберігати й плекати блідо-блакитну крапку — наш єдиний дім». Цей вислів Карла Сагана про спільність землян у наш космічний час, коли людство вже з'єднане як мінімум інтернетом, коли ми вже літаємо у Всесвіт, та мудрі слова Сократа, сказані дві з половиною тисяч років тому, повторені на різний лад безліччю мислячих людей, стали першою аксіомою, преамбулою ноосферно-космічного світобачення — нового, особливого відчуття та розуміння себе у спорідненості з людством на безкінечно крихкій та унікальній планеті, яке сприяє розвитку та процвітанню на тисячоліття вперед. Сакральна любов до своєї планети, світу, відчуття своєї єдності з людством, спільності з іншими народами, націями, непереборний природний пацифізм — перша ознака ноосферно-космічного просвітлення. Дуже точно і виразно сформулював таке розуміння Жак Фреско: «Я — патріот Землі. Для мене не має значення, в якому місці на її поверхні живе та чи інша людина. Мені неприємні ігрища владолюбних політиків і мені наплювати, в яких стосунках перебувають наші з тобою країни. Ми всі люди, людство — один біологічний вид. Ми населяємо найкращу з відомих нам планет — Землю. Ми одні на тисячі світлових років навколо. Ресурси цієї синьої точки — все, що в нас є. Я не бачу важливості в тому, хто володіє будь-яким шматочком цієї планети, якщо ми знищимо її ядерним вибухом або просто витратимо всі життєво важливі запаси, намагаючись довести свою уявну правоту. Я люблю свій дім — свою планету Земля». І ще одна невеличка історія від цього видатного мислителя, футуролога та палкого борця за мир та розум: «За часів моєї молодості, яка пройшла в Нью-Йорку, я відмовився виголошувати клятву вірності прапору. Звісно, мене направили в кабінет директора, який запитав: «Чому ти не хочеш скласти клятву вірності? Адже всі це роблять!» Я відповів: «Колись усі вірили, що Земля пласка, але це не означає, що так воно і є». Я пояснив, що своїми досягненнями Америка зобов'язана іншим культурам і народам, і я б вважав за краще скласти клятву вірності Землі та всім її мешканцям. Зайве говорити, що незабаром після цього я покинув школу і обладнав у себе в кімнаті лабораторію, де взявся до вивчення природознавства та інших наук. І тоді

я зрозумів, що Всесвіт підпорядковується законам, і що людина, як і саме суспільство, не є винятком. Потім, у 1929 році, стався біржовий крах, який став початком того, що зараз називають Великою депресією. Я не міг зрозуміти, чому мільйони людей залишилися без роботи, втратили житло і були змушені голодувати, тоді як заводи простоювали, і ресурси були, як і раніше, доступні. Саме тоді я усвідомив, що правила економічної гри у своїй основі помилкові. Незабаром після цього почалася Друга світова війна, під час якої багато країн послідовно знищували одна одну. Після закінчення війни я підраховував, що всі витрачені на руйнування кошти і ресурси могли б легко забезпечити всім необхідним кожну людину на планеті. Відтоді я спостерігаю, як людство рие собі могилу. Як постійно розтрачуються і знищуються безцінні вичерпні ресурси в ім'я прибутку і вільного ринку. Я спостерігаю, як соціальні цінності зводяться до штучного матеріалізму і бездумного споживання. І як фінансові сили контролюють політичну систему нібито вільного суспільства. Зараз мені 94 роки. Боюся, що моє ставлення до цього залишилося таким самим, як і 75 років тому. Час припинити це безумство».

Про любов до зоряного неба і Всесвіту

Другою ознакою ноосферно-космічного просвітлення, яка пов'язана з першою, я вважаю розуміння та особливе відчуття величі та краси космосу, прийняття його надважливого значення, природне тяжіння та любов до зоряного неба, які завжди були притаманні надчутливим та найрозвиненішим мислителям людства. Сьогодні, в умовах небаченої загрози самому існуванню цивілізації, всім нам неймовірно важливо прагнути саме до такого відчуття. Воно практично та дієво відводить нас від палаючої взаємної ненависті, самовбивчих та ганебних війн, просвітлює, веде до розуму, відчуття відповідальності за світ та у підсумку — до щасливого майбутнього.

Приховане десь у глибині душі відчуття зоряного неба, Всесвіту як своєї справжньої вітчизни, місця створення та існування безсмертної душі, підсвідомо, ще з раннього дитинства присутнє у багатьох. Дивлячись на зірки, ми іноді пригадуємо дивні спогади, що десь там наша обитель безкінечного щасливого перебування, відкіля ми лише ненадовго, з певною метою та завданням були відправлені на планету Земля. На жаль, більшість людей, коли виходить з дитинства й юності з їх інтуїтивною надчутливістю та мріями, потрапляє в образливу, жорстоку, виснажливу

коловерть так званого дорослого життя і забуває ці спогади про мандри своєї вічної душі. «До двадцяти п'яти років більшість людей вже стають повними крестинами. Ціла нація болванів, які збожеволіли на своїх автомобілях, харчах та нащадках», — колись так злісно висловився відомий анархіст та правдолюб Чарлз Буковскі. На жаль, в цьому є правда. Тягар відповідальності, купа обов'язків та турбот пригнічує та вбиває тонке відчуття зоряного неба, Всесвіту як своєї справжньої вітчизни. Але у деяких особистостей ця таємнича пам'ять та любов до зірок залишається назавжди. Крізь всі перешкоди, попри все, до чого ми примушені, приречені без нашого бажання та згоди своєю напівтваринною матеріальною природою, крізь виснажливу та огидну боротьбу за виживання, конкуренцію, крізь постійне занепокоєння та перманентну напругу необхідності розмноження, обридливий пошук сексуального задоволення, крізь суспільно визначений та нав'язаний нам тягар обов'язково мати нащадків, трагічну самотність, недовіру, настоженість та ворожість до інших — ця мелодія Всесвіту якимось дивом звучить у душі. Усвідомлення таємного зв'язку з величним зоряним небом не зникає навіть крізь криваву та безглузду низку різного типу мерзотних, ганебних та божевільних конфліктів, протистоянь, війн, крізь безліч інших речей, які нам штучно нав'язані. Саме воно, це тонке та майже ефемерне відчуття як незгасний вогник палає та підживлює віру у вищий сенс нашого життя. Як тут не згадати засновника спостережної астрономії Тихо Браге! Він у 1574 році в лекції «Про математичні науки» (яку він прочитав у Копенгагенському університеті) говорив про вплив на людину небесних тіл, зокрема таке: «Крім того, я залишаю осторонь річ, яка повинна бути зрозуміла для кожного розуму, що людина живе завдяки деяким прихованим причинам, і харчується з боку неба ще більш високим чином, ніж з боку води, повітря та інших низьких елементів, і досягає неймовірної спорідненості з зірками».

