

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕХНОЛОГІЙ ТА ДИЗАЙНУ
КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО
МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

Р. Д. Михайлова, Р. І. Петрук

**Майстерня живопису та храмової культури:
ІКОНОПИСНИЙ РЯД ВЕЛИКОДМИТРОВИЦЬКОЇ
ЦЕРКВИ НА КИЇВЩИНІ**

Монографія

Київ 2021

УДК [75.04+726:2-523.4](477.41)
М69

Рецензенти:

Абизов В. А. – д-р архіт., проф. Київського національного університету технологій і дизайну, засл. архітектор України;

Степовик Д. В. – д-р філос., д-р мистецтвознавства, д-р богословських наук, проф., академік Національної академії наук Вищої освіти України, член-кореспондент НАН України, пров. наук. співроб. ІМФЕ НАН України;

Стоян С. П. – д-р філос. наук, доц. Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету технологій та дизайну як монографія
(Протокол №1 від 31.08.2021)

Михайлова Р. Д., Петрук Р. І.

М69 Майстерня живопису та храмової культури: іконописний ряд Великодмитровицької церкви на Київщині : монографія. Київ : КНУТД, 2021. 152 с.

ISBN 978-617-7506-82-8

У монографії розглянуто теоретико-мистецтвознавчий та культурно-історичний досвід вивчення храмової культури України, що ґрунтується на матеріалі іконопису Великодмитровицької церкви на Київщині. Проект відобразив реалізацію унікальної освітньої програми, що є фундаментом сучасного професійного художнього навчання, прикладом оригінальної методики викладання, комплексного підходу до академічного виховання творчої молоді.

Представлені матеріали призначено для мистецтвознавців, художників, дизайнерів, культурологів, архітекторів.

УДК [75.04+726:2-523.4](477.41)

ISBN 978-617-7506-82-8

© Р. Д. Михайлова, Р. І. Петрук, 2021

© КНУТД, 2021

ВСТУП

Збереження історичної спадщини – поважна місія кожного нового покоління. Це важлива частина духовної пам'яті людства, що відображає спадковість і безперервність культурної історії народів, її тяглість у часі. Старожитності, що дійшли до наших днів, свідчать про розмаїття історичних подій, соціальних процесів та явищ, що відбувалися у минулому і стали досвідом для наших сучасників. Серед таких об'єктів – житлові помешкання, громадські та культові споруди, предмети побуту, культу, витвори образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, будівництва й архітектури, які часто потребують реставрації, відновлення, реконструкції. Сучасними міжнародними документами визначено шляхи їх відновлення та регламентовано подальший розвиток. Напрями відновлювальних охоронних робіт сформульовані у Міжнародній хартії з консервації і реставрації пам'яток і визначних місць (1964), Генеральній конференції ЮНЕСКО (1976), Міжнародній хартії з охорони історичних міст ICOMOS (1987) та інших документах.

Окремий актуальний напрям складають методи організації та виконання робіт з оновлення та ревіталізації історико-культурної спадщини, яку складає комплексне середовище соціального, природного і культурного характеру. Така проблематика потребує всебічної розробки відповідних наукових та практичних засад, спроможних забезпечити організацію творчого середовища, без яких неможлива продуктивна та повноцінна мистецька діяльність.

В умовах сучасних зрушень людського буття, формування нових підходів до творчості, суттєвих корекцій зазнають і питання збереження історико-культурної спадщини. Принциповим залишається свідоме ставлення до історичних цінностей, які належать до національних символів. Серед таких – пам'ятки доби бароко, що є безцінними зразками національної архітектурної спадщини України і висвітлюють її ментальність й духовні принципи.

Відновлення та будівництво храмів – справа, що вимагає значних фізичних й духовних зусиль, колективної роботи будівельників, реставраторів, живописців, фахівців інших спеціальностей та спеціалізацій. Їхня професійна досвідченість та вміння у значній мірі вирішують долю архітектурної пам'ятки, самої споруди та її оздоблення, що разом складають архітектурно-мистецький ансамбль. Відтак володіння теоретичними знаннями та методиками роботи, різноманітними техніками та технологіями, є потребою часу, по суті єдиною об'єктивною

можливістю зберегти унікальні історичні зразки, створити нові, врахувавши досвід і традиції попередніх поколінь.

Проблема збереження пам'яток культури є однією з провідних упродовж ХХ століття. Вона є темою роздумів відомих спеціалістів – М. Г. Бархіна, А. В. Баранова, М. Емері, А. В. Іконнікова, Ж. Кандиліса, М. Каттанео, Ле Корбюзьє, Р. Мерфі, О. Німейера, Я. Тріфоні, К. Танге, Д. Форрестера та багатьох інших. Звернення до їхніх праць та досвіду дає підстави для прийняття зважених та обґрунтованих рішень з урахуванням природних, соціальних і культурних факторів.

Унікальний досвід теорії та практики, що поєднує професійні вміння та навички художника з ідеями комплексного збереження історичного спадку в сучасних умовах, реалізують фахівці Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), де студентську молодь навчають фаху в майстерні живопису та храмової культури (МЖХК). Заснована в 1994 р. професором Миколою Андрійовичем Стороженком і очолювана ним понад два десятиліття, майстерня живопису і храмової культури стала одним із найпотужніших науково-практичних центрів в Україні.

Микола Андрійович Стороженко (24.09.1928–15.04.2015) – один із провідних українських митців, академік Національної академії мистецтв України (2000), народний художник України (1997), лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка (1988), професор кафедри живопису і композиції НАОМА (1991), випускник Київського державного художнього інституту (КДХІ, з 2000 року НАОМА) 1956 року. Він умів захопити студентську аудиторію високою професійністю, щирим і водночас поетичним філософським баченням світу, що поєднувалися у його особистості з високою вимогливістю до себе й небайдужістю до інших.

Вироблена за його керівництва (1994–2015) навчальна програма МЖХК НАОМА, передбачала поєднання сучасних освітніх методик, академічно-реалістичного сприйняття дійсності з елементами творчо-іраціонального світогляду, засвоєного через копіювання зразків традиційного середньовічного та професійного класичного релігійного живопису. Програма МЖХК включала вивчення природи й архітектоніки людського тіла, фундаментальне студіювання класичних зразків мистецтва, практичне освоєння аналітичного копіювання. М. А. Стороженком було введено до програми авторську розробку студентом проєкту живописного рішення іконостасу, що давало художнику-початківцю уявлення про значення синтезу мистецтв, питомо

архітектури та образотворчого мистецтва. У цьому полягала неповторна оригінальність, доцільність та цілеспрямованість програмних завдань майстерні Миколи Стороженка.

Процес навчання в МЖХК, зокрема педагогічний аспект, що втілювався у відносинах між поколіннями художників-викладачів та студентів, мав вихід у розуміння багатогранності та варіативності підходів до конкретних завдань, їх творчого осмислення.

Іконопис екстер'єру церкви святого Іоана Богослова в селі Великі Дмитровичі, здійснений групою студентів III–V курсів МЖХК під керівництвом Миколи Стороженка у період з грудня 2011 – по липень 2012 рр., став прикладом колективної роботи і методології її ведення. Професор М. Стороженко розробив унікальну програму і методику для ведення роботи в даному екстер'єрі, яку можна застосовувати як універсальну і на інших об'єктах.

Програма Миколи Стороженка мала на меті виховання спеціалістів, майстрів із аналітичним та критичним мисленням, розумінням стилю та художнього смаку, здатністю до переосмислення досвіду попередніх поколінь. Теоретико-світоглядним аспектом у роботі з даним об'єктом стала ідеологія бароко XVII–XVIII ст. в руслі новітніх викликів, що в сучасних умовах презентується зарубіжними та вітчизняними дослідниками як явище необароко.

РОЗДІЛ І

Село Великі Дмитровичі в історичній та культурній ретроспективі

Унікальним досвідом колективної роботи студентів під керівництвом професора М. А. Стороженка стало створення ряду з восьми ікон для ліхтаря екстер'єру храму, що був втілений як послідовний творчий процес. Зважаючи, що подібна практика є рідкісною і не була раніше описана, вона стала приводом як для практичної реалізації самого завдання, так і для його фіксації у вигляді сюжетно-теоретичного опису, що в результаті дозволяє дослідити авторську методологію та методику Миколи Стороженка.

Для реалізації навчально-методичного та художнього проекту іконописного малярства керівник МЖХК поставив перед студентами завдання щодо формування у специфічних умовах функціонально-планувального та об'ємно-просторового рішення зі створення архітектурно-просторового мистецького середовища. Вихідний матеріал при цьому мав набиратися шляхом опанування історичних, археологічних, бібліографічних, архівних і проєктних даних для аналізу майбутніх робіт, а також натурного вивчення структурних складових синтезу архітектури та іконописного живопису. В процесі роботи приділялася увага використанню структурно-функціонального аналізу творів мистецтва, на прикладі яких студенти опановували суму знань з фаху, та системному підході як базовому теоретичному принципу, на якому будувалися уявлення про монументально-декоративні роботи з формування архітектурно-просторового та мистецького середовища.

В аналізі історичних та культурно-мистецьких об'єктів у даній розробці були використані напрацювання відомих вітчизняних дослідників у галузях архітектурознавства, культурології, мистецтвознавства – Ю. С. Асєєва, Ю. О. Бондаря, В. В. Вечерського, Є. Є. Водзинського, І. О. Косаревського, І. С. Косенка, Р. Д. Михайлової, Л. В. Прибєги, І. Д. Родичкіна, Л. П. Скорик, Д. В. Степовика, Т. О. Трегубової, Є. В. Тимановича, Т. П. Устенко, Г. Ю. Храбана та ін.

Опорними науковими тезами стали положення про те, що пам'ятки духовної та матеріальної культури, які залишилися з минулих часів, є цінними джерелами інформації про історію міст та регіонів, пам'яток архітектури, художньої та матеріальної культури минулого, уцілілих на цих теренах. Вітчизняні дослідники, відстежуючи основні періоди історичного і культурного розвитку населення, спостерігають етнічні та

соціально-економічні процеси у нерозривному зв'язку та спадкоємністю із сьогоденням. Так, завдяки археологічним дослідженням виявлено обставини формування та розвитку села Великі Дмитровичі, його будівельної структури, зведення у ньому церков, зокрема, церкви Іоана Богослова.

Великі Дмитровичі – село, центр сільської ради, розташоване за 15 км від районного центру Обухова Київської області, історія якого пов'язана із селищем давньоруського часу, дані про яке є у літописі.

Село отримало свою назву Великі Дмитровичі у XVIII ст. У 1864 р. Л. Похилевичем була записана легенда, яка пояснювала його назву так: «...Старики по преданию рассказывают, что на месте занимаемым ныне селом, когда-то покрытом густыми лесами, в давнее время жили разбойники или поляки, грабившие окрестности, что близ того места, где теперь Предтечевская церковь, находился замок, обнесенный высокою оградю, в коем разбойники имели свое пребывание, а в воротах содержали сменяемый караул. Вблизи устроен ими колодець, который и теперь существует, и называется широким. При Хмельницком, на этот замок нечаянно напал отряд казаков, овладел замком, захватил в плен всех разбойников и взял несметное множество богатств. А чтобы не допустить на будущее время сбора разбойников в этом удобном для них месте: то оставлено было здесь сто казаков под начальством атамана называвшегося великим Дмитрием. Это было причиною наименования села...».

На території, де оселялися представники козацького стану, були розташовані два поселення – Великі Дмитровичі та Малі Дмитровичі, де у 1763 р. мешканці збудували дерев'яну Предтеченську церкву, про яку саме сповіщав Л. Похилевич. Від церкви залишилися метричні книги, клірові відомості та сповідні розписи XVIII ст. Київської сотні і полку (зберігаються в ЦДІАК). Їх продовжували писати і після 1781 р., коли був утворений Київський повіт та намісництво. Після 1797 р. Київський повіт став губернією. У XIX ст. село увійшло до Великодмитрівської волості Київського повіту Київської губернії.

Нова сучасна церква у Великих Дмитровичах присвячена Іоану Богослову, апостолу і євангелісту. Молодший брат апостола Якова, він був покликаний Ісусом Христом у число його учнів на Генісаретське озеро, де брати ловили рибу. Іоан Богослов вважається автором п'яти книг Нового Заповіту: Євангелія від Іоана, трьох послань та одного одкровення. День пам'яті святого припадає на 21 травня і має ряд традицій, що вкорінилися в народний побут. Так, наприклад, до обрядових дій відноситься ритуальне випікання пирогів для пригощання мандрівників та бідняків. У народі

свято називали Градобоєм і Пшеничником, тому що його пов'язували з початком посівів пшениці.

У зв'язку із початком будівельних робіт на ділянці, призначеній для відведення під будівництво церкви Іоана Богослова, в 2004 р. Велико-Дмитровецьким загоном Старокиївської експедиції Інституту археології НАН України у складі наукових співробітників Г. Ю. Івакіна, І. А. Готуна, М. В. Квітницького було проведено пам'яткоохоронні роботи. Дослідження проводилися на мисоподібному останці узвишшя в центрі села. В ході робіт з'ясувалося, що пам'ятка складається із залишків багатопарового поселення трипільської культури (етап СII), середньодніпровської культури (III тис. до н.е.), доби ранніх слов'ян (VI–IX ст.), Київської Русі (X–XII ст.), козацького часу (XVII – поч. XVIII ст.) та цвинтаря рубежу XVII–XVIII – першої половини XIX ст. Під час розкопок було розкрито 675 м² площі, де знаходився могильник межі XVII – початку XVIII ст., другої половини XVIII ст. та кінця XVIII – першої половини XIX ст.

В одному із поховань було виявлено бронзову іконку «Великомучениця Параскева П'ятниця», датовану рубежом XVII–XVIII ст., в іншому – бронзові сережки. Іконка з мідного сплаву 44×42 мм, товщиною 1,5 мм, виконана в техніці виливки за восковою моделлю, мала у центрі зображення святої Параскеви П'ятниці з восьмиконечним хрестом у правій руці та розгорнутим сувоям у лівій. У верхньому правому куті є також зображення Святого Єгорія, а на протилежному – Сергія. Такий образ мав поширення з XVI ст., ідентичний експонат зберігається в Центральному музеї давньоруської культури і мистецтва імені Андрія Рубльова в Москві (Росія).

У похованнях другої половини XVIII ст. археологи знайшли плахтову тканину з вовни, що мала складне плетіння, прикрашену вишивкою (фрагменти розмірами близько 1,2×0,6 м), очевидно від нижньої частини жіночого одягу, спідниці, а також пояс шириною 5–6 см. Досліджена частина цвинтаря пов'язана зі збудованою в 1763 р. та зруйнованою в 40-х рр. XX ст. церквою Іоана Хрестителя, місце-розташування якої, за свідченням місцевих жителів, знаходилося в 30–35 м на захід від розкопу.

При перевірці розповідей місцевих жителів про існування в селі козацького замку за 0,4 км вище по схилу на Пд.Зх. від розкопу та будинку сільської ради на узвишші останця був обстежений майданчик розмірами близько 40×50 м, укріплений ескарпом висотою близько 1 м, а

також валом з напільного боку (зараз – біля 0,6 м), де була відкрита частина житлової будівлі першої половини XVIII ст.

На основі отриманих археологічних даних із залученням легенди середини XI ст., отримані матеріали свідчать про можливе місцеперебування з середини XVII ст. у селі місцевої козацької адміністрації, що згодом прийшла у занепад як застаріла система управління.

Виявлені археологічні комплекси були пов'язані з історичними процесами, які відбувалися в сільській окрузі при ліквідації залишків української державності часів Гетьманщини та в зв'язку із переходом до централізованого імперського управління.

Щодо сіл Великих та Малих Дмитровичів, а також села Вишеньки, розташованого поруч, збереглися письмові документи, які разом із археологічними даними дозволяють реконструювати процеси розвитку села в XVII–XIX ст.

Топонім «Дмитровичі», напевне, пов'язаний з осадником села, як це було у випадку з назвою сучасного м. Обухова. Заснування поселення, яке дало розвиток сучасним Дмитровичам, відносять до межі XV–XVI ст., хоча не виключають і більш ранній час, адже на території села відомо два пункти з матеріалами XII–XIII ст. Перша письмова згадка про населений пункт відноситься до 1638 р., коли села Дмитровичі й Вишеньки вже перебували у діничному (спадковому) володінні Барбари Гуменицької, дружини київського гродського судді Теодора Гуменицького. У вересні 1638 р. відбулося розмежування сіл Вишеньки й Дмитровичі (дідицтво Барбари Гуменицької), села Бугаївки (дідицтво войськового Київської землі Івана Нечая-Грузевича) і села Гвоздова (володіння Київського Миколо-Пустинського монастиря, ігумен Ісайя Трохимович). Отже, у першій половині XVII ст. існувало не лише окреме село Дмитровичі, а «куш» (ключ) поселень, об'єднаних довкола шляхетського помістя.

Сестра судді Гуменицького була ігуменею Києво-Фролівського жіночого монастиря на Подолі. Очевидно, що не маючи прямих спадкоємців, Гуменицькі заповіли цей ключ поселень монастирю. Певно, що саме через ці обставини, гетьман Богдан Хмельницький 22 грудня 1648 р. видав універсал про «послушенство» посполитих сіл Вишеньки, Великі й Малі Дмитровичі Київському Фролівському монастирю.

Згодом, монастир отримував акти аналогічного змісту від інших українських гетьманів. Так, Юрій Хмельницький 7 лютого 1660 р. видав підтверджувальний універсал на села Яблуньку, Дмитровичі і Вишеньки.

11 травня 1663 р. універсал на маєтності Дмитровичі і Вишеньки видав також гетьман Павло Тетеря.

Війни XVII ст. спустошили монастирські угіддя: 29 квітня 1668 р. правобережний гетьман Петро Дорошенко видав Фролівському монастирю універсал на Дмитровичі і Яблуньку, «села любо презь войну надпустошенніе». Лівобережний гетьман Іван Самойлович 6 жовтня 1673 р. видав охоронний універсал на села Яблуньку, Вишеньки та Дмитровичі.

Після «Руїни», періоду історії України другої половини XVII ст., після смерті гетьмана Богдана Хмельницького (1657) до початку гетьманства Івана Мазепи (1687), що відзначився розпадом української державності, занепадом та кровопролитними війнами, село нарешті почало залюднюватися. На час підписання «Вічного миру» 1686 р., і остаточного приєднання межиріччя р. Ірпінь та Стугни до Московської держави, в с. Великі Дмитровичі вже існувала церква, двори священика і паламаря, а також 45 дворів посполитих. У тому ж 1686 р. в с. Малі Дмитровичі було 16 дворів посполитих. Іван Мазепа 10 лютого 1689 р. на прохання ігумені Фролівського монастиря Ангеліни видав підтверджувальний універсал на село Дмитровичі і селище Вишеньки в Київському ключі. Його мешканці несли повинності на користь монастиря.

З кінця XVII ст. по 1786 р. села Великі і Малі Дмитровичі належали Фролівському монастиреві. Відомі статистичні дані, які характеризують розвиток Дмитровичів у XVIII ст.: кількість дворів у с. Великі Дмитровичі доходила у 1781 р. до 89-ти.

У 1766 р. у селі мешкало 643 особи – 311 чоловічої статі та 332 – жіночої. Основною господарською діяльністю було хліборобство, четверо посполитих тримали бджіл. Із ремісників було двоє ковалів, один швець, а один посполитий шинкував монастирське вино за десяту кварту. Кількість дворів у с. Малі Дмитровичі досягала 63-х одиниць.

Існувала церква, при якій жило четверо школярів. У 1768 р. ігуменя Фролівського монастиря Феодора Смаржевська, побудувала кам'яну церкву Святого Миколая, яка в 70-х рр. XX ст. була зруйнована. Проте збереглася частина іконостасу із зображенням трьох святих.

Після секуляризаційної реформи 1786 р. мешканці сіл Великі й Малі Дмитровичі були переведені у стан «казенних» селян. Згідно «Книги Київського намісництва 1787 р.» в с. Великі Дмитровичі жило 336 душ, а в с. Малі Дмитровичі 181 душа «казенных людей».

У 1866 р. Дмитровичі стали центром казенної Великодмитровицької волості. Статистичні та ілюстративні матеріали показують картину

розвитку села у ХІХ ст. щодо населення, земель, рельєфу, водойм, ґрунтів, сільськогосподарських культур, диких та домашніх тварин, домобудівництва, харчування, традиційного одягу, взуття.

Натепер у селі Великі Дмитровичі мешкає близько тисячі осіб. У селі міститься центральна садиба колгоспу «Вітчизна», за яким закріплено 6495 га сільськогосподарських угідь, в т.ч. 2210 га орної землі. Господарство вирощує зернові культури та цукрові буряки, має розвинуте тваринництво. Біля села знаходиться державне Великодмитрівське торфопідприємство. У селі знаходиться риболовецька база «Фермерське господарство “Техань”». У Великих Дмитровичах є середня школа, бібліотека, медамбулаторія, пологовий будинок, будинок культури.

РОЗДІЛ II

Майстерня живопису та храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та її керівник М. А. Стороженко

Вже в дипломній роботі «Перші сходи. Агроном» (1956) (іл.1), Микола Андрійович Стороженко продемонстрував приклад методичного ведення роботи та вільне володіння технічними професійними засобами. Доповнені надалі винайденими ним власними авторськими техніками, вони знайшли застосування у станкових творах «Берізка» (1965), «Портрет матері» (1994) (іл. 2), «Барокові ігри» (1995), «Орфей і Евридіка» (1992–1993), «Муза творчості» (2001–2002) (іл. 3), «Син Божий» (1995) (іл. 4), «Амазонія» (1995) (іл. 5).



Іл. 1. М. Стороженко. Перші сходи. Агроном. 1956.

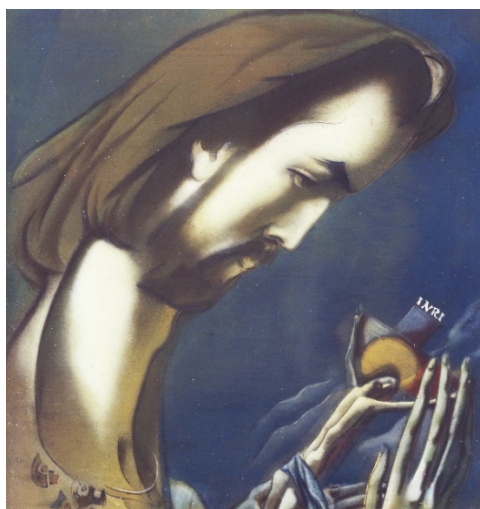
Полотно, олія. 202×200.



Іл. 2. М. Стороженко. Портрет матері. 1994. Картон, авторська техніка. 47×49.



Іл. 3. М. Стороженко. Муза творчості. 2001–2002. Полотно, авторська техніка. 110×106.



Іл. 4. М. Стороженко. Син Божий. 1995. Картон, авторська техніка. 60×58.



Іл. 5. М. Стороженко. Амазонія. 1995. Оргаліт, авторська техніка. 55×60.

Микола Стороженко знався на техніці мозаїки, якою виконано композиції «Києво-Могилянська академія XVII–XVIII ст.», «Львівське ставропігійне братство XVI–XVII ст.» в Києві (1968–1971) (іл. 6), «Україна скіфська – Еллада степова» в смт. Лазурному Херсонської області (1987–1992) (іл. 7). Справжній майстер, він блискуче володів секретами гарячої та холодної енкаустики, якою виконано композицію «Осяяні світлом» (1977–1981) та розписи церкви Миколи Притиска (іл. 8, 9, 10) (1997–2000) у Києві.



Іл. 6. М. Стороженко. Львівське ставропігійне братство XVI–XVII ст. 1970–1971. Мозаїка. Фрагмент. ІТФ НАН України, Київ.



Іл. 7. М. Стороженко. Україна скіфська – Еллада Степова. 1987–1992.
Мозаїка. 1000×2400. Пансіонат «Гілея», смт. Лазурне, Херсонська обл.



Іл. 8. М. Стороженко. Святий Микола Чудотворець. 1997. Левкас,
холодна енкаустика. 330×120. Вівтар. Правий опорний стовп. Церква
Миколи Притиска. Київ.



Іл. 9. М. Стороженко. Свята рівноапостольна княгиня Ольга. 2000.
Левкас, холодна енкаустика. 330×120. Трансепт, лівий опорний стовп
церкви Миколи Притиска, Київ.



Іл. 10. М. Стороженко. Пресвята Трійця і архангели Уриїл, Гавриїл, Михаїл, Рафаїл з шестикрилими серафимами. 1997–1999. Левкас, холодна енкаустика. 240 м³. Баня церкви Миколи Притиска. Київ.

Упродовж багатьох років М. А. Стороженко також працював у галузі книжкової графіки, що вирізняється філігранністю малюнку та оригінальністю техніки. Художнику була властива широта мистецького кругозору, багатоплановість осмислення тем, багатство образного осмислення, про що свідчать його ілюстрації до видань української класики – «Гуси-лебеді» М. Стельмаха (1966), «Серед степів» П. Мирного (1981), «Сонети» І. Франка (іл. 11, 12) (1983), «В катакомбах» Лесі Українки (1969), «Фата моргана» М. Коцюбинського (іл. 13) (1976), «Українські народні казки» (1981–1985).



**Іл. 11. М. Стороженко. Ілюстрація до книги І. Франка «Сонети». 1983.
Видавництво «Дніпро».**



**Іл. 12. М. Стороженко. Ілюстрація до книги І. Франка «Сонети». 1983.
Видавництво «Дніпро».**



**Іл. 13. М. Стороженко. Ілюстрація до повісті М. Коцюбинського «Фата
Моргана». 1976. Туш, перо. 22×13,5.**

Не зважаючи на заборони, майстер не боявся у радянські часи звертатися до образів свідомо замовчуваних постатей відомих українців – Максима Березовського (іл. 14), Памви Беринди, Петра Могили, Феофана Прокоповича, Григорія Сковороди (іл. 15), Швайпольта Фіоля та ін.



Іл. 14. М. Стороженко. Максим Березовський. 1970–1971. Мозаїка.
Фрагмент панно «Києво-Могилянська Академія XVII–XVIII ст.»
ІТФ НАН України, Київ.

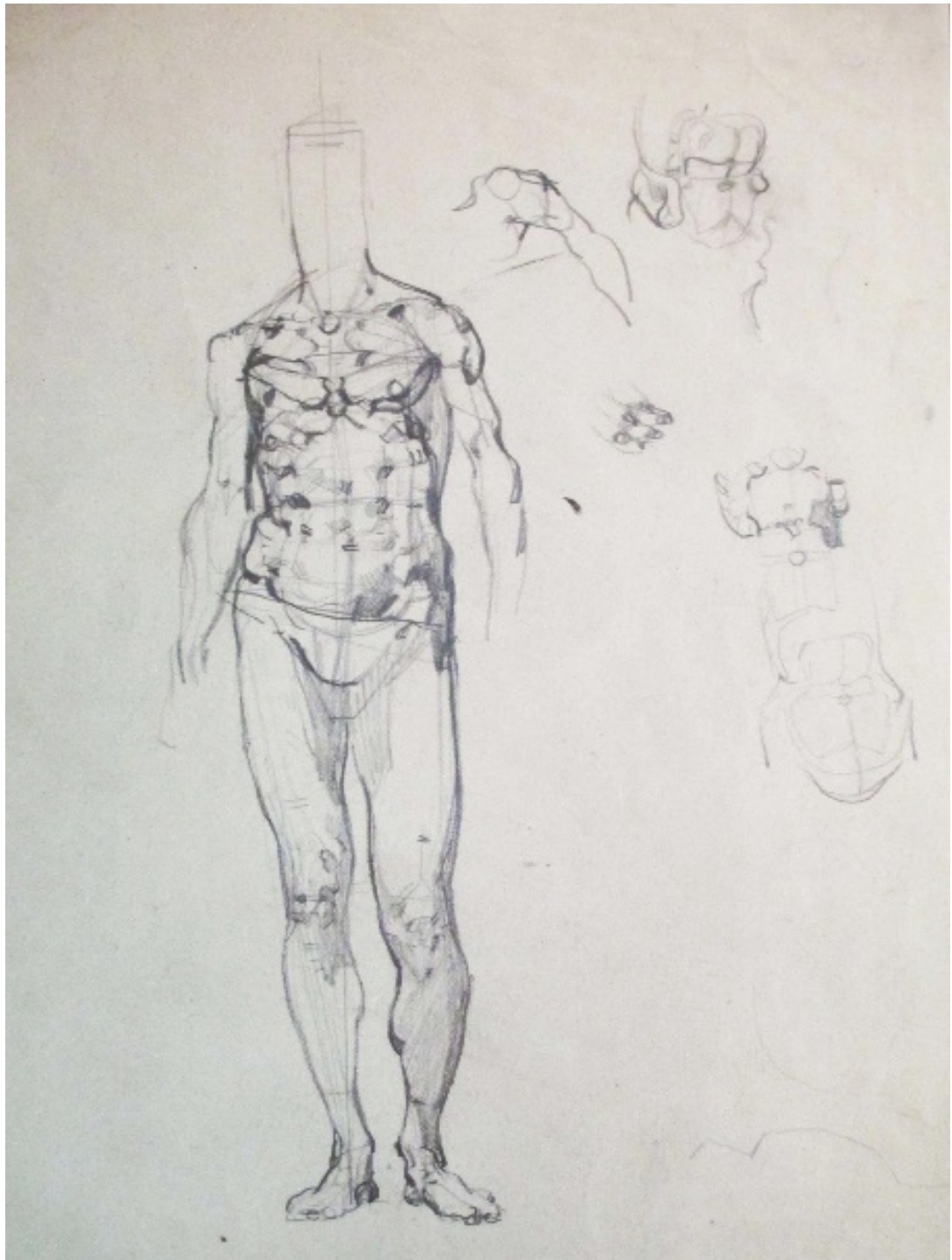


Іл. 15. М. Стороженко. Григорій Сковорода. 1970–1971. Мозаїка.
Фрагмент панно «Києво-Могилянська Академія XVII–XVIII ст.»
ІТФ НАН України, Київ.

Треба, однак зауважити, що за фахом М. А. Стороженко саме живописець, творче сходження якого розпочалося в Одеському художньому училищі у 1945 р. під наставництвом М. А. Шелюти (1906–1984), представника Південноукраїнської школи живопису. Саме він написав рекомендаційного листа Т. Яблонській у 1950 р. щодо вступу М. Стороженка до Київського державного художнього інституту, підкресливши його талант до живопису, хоча сам мистець прагнув навчатися в Московському кінематографічному інституті.

Тетяна Нилівна Яблонська (1917–2005) – випускниця майстерні Ф. Кричевського, молода тоді викладачка КДХІ, вже відома художниця картиною «Хліб» (1949, Третьяковська галерея), за яку отримала Сталінську премію II ступеня. Яскравий темперамент, вогонь в очах і несамолюбивий мистецький запал відзначав у її особистості М. Стороженко.

Микола Андрійович захоплювався талантом Сергія Олексійовича Григор'єва (1910–1988) як рисувальника і, закінчивши другий курс, потрапив до його творчої майстерні, де став одним з найкращих студентів. Аналітична штудія-рисунок Стороженка «Оголена чоловіча постать з опорою на одну ногу» (іл. 16), виконана під час навчання у С. Григор'єва, є показовим методичним унаочненням трактування форми, глибинного аналізу анатомії і пластичних зв'язків.



Іл. 16. М. Стороженко. Оголена чоловіча постать з опорою на одну ногу. 1950-ті. Папір, олівець.

У 1934–1940 рр. С. Григор'єв асистував Ф. Кричевському на посаді доцента його майстерні. Особливо Федір Григорович довіряв Григор'єву викладання рисунка, в якому не мирився із зовнішнім ілюзорним копіюванням природи, а навпаки, трактував рисунок як вдумливий процес пізнання пластичного аналізу форми предметів і тіла людини. Григор'єв та Кричевський вважали, що рисунок потрібно будувати тотожно споруді – послідовно та вдумливо, простежуючи вертикалі й горизонталі, усе в

думках «кубізувати», перетворюючи на площини з напрямками в глибину та в простір. Особливо важлива роль відводилась начеркам, які малювали безперервно, десятки на день. Це була так звана «фізкультура» для художника, яка дозволяла гостріше узагальнювати, виявляти головне, спостерігати за життям. Внаслідок такого спостереження, зберігся Стороженків начерк-портрет Т. Яблонської 1952 року (іл. 17).



Іл. 17. М. Стороженко. Начерк-портрет Т. Яблонської. 1952. Папір, олівець.

Одним з етапів творчого сходження митця була літня практика, яку організувала Т. Яблонська у м. Вилкове на Одещині, в липні 1953 р., де разом з однокурсником О. Захарчуком захоплено малювали, зливаючись із величчю природи, надихаючись образами рибалок. Стороженко згадував: «Ми сповідували реальність. Художню реальність реального життя. Красу реальності, вірність красі. Дух реальності життя, проходячи крізь душу, перетворювався на красу». Зазначимо, що М. Стороженко і О. Захарчук підтримували дружні стосунки упродовж життя.

Під час Стороженкового навчання С. Григор'єв, активно працюючи зі студентами, обіймав посаду ректора Київського державного художнього інституту і керівника майстерні жанрового живопису, також був обраний депутатом і брав участь у роботі міської та районної рад Києва (1951–

1955). У 1951 р. отримав звання народного художника УРСР і Сталінську премію за картину «Обговорення двійки» (1950, Третьяковська галерея), а в 1953 р. обраний членом-кореспондентом Академії мистецтв СРСР. 1954 р. ознаменувався появою картини «Повернувся» (Третьяковська галерея).