В історії цивілізації знаходимо чимало близьких за духом особистостей, які не втратили містичної космічної пам'яті та з якихось невідомих нам причин стали тим невеличким передовим загоном, який піднявся на вищий щабель еволюційного розвитку. Саме ці постаті намагаються вести за собою всіх інших жителів планети Земля у вірному напрямку. Слова Миколи Федорова про те, що всі події навкруги потрібно оцінювати «з висоти Космосу», дуже близькі за змістом до відомого латинського вислову *sub specie aeternitatis* («з погляду вічності»)

і розкривають необхідність підійматися у мисленні до загальнолюдського, метаісторичного, всесвітнього світосприйняття.

Ідея ноосфери Володимира Вернадського і П'єра Теяра де Шардена

У своїй концепції ноосферно-космічного імперативу я синтезував низку наукових теорій, філософських вчень, теологічних та езотеричних уявлень Заходу та Сходу, стародавніх прозрін та надсучасних відкриттів. Серед них вирішальне місце посідає спільне пророче передбачення французьких науковців Едуара Ле Руа, Теяра де Шардена та українського генія Володимира Вернадського про появу ноосфери. Саме Вернадський, працюючи десятки років над цією темою, досконало та всебічно розробив ідею ноосфери. Вернадський добре розумів значення того, що йому відкрилося, для всього людства. «Я ясно став усвідомлювати, що мені судилося сказати людству нове в тому вченні про живу речовину... і що це є моє покликання, мій обов'язок, накладений на мене, який я повинен проводити в життя — як пророк, який відчуває в собі голос, який закликає його до діяльності. Я відчув у собі демона Сократа». Цікаво, що він також згадує Сократа, зі слів якого я почав цю статтю. Маю нагоду навести декілька цитат, які ясно висвітлюють головну ідею вчення ноосферно-космічного імперативу та мистецтва.

П'єр Теяр де Шарден:

— «Ми відчуваємо, що в нас проходить хвиля, яка утворилася не в нас самих. Вона прийшла до нас здалеку, одночасно зі світлом перших зірок. Вона дісталася до нас, все сотворивши на своєму шляху»;

— «Для людини немає майбутнього, очікуваного в результаті еволюції, поза її об'єднанням із іншими людьми»;

— «Ми досі не маємо уявлення про можливі масштаби “ноосферних” ефектів. Резонанс людських вібрацій мільйонів! Цілий пласт свідомості одночасно тисне на Майбутнє! Колективний та адитивний продукт мільйонів років Думки!».

Володимир Вернадський:

— «Перед людством відкривається величезне майбутнє, якщо воно зрозуміє це і не буде використовувати свою працю та розум на самознищення»;

— «Давня інтуїція про істот Землі, зокрема, про людей як дітей Сонця, значно ближча до істини, ніж думають. Істоти Землі — продукт складного космічного процесу»;

— «Головне та характерне — це єдність людства. Воно йде до космічності свідомого життя».

Астрономія, космогонія, космізм

Особливе значення у розробці принципів ноосферно-космічного імперативу мають сучасні наукові космогонічні гіпотези, філософія космізму як велике та різноманітне загальнолюдське світоглядне вчення. Першими його провісниками маю назвати астрономію та видатних астрономів. Перекоаний, що саме з цікавості та любові до зоряного неба взагалі починається розвиток людини розумної, створюється цивілізація, розквітає все найкраще в людстві. Це не тільки моя думка, а також переконання багатьох відомих науковців світу. Астрономію справедливо вважають першою наукою, яку людство почало практикувати на світанку свого існування і яка сприяла появі всіх інших наук. Дивовижно, але саме так відбулося і особисто зі мною. З дитинства я просто обожнював зоряне небо та пристрасно, докладно вивчав астрономію, жваво цікавився концепціями будови Всесвіту. Ще задовго до появи такого предмету, як «Астрономія» у десятому класі школи, знав його набагато глибше, ніж потребує шкільна програма. Серед моїх героїв та друзів, які надихали мене у дитинстві і продовжують надихати безмірно й зараз, чудові Фалес Мілетський, Анаксимандр, Аристарх Самоський та Гіпарх з Нікеї, Піфагор (який взагалі запропонував слово «космос»), Епікур (який був не тільки мудрим філософом, але й також вчив, що Всесвіт нескінченний і вічний). Продовжуючи цей перелік, згадаймо ще багатьох: це дивовижний Аль-Біруні, який ще у X столітті стверджував, що далекі зірки схожі за своєю природою на наше Сонце, Джордано Бруно, Галілео Галілей, Миколай Копернік, Йоган Кеплер, Жорж Леметр, пристрасні популяризатори астрономії Каміль Фламаріон, Едвін Габл та інші. Велике враження справила на мене у дитинстві книжка Йосипа Шкловського «Всесвіт. Життя. Розум».

Саме з зірковим небом, його відображенням у мистецтві пов'язані й останні надії на спасіння людства, його повернення на шлях розуму, до ноосферно-космічного світобачення. Серед інших наук особливий вплив на створення вчення мала теоретична фізика, її різноманітні концепції про будову Всесвіту: сера Ісаака Ньютона, П'єра-Симона Лапласа, Ніколи Тесли, Альберта Айнштейна, Енріко Фермі, сера Роджера Пенроуза, космічного мрійника Фримена Дайсона, Стивена Вайнберга. Постать Г'ю Еверета, який запропонував теорію множинного Всесвіту, навіть надихнула мене на окрему виставку, яка відбулася у виставковому залі Національної академії мистецтв України. Деякий час я навіть називав своє мистецтво «еверетика».

Астрономія, космогонія, теоретична фізика, філософія та багато іншого поєдналося у космізмі. Ще з глибокої давнини багато часу спостерігаючи за зоряним небом, наші далекі предки помітили синхронність деяких важливих природних подій, циклів, який вони цілком логічно віднесли до впливу Всесвіту на земне життя. Так сформувалося інтуїтивне, містичне відчуття єдності Всесвіту та людини як його невилучної частини, притаманне цивілізації вже тисячі років. Починаючи від шумерської, давньоєгипетської, давньогрецької, давньоіндійської, давньокитайської традицій, такі погляди існували у міфології, філософії, науці, літературі, мистецтві, релігії різних народів та континентів, зокрема в українській культурній традиції. На жаль, дуже багато імен загубилося в історії. Тому заведено вести відлік появи окремого космічного світобачення як попередника філософії світового космізму від пророчих уявлень вже згадуваних Фалеса, Анаксагора, Піфагора. Пізніше близькі філософії космізму ідеї час від часу спалахували у різних особистостей: Джордано Бруно, Марсіліо Фічіно, Григорія Сковороди, Луї Огюста Бланкі, Александра фон Гумбольдта та багатьох інших. Розквітає космізм, формується у велику впливову систему у другій половині XIX — на початку XX сторіччя в ідеях та відкриттях Миколи Федорова, Костянтина Циолковського, Олександра Чижевського, виблискує у поезії Волта Вітмена, у прозі Ралфа Волдо Емерсона та безлічі інших постатей. На різних континентах вони всі, здається, відчули якийсь спільний колективний поштовх.

Однією з головних постатей космізму, безумовно, є скромний бібліотекар та мрійник Микола Федоров. Його неймовірна, запаморочлива теорія про надважливу, найпершу для всього людства мету — знайти науковий засіб воскресіння у виправленому виді всіх наших предків та після того розселення жителів планети Земля у Всесвіті — є небачено зухвалою, найбільш революційною та, можливо, найбожевільнішою ідеєю за всю історію цивілізації. Він пропонує людству, всім нам, самим знайти можливість здійснити те, що раніше вважалося справою Бога. Радше за все, ця ідея безкінечно утопічна. Але що таке утопія? Добре відповів на це запитання Ернст Блох, видатний утопіст, творець «філософії надії», який вважав, що утопія це не просто вигадка і мрія про нездійсненне, а найважливіша, фундаментальна властивість гомо сапієнса, який взагалі і перш за все є людиною, яка мріє. Інший видатний мислитель, Гастон Башляр, теж стверджував щось схоже: справжня людина — це взагалі людина, яка марить. Чи не є дійсним

мірилом величі людини те, про що вона мріє, чого бажає, на що готова покласти своє життя? Вважаю, що саме так, особливо, якщо це мрії про щось зовсім не індивідуальне, егоїстичне, а про щастя та процвітання всього роду людського. Наведемо кілька цитат Миколи Федорова:

– «Здатність жити у всьому Всесвіті, давши можливість роду людському населити всі світи, дасть нам силу об'єднати світи Всесвіту в художнє ціле, багатоединим художником якого, на кшталт Триєдино-го Творця, буде весь рід людський, у сукупності всіх воскреслих і відтворених поколінь»;

– «Наш простір служить переходом до простору, небесного простору, цієї нової ниви для великого подвигу».

Небачений підйом енергії, віри та надії на ліпше майбутнє людства окриляли від середини ХІХ — початку ХХ сторіччя багатьох мислителів, митців, вчених та літераторів по всій земній кулі. Це якийсь неймовірний збіг, бо у цей час всі робили свої відкриття окремо, приймали якусь схожу інформацію, знаходячись на різних континентах та навіть не здогадуючись про існування одне одного. Не можу у цьому зв'язку не пригадати теорію Льва Гумільова про таємне космічне випромінювання, яке й є справжньою причиною пасіонарних спалахів в історії людства. Володимир Вернадський, Теяр де Шарден, хоча вони більше опікувалися справами Землі, теж, безумовно, надважливі постаті космізму, бо ноосфера поєднує космічний простір з колективною оболонкою розуму нашої планети. Всі їхні бачення, ідеї та теорії в цілому є філософією космізму.

Святогор про повне панування людини у Всесвіті

Окремо хочу згадати неймовірно сміливі, яскраві та зухвалі, грандіозні та утопічні мрії українського біокосміста-вулканіста, поета та анархіста Олександра Агієнка (Святогора), на жаль, практично зовсім забутого в Україні. Він гаряче бажав неможливого та вищого — повного панування людини у Всесвіті, мріяв про можливість вільного та необмеженого, миттєвого пересування на будь-які космічні відстані, жадав повного безсмертя всіх людей — як тих, що живуть зараз, так і воскресіння всіх, хто жив раніше, у кращій, виправленій формі. Наведу кілька цитат Святогора:

– «Для нас найперша цінність є реальне безсмертя особистості і життя її в космосі»;

– «Ми поклалися на свій невичерпний інстинкт безсмертя, на жагу до нескінченної великої творчості і довірилися нашій біокосмічній свідомості»;

– «Дотепер людство було подібне до людей стародавнього філософа, які перебували в печері, де бачили тільки тіні речей. Нині ж, в особі біокосмічного авангарду, людство може бути подібне до тих самих людей, але які вже вийшли з печери і побачили при сонячному освітленні справжні речі, навіть вирішили поглянути на саме сонце»;

– «Потрібен надлишок сили радісної, такої, що грає... Тут похмурі фізіономії безсилі, не потрібні. Тут серйозні і тільки серйозні чола недостатні. Тут потрібні сплеск, порив, райдужні бризки, наявність якоїсь особливої безтурботності, вільної відданості. Все це тільки в надлишку сили»;

– «Це проблема про те, як здолати космічний простір, стати громадянином космосу, активним учасником космічного життя, який своєю навченою волею регулює і трансформує рух космічних тіл, перебудовує старі, творить нові світи».