У 1954–1955 рр. двічі перебував студент Микола Стороженко на цілинних землях Алтайського краю і Казахстану, де збирав матеріал для дипломного твору «Перші сходи. Агроном». Із поїздок М. Стороженко привіз понад сім сотень етюдів, начерків, портретів, композицій. Варто відзначити живописні полотна, нав'язані цілиною, зокрема «Агроном», «Польовий стан», «Після роботи», які передували написанню дипломної картини. Мистець активно пізнавав життя, відображаючи самовіддану працю людей на цілинних землях, працюючи поруч з ними трактористом і сівачем. У 1954 р. в приміщенні КДХІ відбулось відкриття виставки «цілинних» творів М. Стороженка, де автор зазначив: «Пів року я провів на цілинних землях, але на все життя мені запам'ятались звичайні і в той же час особливі неспокійні люди, які у важких умовах творили скромні і величні діла».

Водночас однокурсники М. Стороженка, а нині відомі митці-монументалісти Ада Рибачук (1931–2010) та Володимир Мельніченко (нар. 1932) («АРВМ») здійснили для проходження переддипломної практики подорож на острів Колгуєв, береги якого омиває Баренцове море, де, надихнувшись північними мотивами, створили сотні робіт про життя, світогляд і філософію ненецького народу. Так, зібравши матеріал на цілині, Микола Стороженко повернувся писати картину до Києва, а його друзі-подвижники Ада Рибачук і Володимир Мельніченко, пройнявшись любов'ю до жителів і природи острова Колгуєва, залишилися писати дипломні твори там, а тому захистили їх пізніше – 10 квітня 1957 року. Їхньому поверненню до Києва завадили також погодні умови, оскільки Баренцове море на 5 місяців скував лід.

До речі, зауважимо, що бажанням свободи і внутрішньої романтики були сповнені ці подорожі, здійснені в час домінування в мистецтві та освіті методу соціалістичного реалізму, які так необхідні були тоді спраглим душам. Зазначимо, що А. Рибачук навчалась у майстерні О. О. Шовкуненка, а В. Мельніченко – випускник майстерні К. Трохименка.

Частина творів, написаних студентами в експедиціях зберігається у науково-методичних фондах кафедри живопису і композиції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, що дає змогу нинішнім

студентам знайомитися з мистецькою працею попередників, досліджувати й аналізувати методи малювання в екстремальних умовах. Такі роботи відіграють також важливу методичну роль. Однак зосередимось на живописних роботах М. Стороженка з фондів НАОМА – навчальних постановках, які унаочнюють тодішні педагогічні методи, в яких простежується вплив учителів. Серед творів Стороженка, які зберігаються у фондах НАОМА, варто виокремити «Оголену, що лежить (з натюрмортом на передньому плані)» (1955), «Коваль» (1953/54 навчальний рік) (іл. 18), написаних під час навчання у С. Григор'єва, а також «Лижницю» (іл. 19), виконану під керівництвом Т. Яблонської у 1952 році. Названі живописні полотна об'єднує школа Ф. Кричевського, під впливом якої тоді ще перебували її випускники-педагоги С. Григор'єв і Т. Яблонська.



**Іл. 18. М. Стороженко. Коваль. 1953/54 навчальний рік. Полотно, олія.
114×80.**



Гл. 19. М. Стороженко. Лижниця. 1952. Полотно, олія. 118×80.

Про методику викладання Ф. Кричевським С. Григор'єв згадував: «Професійні вказівки й поради Кричевського завжди були доречні й вагомими. Перш за все про палітру кольорів. Він радив писати не готовими фарбами, а заготовленою власноруч сумішшю. Суміші, одержані на палітрі, Кричевський радив зберігати аж до закінчення етюда. Він знав безліч своєрідних прийомів як писати біле, червоне, чорне, до тонкощів умів відтворювати небо».

Тетяна Яблонська пригадувала, що роки навчання у Ф. Кричевського були дуже щасливими в її житті, до того ж академічні постановки його майстерні надихали, ставали святом для студентів, подією в інституті. В них не було випадковостей – все заздалегідь продумувалось: і образ, і зміст, і архітектоніка. За її словами: «Федір Григорович вимагав від своїх учнів конструктивного, чіткого рисунка в процесі оволодіння живописом. Він привчав нас до ясної логіки форми, не припускаючи при цьому ніяких компромісів у взаєминах всіх компонентів картини. Федір Григорович завжди зберігав точність і конкретність у відтворенні природи, відкидав при цьому все другорядне, що не відповідало його творчому задумові».

Кричевський спонукав своїх учнів до пастозного живопису, порівнюючи фарбу з глиною, яку місить скульптор. Його авторською пропозицією і методом живописного письма було накладання фарби

впоперек форми. Це вирізняло його майстерню з-поміж інших. Проте ставив завдання для студентів і на письмо лесуваннями, з мінімізацією використання білил. У постановці завдань керувався власною методикою освітлення натури – здебільшого ставив постановки на «пряме освітлення», щоб не утворювалися падаючі тіні, бо вважав, що падаюча тінь не відповідає за виявлення конструкції форми. Цими ж ідеями керувалися і вчителі Миколи Стороженка, що спостерігаємо в його академічних постановках з фондів НАОМА.

Відзначимо поетапність ведення роботи над дипломним твором «Перші сходи. Агроном». Збір матеріалу на цілині (іл. 20, 21, 22) був привістком до вибору теми картини. Наступним етапом після узгодження теми, ескізів, відбувався пошук схеми сюжету композиції, малювання картону вуглиною для розподілу тональних співвідношень картини, уточнення пластики рисунка (іл. 23), що передувало живописові на полотні.



Іл. 20. М. Стороженко. Толя. 1953. Етюд із серії «Цілинники Алтаю і Казахстану». Картон, олія. 26×47.



Гл. 21. М. Стороженко. Обід. 1954. Етюд із серії «Цілинники Алтаю і Казахстану». Картон, олія. 39×50,5.



Гл. 22. М. Стороженко. Закладання силосу. 1954. Етюд із серії «Цілинники Алтаю і Казахстану». Картон, олія. 39×50,5.



Іл. 23. М. Стороженко. Перші сходи. Агроном. 1955/56 навчальний рік.
Картон до дипломного твору. Папір, вуглина.

Під картоном розуміють графічне вирішення ескізу творчої роботи в тоні. Нині цей етап часто оминають, а в 50-х роках минулого століття наголошували на його важливості. Таким чином також акцентували увагу на узагальненні отриманих від природи вражень, малюючи на певних етапах без природи, усвідомлюючи роль художнього узагальнення у підсиленні емоційної дії твору. Тетяна Яблонська, щодо ролі природи при написанні картин зауважувала: «Неможливо написати картину без природи, але не можна, як на мене, і писати тільки з неї. Головне, все ж таки, творчість, уява. Природа завжди має бути в них на службі».

Микола Стороженко, пройшовши школу і засвоївши переваги послідовного ведення роботи, користувався цим досвідом упродовж життя та при виконанні наступних своїх творів, концептуально доповнюючи класичний метод роботи авторськими знахідками, експериментами. Таким чином зосередив увагу на важливості тонального рисунка для студентів-живописців як картону до живопису при постановці завдань у майстерні живопису і храмової культури НАОМА. Також концептуалізував поняття кольорового картону під час роботи над своїм останнім твором «Наш Пелікан» (2013–2015).

Важливість здобуття фаху живописця Стороженко відзначав упродовж життя, зокрема в роботі над монументальними, графічними, сакральними творами. Суголосно Леонардо да Вінчі, митець розумів саме живопис як універсальну мову, яка є домінантною і всеосяжною, вивершував поняття «живописного начала», – коли живопис лежить в основі світогляду всіх видів образотворчого мистецтва. Також цікавою є трансформація стилю майстра, котрий, здобувши могутню академічну реалістичну школу від Григор'єва і Яблонської, ставши майстром-станковістом, захопився ідеями М. Бойчука та О. Богомазова, формою і світоглядом епох бароко та Візантії, що переросло в унікальні творчі та педагогічні експерименти з поєднання контраверсійних і непоєднаних раніше стилів.

Знаковим твором життя Миколи Андрійовича стало полотно «Передчуття Голгофи» (2001–2013) (іл. 24), в якому сконцентровано увесь його досвід та світогляд, набутий безперервною творчою працею в царині станкового, сакрального і монументального мистецтва. Художник поєднав реальне з ірреальним, видиме з невидимим. Цим твором митець вивершив авторську ідею-поняття «антикартини», про що свідчать опубліковані його роздуми.



Іл. 24. М. Стороженко. Передчуття Голгофи. 2001–2013. Полотно, авторська техніка. 345×640.

У процесі дослідження полотен М. Стороженка різних періодів простежено візуальний зв'язок-асоціацію фігур героїв твору «Передчуття Голгофи» з пластичним трактуванням центральної постаті у дипломній

роботі «Перші сходи. Агроном». На картині 1956 р. бачимо чоловіка, що, припавши до землі, плекає вияв життя – зелену рослину, яка проростає з напівзасніженого ґрунту. Відомо, що художник у дитинстві пережив голодомори, тому знав ціну кожної зернини, суголосно Іванові Франку шанував землю як образ «всеплодющої матері», працю людини на ній. У творі оприявлена велика любов до землі-годувальниці.

В аналогічному ракурсі зображено головних героїв композиції «Передчуття Голгофи» – Ісуса Христа, який омиває ноги своєму учневі та Іуду, що припав до срібняків (іл. 25). Мистець цим вивершує дуалізм буття – приземленість і вище призначення людини на землі. Цей приклад підтверджує, що витoki твору «Передчуття Голгофи» були закладені у підсвідомості майстра ще в час компонування дипломної картини «Перші сходи. Агроном».



Іл. 25. М. Стороженко. Іуда та Ісус Христос. Фрагмент твору «Передчуття Голгофи». 2001–2013. Полотно, авторська техніка.

Відзначимо, що прилюдний захист дипломного твору відбувся 10 червня 1956 року, а вже в 1957 році полотно експонувалося на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві, що стало важливим етапом творчого сходження художника, засвідченням його майстерності. Також зауважимо, що педагогічну естафету Микола

Андрійович перейняв саме від Тетяни Нилівни Яблонської, прийшовши на викладацьку роботу в КДХІ, коли вона полишила викладання.

Отже, творчість і майстерність Миколи Стороженка базується на великій школі, отриманій під час навчання у видатних педагогів-мистців. Можемо твердити про вагомість та історичну цінність ланцюга поколінь: Ф. Кричевський – С. Григор'єв і Т. Яблонська – Микола Стороженко.

Працюючи на педагогічній роботі в НАОМА з 1974 р. майстер безперервно також займався творчістю, опановуючи різні нові для себе матеріали й техніки, експериментуючи, бо вважав, що педагог повинен спочатку все «випробувати на собі». Стороженко вважав, що: «Мистецтво є суверенна категорія людського духу, і це підтвердить вам Піфагор, Леонардо да Вінчі, Ньютон. Саме дух, духовність через культуру і є об'єднуючим змістом людства». У творчій та педагогічній роботі митець сповідував ідеї еволюції, а не революції, водночас акцентуючи на метафізичній усталеності мистецтва. М. А. Стороженко порівнював великі школи Піфагора, Платона, Греції, Єгипту, Риму із заповітами, врученими Ноеві, які були «школою неба», а надзавданням сучасного майстра вважав сприйняття ним генетичних заповітів предків. Стороженко засвідчував два феномени – творця та творчості, вважав це найвищою нагородою природи. Микола Андрійович життям своїм і творчістю вивершував високовольтну духовну лінію, а образотворче мистецтво вважав засобом втілення духа в матерію, вбачав у цьому процесі ритуал.

Початок ХХІ ст. ознаменований появою в історії України масштабного полотна (345×640 см) Миколи Стороженка «Передчуття Голгофи», яке передувало творенню картону «Наш Пелікан» (іл. 26). Творча невгамовність митця виявлялася в тому, що закінчуючи попередній твір, він активно розпочинав пошукову роботу-ескізування над втіленням наступного задуму. Таким чином невпинно й динамічно працюючи над завершенням полотна «Передчуття Голгофи», збирав матеріал і виношував ідею портрета Шевченка. Численні ескізи, начерки обличчя, рук датовані ще 2009 роком. М. Стороженко вважав, що до втілення задуму на форматі треба приступати тільки після фундаментальної пошукової роботи й узгодження формотворчих елементів в ескізі. Завжди працював за алгоритмом: аналіз попередніх творів на обрану тему, ескізи, збір матеріалу (рисунок з натури), картон (графічне вирішення, узгодження тональних співвідношень, узагальнення натурального матеріалу), робота на форматі. Щедро ділився досвідом зі студентами МЖХК, переконував у перевагах поетапного ведення роботи, що необхідно для повноти втілення задуму. В цьому випадку специфічною особливістю твору «Наш Пелікан»

є те, що це картон, виконаний у кольорі, метод художнього вирішення якого Стороженко означив як «метафізичний трансмобіл». За висловом доктора мистецтвознавства Л. Смирної «досвід виходу людської свідомості в метафізичний простір не піддається формально-логічному поясненню та вербалізації, а саме слово «метафізика» має значний динамічний потенціал».



Іл. 26. М. Стороженко. Наш Пелікан. 2013–2015. Картон, авторська техніка. 300×300.

«Метафізичний трансмобіл» і «фов-кольор» – розроблені митцем методи композивання, коли на окремих сегментах паперу чи кальки прорисовувався кожен структурний елемент, або ж вифарбовувався локальним кольором аплікативно (згадаймо твори А. Матісса з кольорових паперів різної форми). Це давало змогу довільно рухати аплікативний сегмент по площині формату, а означивши точне місце зафіксувати, не перемальовуючи по декілька разів. Це робило елементи твору мобільними і дозволяло працювати так, щоб в будь-який момент легко повернутися до попереднього етапу або перейти знов до наступного. Це уможливило

нову роботу з кольором, зосередження на декоративності, насиченості, експресії. Варто зауважити, що М. Стороженко використовував і метод лесування – нанесення шару іншого кольору на попередній, регулюючи їхню прозорість за законами оптичного сприйняття теплохолодних відтінків. Такий метод був апробований також на проміжному етапі роботи майстра над полотном «Передчуття Голгофи».

«Передчуття Голгофи» – знакова композиція в історії українського мистецтва часів незалежності. Чи не наймасштабніше полотно, розміром близько 4 на 7 метрів. Картина виконана в авторській техніці на основі водних розчинів (темпера, гуаш, акварель, акрил) з авторськими фіксажними сумішами, із збереженням фактури полотна як одного з елементів внутрішньої дії твору. Сама назва, як і формат, упродовж роботи змінювались мистцем не раз: «Агнець» – «Чаша» – «Таємна вечеря» – «Передчуття Голгофи». Часто сприймають полотно за поліптих, оскільки воно складається з восьми різномодульних елементів. У такий спосіб було вирішено проблему зручності транспортування роботи, її мобільності.

Прем'єрна презентація твору відбулась у приміщенні Національної академії мистецтв України в 2013 р., де М. Стороженком здійснено було перформативну акцію – омовення ніг учням перед роботою як знак вивершення головної ідеї картини – подолання «егоїстичного я». Серед учасників перформативної акції М. Стороженка були: Р. Богдан, Ю. Найда, Р. Петрук, І. Пилипенко, О. Соловей, О. Цугорка. Згодом «Передчуття Голгофи» презентували в Івано-Франківську (2015), Львові (2015), Чернігові (2015), що викликало певний суспільний резонанс. З 2015 року полотно експонується в актовій залі НАОМА.

Навесні 2014 р. увесь світ готувався до відзначення 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Художником задуманий був твір «Наш Пелікан» як присвята Кобзареві. Так почав народжуватись новий образ Шевченка, несхожий на попередні трактування, в якому Микола Андрійович використав герменевтичний принцип для побудови композиції, властивий полотну «Передчуття Голгофи» і монументальному мистецтву зокрема. Герменевтика – теорія інтерпретації, що зародилася ще в античній культурі і є синонімом поняття «екзегетика» (грец. «тлумачу»). Виконує функцію символістично-алегоричного тлумачення. Етимологію пов'язують із Гермесом – міфологічним посланцем богів Олімпу, котрий, передаючи їхні повідомлення людям, повинен був тлумачити і пояснювати божественні тексти. Німецький же філософ В. Дільтей (1833–1911) розумів герменевтику в контексті «наук про дух», як розуміння та пізнання життя за допомогою інтуїції, уяви і перевтілення, а філософ-екзистенціаліст

М. Гайдеггер (1889–1976) сповідував методикау «герменевтичного кола» за правилом: ціле не можна зрозуміти, не розуміючи його елементів, а розуміння його елементів передбачає, що ціле уже зрозуміле.

Формат картону «Наш Пелікан» – квадрат з розгалуженнями по центру вгору і вниз, що викликає непряму асоціацію з хрестом. Композиція твору – симетрична, але динамічна (ритми зіставлені з діагоналями). За висловом відомого митця і теоретика О. К. Богомазова (1880–1930) «свідоме керування ритмічною цінністю означає пізнання її якості». Вгорі по центру Шевченко з пером та свічею у руках, піднявши взір до неба, розчиняється в світлі білого вогню запаленої свічки. Варто зазначити, що трактування образу Кобзаря суголосне експериментальній монументальній роботі Стороженка «Світло з птьми» (1988) (іл. 27), виконаній в інтер'єрі Національного музею Тараса Шевченка (Київ). Це панно було означене Стороженком як «антимозаїка», бо смальту для нього не кололи, а товкли у спеціальній ступці – також авторський експеримент.



Іл. 27. М. Стороженко. Світло з п'їтьми. 1988. Шифер, товчена смальта.
270×120. Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

Поняття «антимозаїка» є суголосним по суті поняттю «антикартина», яке автор концептуалізував у процесі творення «Передчуття Голгофи». Майстер, на противагу законам станкової картини, вивершує твором «Передчуття Голгофи» авторську ідею-поняття – «антикартина». За Стороженком: «Сьогодні (кінець ХХ і початок ХХІ ст.) не станкова картина, а «містерія станковості», в якій більше можливостей, де б могли відбуватися гармонія взаємодії стихій (на рівні зримого життя і на рівні

онтології Буття)». Важливим джерелом для наближення до авторської філософії твору «Передчуття Голгофи» є опубліковані власні роздуми Миколи Стороженка щодо цього твору: «Я не аналізую цей твір, а визначаю тези до мистецтва в цілому, що буде відповіддю і на мою творчість, на синтез змісту і форми, без пріоритету одного над другим». По суті, це тема «Таємної вечери», яку порушували багато митців, серед яких Микола Андрійович особливо виділяв Леонардо да Вінчі («Таємна вечеря», фреска, 1495–1497) та Сальвадора Далі («Таємна вечеря», 1955), використання симетрії в побудові композиції якого було суголосним Стороженковій концепції. Проаналізувавши варіації на цю тему зазначимо, що вирішення теми Миколою Стороженком є до певної міри новаторським.

Варто зауважити органічність поєднання реальності з метафорами, що складаються у філософські узагальнення і становлять унікальність полотна «Передчуття Голгофи» Миколи Стороженка, що стало концептуалізацією його світорозуміння й світовідчуття, вивернення ірраціонального над раціональним.

У центрі останнього твору Миколи Стороженка «Наш Пелікан» в символічному колі, що вписане у форму ромба зображений на хресті Пелікан, який розриває своє серце і жертвною кров'ю воскрешає своїх пташенят. Під ним, в нижній частині формату – спадаючий донизу переможений офірою Пелікана і духом Кобзаря двоголовий орел. Символ двоголового орла нерідко зустрічається у міфології та християнських віруваннях, геральдиці і є багатозначним. Введений у композицію Миколою Стороженком образ, в контексті сучасності – під час російсько-української війни, набуває однозначності трактування – герб агресора, що пішов війною на Україну. Варто зауважити використання Стороженком ієрархічної перспективи. Рух відбувається знизу вгору від малого до великого, підкреслюючи силу дії образів, у такий спосіб розставляючи акценти.

Чоло Шевченка й Пелікан з пташенятами – гіпероб'ємні елементи композиції, що контрастують з матрицею-сіткою декоративних футуркубістичних сегментів-сувоїв тла, асоціюючись з творами Олександра Богомазова, Жоржа Брака, Ель Греко, Іоана Георга Пінзеля, Джіно Северіні. Майстер зумів сконцентрувати кращі ідеї бароко та авангарду воєдино, запропонувавши таким чином новаторський підхід, утворений синтезом здавалося б непеєднаних стилів. Професор Дмитро Степовик зазначає про стильовий експеримент Стороженка в розписі купола Пресвятої Трійці: «Стороженко тоді проєкспериментував небувалий синтез

двох ніби непеєднуваних європейських стилів: готики і бароко. Для Києва це була сенсація! Загострені й видовжені форми готики з буйними складками й розмаєм бароко. Прецеденту поєднання цих стилів не було ні в Україні, ні на Заході. А Стороженко зробив це уміло, талановито».

Варто зауважити прагнення Миколи Стороженка створити не фотографічно схожий образ Шевченка, а такий, що виражатиме велич та глибину думки й суті поета-пророка, філософа і мислителя. Мистець «занурив» його в часовий контекст, зібравши воєдино означальні риси різних епох, де водночас існує минуле, теперішнє і майбутнє.

Для роботи над картоном «Наш Пелікан» Микола Стороженко сформував кольорообраз: сіре – голубе, сіре – лимонне, сіре – зелене, сіре – рожеве, а також концепцію локальності форм, коротких півтонів. Формування образу Стороженком близьке до схеми процесу висловлення живописної думки для концепції «нової» картини, наведеної О. К. Богомазовим, який вважав лінію (напрямок руху, намагання надати форми), форму (наповнення масою, стан поверхні та форми, динамізм маси, напрямок маси) і фарбу (колір маси, динамізм кольору, наповнення форми, інтервал) основними її, живописної думки, складовими: ««Нова» картина – це думка художника, втілена у реальні знаки його мистецтва, це результат його натхнення, пробудженого пластичною красою світу». Стилїстика картону «Наш Пелікан» синтезує в собі й елементи кубофутуризму, що М. Стороженко доповнив авторською формулою «тетраедра», витокї якої в ідеї «куба», сповїдуваній професором і під час постановки академічних завдань-інсталяцій студентам МЖХК. Стороженко зауважував: «Геометрія! Вазарелі, Шагал, Дюрер... Геометрія зовнішня і внутрішня. Приклад – зірка 5. Є зовнішня, змістовна. А є п'ятикутна космічна, вселенсько-структурна, дійова, духовна». Тетраєдр – поняття суто математичне, яке майстер зумів апробувати в образотворчому мистецтві, доповнивши авторськими концепціями, проголошеними на зборах МЖХК 2 жовтня 2014 р., а заманіфестованими під час творення «Нашого Пелікана». За М. Стороженком «куб» – це уособлення світу. Він вважав, що об'ємність, а саме «тетраєдрність» йде через кубістично-футуристичне начало й протиставляється академізмові; що композиція – божевільна фантазія – загострення пластики кольору, ритмів, форм, синтез реального з ірреальним. Щодо колірної вирішення картону зауважимо суголосність концепції «спектралїзму» за О. Богомазовим.

Стороженко буквально зіставляє формат картону з кольоровим спектром-колесом по осі, де справа буйство гарячих кольорів, зліва ж холодних. Працюючи з кольором, Стороженко наголошував на важливості

балансу ритмів руху кольору, його теплохолодності. Вважав, що митець повинен окрім інтуїції, володіти знаннями спектра. Червоний характеризував кольором внутрішнього горіння, психологічної стійкості, пов'язував його з палітрою кольорів середнього плану. Жовтий трактував динамічним, таким, що рухається з глибини і може співдіяти з глибинним, третім, планом. Синій відносив до кольорів першого та середнього планів, які прагнуть глибини. Зелений слугував для врівноваження помаранчево-червоної гами. В комбінуванні колірних планів, змішуючи кольори з сірим або чорним (тоном), чи працюючи на розбілених відтінках, митець займається впорядкуванням образного простору, гармонізацією планово-глибинних співвідношень на площині.

На прикладі твору «Наш Пелікан» Стороженко по-новому розкриває образ Кобзаря, обожнює його, порівнюючи його самопожертву в ім'я великої мети з жертвою Христовою, жертвою України. Простежується також зв'язок портрета Шевченка з іконографією Спаса Нерукотворного.

Отже, маємо всі підстави стверджувати, що Микола Стороженко творами «Передчуття Голгофи» і «Наш Пелікан» матеріалізував і засвідчив ідеали, почуття та думки нашого суспільства. Він, дослідивши надбання попередніх поколінь, узагальнив власні творчі візії. Митець вивершив свій життєвий досвід через призму образотворчого мистецтва його художньо-мовними засобами.

РОЗДІЛ III

Світоглядні засади іконопису Великодмитровицької церкви: бароко та необароко

Основною ідеєю, запропонованою М. Стороженком щодо роботи у Великодмитровицькій церкві, стало сучасне переосмислення художньої й матеріальної культури бароко, актуалізація її формотворчих засад, регіональної стилістики, смислових акцентів. Адже бароко – знаменна доба в історії європейського та українського мистецтва.

Назва «бароко» – *barroco* – португальського походження, яка увійшла до європейського вжитку в другій половині XVIII ст. у значенні «перлина неправильної форми». Явище бароко, що позначилося на архітектурі, живописі, скульптурі, музиці, літературі, театральному мистецтві, філософії охоплює період від початку XVI ст. до кінця XVIII ст. Воно виникло на хвилі кризи ренесансного гуманізму, у період Реформації, а закінчилося з добою Просвітництва, утворивши «коридор» між Пізнім Середньовіччям та Новим Часом.

Людина доби бароко сприймала світ як дещо нестабільне, ірраціональне, навіть вороже. В її уявленні сміх і сльози, багатство і злиденність, правда і брехня, сон і реальність, любов і ненависть перепліталися, мінялися місцями, стираючи межі добра і зла, доброго і поганого. Неспроможна щось змінити, людина доби бароко перебувала в складному світі фатальних випробувань і змін. У час жахливих воєн в Європі, гармонія світу руйнувалася на очах.

Водночас світогляд бароко формували нові уявлення про світ, яким сприяли наукові відкриття, зокрема винайдення мікроскопа й телескопа, кругосвітні подорожі, досягнення в галузі математики, фізики, астрономії. Так само як змінювалася картина Всесвіту, змінювалися поняття часу і простору. Прогресивні наукові уявлення втілювалися у великих географічних відкриттях Америки Христофором Колумбом і кругосвітньому плаванні Фернана Магеллана, геніальних наукових відкриттях Галілея і Ньютона, вченні польського астронома Миколи Коперника про геліоцентричну систему світу, заклавши підвалини першої наукової революції.

Батьківщиною бароко вважають Італію та її визначні мистецькі центри – Рим, Мантую, меншою мірою – Венецію і Флоренцію, де також створювалися неперевершені зразки бароко в архітектурі, скульптурі, живописі.

Витоки бароко відшукують в архітектурі Відродження. Перший архітектурний ансамбль був створений Донато Браманте (1444–1514) у Ватиканській резиденції Папи Римського в Римі. Це був двір Бельведер

завдовжки 300 метрів, де різні за функціями будівлі мали єдину стилістику: сам бельведер з античними скульптурами, регулярний сад, бібліотека, театр просто неба. Деякі нові форми архітектури були спокійні та врівноважені.

Ідею Браманте зі створення ансамблю будівель підхопив Джакомо Бароцці да Вінййола (1507–1573), який збудував невеликий ансамбль вілли Джуліа для Папи Юлія III, який був понтифіком у 1550–1555 рр. Єдиний ансамбль вілли з павільйонами, садом, фонтаном, німфеєм, сходами різних типів, що пов'язували тераси різного рівня, був відокремлений від навколишнього середовища.

Саме в ансамблях найяскравіше і проявилася виразність та потужність стилю бароко. Найзменитіші ансамблі бароко – Версаль у Франції, Аранхуес в Іспанії, Цвінгер у Німеччині, Шенбрунн в Австрії, Петергоф у Росії втілили всю повноту цього стилю, включно із новітнім для того часу синтезом мистецтв. Квінтесенцією синтезу доби бароко, що демонструє злиття живопису, скульптури та архітектури, вважається каплиця Коранеро в титулярній церкві Санта-Марія-делла-Вітторія у Римі (1645–1652), де знаходиться найвідоміша скульптурна група Лоренцо Берніні «Екстаз святої Терези». Архітектура церкви, яку спроектував Карло Мадерна, ще традиційно врівноважена. Однак надалі мистецтво бароко набувало емоційної насиченості: у ньому посилювалося відчуття напруженості, нервовості й драматизму. Таких рис додав до європейської архітектури та мистецтва знаменитий італійський митець – скульптор, художник, архітектор, поет доби Відродження Мікеланджело Буонарроті (1475–1564), відчувши її нові ритми та драматургію. Він підсилював архітектуру велетенським ордером, широко використовував карнизи, подвоєння пілястр та колон, досягаючи ефекту, ідентичного музичній формі *Concerto grosso*. У живописі та скульптурі бароко вбачають багато спільного з інструментальною музикою, що у цей час отримала розвиток в оперному театрі, де з'явилися форми сонати, сюїти, ораторії. Підвищена емоційність стала надалі притаманною стилю бароко як його провідна ознака. У живописі Мікеланджело створював тісняву архітектурних елементів та використовував надлюдський розмір. Його масштабні розписи Сікстинської капели у Ватикані, створені на замовлення папи Юлія II у 1508–1512 рр. на сюжети Біблії від створення світу до потопу, розгорталися у грандіозному ілюзорному композиційному побудуванні, яке включало 300 людських фігур, розташованих у динамічних поворотах та неймовірно складних ракурсах. У його наступній роботі, якою стала фреска «Страшний суд» (іл. 28), яку Мікеланджело створив у 1534–

1541 рр. для папи Павла III у тій самій Сікстинській капелі, пафосний драматизм дійства досягнув апогею.



Іл. 28. Мікеланджело Буонарроті. Страшний суд. 1537–1541. Фреска вівтарної стіни. 1370×1220. Сікстинська капела. Ватикан.

Поділена на верхню (люнети), центральну (Христос, Марія та святі) й нижню (воскресіння мертвих, вознесіння святих та падіння грішників), композиція поєднувала зображення ангелів з атрибутами страстей Христових – хрестом, стовпом, терновим вінцем, фігурою самого Христа, що нагадував Зевса, Марії, загорнутої у плащ, постатей святих, пророків, апостолів тощо. У нижній частині ангели із сурмами, книжками життя проголошували Страшний суд, а далі відбувалося воскресіння мертвих та вознесіння праведників. Сім смертних гріхів «з диявольськими обличчями» тягнули до пекла душі грішників, а із землі вставали скелети. Сповнений песимізму «Страшний суд» передавав похмурий настрій кінця доби Відродження. Біля лівої ноги Христа – фігура святого Варфоломія зі шкірою, яку з нього здерли живцем, де обличчя – автопортрет художника.

Ідеями бароко наповнені й величні архітектурні споруди майстра в ансамблі площі Капітолія й композиції купола Ватиканського собору в Римі. Мікеланджело належав проєкт церкви Іль-Джезу в Римі, яку нині вважають першим архітектурним твором бароко. Щоправда, відомий нині образ церкви створений у 1568–1584 рр. архітекторами Джакомо да Віньйолю та учнем Мікеланджело Джакомо делла Порта. Принятий за архітектурний канон для єзуїтських храмів, план церкви Іль-Джезу

поширився у багатьох країнах Європи – у Польщі, Литві, Білорусі, Україні, а також у Латинській Америці. Надалі плани барокових церков все більше відрізняли примхливі риси, великі об'єми, достаток скульптурних оздоб, гра світлотіньових і колірних контрастів – властивості стилю, які зачарували величезну аудиторію шанувальників. Активне поширення бароко у багатьох країнах Європи пояснюють його легким пристосуванням до місцевих традицій. Бароко насичувалося національною специфікою, яка, зазвичай, не суперечила його формам, а, навпаки, сприяла виникненню численних варіантів стилю, в тому числі українського, поширеного спочатку у Наддніпрянській, а згодом – Слобідській Україні.

Жива «емоційність» архітектури, живопису, скульптури, а з часом і графіки бароко втілювалася завдяки виключно виразним художнім засобам, до яких належали яскраво позначені риси театральності, в тому числі, сценічної режисури. Так, підкреслено театралізованим убранням відрізнялася вже згадана церква Санта-Марія-делла-Вітторія. За правилами театральної режисури бароко обігрувало можливості світла, ефекти чергування освітлення та затемнення, що виступали повноцінним мовно-виразним художнім засобом. Багата психо-емоційна складова, притаманна театру, наділяла величні образи бароко глибиною внутрішніх почуттів. Їх додавав динамізм композиції. Вражаючих ефектів живописці досягали також завдяки ілюзорності, що візуально імітувала прорив у небесну безодню.

У сценічній оповідальності образотворчої культури бароко вбачають явні паралелі із мистецтвом красномовства, питома, поезії, барокові форми якої демонстрували подекуди прямі аналогії. Концептуальність, глибока філософічність, раціоналізм, що відобразилися як у літературних жанрах публіцистичного філософсько-політичного роману, морально-політичної драми, гротескно-комедійного памфлету, так і в образотворчих мистецтвах – скульптури та монументального живопису. Іконографія бароко спиралася на просвітницькі ідеї тогочасної літератури, що стверджувала виховну роль мистецтва, вольнолюбиві демократичні прагнення та піднесені думки.