Небачений фантазер та мрійник, він зміг сконцентрувати в одне ціле всі найвищі мрії людства. На мій особистий погляд, він є українським мислителем за його схильністю до бунту проти будь-яких обмежень, пригнічень, які здійснює над особистістю будь-яка влада та ідеологія, за свободою духу та гедонізму.

Антропокосмізм Миколи Холодного

Для нас дуже важливо, що саме в Україні з'явилася перша в світі концепція антропокосмізму видатного українського вченого Миколи Холодного — теж, на жаль, майже забутого. Це тим більше сумно, бо антропокосмізм є ментально українським явищем, в якому наочно простежується зв'язок з архетипами споконвічної української духовної культури, а саме — архетипом «сковородинської людини». Григорій Сковорода, як я докладно доводжу це у своїй попередній статті, безперечно, один із пророків світового космічного світобачення. Було б дуже важливо підняти на державний рівень ідею про те, що в умовах сучасності, особливо на тлі грандіозних кліматичних змін, небаченого та загрозового забруднення планети, антропокосмізм треба розглядати як один із напрямів української національної філософії. Ба більше, ідеї Холодного могли б слугувати джерелом духовності і дієвих ціннісних орієнтирів як для жителів України, так і світу, стати нашим надважливим посланням іншим народам та країнам. Вважаю Холодного одним з провісників нового, ноосферно-космічного, екологічного погляду на стосунки людства та природи. Наведу фрагменти з текстів Холодного, що виглядають як надсучасні за мисленням:

— «У стосунки між людиною і природою все більшою мірою проникають нові початки — прагнення не лише підкорити її сили своїй волі, але й якомога глибше проникнути в таємниці структури і еволюції космосу, матерії, безвідносно до можливостей використання набутих знань для практичних цілей. Народжується переконання, що лише на цьому шляху можна знайти ключ до розуміння природи самої людини як органічної частини космосу, ним породженої і з ним нерозривно пов'язаної»;

— «Людина — це людський мікрокосмос — органічна частина усього величезного світового цілого, нерозривно пов'язана з ним і зобов'язана йому своїм існуванням. Немає і не повинно бути ніяких меж між світом людини і всім іншим Всесвітом, отже, не можна протиставляти їх»;

— «Людина — від народження до смерті — лише одна світлова хвиля. І як ця хвиля, виникаючи в ефірі, в найкоротшу мить свого існування висвітлює з мороку все, чого торкнеться, так і свідомість окремої людини на якийсь найменший відтинок часу кидає на довколишній Всесвіт світло живого споглядання, осягнення й думки. Та завдяки повторюваності й спадкоємності людських свідомостей ці окремі спалахи світла зливаються в один потужний, безперервний світловий потік. Людська думка стає ніби свідомістю Всесвіту, адекватною йому в просторі й часі».

Внесок України у світовий космізм дуже вагомий. Наприклад, видатний фізик Микола Умов під час роботи в Одеському університеті розробив основи нового, космічного світогляду у фізиці. Він писав, що «людина може мислити себе як частину, як одну із скороминущих ланок Всесвіту». Поява життя, на його думку, є явищем малоїмовірним, майже дивовижним: з'явившись, ствердившись на Землі, воно розвивається у бік форм, найбільш здатних до подальшого самовдосконалення: «І у цьому напрямку з'явився на землі розум у всеозброєнні наукового знання: це — остання ставка живого! Остання ставка!». Всесвіт поступово, крок за кроком, старанно, за мільярди років створив життя, радше за все, якщо урахувати теорію імовірності, захищав та зберігав його на етапі формування та розвитку, але у наш час, коли багато що ми можемо самі, вже не діє космічна гарантія життя. Тут спостерігаємо перетинання з релігійною ідеєю свободи волі. Тобто зараз ми повинні значною мірою взяти турботу про своє збереження на себе. Головний сенс існування вже нас усіх — розвиненого, розумного людства — полягає у тому, щоб берегти та стверджувати життя на планеті Земля. Можемо засвідчити, що саме

таке розуміння збігається з гостро сучасним, екологічно обізнаним поглядом ряду світових прогресивних науковців та є надважливим у вченні ноосферно-космічного імперативу.

Сьогодні розвиток космізму продовжується у різних формах, чимало авторів активно просувають цей напрямок, як, наприклад, вже згадуваний Карл Саган з його космічним ентузіазмом:

— «Ми втілюємо собою Космос, який досяг самосвідомості. Ми почали пильно вдивлятися в наше походження: зоряна речовина, яка міркує про зірки»;

— «Ми відповідаємо за Землю. Ми зобов'язані вижити не тільки заради самих себе, але так само заради того давнього і величезного Космосу, який нас породив»;

— «Азот у нашій ДНК, кальцій у наших зубах, залізо наша кров, вуглець у наших яблучних пирогах був зроблений з зірок, що руйнуються. Ми створені із зіркового матеріалу»;

— «Космос є всередині нас... ми — це спосіб, яким космос пізнає себе».

Симфонічність вчення ноосферно-космічного імперативу та пацифізм

У вченні ноосферно-космічного мистецтва майбутнього дуже важливе місце посідають, окрім внеску вищезгаданих постатей, філософія серця Григорія Сковороди, прозріння Чжуан-цзи, Джовані Піко дела Мірандоли, Авероеса, Альберт Швайцера та багатьох інших мислителів. Суттєвим складником вчення ноосферно-космічного імперативу є пацифізм Генрі Дейвіда Торо, Махатми Ганді, Барта де Лігта та інших.

М. Лосський писав: «Уся трагедія... ХХ століття саме й полягає в тому, що ми відкинули найважливішу систему знання. Це система одкровення, що розкриває космічну природу життя і знання». Можемо впевнено стверджувати, що, на жаль, це саме так: трагедія в тому, що людство досі не сприйняло на необхідному рівні ідею ноосфери — колективного розуму, необхідність рішучого припинення війн та тисячорічних протистоянь рас, народів, віровизнань, важливості об'єднання заради щасливого майбутнього. Якби людство уважніше дослухалося до ідей, чи навіть більше — до прозрінь Вернадського, Холодного, Теяра де Шардена, Джеймса Лавлока та багатьох інших пророків, то, можливо, вдалося б уникнути таких величезних потрясінь та трагедій, які трапилися у ХХ столітті та, на жаль, продовжуються та розгортаються на весь світ зараз, у ХХІ столітті. Ті самі застарілі конфлікти, протистояння, взаємна ненависть та агресія, що стали

причиною перших двох світових війн, довели зараз цивілізацію до межі самознищення.

На питання, чому людство поки що не чує голосів тих, хто намагається вивести його до світла, на рятівний та вірний шлях, можливо, відповідає Альбер Камю у своєму есеї «Століття страху» з циклу «Ні жертви, ні кати», який був написаний невдовзі після закінчення Другої світової війни, у листопаді 1948 року: «Найбільше, воістину, в нашому світі вражає те, що більшість людей (за винятком вірян усілякого штибу) позбавлена майбутнього. Не існує справжнього життя без проектування майбутнього, без обіцянки дозрівання і прогресу. Життя біля стіни — це життя собак. Ну, так що ж! Люди мого покоління і того покоління, яке сьогодні увійшло до майстерень і на факультети, жили і живуть дедалі більше як собаки. Природно, це не перший випадок, коли люди перебувають перед фізично відчутним глухим кутом майбутнього. Але вони зазвичай здобували перемогу словом і криком. Вони зверталися до інших цінностей, які давали їм надію. Сьогодні ніхто більше не каже (окрім тих, хто повторюється), що світ видається керованим сліпими й глухими силами, які не чують ані криків попередження, ані порад, ані благання. Щось було винищено в нас щойно пережитою виставою років. І це щось — вічна віра людини, здатна переконати в тому, що можна домогтися від іншої людини гуманного відгуку на звернену до неї мову гуманізму. Ми бачили, як брешуть, принижують, вбивають, депортують, катують, і щоразу не було можливості переконати тих, хто це робив, не робити цього, тому що вони були впевнені в собі і тому що абстракція (спадкоємиця ідеології) не переконує».

Різними голосами, висвітлюючи різні аспекти гігантської тотальної та всебічної проблеми людства, говорять різні вчені, філософи, письменники, діячі культури. Різноманітність у величній симфонії — на мій погляд, надважливий аспект мислення, тож кількість тих, на кого спирається у своїх висновках моя ідея, велика та різноманітна. Можу тільки повторити за відомим фізиком, космологом Фріменом Дайсоном: «Я не стверджую за собою ніякої здатності читати думки Бога. В одному я все ж упевнений. Коли ми дивимось на пишність зірок і галактик у небі та пишність лісів і квітів у живому світі навколо нас, цілком очевидно, що Бог любить різноманітність. Можливо, Всесвіт побудований за принципом максимального розмаїття. Принцип максимального розмаїття свідчить, що закони природи і початкові умови на старті часів такі, щоб зробити Всесвіт настільки

цікавим, наскільки можливо. Як результат, життя можливе, але не надто легке. Максимальна різноманітність часто спричиняє максимальний стрес. Зрештою, ми виживаємо, але лише на межі того. Таким є сповідання віри наукового еретика».

Мені здається можливим та відповідним написати навіть так: божественна різноманітність! Сакральна! Тож продовжимо.

Екологія, «Гіпотеза Геї» Джеймса Лавлока та моє особисте передбачення

Окремою важливою ланкою пропонованого вчення є ідея екології, розуміння необхідності збереження природи чудової, наданої нам у дарунок планети Земля, а отже величезна повага до таких постатей, як Альдо Леопольд, Дейвід Атенборо, Елізабет Колберт та багато інших.

Відома «Гіпотеза Геї» нашого сучасника британця Джеймса Лавлока є одним з найголовніших складників вчення. Досліджуючи різні геологічні та біологічні процеси, він дійшов висновку, що наша планета Земля — жива та навіть, можливо, розумна істота, яка негативно реагує на руйнівну діяльність, забруднення, нищення біологічних видів та інші злочинні вчинки. За пропозицією свого близького друга, відомого письменника Вільяма Голдинга, Лавлок почав використовувати давньогрецьке слово Гея. У статті в «The Independent» у 2006 році Лавлок попереджає про те, що загрозові кліматичні зміни будуть прискорюватися та ставати дедалі потужнішими, і якщо не вжити термінових заходів, вони, на жаль, дуже швидко знищать людство. За його розрахунками, це може статися вже до кінця XXI століття. Він закликає: «Нам доведеться зважити на швидкий темп змін і зрозуміти, як мало часу залишилося для дій, кожна громада і кожна нація повинні знайти краще використання ресурсів. Їм доведеться підтримувати цивілізацію будь-якими можливими способами».

Лавлок стверджує, що таким чином Гея реагує на порушення з боку людства балансу біосфери, на перенаселення, на численні екологічні злочини. За гіпотезою Лавлока, за допомогою кліматичних змін та серії надпотужних землетрусів Гея буде намагатися знищити людство, яке стало загрозою для різноманітності життя на Землі. Багато у чому поділяючи бачення Джеймса Лавлока, погоджуючись з ним у розумності Геї, я, менше з тим, маю особисте бачення та переконання. Це дуже давнє, інтуїтивне медіумічне бачення. Воно полягає у тому, що насправді Гея (наша чудова планета Земля) є невід'ємною частиною