В образотворчій культурі стиль бароко відкрив нові можливості у трактуванні художніх образів. Відірвавшись від властивих культурі Відродження усталених поглядів на гармонію, закономірності буття, безмежні людські можливості, естетика бароко ускладнилася ідеями взаємодії людини із зовнішнім та власним внутрішнім світом, наповнила життя ідейними прагненнями та чуттєво-змінним станом, виявляючи протиріччя між розумом і стихією почуттів, між соціумом і природою,

часто ворожою до людини. Утім, культура бароко була далека від бездіяльного споглядання дійсності. Її герой – яскрава особистість, вольова натура з розвиненими раціональними ознаками, обдарована і благородна у вчинках, здатна до глибоких переживань. Своєрідність емоційного забарвлення бароко – у протиріччях уявлень про світ та реаліях буденного життя. Часто людині доби бароко доводиться зазнавати болісних переживань драми самотності. Однак поодинокі, кинута напризволяще у власній драмі особистість, не здається і продовжує пошук «втраченого раю». Її емоційний стан передає зазвичай жестикуляція, побудована за «неспокійною» хвилястою лінією як втілення внутрішньої драми. У своїх шуканнях митці доби бароко наче коливались між земним і небесним, гедоністичним та аскетичним, Богом та дияволом. В образотворчому мистецтві це виявилось у характерному зверненні до релігійних сюжетів, де основними стали теми мучеництва, гіперболізовані засобами патетики й афекту. Поширеними в образотворчому мистецтві бароко є також зображення різних релігійних див, а саме дива Ісуса Христа, старозавітні дива, чудотворення.

Парадокси культури бароко проявилися у поєднанні рис, що часто протистояли чи то, навіть, суперечили одна одній. Стилю бароко, віднесеного у XIX ст. до категорії великих, була притаманна монументальність, узагальненість, широта. Водночас, бароко демонструвало тяжіння до декоративності форм, орнаментальності, експресії, що подекуди подрібнюють значимість твору, його форму та зміст. Перебільшена урочистість, парадність, пафосність, що складають обсяг театралізації буття, наповнення всіх подій своєрідною драматургією, були доречними у середовищі церковних зверхників або в придворному середовищі європейських королів, проте не могли подобатися прибічникам суворої правди на кшталт італійця Мікеланджело Мерізі да Караваджо або англійця Томаса Гейнсборо, що саме стали виразниками протиріч бароко.

Бароко характеризували світськість і широта кругозору, які, однак, легко уживалися із релігійним змістом, церковним середовищем та культово-обрядовим дійством. Бароко мало пряме відношення до церковно-релігійної культури та її представників, адже саме вони були основними замовниками барокових творів образотворчого мистецтва та архітектури. Найбільшої повноти церковне бароко набуло в Італії, де ватиканська резиденція Папи Римського стала своєрідним музеєм сакральних творів католицької архітектури, скульптури, живопису, прикладного мистецтва.

Провідне місце серед витворів художньої культури церковного бароко належить собору Святого Петра в Римі, головному церемоніальному центру римо-католицької Церкви. Він належав до чотирьох патріарших базилік у Римі і став найбільшою католицькою спорудою у світі. Не менш важливим було його місце і в художній культурі християнства, адже його зовнішній та внутрішній декор втілює ідеї найзначніших італійських архітекторів й митців Відродження й бароко. У проєктуванні та будівництві собору Св. Петра взяли участь практично всі видатні діячі італійської художньої культури XVI–XVII ст.: Донато Браманте (проєкт 1506 р., план у вигляді рівнокінечного хреста), Рафаель Санті (план у вигляді витягнутого латинського хреста), Бальтасаре Перуцці (центрична форма споруди), Антоніо да Сангала (базиліка), Мікеланджело (1546 р., центральнокупольна споруда з багатоколонним портиком), Джакомо делла Порта (витягнутий купол), Джакомо да Вінйола (малі куполи з вівтарного боку), Карло Мадерна (фасад), Джованні Лоренцо Берніні (1656–1667 рр., проєкт та реалізація площі перед собором). Закінченого вигляду собор набув саме під його керуванням у 1620–1670-ті рр.

Видатний діяч доби бароко Джованні Лоренцо Берніні (1598–1680), архітектор та скульптор, був автором багатьох новаторських проєктів. Так, внутрішній (інтер'єрний) простір собору він показав як продовження його фасадної частини, що передусє входженню всередину. Такий прийом відповідає ідеї видовищного розгортання будь-якого дійства бароко за принципом театралізації. Окрім того, це був прийом синтезу мистецтв, яким бароко володіло досконально.

Фасадна частина собору, висотою 48 м та довжиною 118,6 м, була організована архітектором Карлом Мадерна у вигляді портика. Вона мала п'ять порталів і аттик, прикрашений скульптурами Христа, Іоана, апостолів (окрім Петра) висотою 5,65 м. Краї фасаду завершували годинник (правий бік) та двінниця з шістьма дзвонами. На ній були розташовані дев'ять балконів, центральний з яких – Лоджія Благословіння. З неї Папа Римський звертався в минулому і продовжує нині звертатися до віруючих словами «Urbi et Orbi» («Місту (Риму) та світу»). Вхід до собору впродовж століть було оформлено порталами, які створили Віко Консорті (1949, Святі двері з мозаїкою зсередини), Дж. Манцу (Врата смерті, 1949–1964), Л. Мінгуцці (Врата добра і зла, 1975–1977), В. Крочетті (Врата таїнств, 1965). Центральний, що має назву Ворота Філарета (1445), прикрашає мозаїка Джотто кінця XIII ст. «Навічелла» на сюжет «Дива на Генісаретському озері» (нині – копія доби бароко). У лівому крилі портика

розташована кінна статуя Карла Великого Августино Корначчіні (1725), на згадку про його коронацію у 800 р. Симетрично на правому боці портика знаходиться кінна статуя Костянтина Великого роботи Берніні 1670 р. Внутрішній простір собору вражає величиною, гармонією пропорцій, багатством декорацій, серед яких – статуї, вівтарі, надгробки, твори образотворчого та прикладного мистецтва.

Конструктивною домінантою центричної частини собору є чотири могутні стовпи, які від центрального нефу базилики піднімають купол, що має висоту 119 м й діаметр 42 м. Центральний неф, довжиною 211,6 м, присвячений головному апостолу католицької церкви – святому Петру. Статуя святого Петра з ключами від раю, розташована на тлі стіни із мозаїкою, є своєрідною «смысловую точкою» центрального нефу. Скульптуру датують XIII ст. і приписують Арнольфо ді Камбіо. Від вівтаря Святого Петра до гробниці святого ведуть сходи. Спуск має назву Confessio (сповідальня), тому що крізь прорубане віконце можна бачити раку під землею з частиною мощей святого Петра. Святому Петру належить також кафедра, створена Лоренцо Берніні. Розташована у центральній апсиді, вона має бронзовий трон, який підносять чотири фігури у два людські зрости. На троні зображені батьки Церкви: Амвросій та Августин – римської, Афанасій та Іоан Златоустий – грецької. Зверху престол висвічується золотим промінем, який потрапляє у зал з овального скляного вікна із зображенням голуба – символу Святого Духа, джерела папської негрішності.

Центральний неф прикрашають також інші твори Дж. Л. Берніні. Це п'ятиметрова статуя святого Лонгіна, центуріона, який простромив списом бік розп'ятого Христа, проте згодом став відданим християнином (1638), балдахін (ківорій) на чотирох витих колонах у підкупольному просторі перед головним вівтарем висотою 29 м із статуями янголів (роботи Франсуа Дюкенуа). Посеред балдахіну – мармуровий папський вівтар, перед яким може служити месу лише Папа Римський.

Дж. Л. Берніні є також автором надгробку папи Урбана VIII (1647), розташованого справа від кафедри.

Правий неф, на початку якого знаходиться шедевр Мікеланджело – мармурова «П'єта», створений на межі XV й XVI ст., також декорований творами Дж. Л. Берніні. Це надгробок маркграфині Матільди Тосканської (Каноської) (1637), похованої у соборі за відданість Папському престолу. Так само Дж. Л. Берніні є автором каплиці Святого Причастя, розташованої у цьому ж нефі. Оздобою цієї частини собору є барочна кована решітка Франческо Борроміні та скинія з позолоченої бронзи

Дж. Л. Берніні (1674). У нефі знаходиться монумент та надгробок папи Олександра VII (1678) – останній шедевр 80-річного Дж. Л. Берніні, багатофігурна алегорична композиція якого вражає багатством драперій. Поряд – монумент та поховання папи Інокентія VIII, створений Антоніо Поллайоло (1498) та мозаїчний вівтар каплиці Введення до храму роботи Кристофари 1726–1728 рр., за картиною Джованні Франческо Романелі (1638–1642).

Внутрішнє убранство собору Святого Петра в Римі є вершиною декорації інтер'єру культової споруди доби бароко. Інтер'єр собору є зразком втілення емоційного піднесення, ефектних інтер'єрних розгортки, багатства матеріалів та форм. П'ятдесятирічна архітектурна діяльність Дж. Л. Берніні у Римі, пов'язана із собором Святого Петра, отримала розкриття в ансамблі площі Святого Петра (1657–1663) та інтер'єрі собору, досягнувши ефекту напруженої рівноваги всіх частин архітектурно-художньої композиції та розкритті його величного образу.

Отже у ватиканському соборі втілено стиль італійського бароко, особливості його організації, що полягали у таких рисах, як масштабність задуму, монументальність форми, блискуче рішення проблеми синтезу пластичних мистецтв. Найбільший майстер римського бароко, Дж. Л. Берніні, втілює головні принципи стилю, надавши активної протидії простору і маси у середовищі інтер'єру собору Святого Петра. У внутрішньому декорі собору йому вдалося поєднати відчуття релігійної афектації, підкресленої чуттєвості, нервового піднесення, своєрідного ілюзійності, театральності. Скульптурні форми собору живописні та динамічні. Гробниця з великою кількістю алегоричних фігур, як-от надгробок Папи Римського Урбана VIII, була новим типом споруди, який з'явився саме завдяки Дж. Л. Берніні. Створюючи інтер'єри, пишно прикрашені скульптурою, Дж. Л. Берніні живописно поєднав матеріали – білий і кольоровий мармур, бронзу, стукко, використав розфарбовування, позолоту, і за допомогою світлових ефектів, гри відблисків, контрасту світла і тіні досягнув відчуття художньої цілісності.

Інша стилістична лінія бароко, її різновид, відображає іншу специфіку цього культурного явища – придворне королівське життя. Під егідою королів та в придворному середовищі виник особливий тип культури бароко – королівське. Воно сформувалося при королівських дворах Європи в умовах зміцнення централізованих держав. Це, в першу чергу, держави з ознаками абсолютизму – Іспанія, Фландрія, Франція, Росія, Австрія, Польща. Пишна парадно-представницька культура бароко втілювалася у витворах та предметах особистого користування представників

вищих прошарків суспільства – королів та придворного нобілітету, які бажали бачити у своїх інтер'єрах вже не ікони, а портрети та пейзажі знаменитих майстрів. Для них влаштовувалася величезна кількість світських королівських розваг – прогулянки-променади, кінні каруселі, картярські ігри, театр, бали-маскаради, «вогняні свята» – феєрверки, які були винаходом доби бароко. Значні грошові суми вкладалися представниками вищих станів у будівництво фортець та палаців. Як справжні палаци виглядали й інтер'єри церков, у яких тепер часто відбувалися різноманітні святкування та театралізовані дійства.

У Франції всевладний кардинал Рішельє був першим представником нобілітету країни, хто на початку XVIII ст. побудував архітектурний ансамбль бароко. Ансамбль включав палац кардинала, парк і, навіть, частину Парижа, оточену прямокутником фортечних мурів і ровом. Палац Рішельє був поділений на парадні приміщення та службові корпуси, що облямовували квадратний двір з парадною брамою. Декор фасадів будівель палацу повторював декор Люксембурзького палацу, найпрестижнішої споруди Франції того часу. Цей прийом красномовно підкреслював світськість ідеї, закладеної в ансамбль. Автором рідкісного ансамблю «міста Рішельє» був архітектор Жак Лемерсьє (1585–1654), який надалі добудовував Павільйон годинників Лувру, тогочасного палацу короля в Парижі.

Найкращі зразки архітектури бароко у Франції втілював архітектор Франсуа Мансар (1598–1666), який став видатним архітектором попри те, що не мав ні спеціальної освіти, ні шляхетного походження. Франсуа Мансар став архітектором найбагатшого прошарку французького суспільства завдяки своєму таланту. Обдарований вишуканим смаком, він створював архітектурні взірці королівського бароко, серед яких – фасад церкви Фельянів у Парижі, замок у Бальруа для Гастона Орлеанського, корпус замка Блуа, палац кардинала Мазаріні, церква абатства Валь-де-Грас у Парижі.

Видатним витвором королівського бароко став також замок Во-ле-Віконт у 55 км від Парижа, поблизу містечка і замку Фонтенбло. Його володарем був Ніколя Фуке, міністр фінансів Франції, який замовив проєкт палацу-замку архітектору Луї Лево (бл. 1612–1670), а парк – Андре Ленотру. Показником майстерності обох було те, що їх силоміць перевели на будівництво Версалю після арешту Фуке, якому заздрісний французький король не пробачив його багатств.

Зразком королівського бароко був також палацово-парковий комплекс Версалю, що стилістично поєднав бароко із новітнім на той час

класицизмом. Ідею порядку, єдності та централізації Франції виражав чіткий та впорядкований класицизм, велич та могутність країни – бароко. Ансамбль Версалю став помешканням короля, центром життя його двору, по суті, центром королівства. Три проспекти, що вели до замку, завершували палацову перспективу: вони символізували досягнення транспортної системи королівства. Дзеркальна галерея палацу, у свою чергу, демонструвала досягнення скляної промисловості. Численні фонтани у Версальському саду були гордістю гідравліки свого часу.

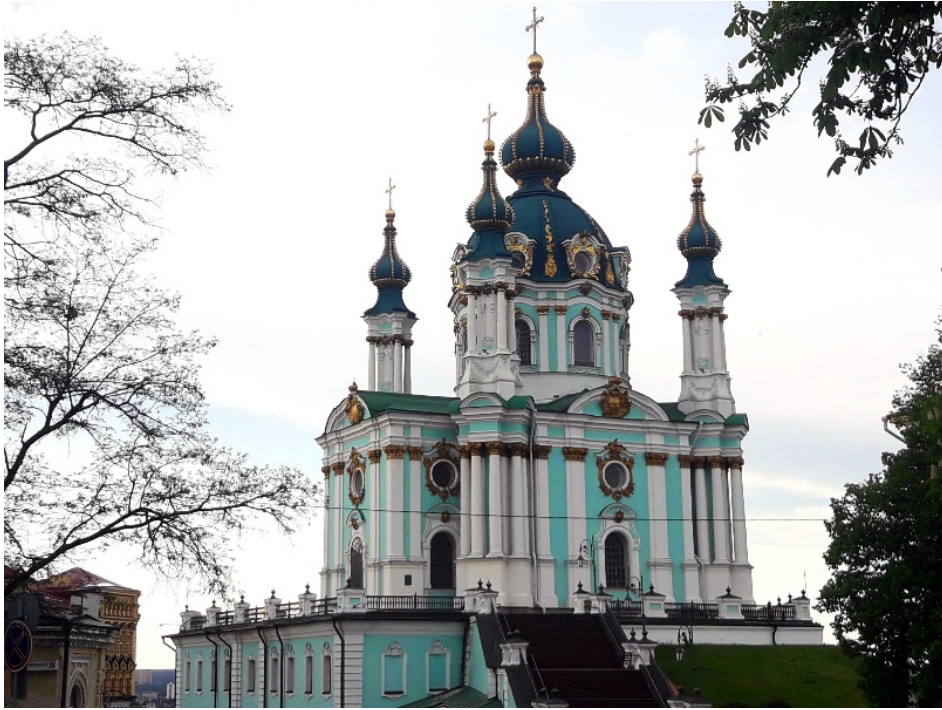
Над будівництвом Версалю працювали архітектори Луї Лево, Андре Ленотр, Франсуа д'Орбе, Жуль Ардуен-Мансар, племінник Франсуа Мансара, Анж-Жак Габріель та ін. Переоформлення та перебудова внутрішніх покоїв Версальського палацу відбувались практично весь час, поки він був головною резиденцією французьких королів – з травня 1682 р. по жовтень 1789 р. Його зводили Людовик XIV, Людовик XV та Людовик XVI. Побудований на місці замку короля Людовика XIII разом з Версальськими садами, Великим та Малим Тріанонами, Селом королеви, нині комплекс Версальського замку включений до списку Світової спадщини ЮНЕСКО.

Королівське бароко знайшло своє втілення і в живописі. У Фландрії, що в XVII ст. належала іспанській короні, працював найвідоміший живописець XVII ст. – Пітер Пауль Рубенс (1577–1640), «король художників і художник королів», дипломат, колекціонер. Запрошений в 1621 р. іспанською інфантою Ізабеллою-Кларою-Євгенією до двору, він був призначений радником з питань перемир'я з Нідерландською республікою і дипломатичним послом іспанських Габсбургів при європейських дворах. Ввічливий, освічений, знавець шести мов, Рубенс листувався з багатьма коронованими особами. До 1634 р. він успішно здійснив низку важливих дипломатичних завдань.

У 1622 р. Рубенс перебував у Парижі при дворі королеви-вдови Марії Медічі, яка замовила йому декор інтер'єрів двох довгих переходів у новому Люксембурзькому палаці. Через два роки Рубенс представив 24 картини: 21 сюжетну композицію та 3 портрети. Звернувшись до алегорії, Рубенс зобразив Марію Медічі в оточенні олімпійських богів, німф та купідонів, персонажів-уособлень людських чеснот. Вони супроводжували королеву за різних обставин та подій, відтіняючи її неосяжну велич. Відтак звичайні ситуації в антуражі багатой архітектури, розкішного вбрання і неперевершено прекрасних персонажів, стали незвичними й видатними. Мистецтвом Рубенса, честолюбна та схильна до інтриг, Марія Медічі перетворилася на уславлену мудру правительку.

У 1628 р. Рубенс працював при дворі короля Філіпа IV у Мадриді, а у 1629 р. – в Лондоні, де вів переговори з Карлом I. У Лондоні він працював над розписами стелі, збудованої Ініго Джонсом, бенкетної зали палацу Уайтхолл на теми алегорій з життя батька монарха Якова I. За видатні заслуги англійський король посвятив художника в лицарі, а Кембриджський університет прийняв до складу почесних докторів. У живописних творах П. П. Рубенса королівське бароко отримало розвиток не тільки портретного, а й історичного та міфологічного жанрів.

Окремою лінією бароко стало явище, яке отримало назву козацького бароко. В першу чергу тут йдеться про Україну, де формування і становлення цього культурного феномену збіглося із визвольним національним рухом. Політична боротьба, що розгорнулася у XVII–XVIII ст. в багатьох країнах Європи – Британії, Франції, Фландрії, Голландії, Австрії, Іспанії, знайшла в Україні широке втілення у мистецтві, зробивши тему війни, військової доблесті та перемог провідною. В Україні бароко отримало також значення національного стилю. У автономній Гетьманщині і пов'язаній з нею Слобідській Україні був вироблений оригінальний варіант барокової архітектури, який називають українським. Храми будували за проектами Варфоломія Растреллі, як наприклад, Андріївську церкву в Києві 1766 р. (іл. 29), та інших видатних архітекторів, що зналися на загальноєвропейських зразках. Найвидатніші пам'ятки цього часу, однак, несли у собі істотні риси національної своєрідності, як, наприклад, Успенський собор Почаївської лаври, собор Святого Юра у Львові (іл. 30), а також собор Святого Юра Києво-Видубицького монастиря, Покровський собор у Харкові та ін. Українське бароко характеризувалось поєднанням барокових форм із багатючими традиціями народного мистецтва та архітектури.



Іл. 29. В. Растреллі. Андріївська церква. 1749–1754. Київ.



Іл. 30. Б. Меретин. Собор Святого Юра. 1744–1762. Львів.

Визвольні війни в Україні стали фактором піднесення національної самосвідомості: будувалися церкви, відкривалися монастирі, зводилися архітектурні споруди нового типу – міські та заміські ансамблі. Новий стиль архітектури демонстрував гармонійне поєднання рис професійної культури та народної традиції, питомо, дерев'яної архітектури. До стильових ознак української традиції належали, наприклад, хрещаті у плані церковні будівлі із вбудованими квадратними виступами. Близькі до західних зразків, вони часто будувалися з традиційного для України матеріалу – дерева.

У добу бароко були оновлені великі українські міста – Київ, де сформувався сучасний образ міста, на північному Лівобережжі – Чернігів, у Західній Україні – Львів. В процесі їх розбудови виникла національна українська архітектурна школа, яка дала світові таких майстрів, як І. Григорович-Барський, І. Зарудний, С. Ковнір.

На Правобережжі, де домінували риси «європейського» бароко, зразки бароко тим не менш утримували у собі українські національні риси і так само відповідали ідеї військової доблесті. Це стосується собору Святого Юра у Львові, собору Святого Георгія Києво-Видубицького монастиря, Успенського собору Почаївської лаври, Покровського собору у Харкові, які через культи святих вояків або покровителів козацтва втілювали тему національної героїки.

Головним провідником козацького бароко в Україні був прошарок козацтва – нащадків оборонців південно-руських земель від степових орд, згодом – східних – мусульманських, західних – польських та інших завойовників. З'явившись на історичній арені у 80–90-х рр. XV ст., як охоронна служба на кордоні між князівством Литовським і Кримським ханством, козаки надалі складали оборонні загони у війнах з Московським царством, а від XVII ст., під час Визвольної війни, супроти Речі Посполитої.

У XVII ст., будучи значною військовою і суспільно-політичною силою, козацтво утворило активне дієве середовище й виступило лідером духовного життя народу, творцем самобутніх художніх цінностей. Козацька старшина стала носієм нового художнього смаку, головним замовником архітектури, живопису, предметів вжитку. Серед замовників мистецьких творів та архітектурних споруд – гетьман Самойлович, гетьман Іван Мазепа, гетьман Данило Апостол та багато інших представників козацької еліти. «Мазепинські» кам'яні споруди, наприклад, відрізнялися від інших монументальністю, пишністю, вільним розташуванням частин та деталей, декоративністю, орнаментальністю, грою світлотіней.

Примітно також, що козацький собор увібрав не лише художні, а й культурні традиції попередніх часів, зокрема, традиції військових поховань, відомих ще у давньоруські часи. Адже, перша відома п'ятиверха церква була зведена над могилою князів Бориса і Гліба у Вишгороді в XI ст. за наказом Ярослава Мудрого. Хрещаті дерев'яні церкви також часте явище у традиційному народному будівництві: вони не були вигадані раптово. У добу бароко цей тип великої дерев'яної церкви став будуватися з каменю, прикрашений пластично, вдосконалений та піднятий на рівень творів європейської архітектури. Перший кам'яний храм даного типу на

Лівобережній Україні з'явився в 1668 р. в Ніжині, місці розташування найбільшого козацького полку, на широкій площі серед міста. Через декілька років схожа споруда була збудована в Густинському монастирі. У Києві, що в XVII ст. отримав статус головного культурного центру України, розвиток стилю бароко відобразився у повному або частковому перебудуванні важливих споруд – Київської академії, дзвіниці Києво-Печерської лаври, Софійського собору.

Вагомий внесок належав і представникам нижчих прошарків козацтва. Саме вони стали авторами неперевершених музично-поетичних творів – дум, козацьких пісень, а також козацьких танців, козацьких літописів, козацьких ікон, які втілили величезний духовний досвід XVII–XVIII ст. і залишили в свідомості народу глибокий слід. Естетичний рівень козацького мистецтва породив легенду про золоте життя під булавою гетьманів, про козацьку країну – «країну тихих вод і світлих зорь».

В умовах духовного піднесення, особливе місце в українському культурному русі бароко отримала живописна школа і друкарня Києво-Печерської лаври. Заснована 1051 р. як монастир, у середньовіччі лавра була оплотом православ'я. У 1592 р. Києво-Печерська лавра отримала ставропігію Константинопольського патріарха. У XVII–XVIII ст. лавра була значним українським об'єднуючим культурно-просвітницьким та художнім центром, з якого поширювалися нові ідеї і де вони втілювалися на практиці. Так, наприклад, до кращих зразків стилю бароко в Україні відносять фрески Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Побудована в 1106–1108 рр. на кошти чернігівського князя Святослава Давидовича, який прийняв постриг у Києво-Печерському монастирі під іменем Миколи Святоши, у XVII–XVIII ст. церква була реконструйована у стилі українського бароко. З'явився «вкорочений» купол та змінилося внутрішнє вбрання: аскетичні за стилем розписи стін змінилися на барокову яскравість та фольклорність. У центральній апсиді, де знаходиться фреска, присвячена Першому Вселенському собору в Нікеї зображений імператор Костянтин, оточений церковними ієрархами в костюмах XVIII ст. З лівого боку фрески зображений гетьман Іван Скоропадський.

З добою бароко пов'язане також самобутнє явище національної української художньої культури – портрет, який поєднував ідею бароко та національні традиції, йому були притаманні театралізація, умовність, символічність. Бароковий стиль українського портрету відобразив уявлення про красу та героїчність української козацької старшини та духовенства, їхню своєрідну вишуканість та аристократизм. Портрети

сотників, полковників, видатних політичних та культурних діячів були сповнені художньої добірності та естетичної виразності.

Особливе місце в малярстві українського бароко належало іконопису. Насичені в кольорі ікони, разом із золоченим різьбленням іконостасів, складали єдиний цілісний ансамбль, величний, пишний, декоративний. Виразність українських ікон доби бароко полягає у поєднанні символічної змістовності, пластичної свободи, театральної піднесеності, святкової урочистості; їх характеризує майстерність світлотіньових ефектів, примхливість драперій, колористичне розмаїття.

Багатство художніх рис бароко також відобразила українська книжкова графіка. Гравюри стародруків доби бароко вражають складною композиційною побудовою й віртуозною орнаментикою декору. Новизною ідей були відзначені твори видатних українських граверів XVIII ст. Олександра та Леонтія Тарасевичів, І. Ширського, Г. Левицького, які використовували складні системи символізму, алегорій, геральдичних знаків, пишних прикрас.

Значні творчі досягнення в добу бароко в Україні демонстрували ремесла, зокрема металообробка. Ще у XVI ст. ливарники-людвісари Волині та Галичини створювали монументальні художні твори – церковні дзвони та гармати, згодом – вироби побутового та церковного вжитку: свічники, чаші, хрести та інші речі. У XVII ст. мистецтво ливарництва поширилось також на Лівобережних землях України, де пріоритетним прошарком було козацтво. Гарматні стволи цього часу набули високих художніх якостей. Їх відрізняла багата орнаментика, соковитий рельєф, красива епіграфіка, пропорційність та витонченість форм. У виробках майстрів Афанасія Петровича, Йосипа та Карпа Балашевичів, Олексія Івановича, Івана Горлянкевича знайшла втілення ідея української державності, виразом якої були герби та титулатура, що становили частину декору творів ливарництва доби бароко.

Ускладнення форм та декору, показова пишність – такі риси характеризують також ювелірні вироби зі срібла, золота та інших коштовних матеріалів, які створювалися в Україні. В орнаментах використовувалися композиції із гірлянд у вигляді листя аканту, плодів та квітів.

Своєрідним українським ремеслом доби бароко була також вишивка металевими – срібними та золотими нитками – гаптування. Для виготовлення канителі (сухозлітки) тоненьким металевим дротиком обвивали жовту нитку під «золото», а білу під «срібло». Виготовляли також сканні нитки, коли золотою ниткою перевивали зелені, рожево-

червоні або чорні нитки шовку, срібною – блакитні. Це поєднання давало ефект з переливами золота та срібла. Техніка вишивання полягала в тому, що металеві нитки пришивалися на поверхню тканини шовковими нитками «в прикріп». Для рельєфності вишивки під металеві нитки підкладали вату, тасьму, картон, а шитво виконували по атласних, оксамитових, парчевих, шовкових тканинах. Вишивку доповнювали перлами та коштовним камінням. У художньому гаптуванні барочні ознаки поєдналися зі старовинними традиціями Візантії: характерна для композицій статика та площинні зображення перетворилося у вільні пластичні форми, що тяжіли до передачі перспективи і об'єму.

Оцінка бароко у різні часи була різною. Прибічники класицизму, який прийшов на зміну бароко й продовжував розвиток досягнень Ренесансу, ставилися до його надбань негативно. Вони вважали, що цей стиль порушив етико-естетичні норми мистецької культури, вироблені Відродженням, привніс несмак, нещирість й упадництво. Мистецтво XVII – початку XVIII ст. вважали засміченим, перенасиченим надмірностями: стиль бароко характеризували як «блискуче безумство». Навіть термін «бароко», тобто «дивний», «химерний», «вибагливий», «чудернацький», вказував на закладену в нього іронію та зверхність.

Із другої половини XVIII ст., у період формування естетики романтизму, зміст бароко був переглянутий та переоцінений, а з XIX ст. почалося його активне переосмислення. Цьому сприяли нові світоглядні уявлення, зокрема поширення ідей посткласичної філософії кінця XIX – початку XX ст., що відійшла від сталих принципів, зробивши значний крок у розвитку теоретичної думки. Не менш значним для зміни думок було піднесення і практичних сфер діяльності, в тому числі інженерії. Пошуки нових рішень у світовому будівельному спадку суттєво збагатили сферу синтезу мистецтв. В умовах пошуку нової стилістики, мистецтво інших епох, зокрема доби бароко, стало для художників та архітекторів важливим джерелом натхнення.

Застосування наприкінці XIX – початку XX ст. елементів бароко в архітектурі, скульптурі, живописі, графіці, декоративно-прикладному мистецтві суттєво збагатило естетику та зміст витворів. Критиковані раніше надмірності бароко, що характеризували цей стиль, неочікувано знайшли пояснення та зацікавили багатьох молодих творців, які у «перевантаженні» елементів стали вбачати складну систему значень та сенсів, співзвучних суспільним настроям як у давні, так і в наступні часи. За висловом письменника Івана Буніна, такі елементи відображали світ, «у якому немає спокою».

У XIX ст. в європейському мистецтві, в ряду так званих неостилів, виникло стилістичне явище, яке отримало назву необароко. Похідна від грецького *neos* – «новий» та «бароко», назва стилю є типовою в ряду аналогічних словоутворень, що застосовувалися до низки еkleктичних стилістичних напрямків. За своїми ознаками, стилістика необароко, подібно до неовізантинізму, неорококо, неоренесансу, в архітектурі та інтер'єрах, орієнтувалася на історичні прототипи. В живописі необароко деякий час пов'язували з творчістю романтиків першої половини XIX ст. – Антуана-Жана Гро, Теодора Жеріко, Ежена Делакруа, виходячи із формальних ознак динамізму композицій, які були притаманні італійському й фламандському бароко, французькому романтизму, включно із барбізонцями.

До необароко також відносили стиль англійського архітектора Томаса Хоппера (1776–1856), який у 1827–1846 рр. створив інтер'єри замку Пенрін в Північному Уельсі, зокрема «норманську вітальню» з рисами середньовічної романської архітектури, стиль французького архітектора Ектора-Мартіна Лефюеля, який у 1852–1868 рр. створив нові інтер'єри палацу Лувр для імператора Наполеона III; будівлю Великої опери в Парижі, створену архітектором Шарлем Гарньє у 1860–1875 рр. в стилі італійського Відродження.

У 1860–1880 рр. необарокові тенденції проявилися в архітектурі так званого другого бароко. До таких споруд відносять Церкву Святої Трійці в Парижі, зведену Т. Баллю в 1860–1863 рр., що поєднує елементи неоготики і «неоренесансу», замок Ліндергоф («Ласкавий двір») у Баварії, зведений поблизу Мюнхена у 1869–1879 рр. архітектором Георгом фон Дольманом для короля Людвіга II Баварського (1864–1886) на зразок Версалю.

Фазу розвитку необароко, яка мала місце лише в Росії впродовж 1880–1890-х рр., називають третє бароко. Архітектуру цього етапу характеризує рясний і подрібнений декор. Тенденції, пов'язані зі зростанням інтересу до історії Московії і Російської імперії XVII–XVIII ст., були в першу чергу притаманні архітектурі Петербурга межі XIX–XX ст. Російські неостилі відтворювали «в колишньому вигляді» пам'ятки періоду «петровського бароко» і будівель «в стилі графа Варфоломія Растреллі» («голицинське бароко», «голицинський стиль»; «єлизаветинське бароко»; «наришкінський стиль»; «російське бароко»). Споруди 1834–1837 рр. архітектора А. Ф. Щедрина – будинок Дванадцяти колегій у Петербурзі («петровське бароко»), де розміщувався Петербурзький університет, Ректорський флігель (1837–1839), стилізований під архітектуру петровського часу (перша чверть XVIII ст.,

архітектор Доменіко Трезіні); споруди В. П. Стасова 1820-х рр. (російський, або петербурзький ампір) відтворювали декорування Великого палацу в Царському Селі, споруди Варфоломія Растреллі (1751–1756), інтер'єри Зимового палацу в Петербурзі в 1837 р. після пожежі «в стилі графа Растреллі», однак, по-новому (Йорданські сходи Зимового палацу в Петербурзі) та інші. До 1840-х рр. стався перехід від «поновлень», реконструкцій будівель до реплікації, вільної творчої інтерпретації та стилізації. Стилізаторські тенденції «третього бароко» 1880–1890 рр. особливо еkleктичні. В них об'єднані риси багатьох історичних прототипів: італійського Відродження і маньєризму, німецького бароко, французького стилю Регентства, «великого стилю» доби Людовика XIV, стилю Людовика XV (французький варіант рококо), стилю Людовика XVI (перехідного від рококо до неокласицизму кінця XVIII ст.)

Повертаючись до «другого бароко», варто відзначити поєднання прямих цитат з минулого з вільними авторськими фантазіями. Саме такий характер мав особняк П. Н. Демидова на Великій Морській вулиці, вибудований у 1836–1839 рр. за проектом О. Монферрана, творця Ісаакіївського собору та Олександрівської колони. У фасаді особняка Демидова і, особливо, в декоруванні його інтер'єрів вільно поєднуються мотиви архітектури італійського Відродження, класицизму та бароко. У складеному в 1845 р. О. Монферраном «Архітектурному, художньому та історичному описі Ісаакіївського собору» аналізуються різні архітектурні стилі і типи споруд, перевага ж віддається бароковим принципам побудови християнського храму. Елементи стилю бароко в Петербурзі у 1861–1863 рр. використовували архітектор І. А. Монігетті, І. Д. Корсіні в 1837–1840 рр., у 1867 р. Н. Л. Бенуа, А. І. Штакеншнейдер в 1844–1850 рр., Г. Е. Боссе у 1853–1855 рр. У Петербурзі зведено декілька будівель, приватних особняків і прибуткових будинків в стилі «другого бароко». Головна особливість стилю бароко – активна взаємодія архітектурного об'єкту з навколишнім середовищем, гра з різновеликими об'ємами, динаміка побудови і різнофасадність у російському необароко майже не отримала розвитку.