Вищого Розуму Всесвіту, який створив нас з певною високою метою та активує процеси жажливих кліматичних змін насамперед у відповідь на взаємну ненависть та війни, реагуючи на марнославство окремих націй і народів, релігій та ідеологій, зверхність та впевненість у своїй перевазі та інші ілюзії, які викликають ворожнечу та ганебні війни, що на цьому етапі розвитку людини вже повинні були б бути назавжди заборонені, особливо після появи самовбивчої ядерної зброї. Сучасні війни — це помилкове та самовбивче відхилення від Вищого Задуму, тож з метою напоумити людство використовуються природні катастрофи, зміни клімату та інше. Екологічні та інші чинники не є принциповими для рішення питання знищення людства — радше для попереджень, які поки ще відбуваються. Головний фактор — самовбивчий шлях війн, ворожнечі та ненависті, відхід від правильного еволюційного напрямку, який веде до того, що людство здобуває всепланетну ноосферно-космічну свідомість. Таке бачення реального впливу війн на прояви руйнівних природних явищ було поширене раніше в історії та й сьогодні притаманне дуже багатьом мислителям, містикам, пророкам та навіть академікам. Висловлюю своє особисте містичне бачення, пророцтво, що після припинення всіх війн назавжди, після знищення зброї масового ураження, розпуску армій тощо, після початку процесу об'єднання людства, кліматичні зміни вщухнуть. Поставімо логічне питання: що буде поганого, якщо я та інші, хто вірить в це, помиляємося? Адже тоді людство зможе насолоджуватися миром у той час, який в нього ще є, та об'єднати зусилля науковців всього світу для пошуку рішення. Тобто з будь-якого погляду це виграшна пропозиція.

Саме тому, що існує елемент дуже особистого містичного передбачення, відмінного, наприклад, від теорії Лавлока, називаю концепцію ноосферно-космічного імперативу вченням.

Нова свідомість. Сенс існування людства

Стверджую, що вчення ноосферно-космічного імперативу, його ідея переходу людства до принципово нової, мирної та квітучої ноосферної цивілізації, певною мірою є підсумком всього свідомого розвитку та самовдосконалення розуму на нашій планеті. Практично всі розвинені, досвідчені люди протягом усієї історії цивілізації є його співавторами більшою чи меншою мірою. Це всі ті особистості, що були та є шукачами та дослідниками, носіями знань, світла, добра, провісниками ідей миру, єдності та порозуміння людства, прагнень до вищого — безліч

святих та пророків, науковців та філософів, письменників та поетів, композиторів та художників. Тобто колективним автором вчення є вся та особлива, нехай невеличка, але творча частка людства, яка займалася створенням, будівництвом та розвитком цивілізації, науки та культури у той час, як інші воювали та руйнували. За всю історію людства таких особистостей, більш чи менш відомих, зібралися б мільйони. Саме ці, еволюційно більш розвинені, особливі люди і створюють величну симфонію всього найкращого, всіх здобутків та досягнень цивілізації. Перехід до ноосферно-космічної свідомості переважної більшості жителів планети Земля — це і є одвічна мрія, прагнення людства до самореалізації, до здійснення своєї вищої космічної місії. Воно і є добром у загальнолюдському розумінні! Прийняти таку незвичну, неочікувану та неймовірно величну думку одразу складно, але впевнений, що саме так і є насправді. Добро повинно перемогти! Тоді ми всі переможемо і не буде переможених! Навіть можу стверджувати зовсім грандіозну річ: спрямованість руху як окремої особистості, так і людства в цілому до ноосферно-космічної свідомості — це і є головний та найвищий прояв людського у людині! Це вища стадія та сенс створення та існування людства! Те єдине, що остаточно відокремлює нас від тварин, те що робить людину людиною в вищому сенсі цього слова! Взагалі, людина у такому разі можлива тільки ноосферно-космічна, іншої не буде, вона буде знищена як невдалий проєкт чи знищить себе сама. Впевнений, саме в припиненні війн назавжди, у вічному мирі, переході до ноосферної цивілізації, після якого настануть тисячоліття процвітання та небаченого розвитку, полягає Вищий Задум. Це і є мета, задля якої Вищий Розум Всесвіту, Бог, якщо так зручніше називати велику таємну силу, створили розумне людство! Можливо, це вирішальний іспит, який ми повинні скласти, новий якісний етап еволюції, після проходження якого настане омріяна та передбачена пророками золота ера загального щастя людства.

Що пропонує вчення ноосферно-космічного імперативу?

1. Добровільне та свідоме розуміння та прийняття з боку переважної більшості населення планети Земля ідей ноосфери, об'єданого людства, визнання високої космічної мети створення та розвитку цивілізації для подальшого довічного мирного, щасливого співіснування, розквіту та процвітання.

2. Повна заборона війн, розпуск всіх армій світу, знищення зброї масового ураження, визнання всіх народів, рас, націй рівними та вільними, що добровільно об'єднуються у розумінні своєї відповідальності перед Геєю, Вищим Розумом Всесвіту, який створив нас.

3. Прагнення розвитку та виконання високої космічної мети, з якою було створене людство. У просвітництві, доведенні до людства цих ідей, полягає місія вчення ноосферно-космічного імперативу та, відповідно, мистецтва, що його ілюструє, доповнює та розкриває.

Стаття надійшла до редакції 22.10.2024.

Стаття прийнята до друку 20.11.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Олександр Клименко 2024

РОЗДІЛ 4

Рецензії

Надія Бабій

Доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua | orcid.org/0000-0002-9572-791X

Nadiia Babii

D.Sc. in Art Studies, Associate Professor, Professor at the Department of Design and Art Theory, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk)

АСПЕКТИ МИСТЕЦТВА ДОБИ ТОТАЛІТАРИЗМУ

ASPECTS OF ART IN THE AGE OF TOTALITARIANISM

DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337902 | УДК 7.036:321.64

Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. Кн. 1. Київ: Ліра-К, 2025. 512 с.

Презентація нової праці доктора мистецтвознавства Олексія Роготченка «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України» у Івано-Франківську відбулась 13 березня 2025 року у виставковій залі обласної організації Національної спілки художників України. Подія завершила відкриття виставки творів Опанаса Заливахи з приватних колекцій (до 100-річчя від дня народження митця) і стала, за словами художника-концептуаліста Мирослава Яремака, «потужною інсталяцією страху» — мистецьким актом, у якому візуальні образи тоталітарної системи Опанаса Заливахи помножились на текстуральні означення й документальні докази, представлені у монографії Олексія Роготченка.