Громіздкі й помпезні споруди в стилі «другого бароко» є у багатьох містах Західної Європи: це Національний музей у Празі (1885–1890, архітектора Й. Шульца, який подекуди відносять до стилю «неоренесанс»); Музей історії мистецтва (1872–1881) та Бургтеатр у Відні (1874–1888; архітектори Г. Земпер і К. Хазенауер), Баварський національний музей у Мюнхені (1894–1899; архітектор Г. Зейдль) та ін.

У XIX ст. стиль необароко з'явився і в Україні, що разом з іншими територіями входила до складу Російської імперії. Необарокові пам'ятки в архітектурі, скульптурі, сакральному мистецтві також ініціювали різні барокові центри у Речі Посполитій («віленське бароко»), Російській імперії, а також місцеві осередки на Сході. Постійні війни Російської імперії сприяли відсуванню кордонів держави на захід і новому перерозподілу територій між Польщею та Росією. До складу російських провінцій відійшли землі і міста України – Вінниця, Бучач, Станіслав, Підкамін, Почаїв, Кременець з низкою першокласних барокових пам'яток європейського гатунку. Так, православна церква Росії ініціювала в XIX ст. перебудову і декорування собору Почаївського монастиря в необароковому стилі. Бароковий комплекс (проект архітектора Готфріда Гофмана) доповнили новітніми стінописами, новим іконостасом та новою дзвіницею (1861–1869 рр.) в стилі необароко.

Необароко прийшло і в цивільну архітектуру Києва, де було зведено декілька споруд, декорованих фасадами в такому стилі, але з буржуазними інтер'єрами. Необароковий декор, наприклад, отримав київський Маріїнський палац, котрий постраждав від пожежі 1819 р.: його змінили внаслідок потреби відновити палац архітектора Варфоломія Растреллі і пристосувати його до візитів царської родини. У 1868–1870 рр. архітектори К. Маєвський та О. Шіле лише фантазійно відновили палацові мури в формах і декорі, наближених до бароко В. Растреллі.

Цілком необароковим був відтворений палац в садибі Стара Прилука (нині Вінницька область, Липовецький район), задуманий як копія Маріїнського палацу в Києві. Володарем садибного палацу був буржуазний бізнесмен С. Ф. Мерінг, син київського лікаря і підприємця Ф. Ф. Мерінга. Не маючи оригінальних креслень В. Растреллі чи їх копій, палац копіював лише зовнішні форми Маріїнського палацу, без відтворення необарокових інтер'єрів оригінальної споруди в Києві. Інтер'єри садибного палацу в Старій Прилуці виконані в історичних стилях – «мавританському» та ін. Збереглися також церква в стилі еkleктики та пейзажний парк.

Мистецький спадок доби бароко не втрачає свого історичного значення і в наш час. Так, наприклад, авангард, який відобразив кризу періоду історії розвитку самого мистецтва, виявив потяг митців доби бароко до змін, які б зруйнували традицію й витворили нове. Найчастіше таке прагнення реалізується через заперечення класичного, коли найкращими прийомами стають загострення форми, прозаїзація стилю, у літературі – вживання нецензурної лексики й особливо – преваліяція форми

над змістом, що реалізується через сприйняття мистецтва як гри. Основним принципом авангардистів стає деструкція як визначальна риса перехідної доби, риса справді нового мистецтва, покликаного через руйнацію старого витворити літературу, яка дозволить підкреслити недоліки попереднього часу, заперечити їх і стати основою мистецтва майбутнього. Необарокові риси авангарду характеризуються присутністю у творах епатажності, бравурності, культу страждання, що мають корені в традиції українського бароко.

До певної міри традиції бароко зберігаються у різновидах необароко ХХ ст., пов'язаного з використанням елементів і форм XVII–XVIII ст. Воно залишається основою розробок сучасного українського іконопису.

Теоретичне та практичне застосування необароко як історичної іконописної спадщини було прийнято до реалізації у проєктах студентів МЖХК НАОМА для церкви святого Іоана Богослова під керівництвом Миколи Андрійовича Стороженка.

РОЗДІЛ IV

Художні методи та прийоми в реалізації іконописних робіт Великодмитровицької церкви

Інтерес значної аудиторії до іконопису та релігійного малярства, що належать до світової культурної та історичної спадщини, пояснюється низкою факторів, серед яких особиста необхідність для віруючих людей, професійний інтерес служителів культу, естетичні зацікавлення поціновувачів прекрасного. Злет культово-релігійного мистецтва створив умови для появи низки спеціалізованих кафедр у державних навчальних закладах, що об'єднують фахівців з теорії та практики іконопису та релігійного живопису; їхнє завдання – підготовка молодих фахівців до самостійної діяльності. Найвідоміші серед закладів, у яких створено відповідні кафедри – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Львівська національна академія мистецтв, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

У 1994 р. рішенням ректорату НАОМА за сприяння Української Православної Церкви (Київського Патріархату) було відкрито майстерню живопису та храмової культури, яку розглядали як своєрідну лабораторію з відновлення традицій іконопису, що є частиною народного та церковно-релігійного мистецтва України. Для історії НАОМА таке рішення було

продовженням традиції, пов'язаної із діяльністю майстерні релігійного живопису, ікони, фрески, мозаїки під керівництвом Михайла Бойчука – одного із провідних майстрів монументального мистецтва України ХХ ст., представника покоління розстріляного відродження. Відкрита в Академії на початку ХХ ст., очолена ним майстерня згодом була реорганізована у майстерню монументального живопису. М. Бойчука не захоплювали індивідуалістські, роз'єднані формальні пошуки. Перебуваючи в Парижі, він прийшов до думки зробити мистецтво «надбанням народних мас». М. Бойчук замислюється над вагою колективності в мистецтві, де йшлося не лише про колективність сприйняття, щоб твори стали колективною власністю, а й про колективну творчість. Так він прийшов до ідеї монументалізму. Своїх послідовників, а згодом і учнів, М. Бойчук переконував не боятися втратити свою індивідуальність, приглядатися до того «хто краще працює», не боятися запозичувати у іншого, задля того, аби зробити краще, адже індивідуальність сама виявляється, «коли майстер визріє». Відтак, група «бойчукістів», що утворилася під його началом (Микола Касперович, Софія Бодуен де Куртене, Софія Налепинська-Бойчук та інші), свідомо пішли на авторське самозречення, працюючи колективно.

Видатний митець, носій національних цінностей, М. Бойчук розглядав розвиток храмового живопису як важливої історичної частини образотворчої культури України. Однак при Радянській владі, налаштованій проти церкви, діяльність майстерні М. Бойчука було варварськи перепрофільовано та узагальнено як майстерню монументального живопису, що розмивало її доцільну спрямованість, а пізніше взагалі припинено.

Новостворену майстерню живопису та храмової культури очолив у 1994 р. професор М. А. Стороженко. Ентузіаст, новатор, педагог, Микола Стороженко, мав значний практичний досвід у царині монументального мистецтва. Поєднання творчого досвіду, наукових підходів та громадської роботи проявилось у його діяльності в тому, що він також обіймав посаду академіка-секретаря відділення образотворчого мистецтва Національної академії мистецтв України, продовжуючи викладати у стінах НАОМА.

Вироблена академічна програма майстерні живопису та храмової культури НАОМА, що лежить в основі сучасного навчального процесу, представляє собою системний план роботи, розподілений на послідовні етапи, що передбачають оволодіння галузями спеціальних знань, опанування технік та технологій роботи з різними матеріалами, напрацювання дисциплінарно-теоретичної бази. Назагал програма має на

меті закріплення та поглиблення конкретних професійних навичок та вмінь.

Викладачі ставлять перед студентами наступні завдання поетапно:

1. Оволодіння комплексом теоретичних знань та практичних вмінь з академічного живопису та рисунка, техніки та технології середньовічного живопису;

2. Опанування методиками аналітичного копіювання зразків іконопису та релігійного живопису: а) Візантії; б) європейського та українського бароко;

3. Засвоєння навичок та вмінь техніко-технологічних робіт засобами та матеріалами іконопису, стінопису, живопису (картина на полотні);

4. Вдосконалення світогляду студента шляхом колективних та індивідуальних бесід професійного характеру у форматі «викладач-студент» як обмін творчим досвідом.

Програма МЖХК розроблена на основі закладу вищої освіти IV рівня акредитації за курсами, завданнями і погодинно. При створенні МЖХК у 1994 р. на викладацьку роботу були запрошені вихованці М. А. Стороженка, його асистенти: О. В. Соловей на III курс («Академічна програма» та «Іконостас»), І. Я. Пилипенко на IV курс («Академічна програма» та «Українське бароко»), В. В. Недайборщ на V курс («Академічна програма» та «Формування дипломного ескізу»), якого у 2008 р. змінив О. П. Цугорка. Сам професор М. А. Стороженко здійснював кураторство всіх курсів і керівництво дипломними проектами. Технологію іконопису в МЖХК викладає О. В. Вислободов.

Протягом третього та четвертого курсів студенти мають вийти на академічно-науковий та аналітично-копіювальний рівні.

Третій курс передбачає опанування навчальної програми «Іконостас». Студенти вивчають традиції візантійської ікони, її історію та іконографію; засвоюють техніко-технологічні прийоми виконання ікони від приготування дошки з нанесенням левкасу – до контурного рисунку, золочення, приготування фарб та письма темперою, а також опанування стилістикою візантійсько-давньоруського іконописання. Процес роботи передбачає контрольну розробку проекту живописного рішення іконостасу.

Четвертий курс спрямований на засвоєння стилю українського бароко як художнього виразу характерної пластики форм, експресії ліній, монументалізму, декоративності. Студенти, окрім академічних завдань, досліджують техніку темпері та олії, в тому числі особливості італійської та фламандської манери, що передбачає технологію багат шарового

живопису, включно із підмальовком, прописками, лесуваннями. Дипломний проєкт на ступінь бакалавра має продемонструвати вміння студента поєднувати в творі риси академічного та культово-релігійного мистецтва.

П'ятий курс має виявити в студента високі наукові та творчі здобутки, що дозволяють розробити ескіз дипломного проєкту з вільним фаховим використанням різних технік, технологій, стилів, стилістичних манер, образно-мовних засобів та прийомів.

Шостий курс – це реалізація академічно-творчого, обґрунтованого філософського задуму в конкретній дипломній роботі під керівництвом професора М. А. Стороженка, згідно оголошених ним професійних вимог до методичних засад навчального процесу, де на перше місце у фаховому навчанні професор ставив досконале опанування усіх засобів виконання творчих та академічних завдань. Диплом мав продемонструвати вищий рівень фахово-світоглядного, методологічно-методичного, практично-досконалого виконання твору. У такий спосіб відбувалося здобуття вищої кваліфікації мистецького фаху, за яке дипломанти отримували ступінь спеціаліста, а за наявності теоретичної роботи і магістра.

Така програма дає можливість студентові набути наукову базу, збагатити філософський світогляд, необхідний для творчого пошуку в розкритті світської чи сакральної тематики.

Кращі студенти також мали змогу продовжити своє професійне вдосконалення, навчаючись в асистентурі-стажування (творчій аспірантурі) ще три роки.

Методологія роботи МЖХК НАОМА ґрунтується на вивченні та засвоєнні традицій релігійного мистецтва Візантії, Руси-України, доби Відродження, українського бароко. Професор Стороженко залучав студентів до філософсько-творчих пошуків, що мали стилістично поєднати та взаємно збагатити два мистецькі напрямки – академічний, світський та культово-сакральний, релігійний. Суттєву увагу керівник та педагоги майстерні приділяли фаховим та духовним чинникам, взаємодія яких розглядалася ними як єдине можливе підґрунтя у становленні особистості митця.

Основу концептуального спрямування в творчості керівника та його послідовників становило українське бароко, що продовжує ренесансну тему, в якій акцентується на нероздільній єдності людини з природою, життям і соціальним середовищем. Обрання М. Стороженком ідей живопису бароко за основу, митець пояснював тим, що цей стиль розкриває сутність гармонії кольорової палітри, надає можливість освоїти

пластику форм і побудову об'ємно-просторової композиції. Як стверджував М. Стороженко у статті «Думки під склепінням» (2001), він є своєрідною «вічною матрицею», у якій в різні епохи змінюється «лише часове забарвлення». Працюючи в різних техніках, де асоціативно прочитуються риси українського бароко, професор М. А. Стороженко мав на меті навчити майбутніх художників у творах досягати гармонії, виявити смисли народних традицій, наповнити композиції глибинним змістом і духовністю, модернізуючи та інтерпретуючи їх. При цьому, М. Стороженко вважав, що предмет композиції розкриває умоглядність творчого пошуку, як у засобі так і у формі, набуваючи при цьому реалізації матеріальної теми.

Копіювально-технологічна програма, що розподілена на: сакральне мистецтво Візантії, європейське та українське бароко, аналітичне копіювання творів провідних майстрів класичного мистецтва, мала на меті засвоєння технічних та технологічних прийомів, ознайомлення з особливостями стилів великих художніх шкіл минулого, в яких було вироблено оригінальну художню ідею чи канон, важливі для «маневрування» між сучасним та минулим, що дозволяє перейти до позачасового. Такий концептуально-філософський метод дозволяв паралельний розвиток кількох гілок програми, їхній перетин між собою та сплав, духовно-творчу єдність. Відтак програма спрямована на здобуття студентами фаховості, значне підвищення професійної культури впродовж навчального процесу, результатом чого є дипломні проєкти IV та VI курсів.

Ще один з етапів навчання передбачає застосування отриманих знань на практиці, а саме: розробку авторського проєкту іконостасу, його композиції, ескізів, колористичного рішення. Спираючись на історичні приклади, власну базу знань, вироблені під час навчання естетичні уявлення, студент має змогу поставити експеримент, у якому, в межах певних професійних вимог та історично сформованих канонів, здійснює індивідуальне завдання. У такий спосіб відкривається можливість творчого опрацювання змісту твору, його ідеї, теми, сюжету, форми, фактури, колористичної гами, стилістики тощо. Виходячи із уявлень про те, що іконостас – це твір синтетичного характеру, його виконання, як і окремої ікони, здійснюється у форматі їхнього бачення як частини та цілого у загальній системі витвору.

Досвід «навчального іконостаса», що є бакалаврським проєктом кожного курсу і який розрахований на колективну роботу, був унікальним,

адже починаючи з третього курсу навчання в МЖХК, студент накопичував знання та вміння для майбутнього виконання ікони для іконостасу.

Відповідні завдання із змістовно-композиційних рішень іконостасу складали основу для виконання ікон і для ліхтаря Великодмитровицької церкви. За модульну основу для аналізу простору, зокрема геометричних елементів сприйняття іконостасу доби бароко, його сегментів, було взято розписи М. Стороженка у церкві Миколи Притиска на Подолі в Києві, зокрема купол Пресвятої Трійці, барабан, паруси. Зведена наприкінці XVII ст., на місці старої дерев'яної церкви, нова церква належить до найдавніших споруд Подолу (будівництво датувалось 1631 р.). Храм, що зазнав пошкоджень під час пожеж у 1718 та 1811 рр., був відновлений у 1820-х рр. за проєктом А. Меленського. Споруда була розширена, прибудована каплиця, в другій половині XIX ст. зведено другий ярус дзвіниці. Після Другої світової війни, у 1956–1958 рр. у церкві було проведено ремонтно-реставраційні роботи (науково-реставраційні виробничі майстерні Держбуду УРСР). За проєктом архітекторки М. Александрової завершення храму набуло форми, яку він мав у XIX ст. На сьогодні це хрестоподібна в плані будівля, в її зовнішньому вигляді поєднані елементи українського бароко та класицизму. Внутрішні приміщення оздоблені розписами. У церкві знаходиться різьблений позолочений іконостас у стилі бароко. В перші роки XX ст. в інтер'єрі храму було виконано сюжетні розписи, близькі за манерою до розписів Володимирського собору, які доповнили розписи 1830 р. У 1997–1999 рр. купол храму був розписаний Миколою Стороженком у стилістиці необароко з елементами готики.

На початку робіт митець створив образ святого Миколи Чудотворця, що розташований на одному зі стовпів вівтарної частини храму. Динамічність, просвітленість, натхненність образу надавали оптимістичності, назагал непритаманної для зображень святого Миколая у попередні часи. В купольній частині храму він зобразив чотирьох архангелів та створив композицію Пресвятої Трійці, що не мала аналогів у традиціях розпису купола. Зображення «Святого Миколи Чудотворця», «Святої рівноапостольної княгині Ольги», Пресвятої Трійці та архангелів Уриїла, Гавриїла, Михаїла, Рафаїла з шестикрилими серафимами були виконані у техніці холодної енкаустики, яка використовувалася для станкового та монументального воскового живопису у давніх культурах, зокрема у Стародавньому Єгипті. В Давньому Єгипті у техніці енкаустики оформляли фасади храмів, адже ця техніка дає можливість захистити твір від впливу середовища. Енкаустику використовували також у

Стародавньому Римі, Греції, Візантії. Своїми властивостями техніка енкаустики завдячує малій хімічній активності спеціально приготованого воску, який майже не піддається дії часу й вологості, зберігаючи первісну свіжість кольору, щільність та фактуру шару фарби. У середньовіччі застосовували холодну енкаустику (воскові фарби на скипидарі, іноді розріджували розчинами, що випаровувалися; твори виконували пензлями, фарбувальний шар нагрівали наприкінці). Так виконано візантійські ікони IV–XII ст. Найяскравіший приклад техніки енкаустики – ікона «Христос Пантократор» з синайського монастиря святої Катерини (Єгипет, VI ст. н. е.) (іл. 31). У XII–XIV ст. воскове малярство поступилося місцем зручнішим технікам темпери та олії. У XX–XXI ст. цю техніку застосовують для реставрації фарбового шару для заповнення його втрат. У сучасних умовах техніка енкаустики зазнала відновлення, її досліджувала та відтворила М. Дольницька, змішуючи віск з морською водою.



Іл 31. Христос Пантократор. Середина VI ст. Монастир святої Катерини на Синаї. Єгипет.

У роботі в церкві Миколи Притиска М. А. Стороженко об'єднав протилежні принципи побудови перспективних зображень постатей: обернену перспективу Середньовіччя та лінійно-просторову перспективу живопису Ренесансу та бароко. Поєднання фронтально-ізометричної, тобто оберненої та лінійної перспективи дало можливість трактувати форму реалістично, надавши їй майже скульптурних світло-тіньових модуляцій. Обраний майстром підхід базувався на історичній традиції: в Україні на теренах Гетьманщини, ця традиція поширилася у XVIII–XIX ст., склавши симбіоз західної та східної художньої практики, коли художники намагалися відтворити ілюзію небесного простору. Величні модульні постаті «Пресвятої Трійці» підпорядковують собі весь внутрішній простір храму, активно діючи на глядача ілюзорною акомодативною грою розширення-звуження локального та загального простору. Структурою

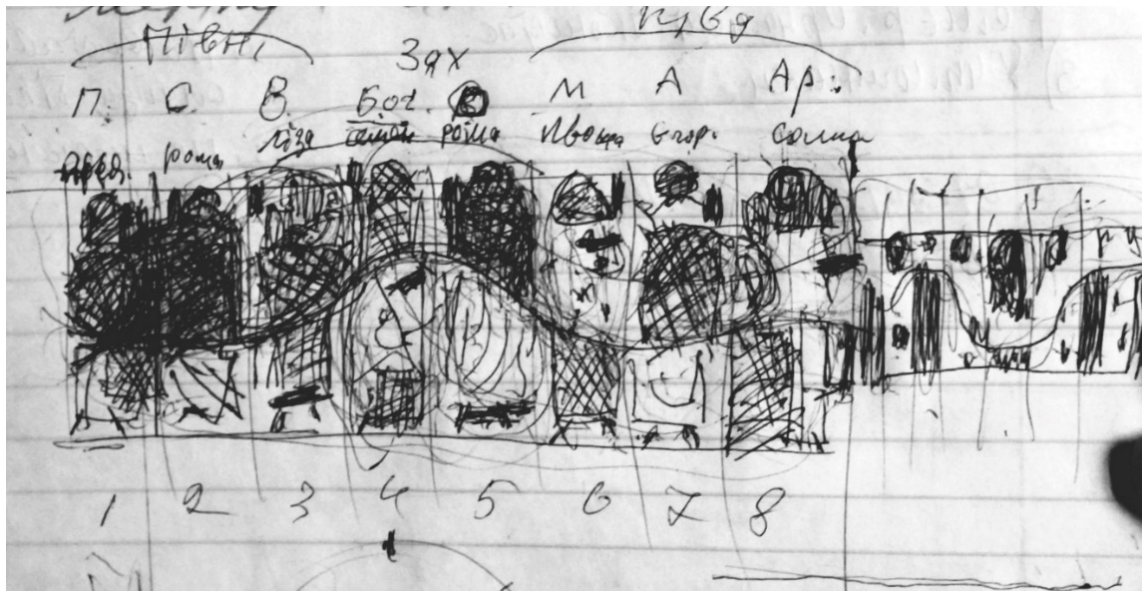
такого живопису передбачалося відобразити ідею поєднання земного та позаземного, де земне трактувалося на законах тримірності, тоді як позаземне в образах Вічності, відтворювалося у принципово інших категоріях. За першим реальним і близьким планом художник застосовував невизначений з точки зору просторовості, блакитний фон як світ існуючий за законами незмірної Вічності. Подібний духовний простір та його нематеріальні ознаки передавали середньовічні майстри, коли творили золоте сяйво у мозаїчному живописі, або безодню небесної блакиті у фресковому, як це було у творі М. Стороженка.

Досвід стінопису в церкві Миколи Притиска було доведено до студентської аудиторії й залучено у роботі над ліхтарем Великодмитровицької церкви.

Ліхтар – одна із частин покриття храму у вигляді надбудови. Він призначений для природного повітрообміну, аерації та освітлення. «Ліхтарнею» називається циліндрична башточка, на якій встановлювалася маківка. У конкретному випадку – у Великодмитровицькій церкві – це частина екстер'єру.

Для виконання робіт у ліхтарі церкви важливим параметром є відстань, з якої буде сприйматися ікона глядачем. Отже є потреба враховувати принцип дистанціювання «близько-далеко», що диктує кольорову і тональну побудову живопису, в тому числі ікони, зокрема урахування відстані не тільки у довжину, а й в висоту, де простір виступає «співтворцем».

Після дослідження об'єкту, М. Стороженко запропонував схему побудови композиції, в основу якої стала синусоїда (іл. 32). А згодом вирішено було створити абстраговані, так звані формальні, ескізні розгортки, що мали підвести до об'ємно-просторового рішення макету оздоблення ліхтаря (іл. 33). При роботі над розгортками паралельно було визначено стилістичні особливості ансамблю ікон. Він полягав у послідовному створенні форми та стилю з опорою на національно-естетичні засади українського бароко.



Іл. 32. М. Стороженко. Схема-нарис побудови композиції іконописного ряду Великодмитровицької церкви. 2011.



Іл. 33. Макет та ескізні розгортки іконописного ряду Великодмитровицької церкви. Світлина Р. Петрука. 2012.

При цьому, колірне й тональне рішення під кутом розрахунку масштабного узагальнення, розглядалося у категоріях силуетного побудування композиції. Виразальна сила силуету полягає у досягненні точності лінії, яка допомагає легкому сприйняттю форми через абрис. При створенні силуетного контуру важливими є рівновага площин, поєднання в

абрисі різких та плавних висхідних та низхідних ліній. Такому засобу надавали значної уваги видатні українські майстри Г. Нарбут, А. Середа, М. Жук, О. Смутний, які використовували силует при створенні емблем, алегорій, символів.

Суттєву увагу у створенні ансамблю ікон приділено тонально-колористичному рішення, адже тональна узагальненість обирається художником орієнтовно до структури плями, як це демонструють твори майстрів-іконописців Феофана Грека, Андрія Рубльова, Діонісія та інших. Так, наприклад, експресивний стиль Феофана Грека (1337 – після 1405), який втілює уявлення про земну красу Божественного творіння в умовах аскези, чернечого зречення, отримав свій вираз у так званому «скорописі» майже монохромної палітри, яка майстерно обігрувала кольорову пляму чорного, червонувато-брунатного або білого. Гострота мистецтва Феофана Грека передає драматичну атмосферу монашого подвижництва пізньопалеологівської доби. Стиль Феофана Грека – своєрідний феномен середньовічного мистецтва, який він поширив, прибувши з Візантії, де народився. До появи на Русі, він творив у Халкідоні, в Константинополі, генуезьких Галаті та Кафі (нині Феодосія, Крим). Виразний, експресивний, монументальний живопис Феофана Грека – одна з вершин середньовічного релігійного мистецтва православних країн. У творчій діяльності Феофана Грека втілювалися ідеї, що відкидали зовнішнє, ефектне, красиве в ім'я величі духу.

З 1370 р. Феофан Грек жив у Новгороді. З 1378 р. Ф. Грек розписував храм Спаса Преображення на Ілліній вулиці. Його зображення Спаса Вседержителя в куполі (іл. 34), фігури праотців та пророків Іоана Предтечі та Іллі в барабані, святительський чин та «Євхаристія» в апсиді, постать Богородиці на південному стовпі, композиції «Різдво Христове», «Хрещення», «Стрітєння Господнє», «Проповідь Ісуса Христа до апостолів», «Зішестя в пекло» вражають масштабністю та виразністю. У Троїцькому приділі збереглися фронтальні фігури святих – півфігура «Знамення», престол із чотирьох святих, зверху стіни – стовпники, «Трійця Старозавітна», постать Макарія Єгипетського, медальйони із Іоаном Ліствичником, Акакієм, Агафоном. Частина стінопису складають орнаменти. У 1395 р. він працював разом із Семеном Чорним та учнями в Москві, де в той же час мешкав київський митрополит Кипріян, з яким він багато спілкувався. Ф. Грек керував розписом низки церков, як-от кам'яної церкви Різдва Пресвятої Богородиці. У 1399 р. він розписував церкву Архангела Михаїла, що горіла під час навали Тохтамиша. У 1405 р. разом зі старцем Прохором із Городця та Андрієм Рубльовим, якого називають

його учнем, розписував церкву Благовіщення, фрескам якої притаманна монохромність та узагальненість деталей. У фресках майстер використовував гострі «движки» – пронизливі спалахи світла, які потрапляють на лик, руки, одяг і є символом божественного світла, що наповнює матерію і надає життя.



Іл. 34. Феофан Грек. Спас Вседержитель (Пантократор). 1378. Фреска. Купол церкви Спаса Преображення на Ілліній вулиці. Новгород Великий.

Феофан Грек є автором низки видатних ікон. Це «Донська Богоматір» (іл. 35) («Успіння Пресвятої Богородиці»), «Преображення Господнє», а також ікони дейзисного чину Благовіщенського собору в Москві. Ікона є двосторонньою: з одного боку вона має сюжет Успіння, а з

іншого – образ Богородиці з маленьким Христом, приналежну до типу «Розчулення», звідки й назва «Богородиця Розчулення Донська». Ікона «Преображення» є храмовою іконою Спасо-Преображенського собору в місті Переславлі-Залеському. У свою чергу, іконостас Благовіщенського собору (іл. 36) – один із перших, де фігури зображені у повний зріст. Це образи: «Василій Великий» (іл. 37), «Архангел Михаїл», «Архангел Гавриїл», «Іоан Предтеча», «Апостол Петро», «Богоматір», «Спас в Силах» (іл. 38), «Апостол Павло», «Іоан Златоуст». Чутливість іконопису Феофана Грека, вирощена в духовній атмосфері пізньопалеологічного періоду, мала втілення в особистих релігійних переживаннях майстра. В іконах Богородиці, Христа у Славі, Іоана Предтечі, апостола Павла, що формують дейзисний чин Благовіщенського собору в Московському Кремлі, Донської Богородиці з Успінням на звороті, мала характерну споглядальність, кольорову і тональну м'якість.



Іл. 35. Феофан Грек. Донська ікона Божої матері. 1382–1395. Державна Третьяковська галерея. Москва.



Іл. 36. Феофан Грек. Іконостас Благовіщенського собору. XIV ст.
Кремль. Москва.



Іл. 37. Феофан Грек. Василій Великий. XIV ст. Іконостас
Благовіщенського собору. Кремль. Москва.



**Іл. 38. Феофан Грек. Спас в Силах. 1405. Фрагмент. Іконостас
Благовіщенського собору. Кремль. Москва.**

Образи Феофана Грека мали грандіозний вплив на почуття та свідомість сучасників, вони залишаються еталоном духовного і у наш час.

У XV–XVI ст. православний іконопис зазнав піднесення, яке пов'язують з творчістю іконописця-ізографа Діонісія (бл. 1440 – після 1502 рр.), продовжувача традицій Феофана Грека. Рано оцінений як талановитий майстер, він мав покровителів у особі великого князя і вищого духовенства, від яких отримував замовлення. У 1467–1477 рр. Діонісій взяв участь у розписах храму Різдва пресвятої Богородиці у Пафнутьєво-Борівському монастирі під керівництвом майстра Митрофана, його вірогідного учителя. У першій своїй роботі Діонісій виявив індивідуальний стиль та непересічний почерк іконописця, про що свідчать й тогочасні документи. Діонісію також належить низка ікон з житієм, досить рідкісні за типом на той час в Росії.

Спадок видатних православних іконописців залучений педагогами МЖХК НАОМА для аналізу підготовчого матеріалу, в тому числі, як зразків «принципу метафізичного компонування». Принцип «метафізичного компонування», що є вищим розумінням матерії, відпрацьовувався в академічних постановках. Він полягав у набутті знань та вмінь, як досягнути передачі духу через зоровий образ.

У створенні зорового образу, що складає специфіку іконопису і водночас живопису бароко, суттєве місце належить техніці малювання складок та драперій. За основу брався досвід опанування студентами МЖХК майстерності малювання складок, адже цей елемент є типовою візуальною ознакою бароко та необароко як обов'язкова деталь антуражу релігійного живопису та промовиста оздоба вбрання святих. Про це свідчать живописні зразки таких митців, як Фра Беато Анджеліко (Гвідо ді П'єтро, 1387–1455), Леонардо да Вінчі (1452–1519), Ель Греко (Доменікос Теотокопулос, 1541–1614), а також скульпторів, серед яких виділяється геній української барокової пластики Іоан Георг Пінзель (1707–1761).

Складки, як тришаровий елемент одягу, вид декорування тканини, забезпечують об'ємну форму і є виразним формотворчим елементом композиції, що увійшла в історію мистецтва як ідентифікатор давнини, адже складка є художнім елементом вбрання народів Давнього Сходу, античної Греції та Риму. В образотворчому мистецтві одяг зі складками – обов'язкова складова композицій з давньої та Біблійної історії, міфології тощо.

Від давньогрецької культури до середньовіччя і від середньовіччя до Нового Часу у європейському мистецтві простежується еволюція складки. Феноменами складки вважають, наприклад, дюрерівську версію, а також згадану вище ельгреківську. Складки на одязі їх героїв, фактично, «розповідають» про внутрішній стан зображуваного. У творчості Ель

Греко – іспанського митця грецького походження, представника критської школи, в якій поєдналися елементи візантинізму та раннього італійського бароко, техніці зображення складки належало суттєве значення. У творі «Іоан Хреститель» (іл. 39) він вдається до засобу складки, надавши їй живої тілесної пульсації. У картині «Ганебне роздягання Христа перед стратою», створеній для ризниці кафедрального собору міста Толедо близько 1578 року, складки червоного одягу Сина Божого додають твору трагічного емоційного забарвлення. У творі «Мадонна Милосердя» (іл. 40), що вважають близьким образу улюбленої в Україні «Покрови Пресвятої Богородиці» (іл. 41), світлові ефекти, якими передано складки її одягу, надають твору затамоване почуття високого смутку. В добу Відродження Леонардо да Вінчі стверджував, що складка, поряд із жестом – головні відповідальні за внутрішній стан зображуваного, конструктивні складові елементи твору. Це важливо, адже твір образотворчого мистецтва – картина чи ікона – «німий», а це значить, що формальні складові внутрішньої дії твору – контурно-лінійні ритми та пропорції плям у співвідношенні одна до одної, діють на підсвідомість і формують враження від сприйняття твору в глядача.



Іл. 39. Ель Греко. Іоан Хреститель. Близько 1600. 111×66. Музей образотворчого мистецтва. Сан-Франциско. США.



Іл. 40. Ель Греко. Мадонна Милосердя. 1603–1605. 155×123. Церква госпіталю Іллескас. Іспанія.



Іл. 41. Покрова Пресвятої Богородиці. Перша половина XVIII ст. 88,5×60,5. Національний художній музей України. Київ.

У творах бароко складки набули нової якості, від площинно-лінійних та прямовисних, вони перейшли у форму гіпероб'ємних. Вони отримали чіткий ясно оконтурений «гребінь», виразно-драматичні тіні. Барокові складки, у які одягнені герої творів бароко, додають фігурам фундаментальності, імпозантності, могутності.

З появою необароко, об'ємно-просторові складки, разом із іншими стилістичними ознаками – пластикою жестів, ракурсними поворотами, світло-тіньовими контрастами та повітряними паузами, суттєво трансформувалися. Складки необароко більше тяжіють до декоративності та мають власне, децю інше композиційно-сміслові навантаження.