У фокусі автора тема, що досі найчастіше оминається дослідниками мистецтва й відповідними інституціями, — комплексний аналіз системи, що понад 60 років декларувала єдиновірне бачення й відтворення світу і його ворогів та натхненно створювала умови втягнення до цього простору митців засобами заохочень, переконань, примусу, терору чи винищення. Проблема розглянута діалектично, оскільки політичні та мистецькі революційні рухи були тісно переплетені протягом тривалого часу. Ситуація набула кульмінації у 1920-х роках, коли супрематисти й лідери інших авангардних шкіл і напрямів, попри конкуренцію, щиро вітали соціалізм, а далі — більшовизм, проклавши таким чином дорогу сталінізму. Дослідник демонструє документи, що є свідченням поступової експансії системи на Україну, а після Другої світової війни — на Галичину, Буковину й Закарпаття.

Приватний епістолярій й так звані «листи розкаяння», опубліковані в монографії, демонструють безвихідь, в якій опинилась еліта нації. І тепер автор пропонує оцінити статус, роль та відповідальність державних інституцій за формування погляду глядача на мистецтво й оцінку цього мистецтва.

Про попередників тоталітарного мистецтва йдеться у одному з перших підрозділів дослідження: «Пластичні мистецтва напередодні 1932 року: пошуки і здобутки». Автор зазначає розмаїтість важливих творчих середовищ, їх конкурентні стосунки. Серед головних аспектів тоталітарного мистецтва називає прагнення подолати автономну буржуазну — у конкретному випадкові так звану націоналістичну — творчість і перетворити мистецтво на частину буденності й пропаганди.

Книга О. Роготченка базується на багаторічному дослідженні численних текстів, опублікованих у монографіях, мистецьких журналах, періодиці радянського періоду. Джерельною базою виступає масив архівних документів вцілілих фондів первинних творчих організацій Спілки художників, документи з приватних архівів, фототека, колекції державних музеїв й приватних зібрань, інтерв'ю, власний досвід. Тож з'ясування термінологічного апарату культурно-мистецьких явищ 1920–1980-х полягає у перехресному аналізі праць радянських теоретиків середини ХХ століття з сучасними мистецтвознавчими й культурологічними дослідженнями. Серед методів зображального мистецтва радянської України розглянуті «соціалістичний реалізм» і його антипод — «нонконформізм»,

а серед термінів, що доповнюють контекст проблематики, — «асоціація художників», «рабіс» («работник искусства»), «формалізм», «національний ухил», «радянський класицизм» тощо.

Дослідження базується на п'ятифазній структурі соцреалістичного канону. Стилiстичні трансформації відповідають територіальній експансії — ідеологічному насадженню цього канону: найперше — в центрі та на сході України, а напередодні та остаточно після Другої світової війни — на Галичині, Закарпатті та Буковині. В основних розділах послідовно досліджено докорінні зміни у головних видах зображально-го мистецтва — скульптурі й живописі, далі — у станковій і прикладній графіці, сценографії; також розглянуто зародження зображальності у керамічній промисловості й художньому текстилі. Аналізуючи часові зміни у пластичних мистецтвах, автор у кожному з розділів монографії знову і знову наголошує на комплексності системного насаджування визначеного смаку впродовж поколінь. Елементами системи стали митці, теоретики мистецтва, інституції, засоби масової інформації, поєднані лінією партії. Біографії художників і документи конкурсних комісій у дослідженні О. Роготченка виступають доказовою базою прийняття неможливого вибору, бо часто невідповідність твору «правді життя в її революційному розвитку» каралася не лише позбавленням можливості заробляти, а була безпосередньо пов'язана з ризиками потрапити у лещата системи.

Автор, порівнюючи радянських й німецьких художників, наголошує на близькості моделей управління в тоталітарних системах — комуністичній і фашистській. Попри ворожі ідеології, митці обидвох систем створили доволі схожі за наповненням стилі тоталітарної культури й мистецтва, вивели на вершину меморіал як комплекс, що зримо втілює й розвиває ідеологічні програми. Окремі ремарки автора показують, що, маючи спільні корені з нацизмом, радянське мистецтво на ранніх етапах зрікається тілесності й виразної персоналізації. Типові образи героя-борця, вождя в умовах ідеологічного тиску призвели до деформації пластичного мислення, особливо у скульптурі й живописі. У розділі «Ідеологемна фантомність як чинник виразності в скульптурі» наведено приклади типових сюжетів для відображення керівників: героїчний образ вождя-натхненника, вождя-дороговказника, зрештою — вождя-людини, що популяризувався у простих буденних сценах чи у спілкуванні — найчастіше з дітьми.

Ще одним з виразних елементів тоталітарної

культури та мистецтва України дослідник визначає героїзацію праці, що доволі неоднозначно коливається між футуристичним захопленням технологіями у 1930-х і стрімкою архаїзацією села, фетишизацією інструментальних артефактів одночасно з демонстрацією сирої м'язової сили після 1945-го. Образи щасливих студентів, шахтарів й плавильників-сталеварів (в умовах, коли насправді ці люди були жертвами праці) конкурували з новими завуальованими жіночими образами «щасливих удовиць», ланкових і т. п. Офіційні відозви вождів із підтримкою українських митців, в т. ч. В. Молотова, Роготченко вводять у публікацію як додаткові свідчення добровільного прийняття кон'юнктурного підходу до мистецтва, що часто був єдиним способом спасіння. Цю функцію виконують і численні тексти живих інтерв'ю, листувань, як-от історія Ади Рибачук й Володимира Мельниченка, Олени Кульчицької, інших художників, що доповнюють історичний контекст, пояснюють суть витіснення з офіційних жанрів талановитих митців і їх вимушений перехід у монументальне чи декоративне мистецтво, прикладну графіку, що на довгі десятиліття стали місцем збереження української ідентичності й крихким, часто романтичним ґартуванням опору.