Тяжіння складок донизу, тобто до матеріально-тілесного начала, до землі, сприймалась у середньовічному мистецтві як одвічна пам'ять про гріхопадіння. Силует, який створювався складками, нерівністю і плавністю ліній, окреслював не людину як таку, а художній абстракт. Саме завдяки примхливо-віртуозно розташованим складкам падаючого одягу напіводягнена Венера Мілоська набуває потужного чуттєвого ефекту, який усвідомлювали вже античні скульптори. Відтак, драперії одягу набували все більшої таємничості, загадковості, глибини – вони хвилювали уяву.

У добу бароко складки набули додаткової змістовності. Художники бароко не мали рівних у їхньому зображенні, залучивши мистецтво ілюзорності, метаморфоз, та, навіть, підмін. В «Екстазі святої Терези» Дж. Л. Берніні «розгорнув» у складках справжній сюжет про земну чуттєвість та релігійну афектацію. Бурхлива збудженість складок плаща Терези видає еротичний характер її екстазу більше, ніж вираз обличчя чи поза. Тому не випадково примхливість її одягу переплетена із хмарами, що клубочаться в небі. Їхня легкість та невагомність майстерно передані Дж. Л. Берніні у мармурі. Це передача в камені легкості, безтілесності й змінності. Це неловима субстанція, що, як людський одяг, схильна до безкінечних метаморфоз і може в будь-який момент прийняти будь-яку форму.

Складка також є головним засобом виразності у творчості Іоана Георга Пінзеля, видатного українського скульптора доби бароко, основоположника львівської школи пластики. Виконуючи замовлення свого патрона Миколи-Василя Потоцького, він працював у містах Західної України та Польщі. Через композицію складки, Іоан Георг Пінзель передавав розуміння різних смислових навантажень творів, рисункова довершеність яких свідчить про високу фахову обізнаність художника (іл. 42, 43, 44). Оригінальність його творів, побудована на

виключній емоційності та динаміці, у значній мірі визначала володіння мистецтвом створення складки як важливого художнього засобу, наділеного значним символіко-алегоричним змістом.



Іл. 42. Іоанн Георг Пінзель. Свята Анна. 1761. Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького. Львів.



Іл. 43. Іоан Георг Пінзель. Розп'яття. Близько 1755–1760. Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького. Львів.



Іл. 44. Іоан Георг Пінзель. Ангел. 1750–1755. Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького. Львів.

Вивчення складки, способів її малювання, композиційно-сміслового навантаження є суттєвою частиною програми майстерні живопису і храмової культури НАОМА.

Базовим теоретичним положенням у роботі над ліхтарем у Великодмитровицькій церкві також було покладено думку про детермінацію людської діяльності системою внутрішніх та зовнішніх, матеріальних та ідеальних, об'єктивних та суб'єктивних факторів.

Особливості розвитку стилю бароко в Україні розглядалися як об'єктивно-еволюційний процес, коли на його піднесенні візантизм як фундаментальний стиль в іконописі почав втрачати свою впливовість. Відтак, творення нової духовності відбувалось через нові стильові виражальні засоби. Домінування світського над духовним, призвело до ситуації, що святі стали схожі на земних людей, реалістичні пейзажі замінили золоте іконописне тло, а одяг, прикрашений коштовностями, став виразом звичок представників багатих прошарків суспільства, що не личить мученикам і святым. Однак, якщо порівняти барокову ікону з образом із римо-католицького храму, буде видно їхню різницю: якщо ікона в будь якій стилістичній трактовці має зв'язок з попередніми, ранніми образами ортодоксії Сходу, то сакральне латинське малярство демонструє абсолютну волю автора. Відтак «першообразами» в латинському релігійному малярстві доби бароко виступають твори митців епохи Відродження – Рафаеля, Ботічеллі, Тиціана, Леонардо да Вінчі. Зміни в розвитку української ікони, тобто її композиції, пропорцій, декоративних елементів, кольору, ритму, не руйнують, а доповнюють дух першоджерел. Основні іконографічні принципи святкових, пророчих, апостольських, намісних, інших рядів ікон, які розміщувалися в іконостасах церков, залишалися впродовж наступного періоду доби бароко непорушними. Не змінився у цей час і статус чудотворних ікон, їхня кількість навіть зросла.

Провідним, тобто літургійним місцем для ікони в Україні від давньоруського часу залишався іконостас, тобто стіна з ікон у храмі східного (візантійського) обряду, яка знаходиться на підвищенні – солі – і відокремлює вівтар від центральної частини церкви. За формою іконостас – це врата, що мають «царські» двері з завісою та двоє бічних «дияконських» дверей, – символ межі між землею та небесами. Іконостаси походили з Візантії, де у IV–VI ст. стали ставити мармурові парапети біля вівтарної частини, в VII ст. – темплони, або тьябла – вівтарні перегороджі, назва яких походила від латинського *tabula* – дошка, у вигляді дерев'яного бруса, на якому ставили ікони. В XIV ст. у православних церквах та соборах, тьябла-темплони перетворилися на багатоярусну стіну з іконами.

Поява іконостасів в Україні спричинила піднесення іконопису. Кращі іконописні зразки в Україні було створено саме для іконостасів. Це, зокрема, іконостас у церкві святої Параскеви П'ятниці у Львові кінця XVI – початку XVII ст., у церкві в Рогатині 1650 р., Скварявський іконостас 1697–1699 рр. авторства Івана Рутковича; Богородчанський іконостас із монастиря Скит Манявський 1698–1705 рр. авторства Йова Кондзелевича, іконостас Андріївської церкви в Києві 1747–1753 рр. Барокові храми, які будувались високими, давали можливість робити такими і іконостаси, і ікони. Отож п'яти-семиярусні іконостаси стали звичайним явищем навіть у сільських храмах, а в деяких церквах вони сягали дев'яти ярусів. Їх образність та стилістика вражала очевидців. Так, архідиякон, мандрівник, письменник Павло Алеппський (бл. 1627–1669), син Антіохійського Патріарха Макарія, здійснивши подорож із Дамаска до Московії через Україну та Білорусь, описав українські іконостаси того часу як ренесансно-барокові.

Зміни, які відбулися в українській іконі часів бароко, відобразили розвиток Церкви і вірян. До віри приходили нові покоління, які мали іншу психологію. Стиль бароко в українському іконописі, як і стиль ренесансу, не був відступом від православних традицій, питома в контексті положень семи Вселенських соборів та Біблії. В умовах тоталітарних режимів православні цінності представлялися як прояв крайнього консерватизму, релігійної нетерпимості, фанатизму. Так, обернена перспектива, що твориться лініями, які розходяться вдалині, не проголошувалася на Сьомому Вселенському соборі єдиною трактовкою форми перспективи в релігійному мистецтві. Вже потім, причому безпідставно, довгий час доводилося, що пряма лінійна перспектива веде до егоцентризму, вивершує людину як центр Всесвіту, відсторонює від цього центру Бога. Це стало підґрунтям для наростання у представників грецького культу ненависті до мистецтва Заходу, а пізніше в Москві – культу латиноборства. Звідси – відторгнення мистецтва Відродження, а ще більше – бароко, що безпідставно і некоректно означали в іконі як «натуралізм», «дилетантизм», «італійські нісенітниці», попри те, що вони піднесли духовність і стверджували християнську культуру.

Основні надбання середньовічної та ренесансної ікони – це декоративність, ясність кольору, відчуття простору, що перейшли в ікону бароко, яка їх плекала, розвивала, приводила до нових форм. Відтак в іконі була подолана ієратичність, жодна постать не трактувалася як нерухома, безпристрасна, застигла. Порушене в добу бароко правило гармонії спонукало використовувати композиційну асиметрію, що привнесла

природності, а заміна урочистого «царського» жесту різким, раптовим і динамічним рухом – життєвість, хоча й дещо театральну. Святі, зображені на іконах, наче перестали перебувати в небесному спокої, вони стали адекватними людям. Закомпоновані стоячі чи сидячі, вони сповнені внутрішньої напруги та хвилювання, що передавало відчуття внутрішнього, духовного духу. Екзистенційна збудженість святих підкреслювалася динамікою композиції, що суттєво ускладнила витвір. Осяжність ренесансної ікони межувала з площинністю, що створювало враження безтілесності та духовності святих. Їх постаті набули легкості й стрункості. Бароко відійшло від будь-якої двозначності у показі тіла: воно демонструє цілковиту тілесну присутність святого в земному реальному просторі на фоні природи чи архітектури. В художньому творі зросло відчуття маси постатей та предметів, які їх оточують. Доповнені виразним рухом, такі ікони презентували нову якість, якої не було ні в візантійських, ні у давньокиївських, ні в ренесансних образах. Життєвість ликів уподібнювала зовнішність святих до живих людей і виражала напруження внутрішнього руху, психологізм.

Збережені ікони та іконостаси із львівської церкви святої Параскеви П'ятниці, церкви Успіння Богородиці, Рогатинської Святодухівської церкви, свідчать про те, що стилістичні риси ренесансу зберігались тут довше. Порівняння стилю волинських, закарпатських, галицьких ікон, показує, що до середини XVII ст. відбувся розподіл між бароковими рисами та рисами ренесансними, де ознаки ренесансних творів полягали у кольоровій гармонізації, помірній осяжності, симетричній композиції, орнаменталізації, а ознаки бароко склали масивність, контрастність, рухомість, напругу твору. Для даного періоду було характерним збагачення і розширення колірної гами, змішане використання яєчної темпері і олійних фарб.

Мистецтво, яке віддзеркалює соціальні події, реагує способами, які йому доступні у вигляді стилетворення та формотворення. Стиль в мистецтві – це сукупність виражальних мистецьких засобів, якими художники відтворюють дух часу, настрої суспільства, його психологію. Якщо візантійський стиль був виразом містичних переживань людини, готика – виразом аскези й прагнення до небесного, ренесанс – виразом гармонії духу і тіла, матерії, то бароко втілювало й виражало бурхливу емоцію – біль, тривогу, неспокій, небайдужість. Так воно відгукувалося на релігійні потрясіння, війни, еволюційні зрушення. Соціально-політичним фоном розгортання західноєвропейського бароко були буржуазні революції та протестантські рухи М. Лютера, Ж. Кальвіна. В Україні бароко супроводжували політичні зрушення – українсько-польські війни

під проводом Богдана Хмельницького, рішення Берестейського собору, дії польських єзуїтів. Громадський спокій порушувала постійна тривога – небезпеки не тільки військових протистоянь, а й релігійно-політичних протиборств, конфесій, що вели непримириму полеміку.

Закінчення війни ознаменувалося усвідомленням жорстокої правди про Переяславську раду (1654) та її наслідків, що стали для України драматичними. У цей час в ікономалюванні з'явилася тема «Козацької Покрови», котра стала головною у новозбудованих Покровських храмах. Композиція «Козацька Покрова» відображала сюжет про заступництво Богородиці за народ України. Особливістю композиції поширюваної масово ікони «Покрови» було те, що вона не мала єдиного взірця. Кожний іконописець трактував сюжет по-своєму. При цьому зображення «Покрови» знаходилося у кожному козацькому курені, в кожній козацькій церкві, на військових козацьких корогвах тощо. Образ Богородиці був першим, до кого зверталися у молитвах козаки перед боєм. Серед найвідоміших нині – «Покров Богородиці» із зображенням Богдана Хмельницького і архієпископа Лазаря Барановича першої половини XVIII ст., що походить із Покровської церкви села Дешки (тепер Богуславського району) Київської області та «Покров Богородиці» із зображенням наказного гетьмана запорозьких козаків Івана Сулими та його правнука Семена Сулими, козацької старшини, царя та цариці, створена між 1739–1741 рр. – коли Семен Сулима отримав уряд переяславського полковника, що походить із Покровської церкви села Сулимівка (тепер Бориспільського району) Київської області. Обидві знаходяться у фондах Національного художнього музею України в Києві.

Саме «Покрова» засвідчила зміни, які відбулися у композиційній побудові української ікони. Вони полягали у розташуванні святих і не святих персонажів наче у спільній молитві, поряд. Такою композицією створювався своєрідний тип ікони-портрета, яка увічнювала українські типажі, набуваючи рис картини з пейзажем та елементами українського побуту.

Розвиток ікони бароко відбувався в українських іконописних осередках. Митрополит Петро Могила, гетьмани Богдан Хмельницький та Конашевич-Сагайдачний, сприяли відновленню мистецького життя у Києві, де в Братському монастирі на Подолі, у Києво-Печерській лаврі, у Києво-Могилянському колегіумі розпочали діяльність новітні центри. Така діяльність була особливо важливою після так званого «возз'єднання» України з Росією 1654р., коли московський царат активно полював за представниками інтелектуальної еліти України та виманював їх до Росії. Ікони українського бароко у Росії називали фряззю, демонструючи до них

зверхність. Проте, українське бароко знищити було неможливо: за часів гетьмана Івана Мазепи наприкінці XVII – початку XVIII ст. воно пережило справжній злет. За часів Гетьманату в Наддніпрянській Україні зводилися муровані та оригінальні дерев'яні барочні храми з характерними «грушеподібними» куполами та барабанами з навісами. Вони втілили український дух, ментальність, естетику, що стало ідеалом народних уявлень про красу й велич та надовго утримало цей стиль в українському мистецтві. Гетьмани, які були наступниками Мазепи – Данило Апостол, Павло Полуботок, Іван Скоропадський, Кирило Розумовський також підтримували культуру і протистояли русифікації.

Орієнтирами для українських іконописців були іконописні традиції давньоруського та середньовічного іконопису України з його великою школою майстерності, вмінням узагальнювати, компоувати, працювати з колористичною плямою.

Одним із найзначніших іконописних центрів у XVII ст. став центр у Києво-Печерській лаврі, напряду зв'язаний із сучасним поглядом на українську ікону. Київська іконописна майстерня, яку згадують літописи та Києво-Печерський Патерик, існувала вже наприкінці XI ст. Одним із перших її майстрів був монах Аліпій (Олімпій, близько 1050–1114). Православний святий, живописець і мозаїст, ювелір, лікар, чернець та священник Києво-Печерського монастиря, один з авторів Києво-Печерського патерика, він навчався у греків, а згодом став провідним іконописцем лаври. Акафіст всім печерським преподобним стверджував, що в роботі художнику-монаху допомагали ангели. Авторству Аліпія належали ікони «Печерська Богоматір з предстоячими Антонієм та Феодосієм», «Богоматір Велика Панагія» (Ярославська Оранта), а також сім ікон для церкви на Подолі, що вважалися чудотворними (нині знаходяться у Москві в Третьяковській галереї).

Наприкінці XVII ст. лаврська іконописно-живописна школа перетворилася на фахову майстерню, де працювали монахи-художники і навчалися молоді учні, представники різних прошарків суспільства – селяни, міщани, духовенство. Майстерню очолювали різні художники – Іван Максимович (1679–1745), монументаліст доби бароко, який очолював у 1706 р. іконописні майстерні в Золотоноському та Переяславському монастирях, а після 1718 р. – Києво-Печерську майстерню, автор знаменитого твору «Розп'яття з предстоячими» із зображенням лубенського полковника Війська Запорізького Леонтія Свічки; Феоктист (Федір) Павловський (Язловський, 1706–1744), учень Київської академії, керівник малярні Києво-Печерської лаври, під орудою якого були виконані

розписи Успенського собору Києво-Печерської лаври та Троїцької надбрамної церкви, де він особисто намалював «Троїцю» на склепінні; Алімпій (Яків) Галик (близько 1685–1763), ієромонах, живописець та гравер, автор ікон для іконостасів та настінних розписів церков у історичних місцинах Києва – Китаєві, Пирогові, Осокорках, Голосієві, в Успенському соборі Києво-Печерської лаври Алімпій Галик створив галерею портретів історичних та тогочасних світських і духовних осіб, а згодом – портрети Петра I, імператриці Катерини I, принца Оранського, королеви Марії-Казиміри Собеської. Йому належать також «страсні» ікони для Кирилівського монастиря (1759) та багато інших.

Керівниками Лаврської майстерні були також італійський художник Б. Фредеріче (з 1755) та З. Голубовський (з 1763).

До середини XVIII ст. майстерня існувала на «келійному» принципі, тобто учні та монахи працювали окремо один від одного. Однак, у школі сформувалася власна система навчання. Спочатку опановували зображення рослин, природи, тварин, людей. Пізніше виконували ікони станкового типу. Далі приступали до монументальних розписів. Навчальні малюнки, які створювалися в процесі робіт, дійшли до наших днів. Серед таких – роботи викладачів, датовані першою половиною XVIII ст., зокрема, естампи із зображеннями церковних та політичних діячів. Так, у лаврських «кужбушках» збереглися ескізи Феоктиста Павловського до ікон, численні малюнки Алімпія Галика. Нині вони мають велику культурну та наукову цінність, а їх розмаїття дозволяє говорити про написані твори як про своєрідну енциклопедію тогочасного українського живопису.

За участі художників Києво-Печерської майстерні відбувалися її поновлення та реставрація, адже впродовж довгої історії лавра не тільки розбудовувалася, але й зазнавала нападів, пожеж і руйнувань. Так, у 1718 р. горів Свято-Успенський собор, який майстри відновлювали у 1724–1731 рр., у 1734–1744 рр. були поновлені розписи Троїцької надбрамної церкви. Іконописці Лаврської школи відреставрували також живопис Свято-Успенського собору. Були відновлені іконостаси церкви Всіх Святих (1741) та Троїцької надбрамної церкви, а також, іконостаси церкви преподобного Феодосія Печерського (печерної), чотири ікони з іконостасами Хрестовоздвиженської церкви, церкви Різдва Христового (печерної), створені у XVIII ст.

У 1860 р. майстерню очолив киянин академік Опанас Юхимович Рокачевський (1830–1901), маляр-портретист, випускник Петербурзької академії мистецтв, з 1860 р. – директор малювальної школи при Києво-

Печерській лаврі. Після капітального ремонту храму Всіх Святих розписи його інтер'єрів були здійснені під керівництвом Івана Сидоровича Їжакевича (1864–1962), званого українського живописця, письменника і графіка, народного художника УРСР. У 1905–1906 рр. він обіймав посаду художнього керівника рисувальної школи в Києво-Печерській лаврі. Протягом 1902–1910 рр. митець розписував церкву Всіх Святих та Храм преподобних Антонія та Феодосія Печерських. Разом з ним у реставраційно-поновлювальних роботах взяли участь 24 художники, частина з яких були учнями школи. Пам'ятки монументального живопису, які вони створили, демонстрували високу художню майстерність усіх виконавців.

За радянських часів іконописні майстерні перебували в занепаді, однак наприкінці 80-х рр. ХХ ст. відновили роботу. Історія лаврських майстерень відтворена в працях П. М. Жолтовського, якому належить також каталог творів Києво-Лаврської іконописної майстерні, ілюстрації якого складають понад 250 малюнків учнів майстерні.

Отже, мистецтво України часу бароко, створене на основі давньоруських традицій та народного мистецтва в тісному поєднанні з європейським мистецтвом, представляє важливий етап формування та розвитку культури України.

Стиль бароко втілювався в різних видах мистецької діяльності. В Україні бароко знайшло відбиток в архітектурі, малярстві, скульптурі, графіці, декоративно-прикладному мистецтві. Значний перелік представляють ікони, написані народними майстрами. Основними засобами українського іконопису ХVІІІ ст. були декоративна пляма, узагальнення, художній естетизм.

Сучасна підготовка студентів майстерні живопису та храмової культури професора Миколи Стороженка ґрунтувалася на вивченні історико-теоретичних засад історії світового мистецтва, зокрема українського бароко. На сучасному етапі надзвичайно важливе значення має талант керівника, здатного згуртувати своїх учнів навколо себе і спонукати їх до мислення; педагога, який вміє виховати цілісне бачення, усвідомлення і розуміння того, який шлях у роботі конструктивний, а також, що таке мистецтво сьогодні та у який спосіб треба вирішувати творчі питання.

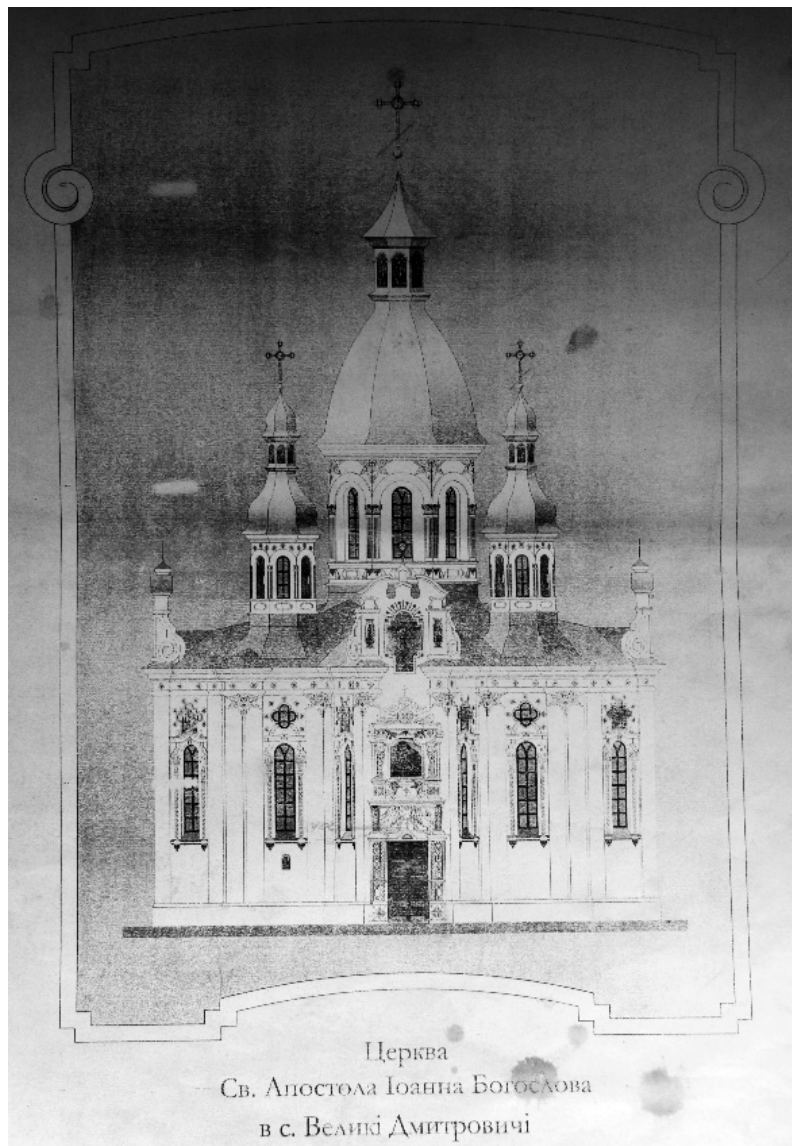
Школа М. Стороженка відома своїми випускниками, які продовжують ідеї, закладені професором на новому етапі. Резонансними стали виставки МЖХК «Майстер і його учні» (1995) у галереї мистецтв Києво-Могилянської академії, «Образи в релігійній культурі» (2000) у Національній філармонії України, «Від школи до храму» (1996, 2010, 2014,

2015) в різних містах України та за її межами, а також однойменний каталог «Від школи до храму», що вийшов друком у видавництві «Дніпро» (2010) з розділами «Дипломні роботи 1995–2010», «Живопис», «Малюнок», «Іконографія».

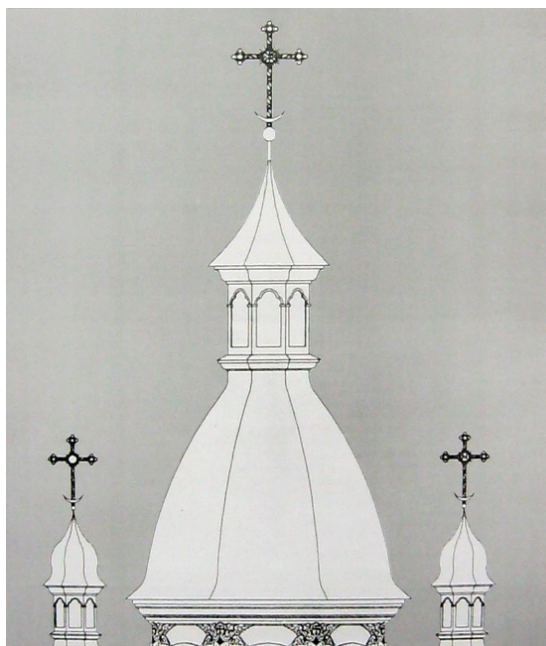
РОЗДІЛ V

Іконописний ряд екстер'єру Великодмитровицької церкви: структура, зміст, іконографія

План розпису екстер'єру церкви Святого Іоана Богослова в селі Великі Дмитровичі на Київщині полягав у створенні композиційної схеми з восьми ікон, відповідно зовнішньому колу ліхтаря (див.: проєктні малюнки храму: іл. 45, 46, 47).



Іл. 45. Проєктний малюнок Великодмитровицької церкви. 2000–2010.
З архіву М. Стороженка.



Іл. 46. Проектний малюнок купола та ліхтаря Великодмитровицької церкви. 2000–2010. З архіву М. Стороженка.



Іл. 47. Проектний малюнок Великодмитровицької церкви. 2000–2010. З архіву М. Стороженка.

Специфіку проєкту складало те, що план та всі завдання, згідно середньовічним нормам, на які орієнтувався проєкт, мали триматися в уяві. Відтак професійний досвід керівника робіт М. А. Стороженка був для художників-початківців, які ще не мали достатньої професійної практики, надзвичайно цінним, адже дозволяв опанувати повний комплекс завдань. Провідною виконавчою установкою М. Стороженка як наставника колективу малярів-іконописців (студентів МЖХК НАОМА) стало положення, що відповідало тисячолітній мистецькій практиці, а саме: творчий процес не є процесом висловлювання через твір егоїстичного «я», а є часово і просторово осмисленим рухом групи митців на створення узагальненого художнього образу; задля реалізації єдиного для всіх задуму, члени колективу мають проявити спільне мислення та колективну цілеспрямованість. Такий досвід мали митці Стародавнього Єгипту, Месопотамії, Греції, середньовічні ремісники, майстри доби Відродження – виконавці великих проєктів, архітектурних комплексів, монументальних розписів, скульптур. Часто архітектурну або мистецьку роботу розпочинав один митець, вів другий, а закінчував третій. Дотримуючись єдиного задуму та лінії дій, в результаті вони домагалися створення шедевр, який прославляв своїх майстрів навіки.

Відповідно до відомої практики попередників, М. Стороженко як керівник робіт у Великодмитровицькій церкві, бачив важливим згуртувати студентів у єдину команду, дати їм можливість спробувати сили в колективній роботі, зануритися в атмосферу монументальних робіт за традиційним каноном, проявити кмітливість в опануванні нових технік.

Кожен учасник проєкту отримав завдання розробляти структурні схеми композиції. Їхню основу було визначено за єдиною «запрограмованою» структурною лінією – синусоїдою. В прямому сенсі лінія – це один з головних технічних параметрів композиції, художньо-виразний засіб зображення, який використовують у графіці, живописі, архітектурі, дизайні. Попри те, що лінія в природі відсутня і є, по суті, умовним поняттям, тим не менш водночас вона є межею будь-яких площин і складовим елементом руху, пластики форми. Саме за допомогою лінії, художник позначає форму, її контури, виявляє об'єм і простір, передає повітряну чи обернену перспективу. Лінія завдає «тональність» композиції – від плавного, спокійного, «співучого» контуру, до вертикального і горизонтального, суцільного і переривчастого, прямого і хвилястого, пересіченого і паралельного, «легкого» і «важкого» абрису, що складають «нюансність» композиції. У виборі виразних засобів лінійної графіки та у володінні її технікою наочно відображається художній

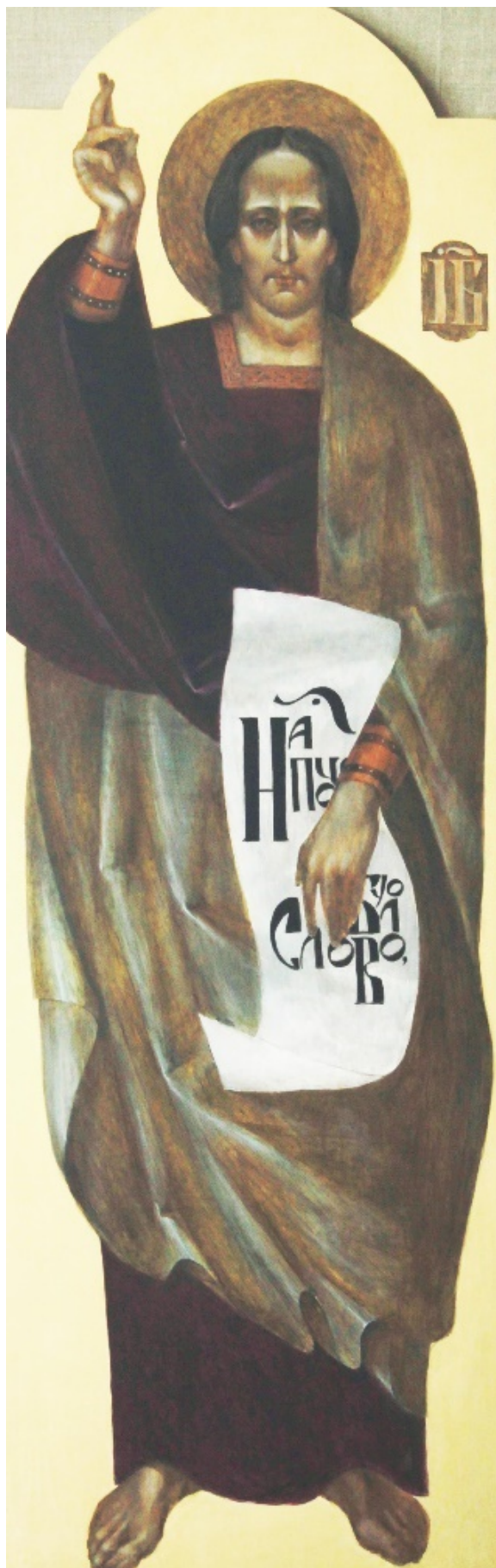
темперамент автора, вміння віртуозно використовувати пластичні можливості малюнка, здатного трансформуватися й тим самим суттєво впливати на композиційне формотворення. На це вказує увага до лінії з боку всіх без винятку митців, включно із Сандро Боттічеллі, Паоло Учелло, Андрієм Рубльовим, Діонісієм, Амадео Модільяні. Виразність композиції залежить від побудови за допомогою лінії, форми як виразника ідеї, а також, психологічного стану, наприклад, смутку, радості, збудження та ін., залежних від асоціативного зорового сприйняття. Науково доведено, що вертикальна побудова ліній викликає відчуття стійкості, діагональна – динаміки, горизонтальна – спокою. Криві лінії передають відчуття замкнутості або плинності.

Техніки лінійного малюнка та графіки використовуються також у тональній розробці форми, виявленні її освітленості, фактури. Для цього застосовується кольорова лінія, заливка, лінійна імітація тону – штриховка. Художня цінність малюнка, ескізу, креслення залежить від умілого та різноманітного використання лінії, виразність якої полягає в її пластиці, тобто в русі, напруженні, вільному повороті. Лінеарність є наслідком узагальнення й абстрагування, бо свідчить про переважання в творчості художника раціонального, аналітичного мислення. Зображуючи великі простори, художник зазвичай відмовляється від контрастних ліній, тому що вони порушують масштабне співвідношення, адже лінія визначає межу форми і окреслює її абрис.

Лінійний вектор напрямів враховують також при компонованні плям. У Великодмитровицькому храмі для цього були враховані погодні умови та світлові дії, у зв'язку з чим визначені вісі: захід – схід, північ – південь, а також рух сонця впродовж дня, адже такий розподіл є визначальним при розподілі тональних навантажень.

Наступний крок передбачав розробку ескізів. Створення кожної з восьми ікон було доручено окремому виконавцю-студенту МЖХК третього, четвертого та п'ятого курсів. Це були:

- святий Іоан Богослов (Семен Щербина; іл. 48);
- свята рівноапостольна княгиня Ольга (Роман Петрук; іл. 49);
- святий рівноапостольний князь Володимир (Роман Петрук та Єлизавета Яшина; іл. 50);
- святий Микола Чудотворець (Олексій Ростунов; іл. 51);
- святий Онисим (Єгор Анцигін та Юрій Зубрін; іл. 52);
- архангел Михаїл (Олександр Блонський; іл. 53);
- святий Іоан Предтеча (Ганна Шевельова; іл. 54);
- святий Дмитро Солунський (Роман Богдан; іл. 55).



Гл. 48. С. Щербина. Святой Иоан Богослов. 2012. МДФ, акрил. 176×61.



Іл. 49. Р. Петрук. Свята рівноапостольна княгиня Ольга. 2012. МДФ, акрил. 176×61.



**Іл. 50. Р. Петрук, Є. Яшина. Святий рівноапостольний князь
Володимир. 2012. МДФ, акрил. 176×61.**



**Іл. 51. О. Ростунов. Святий Микола Чудотворець. 2012. МДФ, акрил.
176×61.**



Іл. 52. Є. Анцигін, Ю. Зубрін. Святий Онисим. 2012. МДФ, акрил.
176×61.



Іл. 53. О. Блонський. Архангел Михаїл. 2012. МДФ, акрил. 176×61.



Ил. 54. А. Шевельова. Святой Иоан Предтеча. 2012. МДФ, акрил. 176×61.



**Іл. 55. Р. Богдан. Святий Дмитро Солунський. 2012. МДФ, акрил.
176×61.**

Таким чином до сюжетно-композиційного ряду увійшли образи двох святих свідків, сучасників та очевидців життєдіяльності Ісуса Христа (Іоан Предтеча, Іоан Богослов), двох святих земних сподвижників Христа (святий Миколай, святий Онисим), двох святих Його небесних сподвижників (архангел Михаїл, святий Дмитро Солунський), двох святих діячів, основоположників християнства на Русі (свята рівноапостольна княгиня Ольга, святий рівноапостольний князь Володимир).

Іоан Предтеча (близько 6 р. до н.е. – близько 30 р. н.е.) – в християнстві пророк, мученик, один із найбільших святих, попередник Ісуса Христа, котрий пророкував Його пришестя, а згодом хрестив Його у водах Йордану. Жив у пустелі і проповідував хрещення покайням для юдеїв. Був обезголовлений царем Іродом Антипою через намовляння Іродіади, доньки юдейського принца Арістобула, онуки Ірода Великого. Про Іоана Предтечу як пророка Ісус Христос казав: «Серед народжених жонами не поставав (пророк) більший від Іоана Хрестителя».

Серед інших святих Іоан Хреститель має найбільшу пошану – протягом церковного року на його честь відзначається шість дат: празник Зачаття, Різдва, Усікновення голови, Перше, Друге та Третє знайдення голови, Собор після празника Богоявлення.

На володіння реліквіями Іоана Хрестителя претендують ряд місць. Фрагмент його голови зберігається у Римі в церкві Сан-Сильвестро-ін-Капіте, ще один фрагмент є в Ам'єнському соборі, куди його приніс у 1204 р. тодішній володар Пікіньї Валлон де Сартон як трофей під час Четвертого хрестового походу з Константинополя. На володіння голови Іоана Хрестителя претендує також мечеть Омейядів.

У 2010 р. при розкопках монастиря на острові Святого Іоана, поблизу берегів Болгарії, знайдено релікварій з підписом мощей Іоана Хрестителя. У коробці знайдені зуб, кістки руки, щелепи та стопи. Болгарські археологи пов'язують появу цих реліквій Іоана Хрестителя на острові з Константинополем і датують її IV ст. Вчені з Оксфордського університету, спираючись на радіовуглецевий аналіз та аналіз ДНК (нуклеїнова кислота), підтверджують можливість приналежності кісток, що збігається з його віком.

З 1673 р. срібна скринька з кісткою правої руки Іоана Хрестителя зберігається в каплиці Бережанського замку (Бережани, Тернопільська область, Україна). Згідно з легендою, вона потрапила в Україну з Антіохії (нині місто Антак'я в Туреччині), куди її свого часу доставив апостол Лука.

Шанування Іоана Предтечі засвідчують численні храми на його честь. Серед найбільш відомих храмів святого – кафедральні собори у Варшаві та Перемишлі (Польща), храми в Львові та Ізяславі (Україна). Під іменем Ях'я Іоана Хрестителя також вшановують мусульмани.

Образ Іоана Предтечі має досить розвинуту історіографію. Ранні зображення святого, наприклад, на іконі «Святий Іоан Предтеча» з монастиря Святої Катерини на Синаї (друга половина VI ст., Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Київ) показують його в повний зріст, одягнутим у волосяницю та гіматій, в лівій руці з сувоєм із написом грецькою мовою: «Се, Агнець Божий...». У X–XI ст. образ був включений в дейзисну композицію, де він показаний зі схиленою головою в молінні Спасителю, одягнений в хітон і гіматій (або хітон та мілоть). До XII ст. зображення Іоана Предтечі розміщували справа від Ісуса Христа (дейзис на Арбавільському триптиху, X ст., Лувр, Париж), з XIII ст. – у правій частині композиції, зліва від Спасителя (мозаїка в південній галереї Собора святої Софії Константинопольської, 1261–1282 та ін.)

Іоан Богослов – один із дванадцяти апостолів, син Зеведея, брат апостола Якова. В Євангеліє від Марка разом із братом за бурхливий характер отримав назву від Ісуса «Син грому» (Воанергес) (Мр. 3:17). Разом з Петром та Яковом був свідком воскресіння дочки Іаїра (Мк. 5:37; Лк. 8:51), Преображення Христа (Мф. 17:1; Мк. 9:2; Лк. 9:28), Гефсиманського моління (Мк. 14:33) тощо. На прохання Христа готував його останню пасхальну трапезу (Лк. 22:8). На Хресті отримав від Ісуса доручення піклуватися про матір Ісуса – діву Марію. Після її Успіння проповідував у Ефесі та інших малоазійських містах.

У більшості християнських конфесій, апостол Іоан шанується як автор Євангеліє, книги Одкровення або Об'явлення (Апокаліпсис), трьох послань, що увійшли до Нового Заповіту. Пам'ять святого апостола та євангеліста Іоана православна Церква відзначає 8 (21) травня, Собор дванадцяти апостолів – 30 червня (13 липня), представлення Іоана Богослова – 26 вересня (9 жовтня). Католицька церква відзначає пам'ять апостола Іоана Богослова 27 грудня.

За імператора Нерона, апостол Іоан, за легендою, в узах був доставлений в Рим на суд, де за віру Христа був приречений на смерть. Однак, випивши чашу зі смертельною отрутою, залишився живим. Також він залишився неушкодженим після перебування в казані з киплячою олією. В результаті євангеліст був доставлений на острів Патмос, де прожив багато років в ув'язненні. По поверненню до Ефесу між 85 та 95 рр. написав Євангеліє, у якому заповів любити Господа та один одного

за законом Христа, адже «без любові людина не може наблизитися до Бога та угодити Йому». Любов до Бога і ближніх апостол Іоан проповідував у трьох своїх Посланнях.

Іконографія Іоана Богослова передбачає його зображення як людини поважного віку в червоних шатах, з чорнильницею, пером та книгою в руках. Поряд зазвичай зображують ангела, орла тощо, що вважають його євангельським символом. Є також іконографічний варіант образу Іоана Богослова молодим, безбородим, довговолосим.

Свята рівноапостольна княгиня Ольга (890–969), яка вступила на престол Давньоруської держави після загибелі її чоловіка великого князя київського Ігоря Рюриковича, увійшла в історію як одна з жінок-творців руської державності. Княгиня Ольга прагнула об'єднати руські землі, припинити бунти дрібних помісних князів, централізувати державне управління за допомогою системи «погостів», фінансово-адміністративних та судових центрів у віддалених від Києва землях. Княгиня Ольга укріпила оборонну міць Русі, установила західні кордони, розвинула міжнародну торгівлю, розпочала кам'яне будівництво.

Ольга стала першою правителькою Київської Русі, що прийняла християнську віру. Як розповідає «Повість минулих літ», княгиня хрестилася в 957 р. у столиці Візантії Константинополі. Вона направилася туди, доручивши Київ синові Святославу, котрий на той час підріс та міг управляти державою. В Царгороді імператор Костянтин VII Багрянородний та патріарх Константинопольський Феофілакт хрестили руську княгиню особисто: «І було названо їй в хрещенні ім'я Олена, як і древньої цариці-матері імператора Костянтина І». Патріарх звернувся зі словом настанови до Ольги: «Благословенна ти між жонами руськими, бо залишила темряву і полюбила Світло. Благословлять тебе руські люди в усіх прийдешніх поколіннях, від онуків і правнуків до найвіддаленіших нащадків твоїх». Після святого хрещення Ольга прожила трохи більше десяти років. Вона померла в 969 р. та була похована за християнським обрядом.

Онук великої княгині – святий рівноапостольний Володимир переніс її мощі у Десятинну церкву Успіння Пресвятої Богородиці – перший кам'яний храм Давньоруської держави. В період правління князя Володимира, Ольгу стали шанувати як святу. День пам'яті святої Ольги (в хрещенні Олени) – 11 липня (24 липня за новим стилем).

Іконографія великої княгині Ольги традиційна для всіх рівноапостольних святих, тобто святих, які уподібнюються апостолам за поширення Євангеліє. Ольгу традиційно зображують на іконах стоячи. У її

правій руці – хрест, що є символом проповіді Христової, яку вели всі рівноапостольні святі. В лівій руці – символічне зображення храму. Ще один традиційний образ святої Ольги – разом з рівноапостольним князем Володимиром.

Святий рівноапостольний князь Володимир Святославич (960/963–1015) – великий князь київський (979–1015), князь новгородський (970–988). Онук київської княгині Ольги, батько київського князя Ярослава Мудрого, канонізований Католицькою та Православною церквами як рівноапостольний святий, Володимир охрестився під іменем Василь і встановив Київську митрополію Константинопольського патріархату. Він є будівником Десятинної церкви (996), на побудову та утримання якої виділив десяту частину своїх прибутків. Звідси її назва. Особистий знак Володимира «тризуб» нині є гербом України, а сам Володимир – її національним героєм. Хреститель Русі (988), Володимир приєднав до своєї держави землі в'ятичів (982), ятвягів (983), радимичів (984), білих хорватів (981). Захисник Київської Русі, Володимир воював з булгарами (985), греками (988), вірменами (1000), поляками (1001), печенігами (996, 1015), заснував міста Володимир (988), Переяслав (992) та інші, розширив межі столиці Києва. Першим із руських князів, Володимир почав карбувати власну золоту монету.

З XV ст. князя Володимира вшановують як святого. Іконописці зображують князя Володимира з синами Борисом та Глібом, що загинули мученицькою смертю. В XV ст., коли після захоплення Константинополя турками, актуальною темою стала спадковість Русі від Візантії, Володимира зображали як візантійського імператора із золотою короною та у візантійському прикрашеному золотому вбранні. Проте зазвичай поверх візантійських шат на Володимирі накинуто підбита хутром одіж з довгими рукавами, яку носили в Давній Русі.

Святий Микола Чудотворець (270–343/352) – римський християнський священник грецького походження, єпископ Мирський. Також – святий Микола (Миколай), Миколай Чудотворець, Миколай Мирлікійський. День вшанування – 6 грудня за григоріанським календарем, 19 грудня – за юліанським. У 991 р. єпископ Регінальд склав «Житіє святого Миколая», в якому розповідав, що в молодості здійснив паломництво до Єгипту та Святої Землі. Зазнав гонінь за правління римського імператора Діоклетіана, був ув'язнений, а згодом, в часи імператора Костянтина, звільнений. Ймовірно, брав участь у Першому Нікейському соборі у 325 р. За переказами, зробив багато чудес за життя та

після смерті. У 1087 р. італійські купці перенесли тіло святого Миколи з Мири й перевезли до Барі в Італії (де його мощі зберігаються дотепер).

Вшановується з VI ст., коли імператор Юстиніан I збудував на його честь церкву в Константинополі, а в XII ст. його особливо шанував імператор Мануїл Комнін (1143–1181). На Заході папа Римський Миколай I (858–867) – перший папа з цим іменем – близько 860 р. збудував у Римі церкву святого Миколи. У Франції та Німеччині є понад дві тисячі церков святого Миколи, а в Англії – близько 400. До Німеччини його культ привезла візантійська княжна Теофано, дружина цесаря Оттона II (973–983). Найдавнішою спорудою, присвяченою святому Миколі в Україні вважається ротонда в Перемишлі X ст., на Галицьких землях – церква святого Миколи у Львові XIII ст. У Києві в XI ст. церкву святого Миколи на Аскольдовій могилі збудував боярин Ольма.

Натепер один із найшанованіших святих у католицькій, православній і деяких протестантських церквах. Культ святого Миколая був популярний у східно-християнських церквах, особливо в Греції, звідки поширився до Італії, Німеччини, України. Святого Миколая вважають своїм патроном у Греції, в Україні, на Сицилії, в Лотарингії та в багатьох містах Італії (наприклад, Неаполь), Німеччини, Австрії та Бельгії. На його честь названо українське місто Миколаїв.

Покровитель мандрівників, пекарів, моряків та дітей, за звичаєм, поширеним в багатьох європейських країнах, він приносить малюкам подарунки в день святого Миколая.

Іконографія святителя сформувалася в X–XI ст. у Візантії (мозаїка Константинопольського собору Святої Софії, хоча найдавніше його зображення – фреска в церкві Санта-Марія-Антиква в Римі – відноситься до VIII ст.)

Ікона святого Миколи (Мокрого), датована X ст. є першою чудотворною іконою Київської Русі, що належала до святинь Софії Київської. Чудотворний образ святого Миколи, одягненого в срібні ризи, зберігається в Крехівському монастирі на Львівщині, що вірогідно, походить з часів засновника монастиря Йоїла Крехівського (початок XVII ст.)

Три образи святого Миколи знаходяться в фондах Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Це ікона кінця XIV ст., на якій поясне зображення святого, хоругва зі святим Миколою з 1858 р. та образ святого Миколи, писаний у бароковому стилі, що схожий на романтизований портрет святого, який сидить, читаючи книгу. Ліворуч на нього сходять Святий Дух у вигляді голуба, праворуч знаходиться вузол

багряної тканини, що символізує проблеми й завдання у житті, які святому Миколі належало вирішити. Ця остання ікона, привезена з Волинської області, датована кінцем XVII ст. В музеї також знаходиться кам'яна скульптура святого Миколи XVII ст., виконана у народному стилі.

У християнській іконографії святого Миколая зображували з бородою, в шатах єпископа латинського або грецького обрядів, з митрою і посохом. Найчастіше в одній руці він тримає книгу, іншою – благословляє. Серед його атрибутів часто зображують реквізит з легенд – три золоті кулі, три яблука, три сумки, трьох дітей або підлітків, якір або судно тощо. Святого Миколу часто зображують разом з іншими святими, зокрема, поряд із дівою Марією з немовлям. Одягнення святителя Миколи на іконах одноманітне: це єпископське вбрання або біла хрещата риза, яка найчастіше зображувалася в композиціях на повний зріст, але зустрічається і в поясах. Важливою деталлю іконографії святого Миколи є червоний поруч – символ уз Ісуса Христа, на благословляючій правиці, розташованій в поясах зображеннях строго по центру. Іншим важливим компонентом іконографії і невід'ємним святительським атрибутом є Євангеліє в лівій руці Миколи Угодника. Закрите Євангеліє має обріз яскраво-червоного цинобрового (киноварного) кольору. Подекуди рука святого Миколи, що тримає Євангеліє, прикрита омофором, що вказує на священне призначення книги, покладеної на престол у вівтарі храму. Інколи він тримає книгу триперстям – жестом, що є символом Трійці. До початку XII ст. належала фреска з Михайлівського Золотоверхого монастиря у Києві: святитель зображений у зріст, з благословляючою правицею і розкритим Євангелієм в лівій руці (нині – у Третьяковській галереї в Москві, Росія). Це перше відоме зображення угодника Божого з розгорнутим Євангелієм.

Відомі також типи зображення святителя Миколи – поясний, із закритим Євангелієм на лівій руці (Візантія, XI–XIII ст.), тип житійний зі сценами з життя святителя (Балкани, Італія, Русь, XI–XIV ст.), тип зі святителем у центрі, навколо, якого на полях, – святі воїни і великомученики-цілителі, покровителі імператора і його війська (XI ст., Синай).

Святий Онисим (? – 95), за легендою, невільник-поганин у багатого чоловіка Филимона у Малій Азії. Під час втечі від хазяїна до Риму познайомився із святим апостолом Павлом, під впливом якого став християнином. Коли Филимон простив Онисимові провину і відпустив його на волю, ревно допомагав святому Павлові у його апостольському діянні. Перед смертю святий Павло висвятив Онисима на єпископа Верії. З

67 р. проповідував у Греції та країнах Малої Азії. Був єпископом Константинополя. В часи царювання імператора Траяна святий Онисим був схоплений і осуджений єпархом Тертиллою на мученицьку смерть – жорстоке побиття камінням й усікненням голови. День пам'яті святого апостола Онисима – 28 лютого.

Іконографія святого Онисима передбачає його зображення у вигляді нестарого чоловіка з короткою каштановою бородою та пишним волоссям, в хітоні та простому палії. Інший варіант зображення святого Онисима як нестарого чоловіка з сивим коротким волоссям та короткою бородою, в єпископських шатах та головному уборі священника, з Євангелієм в руках.

Архангел Михаїл – святий, якого шанують в юдаїзмі, християнстві, ісламі. Найбільш поширеним є уявлення про святого як про верховного командувача, архистратига Божого війська, яким він постає в Апокаліпсисі. Святий Михаїл вступає у двобій проти нечистих сил і стає їхнім переможцем (Об. 12:7). Упродовж багатьох століть святого Михаїла вважали заступником військових та мореплавців, купців та мандрівників, лікарів та хворих, ремісників, що працюють з металом та коштовними матеріалами (ювелірів, граверів, різьбярів, шліфувальників). У сучасному світі архангела Михаїла вважають своїм заступником різні організації: Спілка української молоді (СУМ), Товариство українських студентів-католиків «Обнова» тощо.

Поява культу святого Михаїла в давньоруських землях припадає на часи запровадження нової системи ідеологічних чинників, складання православної за характером і християнської за змістом ієрархії святих. Започаткований Ізяславом Святославичем монастир святого Димитрія, вперше згаданий у літописі 1062 р., який будувався у XI ст. як один з центральних київських монастирів, невдовзі був перейменований на Михайлівський. Ідея, уособлена образом святого Михаїла, відповідала головуванню князів, що сиділи у столичному Києві над іншими давньоруськими князями. За її допомогою було санкціоновано і освячено вищу владу в державі та одночасно підтверджено її надприродне походження.

Про універсальність образу святого Михаїла свідчить його поширення в різних країнах. Так, у єврейській народній традиції святий Михаїл – заступник євреїв перед лицем Бога. В ісламі – один із чотирьох головних архангелів. У християнстві – архистратиг, переможець Люцифера. День вшанування святого Михаїла – 29 вересня в західній традиції, 8 (21) листопада – у східній.

Впровадження культу святого Михаїла на Русі супроводжувалося будівництвом на його честь храмів. Один із перших храмів у 1078–1088 рр. був споруджений на території київського Видубицького монастиря. Його засновником став Всеволод Ярославич, батько Володимира Мономаха. У вотчинних землях князя Всеволода Ярославича – в Переяславі Руському, де майбутні київські князі «чекали» своєї черги на столичне князювання, в XI ст. існував ще один освячений собор в ім'я святого Михаїла. Він також був побудований як центральний у місті. Інший київський князь – Святополк Ізяславич, засновник знаменитого київського Золотоверхого монастиря, у складі інших споруд у 1108–1113 рр. збудував Михайлівський собор. У Галицько-Волинській Русі у Бакоті, столиці Пониззя, в XI ст. – скельний монастир, освячений на честь святого Михаїла, що діяв до XIV ст. Іпатіївський літопис у 1268 р. згадує Михайлівський монастир на Волині, де досліджена церква Святого Михаїла XIII ст. у Володимирі-Волинському. Вона знаменита своїм оригінальним оздобленням у вигляді колонади з восьми колон. З кінця XII ст. храми на честь святого Михаїла будували на новгородських, чернігівських, тверських і смоленських землях.

Замовниками храмів та провідниками культу святого Михаїла виступали князі: з XII ст. патронат святого Михаїла офіційно закріпився за династією київських Мономаховичів. У XIII–XI ст. святого Михаїла називали також своїм патроном тверські князі. В Галицько-Волинських землях культ святого в XIII ст. активно розвивав Данило Галицький.

В XIV ст. на Волині та Галичині у місцевих художніх осередках було створено ряд ікон із зображенням святого Михаїла. До першої половини XIV ст. відносять ікону архангела Михаїла з церкви Святої Параскеви Терновської із с. Деляви (Національний музей, Львів), до XIV ст. відносять ікону «Архангел Михаїл з діяннями» з церкви Святого Миколи в с. Сторона, що поблизу Дрогобича. В композиціях церковного іконостаса образ архангела Михаїла займав одне з центральних місць. У складі дейзисних чинів, він зображувався у спокійному урочистому молінні Христу, завжди симетрично архангелу Гавриїлу або в композиціях з предстоянням архангелів Богоматері.

Упродовж століть архангел Михаїл залишається популярним у геральдичній символіці багатьох країн. Святого Михаїла вважали патроном у багатьох країнах та містах: у Бельгії це Брюссель, в Італії – Альгеро, Прочіда, в Хорватії – Шибеник, в Росії – Великий Новгород та Архангельськ. Його вважають своїм патроном німці та ізраїльтяни. Святий Михаїл уособлює у Португалії муніципалітети Віла-Франка-ду-Кампу,

Кабесейраш-де-Башту, Олівейра-де-Аземейш, Олівейра-ду-Байрру, Пенела, Форнуш-де-Алгодреш та парафії Байрруш, Віла-Нова-де-Монсарруш, Віларіню-ду-Байрру, Канелаш, Мільейрош-де-Пойареш, Рекардайнш, Сан-Мігел-ду-Мату, Соту, Травассо, Урро, Фермелан. В Україні він уособлював Київське воєводство (1471), згодом Київщину, всю Наддніпрянську Україну тощо. Водночас він був символом низки стародавніх українських міст, таких як Гадяч (XVII ст. і 1782 р.), Клевань (1654), Кролевець (1644 і 1782 рр.), Миргород (1631), Овруч (1640 і 1796 р.), Сколе (XIX ст.), Тартаков (1748), Устя-Зелене (XIX ст.), Янів (нині Івано-Франкове, 1810). У пам'ятках середньовічної геральдики він представлений воїном, що стоїть у повний зріст з мечем та піхвами. Тип кінного Михаїла з'явився в межах XIV ст.: це сталося, коли образ набув узагальнень в результаті злиття «стереотипних» зображень декількох образів святих кіннотників.

Іконографічний канон образу святого Михаїла відображено в іконописі. Вбрання святого Михаїла складалося з військових шат та обладунків або з одягу, притаманного вінценосним особам – хітону, туніки чи далматика, на які зверху накидався гіматій або плащ із застібкою на грудях. Досить часто в живописних композиціях архангел зображувався в одязі, прикрашеному шитим опліччям та каймою по подолу. Особливої пишності одягу надавав «лор», шарф з золотої парчі, який носили імператори, перекинувши його через руку широкою довгою драпірованою смугою тканини, кінець якої вільно падав. Лор був частиною парадного костюму візантійських імператорів, а згодом – державних службовців високого рангу. Головний убір святого Михаїла складався з пов'язки зі стрічками – «слухами» («тороками»), протягнутими за вуха.

Святий Михаїл також зображується у вигляді воїна у римському військовому вбранні з мечем як переможець зла, диявола, дракона, у римській тозі з терезами (суддя), з прапором тощо. В деяких випадках святий Михаїл зображувався таким, що топче ногами Люцифера. Як переможець він тримає в лівій руці біля грудей зелену фінікову гілку, а в правій руці – спис, на верху якого біла корогва із зображенням червоного хреста.

Святий Дмитро Солунський (Димитрій Фессалонікійський, бл. 270–306) – один із найбільш шанованих святих у християнській традиції, святий-великомученик, який загинув за віру. Покровитель військових та захисник від ворогів, святий воїн Димитрій є одним із найшановніших у християнському пантеоні. Дмитро Солунський, більшість чудес якого пов'язані з посланням військової допомоги, в добу середньовіччя

сприймався як захисник вітчизни, патрон військової справи, воїнів та лицарів.

За церковною легендою, Димитрій, герой і видатний вояк, народився в родині римського сенатора в багатому грецькому місті Солуні, де згодом був призначений намісником римського імператора. За палке проповідування, навернення до церкви військових та городян, він потрапив до в'язниці, де зазнав катувань й мучеництва. В 306 р. святий Дмитро був страчений за наказом імператора Максиміліана – проколотий списами.

Походження святого Димитрія із Солуні вкорінило традиційне вживання ідіоматичної формули «Святий Димитрій Солунський» та, водночас, надало реалістичності його життєпису, що розгортався на тлі реальної історії міста Солуні – розвинутого торговельного та культурного центру. Солунь – найбільший у візантійській імперії порт, друге місто після столичного Константинополя, крупний економічний центр. У VI – на початку VII ст. тут була побудована одна з найзнаменитіших церков, присвячених святому.

Ім'я Димитрія, що походило з грецької мови і означало «приналежний до Деметри» – античної богині, що уособлювала процвітання, родючість, багатства землі, врожайність, щедроти, стало символом достатку. Свято святого Дмитра, що припадає за церковним календарем на 8 листопада, ідентифікувалося із язичницькими осінніми святами врожаю.

У християнстві зі святом Дмитра також злучена пам'ять землетрусу, який відбувся в Царгороді 26 жовтня 740 р. Вірогідно це позначилося на традиції Православної церкви відзначати день померлих. Православне поминання, назване на честь святого, – Дмитрівська поминальна субота. В Римо-католицькій церкві день пам'яті святого Дмитра також припадає на 8 жовтня.

На Русі шанування великомученика Дмитра почалось відразу після прийняття хрещення. На початку 70-х рр. XI ст. був заснований Дмитрівський монастир у Києві, відомий пізніше як Свято-Михайлівський Золотоверхий монастир. Його будував син Ярослава Мудрого – великий князь Ізяслав, який в хрещенні одержав ім'я Дмитро. В 1054 р. він сів на київський стіл. Відтак, культ святого Димитрія був ним перенесений до столиці. Поряд з князівськими палацами він створив фамільний Дмитрівський монастир, центральною спорудою якого стала церква святого Димитрія (близько 1060 р.). І хоча монастир у першій половині XII ст. одержав назву Михайлівського, ідея закріплення культу святого Димитрія як столичного та загальнодержавного була втілена в життя.

Ізяславом Ярославичем була замовлена ікона святого Димитрія (1069–1073) та мозаїка із зображенням святого для композиції «Євхаристії» (1111–1113). На живописних творах святий патрон київських князів зображувався вольовим і войовничим, з напів-вихопленим із коштовних піхов мечем – символом вручення влади. Для монастирського комплексу був виконаний також шиферний рельєф із зображенням святого Димитрія Солунського на коні, що складав частину циклу зображень святих воїнів-вершників (нині у Третяковській галереї в Москві, Росія).

Тематично та стилістично київські твори із зображенням святого Димитрія тяжіли до кола візантійських пам'яток, взірці яких, датовані XI–XII ст., знайдені у Києві. Один із таких знаходився поблизу Десятинної церкви – це образок «Димитрій Солунський на троні», з композицією «Сім отроків Ефеських» на зворотному боці (Збройова палата в Москві, Росія). Одним із найраніших візантійських творів із зображенням святого Димитрія є триптих Арбавіля (мініатюрний складень зі слонової кістки, виконаний у X ст.), де є образ святого Димитрія у військових обладунках, вважають «програмним». У правому нижньому куті центральної стулки, він розташований навпроти святого Георгія у верхній частині поля (Лувр, Франція).

У XII–XIII ст. культ святого Дмитра поширився в давньоруських князівствах: церковні споруди з'явилися у володимиро-суздальських, псковських та волинських землях. До XIII ст. цей культ не втрачав важливого змісту: він залишався одним зі своєрідних показників міцних зв'язків з Візантією та Балканами, де в південно-слов'янському середовищі культ Св. Дмитра традиційно мав велику кількість прихильників. Візантійські риси демонструє шиферна іконка XIII ст. із Кам'янця-Подільського (5,5×4,4 см), один із найвитонченіших зразків кам'яної дрібної пластики «візантинізованого» типу. Такі речі, приналежні до елітарної культури, пов'язують з давньоруською феодалною верхівкою. Знайдена на теренах окольного граду літописної Бакоти, у межах скельного монастиря, вона демонструє характерний іконографічний тип зображення святого Дмитра: фронтально розташована на образку фігура святого сповнена монументальної величі й переможності. Правою рукою він спирається на спис, лівою – на щит. На святому розкішне військово-спорядження та одяг. Композицію доповнюють дві фігурки янголів, які розташовані симетрично по обидві сторони голови святого воїна. Один ангел увінчує його німбом слави, інший подає меч. Розташована у глибокому кіюці, із заокругленими краями, композиція поєднує рельєфні фігури святого Дмитра та янголів із площинними деталями.

З XII ст. отримала розвиток й інша ідея культу святого Димитрія – приваблююча та оптимістична тема процвітання міст, яким надає покровительство святий Димитрій Солунський. Ця «серцевинна ідея культу» набула в добу середньовіччя нового піднесення завдяки зверненню до неї суздальського князя Всеволода Юрійовича, який в 1176 р. після загибелі брата Андрія Боголюбського, посів його стіл у володимиро-суздальських землях. Князювання Всеволода було відзначене активною діяльністю з розбудови і прикрашання міст Володимиро-Суздальського князівства, а сама ідея божественної щедрості та повноти життя знайшла своє втілення у будівництві та скульптурному убранстві Дмитрівського собору, побудованого у 1193–1197 рр.

За часів укріплення Москви в 1380 р., коли культ святого Дмитра став патрональним у московського князя Дмитра Донського, ця ікона була «принесена» до нової російської столиці. Відтак, ікона «Дмитро Солунський» другої половини XII ст., про яку згадували літописи, знаходиться у Третьяковській галереї Москви. Урочиста і святкова, вона вміщує зображення святого воїна, що тримає меч, прикрашений на клинку родовим знаком суздальських князів.

У XIII–XIV ст. остаточно були сформовані риси іконографічних типів зображення святого Дмитра. Зазвичай він уявлявся воїном в обладунку, який зі зброєю та щитом стоїть або сидить на троні, інколи в ряду обраних святих. З XV ст., коли ікони Дмитра Солунського увійшли до дійсної композиції іконостаса, військовий обладунок, подекуди, замінювався на хітон та гіматій. Однак, частіше він зображувався саме у військовому спорядженні.

На іконах з житійними композиціями на сюжет «Чудо Дмитра Солунського» святий воїн попирає диявола в образі скорпіона, в інших випадках він постає як вершник-воїн, який вражає списом язичницького царя Колуяна.

Вивчення історичних, культурних та мистецьких особливостей персоналій іконописного ряду Великодмитровицької церкви мало велике значення для створення загальної художньої композиції екстер'єру.

В іконописному ряду основна увага у зображенні перелічених святих була приділена жестам. У ряду постатей святих суттєво виділялися образи архангела Михаїла та княгині Ольги як єдиної жінки серед інших персоналій. Ці дві постаті привнесли в загальну систему елемент асиметрії – архангел завдяки крилам, княгиня – наявністю плата на голові і хреста в руці замість благословляючого жесту.

За взірєць було взято роботу Фра Беато Анджеліко «Ruota mistica» («Містичне колесо»; іл. 56), композиція якої також побудована по колу з відповідним розташуванням колірних і тональних плям, об'єднаних між собою пластикою лінії-синусоїди, що задає незримого ритму і проходить через усі фігури. Італійський майстер був прибічником вчення Ієроніма Савонаролі, який сповідував ідею «чистоти мистецтва», що досягається творенням духовного «капіталу».



Іл. 56. Фра Беато Анджеліко. Містичне колесо (Видіння пророка Єзекиїла). 1451–1453. Національний музей Сан Марко, Флоренція. Італія.

Для того, щоб усі твори вписались в єдиний ансамбль із восьми ікон, а ряд був цілісним, кожний студент-виконавець розробляв не тільки доручену йому ікону, а увесь ряд, всі вісім образів. На консультаціях із

професором М. Стороженком визначались і обирались ряди-схеми, у яких художньо-пластичне рішення композиції було найбільш логічним, коректним, вдалим.

Наступним завданням було створення кожним студентом розгортки ліхтаря, в основі композиції якого лежала вище знайдена схема-лінія, а згодом і виготовлення макету. Коло ліхтаря було поділено на сектори. На цьому етапі для структурування композиції, професором Стороженком було наголошено на важливості геометричної схеми за абрисом синусоїди, лінія якої мала втілити пластику загальної форми та її тональний стрій, важливий для сприйняття іконопису, питомо на відстані. В загальному ряду були визначені дві постаті – найбільш темна по тону загального силуету і найсвітліша. Інші в діаметрі регулювалися різною ритмічною тональною навантаженістю відносно одна одної, де колірна і тональна пляма розвивалася, «перетікаючи» з одного іконописного зображення в інше. Метою кожного студента було створити умови для того, аби не порушити загальний силует кожної ікони і водночас створити спільну композицію ритмів, пишучи свою ікону, орієнтуватись на всі вісім. Для загального уявлення про створення композиції в екстер'єр ліхтаря храму постало завдання кожному студенту виконати макет – зменшений варіант ліхтаря, на якому узагальнено й чітко прослідковуватиметься пластична побудова всього ансамблю ікон, що дозволить знайти тональність, колірне рішення та ритміку жестів, обраних для даної композиції, святих. Досвід макетування показав важливість могутнього узагальненого силуета, який конфігуративно прочитуватиметься на великій відстані та творитиме візуальну асоціацію про зображеного святого.

Впродовж усієї роботи важливою частиною навчально-виховного процесу були щоденні живі бесіди та розмови про мистецтво, практично-фахові консультації з М. А. Стороженком – людиною, котра присвятила своє життя у професії митця, пошукам великої художньої форми та її найкращих рішень (іл. 57).



Іл. 57. Микола Стороженко. Формування навчального завдання.
Світлина Р. Петрука. 02.02.2012.

Одним із провідних постулатів майстра була теза, що зміст без форми немає значення. Головне, на думку професора, є не фабула твору, а ідея, питома, ідеологія як вище розуміння сутності предмету творчості. Живий досвід Стороженка-митця та його природне вміння донести цей досвід до сприйняття учнів-студентів істотно впливали на формування світогляду майбутніх художників. У результаті рівень підготовки митця, визначення його як майстра – освіченого фахівця й професіонала, істотно зростав саме під час навчання в МЖХК НАОМА, під впливом професійного авторитету педагогів-художників, за активної особистої участі Миколи Андрійовича Стороженка.

Введені до програми МЖХК М. Стороженком завдання з композиції іконостаса формували суму різноманітних знань з основ архітекtonіки. Водночас вони торкалися базових принципів побудови твору. В художньому виразі структурних закономірностей будь-яких конструкцій – пластичної, колірної, будівельної, архітекtonіка є основою, фундаментом, на якому тримається форма. Вона унаочнює взаємодію, ритм, пропорції, колірний лад тощо, зумовлює співвідношення головних і другорядних елементів. Глибинний аналіз кожної частини церкви щодо архітекtonіки в цілому та її окремих частин, здійснений за участі досвідченого викладача М. Стороженка, сприяв глибокому проникненню в світ сакрального

мистецтва, усвідомленню способів його творення, розуміння особливостей синтезу архітектури та творів образотворчого мистецтва, методів образотворення в архітектурі, в тому числі іконописі. Микола Андрійович, який щиро ділився власним досвідом роботи в храмових екстер'єрах та інтер'єрах, наприклад, у куполі Пресвятої Трійці церкви Миколи Притиска, де виконав розписи барабану, бані, парусів, чотирьох центральних стовпів. Передача такого досвіду створювала підґрунтя для отримання студентами невичерпного джерела знань.