Сучасна історія мистецтва, розширившись до загального вивчення «візуальної сфери», поступово стирає бар'єри між елітарним мистецтвом і популярною культурою. Здається, фокус поєднання естетики й політики надає можливість досліджувати мистецтво у широких культурних контекстах, а явищ — без прив'язки до конкретних естетичних ярликів. Проте, огляд дослідження Олексія Роготченка «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України» доводить, що актуальна проблематика мистецтва, створеного за тоталітарних режимів, зокрема комуністичного Радянського Союзу, досі не обговорена. У підсумкові автор зазначає, що позбувшись панівного статусу ще у 1990-х, досі «панівний метод продовжує існування у вітчизняній зображальності як у роботах митців старшого покоління, так і в доволі великому прошарку молодих митців». Олексій Роготченко, звертаючись до читачів, пише: «На сторінках монографії я часто дискутую та вступаю в полеміку з тими версіями розвитку мистецтва, що пропонували з Москви. Також мовою оригіналу показую унікальні документи каральних органів, доноси, стенограми засідань, пленумів та з'їздів Спілки художників України, що станом на сьогодні вже розсекречені та їх можна використовувати в розвідках. Сподіваюся,

що написано мною і прочитане Вами буде корисним для відновлення істини, правильного розуміння тих процесів у вітчизняній культурі, які були замовчані і не згадувалися впродовж довгих років. Віднайдені в поживних каталогах, журнальних і газетних статтях, домашніх архівах митців фотографії робіт живописного, графічного, скульптурного цехів, твори декоративно-ужиткового й театрального мистецтва доби 1920–1980-х допоможуть встановити істинний перебіг подій у царині культурного поля України. Я сповідаю істину, оприлюднену моїм колегою Андрієм Пучковим: «Історику мистецтва властиво виходити з неминучості того, що відбулося» (с. 18).

Закони про декомунізацію, ухвалені 2015 року, попри об'єктивну їх доцільність, так і не були усвідомлені суспільством як досвід. Виконання витлумачувалося на місцях часто поспіхом і без належного осмислення, що в результаті призвело до низки критичних наслідків: різкого переформатовування колекцій музеїв й бібліотек, нищення мозаїчного

монументального спадку, впізнаваних громадських архітектурних споруд. У ситуації такого відречення очевидно припускається, що мистецтво й візуальна культура середини — другої половини ХХ століття цілком не належать до категорії «мистецтво» чи бодай «політичне мистецтво». Артефакти у кращому випадку нині розглядаються як свідчення і документи тоталітарного режиму, що вказує на проблемне розуміння сучасного мистецтва поза демократичною політичною системою.

Водночас ми є свідками лагідної профанації, що виявляє себе у швидкому «перевдяганні» сотень «невідомих» гіпсових солдатів, піонерів та вождів пролетаріату в провінційних містах та селах, перемальовуванні прапорів і корекції будьонівок на барельєфах в'їзних знаків, заміні п'ятикутної зірки тризубом чи хрестом на шпильях обелісків, у заповненні примітивними зображеннями «у патріотичних кольорах» рішення, і лише доводить заміну однієї невірної системи на іншу, так само позбавлену аналізу й вибору.

Анотація. Нова праця доктора мистецтвознавства Олексія Роготченка «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України» присвячена комплексному аналізу системи, що понад 60 років декларувала єдиновірне бачення й відтворення світу, втягуючи до цього простору митців. Книжка ґрунтується на багаторічному дослідженні численних текстів, опублікованих у монографіях, мистецьких журналах і періодичних виданнях. Джерельною базою дослідження виступає масив документів первинних організацій Співки художників, приватні архіви, фототека, колекції музеїв й приватних зібрань, інтерв'ю. Дослідник демонструє документи, що є свідченням поступової експансії системи на Україну, а після Другої світової війни — на Галичину, Буковину й Закарпаття. В основних розділах послідовно досліджено докорінні зміни у головних видах зображального мистецтва — скульптурі, живописі, станковій і прикладній графіці, сценографії; також розглянуто зародження зображальності у керамічній промисловості й художньому текстилі. Праця доводить, що актуальна проблематика мистецтва, створеного за тоталітарних режимів, зокрема Радянського Союзу, досі як слід не обговорена. У підсумкові автор зазначає, що, позбувшись панівного статусу ще у 1990-х, досі «панівний метод продовжує існування у вітчизняній зображальності».

Ключові слова: тоталітаризм, соціалістичний реалізм, радянське мистецтво.

Abstract. The new book by D.Sc. in Art History Oleksii Rogotchenko, *Sixty Totalitarian Years: The Visual Arts of Ukraine*, offers a comprehensive analysis of the system that, for more than sixty years, imposed a singular vision and mode of representing the world, shaping conditions that engaged artists within this ideological framework. The book is based on long-term research involving numerous texts published in monographs, art journals, and periodicals. Its source base includes documents from key institutions of the Union of Artists, private archives, photographic collections, museum holdings, and interviews. The author presents materials that trace the gradual expansion of this system into Ukraine, and, after World War II, into Halychyna, Bukovyna, and Transcarpathia. The main chapters systematically examine fundamental shifts across major forms of visual art—sculpture, painting, easel and applied graphics, and stage design. The emergence of pictorialism in the ceramics industry and artistic textiles is also addressed. However, the study reveals that many critical issues surrounding art created under totalitarian regimes—particularly in the Soviet Union—remain underexplored. In conclusion, Rogotchenko observes that although its dominant status declined in the 1990s, “the dominant method continues to exist in national visual arts.”

Keywords: totalitarianism, socialist realism, Soviet art.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2024.

Стаття прийнята до друку 19.11.2024.

Дата публікації: 24.12.2024.

© Надія Бабій 2024





Наукове видання

МІСТ

мистецтво історія
сучасність теорія

Збірник наукових праць

ВИПУСК 20

ISSN 1992-5514 (Print) | 2618-0987 (Online)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ

КВ № 24614-14554 ПР від 26.11.2020

Українською та англійською мовами

У оформленні обкладинки використано:

Бойківські та лемківські писанки, фото Галини Івашків

Випусковий редактор — І. О. Ковальчук

Редактори — Ю. В. Бентя, П. Ю. Шопін

Дизайнер, верстальник, технічний редактор — А. Г. Шалигін

Формат 205 × 290 мм.

Гарнітура Adonis, Neue Haas Unica Pro.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mari.kyiv.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002