При розробці пластичного рішення ансамблю для Великодмитровицької церкви одним із питань було вибір матеріалів для виконання ікон. Річ у тім, що для екстер'єру, де мали постійно знаходитися ікони, треба було врахувати зміну погодних умов – сонця, дощу, снігу, вітру, притаманних різним порам року, включно із температурним режимом. Це не міг бути звичайний для іконопису темперний живопис, призначений для приміщень зі сталою температурою, де немає інших подразників. У стінах НАОМА за програмою МЖХК в повній мірі подається вивчення технологічних процесів темперного іконопису, навички якого студенти отримують, проходячи курс копіювання зразків візантійського та барокового іконопису за дисципліною «Технологія середньовічного живопису» та під керівництвом О. В. Вислободова.

Суттєвою частиною роботи було створення підкартонників із тональним вирішенням рисункової пластики плям, розподілених на чорне, біле, сіре у формальній композиційній структурі (іл. 58). М. А. Стороженко вважав цю частину роботи як проміжну, але необхідну для глибиннішого усвідомлення формотворення. Його ідея полягала в тому, щоб внутрішньо підготувати учня до опанування методики виконання роботи. Робота з підкартонником дозволяла прослідкувати напрями форм в умовних частинах. М. Стороженко ділився власним досвідом та особистими спостереженнями стосовно пластики, в тому числі на прикладі людського тіла та його руху. Так, наприклад, він звертав увагу учнів, що при ходьбі змінюються напрями форм бедра і гомілково-ступневої частини людської ноги. Ці напрями впливають на пластику складок, які М. Стороженко називав «цвітом на тілі квітучої вишні – постаті». Отже постать людини, прикрашену складками, майстер порівнював із завітчанним рясним цвітом дерева. На його думку, функція складки не обмежувалася звичайним призначенням. Стороженко бачив її тремтливою сімнадцятиліткою, що «бурхливо в'ється по об'єму форми», яка є «формою у формі», що творить систему живого дійства, «таємничого, а, можливо, й містично-загадкового». Говорячи про твори Пінзеля, яким притаманна композиційна

побудова зі складками, він стверджував, що в складках його геніальних скульптур, є «дух, що тіло рве до...духу». Микола Андрійович стверджував, що між складками є ефір. «Ефір – “вітер” без напрямку» і пояснював студентам, що складку треба опрацювати як елемент конструкції, шукати у ній «динаміку глибини в глибинах» і «метафізичний рух».



Іл. 58. Підкартонник іконописного ряду Великодмитровицької церкви.

Звідси походила і його увага до рефлексів, де складку-форму він радив ставити в контекст симетрії, масштабу, кута, в конкретному середовищі храму – до об’єму всього храму, забезпечивши їй тим самим «одухотвореного звучання», як звуків «музичного руху бахівського багатовимірного простору».

Звертаючись до різних аспектів теорії та історії живопису в своїх бесідах, М. Стороженко виховував у своїх учнів особливе ставлення до кольору. Він говорив про відчуття кольору не як до фарби, а як до символу, який «озвучує предмет у просторі», «матеріалізує і дематеріалізує», «має своє тіло духовної субстанції, є проявом божественного на землі». Про неможливість існування світу без кольору свідчать, наприклад, чорно-білі фотографії, картони, малюнки, позбавленні того емоційного стану, який дає колір: він викликає інші почуття, ніж ті, що нав’язані тоном. Тон, наполягав М. Стороженко, відповідає «за культуру глибинних почуттів, в тому числі, духовних, в той час як колір є проєкцією душі: взаємодія кольору з тоном творить гармонію». Кожен колір спектру має власні особливості. Зокрема, його локальність – це «відірваність від матерії середовища, від впливу неба (холодного) і землі (теплого)», а «звук» – дія у вимірі підсвідомого: «розтяжкою» спектрального кольору білилами досягається бескінечність «відзвуків» – відтінків. Однак, лише метафізично вірно «обчислений» тон кольору приводить його у внутрішньо-дієву активність. Фінальним акордом іконописного твору є постановка холодних «движків», якими користувалися в іконописі та

візантійсько-давньоруському стінописі, як структурною одиницею світлового елемента білил поверх гарячих кольорів. Такі принципи роботи із фарбою демонстрували великі майстри-іконописці та монументалісти минулого – Феофан Грек, Андрій Рубльов, Діонісій, які володіли спеціальними знаннями про взаємодію внутрішнього, таємного та зовнішнього, доступного оку.

На тлі пошуків тонального рішення ряду в картонах, вдосконалення пластики образів, професор Стороженко, вважав пріоритетним, головним, питання про обрання матеріалу. З попереднього досвіду застосування матеріалів було вибрано плитний матеріал МДФ, який при покритті певними речовинами виявляє стійкість до температурних та природних подразників. Для ґрунту був вибраний акрил з кількшаровою обробкою дошки, який дає захист від вологи. Експерименти, що розпочалися взимку на пробних зразках дошок із штучним подразненням їх різними чинниками, показали, що заґрунтовані з багатьма мікронними лесувальними шарами фарби, покриті різними лаками і закопані на декілька днів у сніг, досить добре витримують кліматичні холодові перевантаження (іл. 59).



Іл. 59. Студентсько-викладацька група МЖХК НАОМА в процесі проведення експерименту щодо метеорологічних впливів на підготовлену дошку. Студенти : Р. Богдан, К. Бучацька, Ю. Зубрін, Р. Петрук, Є. Анцигін, С. Щербина, А. Шевельова, викладачі: М. Стороженко, І. Пилипенко, О. Соловей. 30.01.2012. НАОМА. Київ.

Так само, ці матеріали виявили стійкість після нагрівання до високих температур, а також, механічне пошкодження наждаками (іл. 60). Під

шаром лаку дошки витримали також обливання холодною водою (іл. 61), що імітувало дощові опади, а згодом і повне занурення у воду.



Іл. 60. Експеримент із пошкодженням підготовленої дошки наждаками. Світлина Р. Петрука. 30.01.2012. МЖХК НАОМА.



Іл. 61. Експеримент із обливанням підготовленої дошки холодною водою. Світлина Р. Петрука. 30.01.2012. МЖХК НАОМА.

Пройшовши шлях від схеми-ескізу, колажів, розгортки, форескізу, макету, підкартонника, проєкт іконописної композиції екстер'єру храму вийшов на фінальний етап перед написанням ікони в матеріалі. Це картон, що повинен бути виконаний в масштабі 1:1 для подальшого перенесення на дошку в традиціях написання ікони і за візантійськими правилами, і за правилами бароко, з опрацюванням чіткого лінійного рисунку. На цьому етапі характерні ретельні пластичні пошуки деталей, які були неможливі на попередніх етапах.

Для підготовчих робіт, при виконанні картонів (іл. 62, 63), матеріалом було обрано соус, як пластичний, «гнучкий» та зручний. Відомий з ХІХ ст., соус належить до видів пастелі. Він створюється із порошку продуктів згоряння, до якого додають рослинний клей. Виразність соусу полягає у поєднанні «акварельного» і традиційного способу нанесення пігменту. Поверхня рисунка вкривається загальним тоном, а після висихання світлі місця висвітлюються за допомогою гумки. Темні ділянки наносять сухим шаром соусу або вуглиною.



Іл. 62. Р. Петрук. Свята рівноапостольна княгиня Ольга. 2012. Папір, соус. 176×61.



Іл. 63. Проміжний етап роботи на картонах ряду ікон. 2012. Папір, соус.

Найскладніше із завдань – надати кожній формі та деталі просторово-колірного і тонального звучання. Наприклад, окреслити пластику світлих жестів на темному чи темних на світлому тлі, або ж на золотому; підпорядкувати складки декоративній плямі тощо.

Рух по колу починався від центральної постаті над входом до церкви: Іоан Богослов – перший, хто благословляючим, «мойсеївським» жестом вводить у коло. Було також визначено ідею не робити позему, щоб святі «витали» в піднебесі, а не стояли на землі. Враховано значну висоту розташування композиції, що вносить корективи в пропорції постатей – за зоровими і психологічними законами сприйняття. Постаті святих були розширені зі збільшеними головами, адже при спогляданні знизу простір їх виступає. В пропорціях тіла також зауважено на закладений «закон семи голів», внаслідок чого знизу це виглядатиме як вісім – дев’ять голів в іконічній деформації (іл. 64, 65). Цей важливий висновок був здобутий експериментами з психології сприйняття, отриманий дослідженням різних ситуацій просторових звучань, предметів та об’єктів у просторі. Суттєвим аспектом композиції ікон та іконописного ряду є симетрія. Поняття симетрії, що цікавило вже митців Вавилону, Стародавнього Єгипту й Стародавньої Греції, у V ст. до н. е. філософ і геометр Піфагор характеризував як «сутність усіх речей і організація Всесвіту», адже гармонійна система чисел та їх відношень забезпечує його впорядкованість, організованість, красу. Людська творчість у всіх своїх проявах тяжіє до симетрії як акту впорядкування.



Гл. 64. Р. Петрук, Є. Яшина. Святий рівноапостольний князь Володимир. 2012. МДФ, акрил. 176×61. Фрагмент у ракурсі.



Іл. 65. Р. Петрук. Свята рівноапостольна княгиня Ольга. 2012. МДФ, акрил. 176×61. Фрагмент у ракурсі.

Також, професор Стороженко наполягав на увазі до декоративних елементів, адже в композиційному рішенні вагома роль належить декоративному узагальненню плям. Запропонована М. Стороженком ідея темного німба, який надав знакового звучання головам, утворила горизонталь, чим було досягнуто завершеності форм. Німб, та його форма у вигляді кола, пов'язана з давніми релігійними уявленнями про символ вічності, умовне позначення сяйва навколо голів святих, знак святості. У християнському мистецтві німб почали зображувати з IV ст. як нагороду за праведність. Проте в історії відомі німби різної форми і кольору: трикутний, шестикутний, круглий. Окрім того, в католицизмі і православ'ї його художньо трактували по-різному. В католицьких традиціях його часто зображають в ракурсі як кільце над головою, що є аналогом корони чи вінця. У православ'ї – це знак просвітління лику.

Завершення картону з урахуванням досвіду попередніх етапів роботи, дозволило приступити до виконання роботи в матеріалі на дошках. Їхня підготовка передбачала шліфування кутів до заокругленої форми, що мало перешкоджати потраплянню всередину вологи.

Початок роботи – перенесення контурів зображення святих лінійно. Для цього були використані кальки, а також, пігмент сурик (вохра залізіста) червонувато-коричневого кольору, природного походження. Після перенесення контурів майбутнього твору на дошку, їх наводять кольором, з урахуванням тону ліній, що має «звучати» крізь тонкі шари майбутніх кольорових налесувань. Далі було виконано прописку – перший мікронний лесувальний шар з гризайльним рішенням одним кольором, питомо теплим. Першим шаром темного тону, що має назву санкир, прописано лики та інші ділянки тіла після прокладки основних тонів фарбою.

Після цього почалася декоративна площинна обробка кольоровим тоном кожної плями. В таких роботах прийнято враховувати шар білого ґрунта, адже при використанні технології письма лесуваннями прагнуть, щоб кожен шар просвічувався один крізь одний. Лесування – техніка отримання глибоких переливчатих кольорів шляхом нанесення напівпрозорих фарб зверху основного кольору, створюється тонкими прозорими шарами фарби, яку використовують також у будівництві та промисловому дизайні. Вона використовується в живописі з XIII ст. Найвищого рівня лесування досягли в станковому живописі у XVIII ст.

На вимогу професора Стороженка всі етапи роботи виконувалися всіма учасниками синхронно: адже головним завданням, яке ставив перед студентами М. Стороженко, було, за його словами, «колективне я». Не

мало бути, що один тільки починає роботу, а другий вже закінчує, адже порушення колективного виконання роботи, могло призвести до розбалансування єдності та назагал всього ансамблю. Тільки «колективне я» забезпечує неподільну цілісність образної системи художнього проєкту.

Окремий вид робіт – рисункова обробка кольором компонентів: складок, жестів рук, деталей облич. Він передбачає постійний аналіз творів на відстані, дистанційне врахування просторових ілюзій і потребує винайдення правильного рішення з усвідомленням поняття монументальності. На відміну від розглядання твору зблизька, тут діють інші закони сприйняття, які стосуються правил виразності форми. Так, наприклад, професор М. Стороженко попереджав: якщо рука в системі темної плями зблизька сприймається як завершена, то на відстані в тих самих умовах виконання вона може бути абсолютно «з’їдена», «знищена» простором. Художник-монументаліст має виробити у собі «телескопічний» погляд. На думку М. А. Стороженка, для цього в процесі навчання, а згодом роботи, виконуються спеціальні «вправи» на розподіл пропорцій декоративних кольорових та хроматично-ахроматичних плям в зменшеному вигляді для визначення властивостей їхнього споглядання на різних відстанях. При цьому контролюються та врівноважуються теплі й холодні тони, їх співвідношення до силуету та лінії, чим утворюється загальна система: силует – пляма – лінія. Отже, в процесі роботи проводилося постійне спостереження за тим, як відповідно до обрання теплих чи холодних тонів, ілюзорно змінюються силует, пропорції фігур, їхні частини, наприклад, кисть руки, об’єм голови в німбі.

Особлива увага та ретельність приділялися лінійно-кольоровій обробці силуету жесту руки, що за кольоровим ескізом була винесена на золоте тло, якому в ієрархії кольорів іконопису належить провідне місце. Адже це одночасно і колір, і світло, яке означає сяяння Божественної слави і місце перебування святих. Золото є символом Небесного Єрусалиму, про який Іоан Богослов у своєму Одкровенні писав як місто, де вулиці – «чисте золото і прозоре скло» (Об. 21:18–21). Золото було тлом для сюжетів у найзнаменитіших православних церквах – Святої Софії та Кахріє-Джамі в Константинополі, Святої Софії у Києві, монастирях Дафні, Хозіос-Лукас, Святої Катерини на Синаї. Золоте тло, німби, сяйво навколо фігури Христа, асисти на одязі Богородиці та янголів є виразом святості та приналежності до світу вишнього.

З втратою глибинного розуміння смислу сакрального золото в повсякденному житті, у свою чергу, перетворилося на декоративний елемент і перестало сприйматися символічно. Естетика бароко, що

запанувала з XVII ст., також змінила розуміння символічної природи золота: із трансцендентного символу золото перейшло у символ розкоші та багатства. Церковні інтер'єри, іконостаси, кіоти, декоровані позолоченим різьбленням, імітували метал, що в новій церковній естетиці стверджувало світське сприйняття золота.

Окрім того, активний розвиток колористики в добу бароко взагалі радикально змінив відношення до кольорів і призвів до експериментів з ними. Золоте тло заміняли на червоне, зелене, жовте (вохра), які мали власні традиційні символічні значення. Так, червоний символізував вогонь Духу, яким Господь хрестив обраних, «виплавляючи золото святих душ». Зелений символізував вічне життя, цвітіння, надію, святий Дух. Вохра, найближча за спектром до золота, була його заміною, але не прямою – вона лише нагадувала про нього, викликала асоціацію. Найближчий за семантикою до золота – білий, так само трансцендентний, і так само, як золото – колір і світло водночас, адже він є поєднанням усіх кольорів. Білим пишуть одіж Христа як вираз чистоти, недоторканості, приналежності до божественного світу. Звідси і його протиположність – чорний, що не є кольором: він позбавлений світла та поглинає всі кольори. Втім, і в нових смислах культури залишалася унікальність золота: вона полягала не лише у його металевому сяйві, а й у тому, що звичайний колір вибудовується за принципом дихотомії – як протилежні (білий – чорний) або додаткові (червоний – зелений) в той час як золоту немає ні протиставлення, ні ідентизму. Золото в іконі передає цілісність світу як сутність Бога, що не приймає поділ світу на діалектичні пари, ікона прагне до подолання цього поділу, поєднуючи вороже в антиномічній єдності. Назагал колір втілює в іконі різноманіття світу. Чистий, «первинний», полишений рефлексій, він є суворо локальним, що неухильно визначається межами предмета.

На початках роботи з кольором в іконописному ряді, за порадами М. Стороженка, фарба накладалася без білил – їх присутність була не обов'язковою внаслідок «свічіння» білизни дошки. Після обробки кожної колірної плями таким чином, що вона отримала тональне затемнення по краях своєї форми, було підготовлено умови для введення білил. Зважаючи на те, що фарба накладалася на водній основі, важливо було дотримуватися правильних пропорцій води до пігменту. Виходячи з того, що зображення мали знаходитися не всередині приміщення, а зовні, в екстер'єрі, де товщина колірних шарів пігменту неприпустима, інтенсивність кольору досягалася не одним шаром, а накладанням багатьох прозорих лесувальних шарів. Такі нашарування здійснюються в декілька

етапів, впродовж довгого часу. Так само і білила, завдяки яким саме досягається ефект «холодних» тонів, накладаються багат шарово. На завершальному етапі роботи, фахової обробки образів, досягалася та виразність силуету, кольору, деталей, що діяла відразу, з першого погляду, викликаючи відчуття довершеності.

Так як монументальне мистецтво, в тому числі іконопис, тісно пов'язане з архітектурою, вибір стилю зумовила архітектура храму (іл. 66), суголосна бароковій традиції початку XVIII ст. На такій образно-візуальній версії наполіг М. А. Стороженко. Якщо звернення до візантійської традиції іконописання дозволяло обмежитись завершенням роботи над ликами розстановкою світлових білильних «движків», то обрання стилістики бароко передбачало трансформацію візантійської плями у тектонічно м'які, тонально вплавлені світлові потоки. Здійснення таких завдань ґрунтувалося на задіянні художниками фахового арсеналу знань та навичок, набутих за навчання, в тому числі під час академічних постановок у МЖКХ НАОМА. Традиція, дух бароко, глибоке розуміння його світоглядних засад, поєднаних із майстерністю художника – це те, що здобувалося у школі М. А. Стороженка впродовж років навчання.



Іл. 66. Микола Стороженко на території Великодмитровицької церкви. 2012. З архіву М. Стороженка.

Завдяки роз'ясненням М. А. Стороженка, студенти отримали уявлення про поетапне ведення роботи від її початку до фіналу, від цілого до деталей, від задуму до його остаточної реалізації, коли позитивний результат досягається сформованим у студентів почуттям високої відповідальності до творчого процесу.

Зокрема, конструктивними стали консультації професора Стороженка просто неба, де діяли простір, відстань та жива природа, розвивали у студентів спостережливість, вміння аналізувати, як середовище взаємодіє з кольором й тоном: в одному випадку деформує, «спотворює» малюнок, в іншому – збагачує щодо світлотіньової структури композиції, її впливу на розмір, висоту фігур. Внаслідок таких спостережень вносилися корективи і робилися важливі висновки. Детально обговорювалися питання своєрідного візуального «конфлікту» щодо погляду на монументальний твір зблизька та погляду здалека. У такий спосіб усвідомлювалося також те, чого не можна робити з художньої точки зору на великому просторово-середовищному проміжку, що може спотворити сприйняття роботи глядачем і тому категорично заборонено.

Представлена освітньо-навчальна методика застосовувалася виробленням фахових поглядів, критичної думки, вмінням вести предметну професійну розмову. Бесіди, які були своєрідним введенням у творчу лабораторію досвідченого професора, надавали творчо-навчальному процесу глибокого змісту, привчаючи студентів до відповідального ставлення до роботи, професії та місії митця.

Подібно до відомих в історії шкіл античних філософів: Сократа, Платона, Арістотеля, Цицерона, Квінтіліана, діяльність яких була позначена особистістю їхніх лідерів, а їхні заклади стали прототипами творчих лабораторій та майстерень, школа Стороженка разом із професійними знаннями надавала молодій людині установку на життя, формувала світогляд, естетично виховувала. Спілкування із видатним мислителем, право долучитися до його знань, вмінь, життєвого досвіду розцінювалося у Давній Греції як справжня цінність, духовне надбання. Отож донині актуальними залишаються ідеї школи Сократа (469–399 до н.е.), який славився вмінням вести евристичну бесіду, що розвивала в його учнів мислення, розумову активність. Слово «школа» у буквальному перекладі з давньогрецької – *σχολή* – означає «дозвілля, відпочинок», «вільне проведення часу», згодом – «заняття на дозвіллі». Таку форму навчання після греків, запровадили римські філософи, наприклад, Плутарх (I–II ст.), філософські бесіди якого вважалися навчальними. Відтак, «школа» в прямому значенні слова, означає «ті, кого навчають». Сучасне

поняття «школа» поєднує різні смислові аспекти, зокрема: уявлення про систему загальної освіти, сукупність навчальних закладів; приміщення, де знаходиться заклад; колектив учнів навчально-виховного закладу; учнів і учителів такого закладу; спеціальний навчальний заклад, училища, курси і т. д., де здобуваються професійні знання, досвід, навички. Школа це також напрям у науці, мистецтві, літературі, суспільно-політичній думці, пов'язаний з єдністю основних поглядів, спадкоємністю основних принципів, методів творчості.

Пройшовши повний цикл робіт від перших ескізів до остаточного завершення проєкту у Великодмитровицькій церкві студенти МЖХК отримали справжню професійну школу знань та вмінь. Сумарно можна оцінити методичну зваженість, обдуманість і обґрунтованість школи М. А. Стороженка й запропонованої ним програми: його великий досвід митця та педагога веде до високого професіоналізму майбутніх поколінь.

ПІСЛЯСЛОВО

Набутки колективного творчого досвіду майстерні живопису та храмової культури під керівництвом М. А. Стороженка

Іконі – одному з головних предметних символів християнства й змістовно-смислового навантаження віри, належить у християнській культурі провідне місце. Ікона поєднує спільну релігійну історію православної, греко-католицької, коптської, маронітської церкви. В цьому колі – Вірменія, Греція, Грузія, Румунія, Сербія, Україна, східно-європейські та близько-східні країни. Від доби раннього середньовіччя й поширення християнства ікона була і залишається основним предметом культу. Поєднуючи в собі певні матеріально-речові властивості та культові ознаки, ікона сприймається водночас і як предмет мистецтва. Зокрема як мистецький твір її визначає приналежність до певної історико-культурної епохи, стилістичної системи, естетичних принципів. Саме українська ікона та іконопис – цілісне безперервне явище, що має продовження в сучасних мистецьких творах.

Розробка іконопису для ліхтаря екстер'єру храму, що знайшла своє втілення у послідовному виконанні унікальної колективної роботи педагога-методиста та студентів, стала втіленням авторської ідеї професора М. А. Стороженка, що знайшла свою реалізацію в навчальній академічній програмі МЖХК НАОМА. Вона сприяла відновленню традиції, започаткованої в стінах Київського художнього інституту

Михайлом Бойчуком та творчої практики українського іконопису зокрема, що саме створило умови для її сучасного продовження. Український іконопис доби бароко є підтвердженням, що Україна привнесла у європейську та світову культуру XVII–XVIII ст. ментальні ознаки культури свого народу. Вони відповідають кращим зразкам світових шкіл і унаочнюють приклади власної художньої школи, не втраченої попри всі складності української історії.

Призупинений на багато років у радянський період іконопис екстер'єрів фактично був повернутий із небуття разом із багатьма притаманними йому складовими освітньої, наукової та виконавської сфер діяльності. В процесі колективної роботи митців було поєднано освітню, навчальну та аналітично-дослідницьку роботу, базовану на теоретичних та практичних засадах. Під час роботи було проведено аналіз різноманітних історичних зразків, пов'язаних із розвитком візантійського іконопису, релігійного живопису доби бароко в Україні, європейського стінопису XVI–XVIII ст., європейської художньої культури X–XX ст. Особливу увагу було приділено специфічним властивостям українського мистецтва XVII–XVIII ст.

Обравши об'єктом дослідження європейську та українську культуру X–XIX ст., питома загально важливі для людства історико-культурні надбання – іконопис та процес його створення, було встановлено послідовність конкретних рішень щодо його втілення: композиційні особливості, специфічне техніко-технологічне виконання. Суттєвим здобутком стало також повернення ідеї фахового підходу до іконопису.

Опрацьовуючи теоретичні засади іконописних робіт у Великодмитровицькій церкві, колектив молодих митців звертався до історичних, культурологічних, мистецтвознавчих джерел, завдяки яким був сформований понятійно-категоріальний апарат щодо вивчення іконопису як такого. В якості методологічного інструментарію роботи МЖХК за конкретних обставин ставали естетико-мистецтвознавчі, емпірико-теоретичні, предметно-аналітичні, типологічні, системно-структурні, іконографічні, іконологічні, стилістичні принципи. Загальну концепцію навчання, запропоновану у МЖХК НАОМА визначає теза про феномен іконопису бароко як унікальну художньо-образну систему, естетичні принципи якої – основа творчого пошуку сучасних українських митців.

Предметом аналізу в даній роботі стала робота групи студентів МЖХК НАОМА під керівництвом професора Миколи Стороженка над монументально-декоративним оздобленням Великодмитровицької церкви святого апостола Іоана Богослова, що саме було розглянуто на прикладі її ідейно-тематичної розробки та техніко-технологічного втілення. В процесі

роботи над монументальним оздобленням церкви було проаналізовано історичні та стилістичні особливості української іконописної культури Х–ХХ ст., її виникнення, становлення, розвиток. Окрему увагу було приділено дослідженню специфіки рис української ікони доби середньовіччя, включно із періодом її формування в давньоруський період як основи подальшого розвитку іконопису в час поширення культури бароко і необароко.

Принциповим положенням було практичне опанування стилю бароко та притаманних йому стилістичних ознак, а також характерних для такої стилістики синтезу мистецтв. Масштабність даного стилю, що виник завдяки поєднанню різних образотворчих художньо-естетичних структур, форм, стилістичних спрямувань, особливостей художнього мислення певного історичного часу в Європі та в Україні, з урахуванням властивих українським митцям систем стилізацій та образних побудов у вигляді алегорій, символів, емблем втілило найважливіші на той час моральні, філософські, естетичні, етичні ідеї. Це зробило стиль бароко в Україні національним, а ікону бароко – його найзначнішим виразником поряд із живописними полотнами, скульптурними творами, книжковою гравюрою, архітектурними спорудами, музичними та поетичними творами.

Суттєву увагу було приділено вивченню народних та історичних типів святих, іконографія яких відобразила еволюційну зміну художніх принципів та естетичних еталонів щодо вимог зображення конкретних персонажів Біблійної історії.

Переосмислення іконографічних образів у межах канонічних та синтезуючих напрямків вітчизняного іконопису було одним із найбільш спірних та актуальних в науковому обговоренні ХХ ст. українське бароко з його унікальним стилетворенням, ґрунтуючись на одвічних засадах чуттєвого та духовного мистецького начала, переконливо втілило принципи краси на новому рівні. Отже, саме краса як естетична норма санкціонувала право митця на авторську стилізацію, поєднання іконописних традицій та сучасного світобачення, експериментування та інспірацій.

Суттєвий зміст для формування сучасних підходів до проблеми іконопису було виявлено у діалектиці взаємодій минулого і сучасного, а саме впливу на українську ікону ХХ ст. творчого доробку майстерень Києво-Печерської лаври XVII ст., що у добу бароко утримувало нерозривний зв'язок із іконою доби давньоруського середньовіччя. Впродовж кількох століть цей набуток продовжував свій внутрішній та зовнішній розвиток і сформувався у вагомий потенціал, що став основою

новітніх ідей ХХ ст. Його дію було продемонстровано у розробках викладачів та студентів майстерні живопису та храмової культури НАОМА під час роботи над ліхтарем церкви святого Іоана Богослова в селі Великі Дмитровичі на Київщині. В процесі роботи над ліхтарем зазначеної церкви колектив митців успішно здійснив створення іконопису як цілісної образно-ідейної системи в конкретний простір церковної споруди.

Сучасний етап розвитку мистецтва, означений принципами вільної творчості, спричиняє в межах канонічного сакрального мистецтва певний конфлікт традицій та новацій. Відтак, вплив художніх принципів українського бароко на сучасне іконописне мистецтво постає у версіях свідомого авторського прочитання релігійного контексту твору іконопису, осучаснення канонічної художньої мови, пошуків нових виражальних засобів. Такі підходи сприяють переосмисленню та інтерпретації стародавніх взірців й іконографічних канонів у напрямку авторських стилізацій. Вони знаходять своє втілення у вигляді умовно-візантійського стилю, необароко, неокласицизму, модерну, що об'єктивно зменшує відстань між іконою та живописом на релігійну тематику.

Практичне втілення даних художніх рішень здійснено на прикладі діяльності навчально-творчої майстерні живопису та храмової культури НАОМА, де впродовж 1994–2015 рр. під наставництвом професора М. Стороженка було вироблено образ-концепт, який став інтелектуально-світоглядною основою навчального процесу та практичної роботи майстерні. Ідея образу-концепту полягає у поєднанні двох начал – академічно-реалістичного та ірраціонально-релігійного, де традиційне та інноваційне постає у всій множині можливих художніх проявів. Ідея, яка виникла в творчому просторі МЖХК, нині багато в чому визначає розвиток професійного українського іконопису. Її прибічниками, носіями і провідниками у життя є випускники НАОМА.

Матеріальними прикладами такого розвитку ікони є мистецькі твори, які втілюють художні принципи бароко з традиційною художньо-прикладною основою, станкові ікони сучасних українських храмів, монументальні розписи, а також іконостаси відновлених та новозбудованих православних храмів. Їх аналіз дозволяє стверджувати, що соціокультурний та соціомистецький простір в наш час створює сприятливі умови для розвитку нового іконопису, в якому система образів-концептів розгорнута у напрямку смислових центрів сучасного творчого «ландшафту» та врахування цивілізаційних рівнів соціуму (традиційний побут, історичний уклад, суспільно-громадська активність), де екстра- та інтрасоматизми, тобто ментальна виразність, побудовані на мегаобразах стилістики бароко.

Важливим кроком на шляху до реалізації духовних та практичних досягнень минулого стало застосування освітньо-навчальної системи МЖХК. Методи творчої роботи професора М. А. Стороженка – художника-новатора та керівника майстерні МЖХК НАОМА, відновлюють та активізують зазначений напрямок творчої праці сучасних молодих митців. Оригінальна й продумана методика його роботи зі студентами живить та наповнює вдумливим ставленням до будь-якого завдання. Стратегія програми МЖХК спрямована на вміння аналізувати та впорядковувати зібраний матеріал, побудувати його логічну й переконливу концепцію, виявити відповідні стилістичні риси.

У такому сенсі переосмислення світових досягнень, що поступово переросло у форму та стилістику «неостилів», якими є неовізантизм та необароко, є свідченням їхньої актуальності, показником запиту на дані стилі в сучасних умовах. Твори студентів МЖХК НАОМА – приклад фахового підходу до цінного історичного спадку, вміння надати йому сучасного «звучання». Про це свідчать ікони ліхтаря купола церкви святого Іоана Богослова в селі Великі Дмитровичі.

Основні засади майстерні живопису та храмової культури НАОМА сформовані на синтезі цивілізаційних здобутків Візантії, мистецтва Відродження та художньої культури бароко. Послідовний аналіз європейської та української культури середньовіччя та бароко, наповнює змістом та живить науково-теоретичні та історико-змістовні основи школи Миколи Стороженка. З такого аналізу виникають і новаторські прийоми, що визначають специфіку та особливості школи сьогодні. Отже аналітична адаптація та сучасне переосмислення масивів світової мистецької спадщини є суттєвим досягненням майстерні. У такому сенсі вона є справжньою школою професіоналізму. В ланцюгу еволюційних перетворень українського іконопису взаємозв'язок поколінь закріплює кращі традиції культури та забезпечує їх подальше існування.

У живому організмі майстерні також реалізується ідея мистецької школи, яку утворює естафета поколінь, де від вчителя до учня передається, виховується глибока повага не лише до мистецтва та історичного спадку, а й у етичній площині – в ставленні до особистості, одне до одного. З такої точки зору надбанням стало вміння молодих митців згуртуватися в єдину творчу команду однодумців для втілення єдиної для всіх мистецької мети.

Мистецька школа, утворена групою художників, близьких за творчими принципами і творчою манерою, передбачає стилістичну своєрідність та виразність конкретних стилістичних ознак, а також співіснування в певних хронологічних межах, творчість, що має відношення до національного мистецтва країни тощо. Все це відрізняє мистецьку школу від інших явищ

яскравими своєрідними рисами. Поняття «художня школа» також звернуте до освітянського завдання виховувати почуття прекрасного, прищепляти естетичний смак, розуміння загальних особливостей явищ мистецтва, його природи та закономірностей розвитку.

Школа професійної майстерності, яку опанували молоді митці під керівництвом Миколи Андрійовича Стороженка – це творчий досвід, який не втрачає своєї значимості протягом усього життя. Такий досвід є унікальним.

ВІД АВТОРІВ

Мистецька освіта як школа майстерності

Видання, яке ми пропонуємо увазі читачів, складається із низки смислових нашарувань та, відповідно, поєднань декількох наукових літературних жанрів. Змістовно тут йдеться про: а) проблему вчителя як особистості, що впливає на освітній і творчий процес, його школи тощо, б) проблему методології в реалізації навчально-освітньої програми, в) проблему проникнення та засвоєння історичного спадку в сучасних умовах, г) проблему історичної спадковості поколінь митців, що відбувається в системі взаємодії традицій та новацій. У жанровому аспекті це вилилося у поєднання елементів теорії та історії мистецтва, релігієзнавства, іконографії, іконології, біографістики, мемуаристики, історії, археології, пам'яткознавства, а також відомостей про техніки та технології живопису, специфіку художніх матеріалів, прийоми та засоби образотворення. Відтак, у даному монографічному дослідженні синтезовано історичний, мистецтвознавчий, образно-художній пласти великої, по суті, неосяжної теми відтворення художнього процесу. При цьому метою було на такому грандіозному тлі відобразити роль, значення та місце мистецької традиції як основи та джерела академічної професійної освіти, її втілення в конкретній навчально-освітній програмі. Йдеться про авторську програму Миколи Андрійовича Стороженка, створену для навчання студентів у провідному мистецькому закладі вищої освіти України – Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури у майстерні живопису та храмової культури, створеній та очолюваній цим видатним майстром і педагогом.

Оснoву дослідження складає культурологічно-мистецтвознавчий аспект. Він визначає своєрідність підходу до даної теми, власне, прагнення до її розробки як багатовекторної, багатошарової, міждисциплінарної. На початку таке рішення видавалося не надто складним, адже існує чимало робіт, які орієнтують на вже прокладені та відпрацьовані видатними дослідниками шляхи вирішення подібної проблематики. Проте, завдання даної праці полягало у зверненні до теми, яка донині не мала достатнього висвітлення у мистецтвознавчій науковій літературі: це реконструкція методу та низки методик, винайдених М. А. Стороженком як інструменту набуття фахових навичок та вмінь разом із професійним мистецьким баченням, науковою ерудицією, високим рівнем внутрішньої культури. Цей шлях приводить митця до високого ладу думок, універсального професійного кругозору і, головне, до усвідомлення своєї місії в суспільстві.

Відтак, виявлена сфера історико-культурного, мистецького, водночас, прикладного та духовного, навіть сакрального осмислення завдання живописного оздоблення Великодмитровицького храму, постала в даному дослідженні не тільки як простір будівельного ансамблю, де живопис має виявити з одного боку широке контекстуальне осмислення, з іншого – виключно точне конструктивне рішення. Вона дала змогу відтворити історію створення іконописного ряду храму як картини мистецького буття, його діалектики.

Зміст роздумів та почуттів митця, причетного до храмового живопису, у значній мірі передають екскурси в історію культури. Відтак, у монографії розглядаються історичні форми іконопису, простежено еволюцію стилістики, що мала вплив на його розвиток у світі та в Україні, виявлено розуміння цієї спадщини професором Миколою Стороженком, який прищепляв своїм вихованцям, студентам МЖХК, здатність до раціонального підходу та водночас глибокого емоційного сприйняття мистецького твору. Завдяки особистій участі співавтора даного видання Романа Петрука в створенні образів іконографічного ряду Великодмитровицької церкви, на той час студента МЖХК НАОМА, детально відтворені та зафіксовані всі його етапи. Нині Роман Петрук – знаний художник, заслужений діяч мистецтв України, чий мистецькі проєкти, насичене творче, виставкове та викладацьке, життя, попри молодий вік, мають широкий резонанс. Одним із його проєктів є своєрідний літопис мистецьких подій художника-очевидця, чим, власне є для нього дане дослідження. Практичний досвід, отриманий ним та іншими студентами майстерні є безцінним: він дозволяє по-новому поглянути на сучасний іконопис, храмовий стінопис, синтез мистецтв у творі релігійного

характеру. В результаті іконописний ряд Великодмитровицької церкви постає у всій його смисловій багатозначності, універсальності, філософсько-світоглядній вичерпності.

Будучи важливою частиною мистецтва впродовж багатьох тисячоліть, іконопис та релігійний живопис, акумулював творчий доробок багатьох поколінь. Попри всі соціальні й політичні лихоліття, він зберігав накопичені традиції і передавав їх молодим мистцям, забезпечуючи своєрідний духовний діалог поколінь. У такий спосіб традиція поєднує епохи, народи, покоління, впливає на світоглядні концепції та формально-змістовні елементи творчих рішень, надає духовної цінності задумам та творам. Традиція є передумовою руху мистецтва, вона й обумовлює відкриття та новації, забезпечує та унаочнює безперервність поступального розвитку мистецької культури, підсумовує набутки. Традиція нерозривна із поняттям школи як одного із провідних загальнонаукових питань соціального та культурно-мистецького рівня. В контексті мистецького процесу, художня школа, зокрема, є виразником творчого досвіду, накопичення знань та навичок, їх засвоєння та поширення серед сучасників і поколінь, що входять у мистецький процес.

Сучасне поняття «школа» поєднує різні смислові аспекти, зокрема: уявлення про систему загальної освіти, сукупність навчальних закладів; приміщення, де знаходиться заклад; колектив учнів навчально-виховного закладу; учнів та учителів такого закладу; спеціальний навчальний заклад, училища, курси і т. д., де здобуваються професійні знання, кваліфікація; набування знань, досвіду, навичок, а також сам набутий досвід, практичні знання; форми поширення досвіду й підвищення загального культурного рівня; набутого життєвого досвіду; системи практичних прийомів вивчення, засвоєння чого-небудь; оволодіння чимось; напряму в науці, мистецтві, літературі, суспільно-політичній думці, навчально-виховного закладу, системи освіти, набутого досвіду, напряму в науці, мистецтві, пов'язаного з єдністю основних поглядів, спадкоємністю основних принципів, методів творчості.

Щодо визначення поняття «художня школа», дослідники зосереджуються на його науковому, літературно-художньому та суспільно-політичному аспектах, яким належать певні смислові відмінності. Так, наприклад, художню школу характеризують як керівництво вивченням конкретного мистецтва, що, зазвичай нашаровується на її баченні як літературного, філософського або художнього напряму, котрий має послідовників.

Поняття школи у мистецькому процесі передбачає також комплексне уявлення про художній напрям, течію, що можуть бути представлені групою учнів та послідовників певного художника. Наприклад, венеційську школу

вважають однією з основних ренесансних живописних шкіл Італії часів патриціанської республіки Венеції, крупного торговельного центру Середземномор'я другої половини XV–XVI ст. Історія венеційської школи живопису демонструє процес її формування на тлі політичних, соціальних та культурних змін міста впродовж кількох століть – від XIV – до XVIII ст., коли були вироблені притаманні їй риси: усвідомлення чуттєвої повноти земного буття в дусі ренесансного світогляду, переважання живописного начала, досконале володіння виразними засобами олійного живопису, увага до проблем колориту. Перегляд процесу формування й становлення мистецької школи свідчить, що вона утворюється групою митців, близьких за творчими принципами і творчою манерою. У такому випадку термін «школа», що застосовується до живопису, скульптури, архітектури, передбачає стилістичну своєрідність та виразність щодо конкретного міста, області, регіону в більш-менш точних стилістичних та хронологічних межах (напр., щодо венеційської школи, це XIV–XVIII ст.), що має відношення до національного мистецтва цілої країни (італійське мистецтво) і відрізняє його від інших яскравими своєрідними рисами. Таке розгортання школи можна відстежити і в діяльності провідних українських митців, зокрема Миколи Стороженка, який став не тільки представником київської художньої школи, а й засновником власної, стороженківської. Його смислове наповнення, на наш погляд, було спрямоване до освітянського завдання виховання почуття прекрасного, прищеплення естетичного смаку, розуміння загальних особливостей явищ мистецтва, його природи та закономірностей розвитку.

Аналіз соціальних, історико-культурних та художньо-мистецьких аспектів школи свідчить про узагальнюючі дані щодо зазначеного явища як такого. При тому сама дефініція, що розглядається, у відповідності до визначення художньо-мистецьких аспектів, може трактуватися як спеціальне місце навчання із цілеспрямованим змістовним контентом; як передача професійного досвіду, майстерності та вмінь, поєднаних із конкретними світоглядно-філософськими уявленнями про світ та образотворче мистецтво; як свідоме дотримання традицій, в тому числі композиційних та стильових, у системі:

- географічно-локаційного порядку (напр., французька школа, регіональна школа, венеційська школа);
- персоніфіковано-локаційного порядку (напр., академія братів Карраччі, майстерня І. П. Кавалерідзе, школа М. А. Стороженка);
- фахово-локаційного порядку (напр., академічна школа, скульптурна школа, дизайнерська школа, архітектурна школа) тощо.

Ідея та задум запропонованої книги пов'язані з все більш усвідомленою в часі потребою говорити про високий смисл професійно-академічної художньої освіти.

Представлена монографія, що є певною мірою експериментом, в основі якого синтез досвіду художника та мистецтвознавця, саме мала на меті поєднання практичної творчої діяльності та мистецтвознавчо-культурологічних теоретизувань, що стали для нас також нагодою висловити вдячність Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, в минулому Київському державному художньому інституту, за долучення нас як колишніх студентів до потужної школи майстерності та професіоналізму, а також за набуття твердих переконань служити прекрасному.

*Рада Дмитрівна МИХАЙЛОВА,
доктор мистецтвознавства, професор
Київського національного університету технологій та дизайну*

Теорія і практика: історія двох колективних досвідів

У 2011 році від Різдва Христового в майстерні живопису та храмової культури професора М. А. Стороженка відбулась унікальна акція – виконання ряду ікон в екстер'єр ліхтаря храму, що стала цікавим та захоплюючим проєктом на всіх етапах його розробки та втілення.

Особистість Миколи Стороженка, його майстерність і любов до фаху викликали у студентів колосальну повагу до митця, якого більшість вихованців називають Учителем. Інформація про можливість роботи на реальному об'єкті спонукала до пожвавленого обговорення серед студентів та бажання потрапити в команду, адже всі знали про відданість і небайдужість Учителя, розуміли, що можна буде багато чого нового пізнати. М. А. Стороженко – художник-універсал. Він і живописець, і графік, і великий майстер у царині монументального мистецтва. Кожен мріяв якнайдовше побути біля Миколи Андрійовича, слухати його безцінні розповіді й спогади про виконання монументальних робіт, що виникали під час аналізу студентських ескізів. Основа його педагогіки – емоційний інтелект. Водночас усі розуміли і відчували відповідальність, адже втілення даного проєкту вимагало також доповненого часу, бо академічні завдання ніхто не відміняв. Проєктом життя Миколи Стороженка став експеримент над собою: випробувати себе в різних матеріалах і техніках,

Шевченкове «Я свою п'ю, а не кров людськую!». Кожній дії передуює титанічна, безкомпромісна і безжальна до себе праця – служіння мистецтву, що є способом існування художника. Верховодці ніколи не пізнати таїнство глибинних вод океану, де як і в образотворенні все непізнане і найцікавіше в його глибині – дослідженні віковичної історії, витоків, передумов виникнення і контексту розвитку.

Прометеївському запалу понад 80-річного професора могли позаздрити молоді. Ніхто не відчував ні дня ні ночі, ні вихідних, а тільки силу єдиного організму «колективного я», що є надважливим для групової роботи в монументальному мистецтві. Практика розпису та оздоблення храмів стає все більш актуальною сьогодні, коли будуються нові храми, ревіталізуються древні, але опис авторського методу ведення роботи над іконописним рядом, який запропонований був Миколою Стороженком – окрема відповідальна місія очевидця, учасника, що пройшов увесь цей шлях від першого ескізу і до завершеного твору, навчаючись у МЖХК, що і є новизною наукового дослідження. Це переросло у ще один колективний досвід – наукової ремінісценції в команді з доктором мистецтвознавства, професоркою Радою Михайловою, наукові дослідження якої є суголосними передумовам виникнення МЖХК.

Микола Стороженко називав академічну навчальну дисципліну не просто «композиція», а «проблеми творчості». А якщо є постановка проблеми, то є і шлях її художнього вирішення. В даному випадку «проблемою» постало образне іконописне вирішення екстер'єру в конкретних умовах, де надзавданням стало врахувати силу дії простору, що є співтворцем твору, дослідити місце і територію, проаналізувати історіографію.

Важливим джерелом, окрім практичного досвіду, зокрема навчання у Миколи Стороженка, при написанні роботи став упорядкований фотоархів, де зафіксована вся експериментальна, методична і лабораторна частина проєкту.

Отож, в даній книзі досліджено стилістичні особливості та концепції майстерні живопису та храмової культури професора Миколи Стороженка, взаємозв'язок архітектури і сакрального мистецтва, проаналізовано загальні тенденції іконописного ряду Великодмитровицької церкви, надано стислий опис та іконографію кожного святого, обґрунтовано послідовність розташування ікон в ліхтарі, розглянуто особливості композиції, стилю, колориту, матеріалів та техніки виконання, а також прослідковано аналогі з творами світового мистецтва.

Проект наголошує на важливості мистецької освіти сьогодні, показує роль школи у формуванні особистості митця, важливість синтезу теорії і практики.

Роман Ігорович ПЕТРУК,
*заслужений діяч мистецтв України,
доцент Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука*

ДОДАТОК

Освячений духом животворящим

Пам'яті Учителя Миколи Стороженка

Вогонь божественного провидіння горів у його чутливому серці і обігривав душі учнів, колег, усіх кого він знав. Таким був код життя Учителя і він гідно ніс ту свічу Любові, якою наділив його Всевишній. Він умів вчути той голос, що відкривається тільки обраним, що офірою життя плекають простір духовний, стаючи для інших джерелом віри, натхнення, любові. Проникливий образ... Глибинне слово... Відкрите серце... Надмогутній талант... Душевне тепло... Духовний світ... Надзвичайна працьовитість... Невичерпна енергія... Неймовірна скромність... Всеохопна любов до людини, природи, до всього живого... Національна закоріненість... Шевченків «Кобзар»... Святе письмо... Просвітленість...

Доторкнутись до Божественного випадає не кожному. Такий подарунок доля дала людині від Духу Святого – Миколі Стороженку.

Микола Андрійович Стороженко – народний художник України, живописець, графік, академік Національної академії мистецтв України, професор кафедри живопису і композиції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка – мій дорогий Учителю, народився осіннім днем вересня 24, року 1928 у селі В'язове Конотопського району Сумської області. Хоча дитинство його було непросте (війна, голодомори, репресії й розкуркулення родини), та не малювати він не міг. З найменших років його вело оте «Щось», чого він навіть сам собі не міг пояснити. І він віддався

повністю тому мистецтву, яке зветь образотворчим, результатом чого стали шедеври світового масштабу, які мають і велике національне значення.

Нам випала честь жити в час, коли створені геніальні розписи купола Пресвятої Трійці в церкві Миколи Притиска, що на Подолі в Києві, де Вчитель днював і ночував, Інституту фізики НАН України під назвою «Осяяні світлом», мозаїка «Україна скіфська – Еллада степова» (наймасштабніша в Україні), графічні роботи до творів письменників України та світу (Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Стельмаха, І. Франка); варто відзначити «Болгарські народні казки», «Українські народні казки», величезне полотно «Передчуття Голгофи», у якому закодована мораль майбутньої еліти. Також варто сказати і про останню незавершену роботу, присвячену 200-літтю Шевченка (кольоровий картон, розміром понад 3×3 метри, над яким Учитель працював не один рік, який за художньою цінністю є самостійним твором, так само, як і незакінчений шедевр Леонардо да Вінчі «Поклоніння волхвів». Микола Андрійович проводить незриму вертикаль, де Шевченко порівнюється з Пеліканом, який, поставши над ворогом, розпинає себе і кров'ю животворящою воскрешає націю. Таким Пеліканом є для України, її культури і Микола Андрійович. Майже щодня він працював у майстерні, де в абсолютній тиші творив свого Шевченка – не такого, як усі звикли бачити на численних портретах чи ілюстраціях. Стороженко вбачав у ньому «плоть од плоті і кров від крові», офіру, вище покликання людини на цій землі.

Учитель понад 20 років працював над втіленням «Кобзаря», якого він осягнув містичним видінням, створивши 42 роботи, до яких він написав есеї і внаслідок чого вийшла у світ велика його книга «Мій Шевченко».

Чималу частину життя художник віддав викладацькій роботі. Створення ним майстерні живопису та храмової культури в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури в 1994 році є надзвичайним, можна сказати, унікальним явищем сьогодні, адже багато храмів відновлюються, відбудовуються, реставруються. В будівництві храмів і їхньому оздобленні важливим є утворений ланцюг в культурі стилю, що має національні ознаки, врахування досвіду та надбань попередніх поколінь.

Формування художників, здатних бути співтворцями сакральної культури, відбувається в майстерні живопису та храмової культури НАОМА під керівництвом Миколи Андрійовича Стороженка. Створена програма курсів навчання в майстерні: академічна програма вивчення

натури, аналітичне копіювання творів сакрального мистецтва, студіювання складок, розробка проєкту іконостаса, що виховує мислення і є шляхом до написання дипломної ікони на IV курсі, а пізніше і для роботи над дипломним проєктом на VI курсі навчання в НАОМА. Тут надзвичайно гостро проявився талант Учителя, керівника, який уміє згуртувати своїх учнів і спонукати до мислення, виховати цілісне бачення, усвідомлення і розуміння того, що ти робиш, що таке мистецтво сьогодні, яким чином підійти до вирішення проблем творчості. Сам процес навчання в майстерні, педагогічний аспект, взаємини між поколіннями досвідчених художників-викладачів (О. В. Солов'я, І. Я. Пилипенка, О. П. Цугорка – учнів Миколи Андрійовича), керівником майстерні та студентами, що здобувають фахову підготовку, виховують художника із глибинним розумінням професійним і високим рівнем майстерності. Окрім виконання академічної програми введені заняття з технології середньовічного живопису, аналітичне копіювання кращих зразків Візантії та бароко, вивчення технології матеріалів живопису, стінопису, іконопису. Відбуваються постійні бесіди, що збагачують світогляд студента, привчають до відповідального ставлення до роботи. Надзвичайно важливим завданням з композиції є розробка ескізів авторського проєкту іконостаса, де опираючись на досвід попередніх віків, студент має можливість експериментувати з фактурою (матеріалом), гамою твору, стилістичними особливостями, дотримуючись певних структурних канонів. Адже, виконання окремої частини іконостаса (ікони) неможливе без мислення в цілому. Іконостас – це твір синтетичного характеру. Тому завдання на композиційні вирішення іконостаса є надзвичайно корисними і розвивають цілісне бачення. Бо мистецтво, як за часів Єгипту, не є процесом висловлення еґоїстичного «я», через твір художника, а це часово і просторово осмислений рух на створення узагальненого образу у віках.

Про що йдеться? Художники, які працюють у групі повинні мислити єдиним цілим в ім'я задуму та мети. Як колись було (при будівництві великих храмів, культових споруд): роботу починав один, вів другий, а закінчував третій. А в результаті ми можемо споглядати великі шедеври мистецтва архітектури. Тому був обраний шлях на створення стилю, що має свої естетичні та національні ознаки, з опорою на основні засади бароко. Для Миколи Андрійовича надзавданням було згуртувати студентів у єдину команду.

Практично кожного дня велися живі розмови про мистецтво, консультації з Миколою Андрійовичем Стороженком. Людиною, яка присвятила все своє життя мистецтву, пошукам виражальних засобів

художньої форми. Він завжди говорив, що зміст без форми не має значення, що головне – не ідея твору (літературна), а ідеологія як вище розуміння суті. Це дуже важливо, бо живий досвід Учителя – це те, з чим не зрівняються жодні книжні знання, а живе спілкування з такими людьми, як Микола Андрійович Стороженко якраз і формує світогляд майбутнього художника.

Принцип метафізичного компонування, що є вищим розумінням матерії, закладений як в академічних постановках МЖХК, так і в розробках ікон та іконостасів. Це принцип, коли форма звучить – співає – діє, підсвідомо зачаровуючи глядача, проникаючи в підсвідомість. Бо як передати дух через зоровий образ невідомо. Але відомо те, що пропорція кожної плями в співвідношенні до цілого і одна до одної творять дійство, що називається твором мистецтва. Досвід, набутий студентами, штудіюванням складок на манекенах завжди ставатиме їм у пригоді впродовж усього життя. Складка за Стороженком – «цвіт на “тілі” квітучої вишні – постаті. Постать людини і світ увесь завітчано цвітом рясним – складкою. Функція складки – це те, до чого ми звикли. Але вона – не рабиня функції. Вона, як сімнадцятилітка, тремтливо, бурхливо в'ється по об'єму форми, складка стає формою у формі, творить систему живого дійства, може, таємничого, а, можливо, містично-загадкового. Стороженко вивершував Пінзеля, кажучи, що в складках його скульптур «дух, що тіло рве до... духу».

Учитель вважав, що між складками ефір – це «вітер» без напрямку, що в процесі роботи найпочесніше опрацювати не складку, а ефір, шукати динаміку глибини в глибинах, рух метафізичний. Надавати уваги рефлексам, а саму складку-форму – ставити в контекст симетрії, масштабу і кута – до об'єму цілого, забезпечивши їй тим життя одухотвореного звучання, як звуки музичного руху бахівського багатовимірного простору.

Вступає в дію фаховий рівень підготовки митця, визначення його як майстра-фахівця. А навчання під керівництвом такого художника стало унікальним досвідом в житті кожного учня.

Микола Андрійович Стороженко надзвичайно чутливо підходив до постановки завдань, які на перших етапах роботи формували в учнів уявлення про поетапний рух від цілого до деталей. Надзвичайна відданість Учителя формувала в учнів почуття відповідальності до виконання роботи, коли він власним прикладом показував, що таке бути художником.

Микола Андрійович щиро ділився власним досвідом роботи в екстер'єрах та інтер'єрах, а це і розпис купола Пресвятої Трійці (барабан, баня, паруси, чотири центральні стовпи), енкаустичні розписи в Інституті

теоретичної фізики, робота над мозаїкою в Лазурному, де кожне художнє вирішення диктувало нові знахідки в матеріалі.

Колір за Стороженком – не є фарбою. Це символ, який озвучує предмет у просторі. Матеріалізує і дематеріалізує, має своє тіло. Це духовна субстанція, прояв Божественного на землю. Не можна уявити світу без кольору. Адже тон (біле – чорне) відповідає за культуру глибинних почуттів духовних, а колір – проекція душі. Коли колір взаємодіє з тоном твориться гармонія. А гармонія – це вище, що може бути.

Не був Микола Андрійович байдужим і до світогляду Ієроніма Савонароли, який сповідував повну внутрішню відданість мистецтву через зовнішні матеріалізовані – намальовані речі. Він був проповідником ідей чистоти мистецтва, щоб художники не творили сміття, а лише великий духовний капітал.

Традиція, а головне дух бароко, супроводжувала художника впродовж життя. Все зважене, обдумане і обґрунтоване Учителем. Нічого випадкового у програмі його майстерні немає. Чи то ідея куба, чи – «метафізичний трансмобіл», про який навіть Микола Андрійович говорив пошепки. Його чималий досвід показує кожному на що здатна людина, коли вона постійно творить, живе мистецтвом і небайдужа (!).

Школа як ланцюг, утворена взаємозв'язком поколінь, з урахуванням кращих традицій і досягнень епохи й переосмислення її в «нео» (необароко, неовізантизм). Вищою формою мистецтва сьогодні (в час коли вже все було) стає неосинтетизм, так званий рух по колу. А коло – вічність.

Школа Миколи Стороженка унікальна тим, що досвід, здобутий під керівництвом такого художника, ставатиме у пригоді протягом усього життя. Бо головне – це вміння згуртуватися в єдину сильну творчу команду однодумців задля втілення поставленої мети у мистецтві. Так у живому організмі МЖХК відбувається творення школи, де утворюється ланцюг поколінь, так звана «естафета» від Учителя до учня в ставленні один до одного і до образотворчого мистецтва зокрема.

Важливе значення для Миколи Андрійовича мало слово. Він перебував у постійному діалозі з Шевченком, Леонардо да Вінчі, Ель Греко, Пінзелем... а тепер і ми, ті, хто знав його, будемо у вічному діалозі з Миколою Стороженком, бо слова його незабутні, а твори його вічні і сучасними будуть завжди, адже теми, які він порушував – загальнолюдські і просторово необмежені. Вони сповнені любові до людини, написані кров'ю, в них «нема зерна неправди».

Патріот, батько, великий художник, геній, Вчитель – усе це належить сказати про Миколу Андрійовича Стороженка.

Уклінно вдячний йому.

Петрук Р. Освячений духом животворящим. Образотворче мистецтво. 2015. № 1. С. 172–175.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Авраменко О. Микола Стороженко : альбом. Київ : Дніпро, 2004. 32 с.
- Авраменко О. Творче осяяння Миколи Стороженка // *«Мистецькі обрії» '2003 : альманах*. Київ, 2004. [Вип. 6]. С. 340–352.
- Альфа і Омега. *Українська мала енциклопедія* : [у 8 т., 16 кн.] / Є. Онацький. Буенос-Айрес, 1957. Т. 1, кн. 1 : Літери А – Б. С. 21–22.
- Богомазов О. К. Живопис та елементи / упоряд. : Т. Попова, С. Попов ; авт. вступ. ст., ред. Д. Горбачов ; МФ «Відродження». Київ : Задумливий страус, 1996. 152 с. : іл.
- Войтович В. Микола Стороженко : альбом. Київ : Дніпро, 2008. 184 с.
- Голуб О. Барочні забави академіка М. Стороженка // *День*. 2004. 15 квіт.
- Григорьев С. А. Воспоминания : мемуари художника / сост. И. Григорьев. Київ : Шкільний світ, 2010. 84 с. : іл.
- Жулинський М. В ім'я оновлення душі людської // *День*. 2014. № 2.
- Квітницький М. В., Івакін Г. Ю., Готун І. А. Нова пам'ятка в с. Великі Дмитровичі на Київщині // *Хроніки Обухова* : [сайт]. URL : <https://obukhiv.info/categories/archive/nova-pam-yatka-v-s-veliki-dmitrovichi-na-kiivshchini/> (дата звернення: 06.06.2021).
- Кричевський Федір: спогади, статті, документи / упоряд. Б. Піаніда. Київ : Мистецтво, 1972. 122 с. : іл.
- Марчук А. Малярство / авт. вступ. ст.: В. Підгора, М. Стороженко. Краков, 2001. 33 с.
- Михайлова Р. Д. Брама у просторі і часі : монографія. Київ : КНУТД, 2020. 188 с.
- Михайлова Р. Д. Знаки часу // *Замлиння. VIII Міжнародний пленер іконопису та сакрального мистецтва на Волині (8–19 лип. 2018 р.)* : каталог. Луцьк, 2018. С. 3–6. URL: <https://issuu.com/volodymyrmarchuk8/docs/> (дата звернення: 06.06.2021).
- Михайлова Р. Д. Мистецтвознавство і археологія (деякі проблеми вивчення пам'яток давньоруського часу) // *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології. Київ, 2005. № 2. С. 132–142.
- Михайлова Р. Д. Мистецька школа як явище та поняття // *П'яті Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф.* Київ : НАОМА. 2018. С. 75–76.
- Михайлова Р. Д. Моцарт сучасного українського живопису // *Роман Петрук. Полотно душі : альбом-монографія* / упоряд. Р. Петрук. Нью-Йорк : Алмаз, 2020. С. 9–15.

- Михайлова Р. Д. Музична палітра Романа Петрука // Київ. 2018. № 3/4. С. 186–192.
- Михайлова Р. Д., Петрук Р. І. Ікона як предмет житлового інтер'єру // Art & Design. 2020. № 2. С. 83–91.
- Михайлова Р. Д. Про зміну пріоритетів у класифікації видів мистецтва в умовах мета модерну // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : тези II Міжнар. наук. конф., 11–12 листоп. 2020 р. Київ, 2020. С. 84–88. URL: http://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf (дата звернення: 06.06.2021).
- Михайлова Р. Д. «Пластика» та «пластичність» як мистецтвознавчі категорії // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 28. С. 143–152.
- Михайлова Р. Д. Пленер як засіб академічної освіти студентів-іконописців (на прикладі Міжнародного іконописного пленеру'2018 Львівської національної академії мистецтв) // Шості Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ, 2019. С. 33–34.
- Михайлова Р. Д. Про наукові дефініції «мистецька» та «художня» школа // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, 2018. Вип. 20. Т. 3. С. 26–29. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/20_2018/part_3/7.pdf (дата звернення: 06.06.2021).
- Михайлова Р. Д. Про поняття «церковна культура» // Вісник ДАКККіМ. Київ, 2002. № 3. С. 90–97.
- Михайлова Р. Д. Про три квінтесенції мистецтва бароко // Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 23 квіт. 2021 р. Київ : КНУТД, 2021. С. 84–86.
- Михайлова Р. Д. Специфіка та особливості внутрішнього середовища споруд літописного Холма // Технічна естетика і дизайн : міжвідом. наук.-техн. зб. Київ : КНУБА, 2018. Вип. 14. С. 124–129.
- Михайлова Р. Д. «Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі в контексті подієвої культури // Філософія подієвої культури: теорія і практика : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 26–27 берез., 2020 р. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 116–119. URL: <http://kf.knukim.edu.ua/162-filosofiya-podievoji-kulturi-teoriya-ta-praktika.html> (дата звернення: 06.06.2021).
- Михайлова Р. Д. Теоретико-мистецтвознавчі студії Віктора Петрова: метода дослідження // Студії мистецтвознавчі. 2005. Число 1. С. 107–113.
- Михайлова Р. Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі. Київ : Слово, 2007. 490 с.

Михайлова Р. Д., Чверкалюк К. О. Литі металеві двері європейських культових споруд // International scientific and practical conference «Cultural studies and development prospects», Nov. 27–28. Venice, 2020. P. 42–46.

Михайлова Р. Д. IX Міжнародний іконописний пленер на Волині : альбом. Луцьк, 2018. С. 3–6.

Михайлова Р., Ковальчук В. «Райські двері» Лоренцо Гіберті // Наукові розробки молоді на сучасному етапі : тези доп. XVIII Всеукр. конф. молодих учених та студентів (17–18 квіт. 2019 р.). Київ : КНУТД, 2019. Т. 1. С. 466–467. URL: http://biblio.knutd.edu.ua/conference/2019/NRMSE2019_V1.pdf (дата звернення: 06.06.2021).

Михайлова Р., Кравченко А., Перетятко Д. Інтер'єри культових споруд давньоруського Холма (за матеріалами літописів) // Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ : КНУТД, 2018. Т. 2. С. 178–182.

Михайлова Р., Назарова А. Роль Лоренцо Берніні в декоруванні собору Святого Петра в Римі // Шості Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ, 2019. С. 181–182.

Михайлова Р. Про змістовно-сміслові значення поняття стилю // Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 23 квіт. 2020 р. : у 2 т. Київ : КНУТД, 2020. Т. 1. С. 45–49.

Михайлова Р., Перепелиця О. Художник як провідна фігура історії мистецтва // Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 23 квіт. 2020 р. : у 2 т. Київ : КНУТД, 2020. Т. 1. С. 49–53.

Петрук Р. І. Дослідження етапів ведення роботи над іконами для ліхтаря купола церкви Іоана Богослова, що у селі Великі Дмитровичі Київської області під керівництвом професора Миколи Стороженка : теоретична робота на звання магістра : [рукопис] / НАОМА. Київ, 2015.

Петрук Р. І. Етапи ведення роботи в екстер'єрі купола храму Святого Іоана Богослова, що у с. Великі Дмитровичі, Київської області під керівництвом професора Миколи Стороженка // Микола Стороженко – художник, педагог, людина : зб. тез доп. наук.-практ. конф., Київ, 08 листоп. 2018 р. Київ, 2018. С. 19–20.

Петрук Р. І. Микола Стороженко «Наш Пелікан» – останній твір видатного художника і педагога // Шості Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ : НАОМА, 2018. С. 126.

Петрук Р. І. Наш Пелікан // Образотворче мистецтво. 2017. № 4. С. 40–41.

- Петрук Р. І. Освячений духом животворящим // Образотворче мистецтво. 2015. № 1. С. 172–175.
- Петрук Р. І. Останній твір Миколи Стороженка // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 35. Т. 4. С. 79–90.
- Петрук Р. І. Роль Сергія Григор'єва і Тетяни Яблонської у творчому становленні Миколи Стороженка // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 36. Т. 2. С. 80–88.
- Петрук Р. І. «Передчуття Голгофи» Миколи Стороженка // International scientific and practical conference «Cultural studies and development prospects», Nov. 27–28. Venice, 2020. P. 223–226.
- Петрук Р. І. Твори Миколи Стороженка початку ХХІ століття // Knowledge, Education, Law, Management. 2020. № 8 (36), vol. 2. С. 33–39.
- Петрук Р. І. Школа Миколи Стороженка в контексті НАОМА. Майстерня живопису і храмової культури в НАОМА // П'яті Платонівські читання : тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ : НАОМА, 2017. С. 89–90.
- Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 480 с. : іл.
- Піаніда Б. Федір Кричевський – художник і педагог // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2011. Вип. 18. С. 40–46.
- Рибачук А. Ф., Мельніченко В. В. Крик птаха V. Запахи землі. Київ : АДЕФ-Україна, 2013. 232 с. : іл.
- Соловей О. В. «Золоте руно» Миколи Стороженка // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 9. С. 38–44.
- Соловей О. Купол Пресвятої Трійці // Художня культура. Актуальні проблеми: науковий вісник. К.: ІПСМ НАМУ, 2010. Вип. 7. С. 128–150.
- Степовик Д. В. Історія української ікони Х–ХХ століть. Київ : Либідь, 2004. 440 с. : іл.
- Степовик Д. Чуттєва нота у зображеннях християнських святих мистця Романа Петрука // Роман Петрук. Полотно душі : альбом-монографія / упоряд. Р. Петрук. Нью-Йорк : Алмаз, 2020. С. 507–513.
- Стороженко М. А. Думки під склепінням: щодо мистецькості сакральних творів // Образотворче мистецтво. 2001. № 2. С. 66–71.
- Стороженко М. А. Інтерв'ю з художником : [рукопис] / бесіду вів Р. Петрук. [Київ], 2012. 24 верес. 5 с.
- Стороженко М. А. Інтерв'ю з художником : [рукопис] / бесіду вів Р. Петрук. [Київ], 2014. 10 жовт. 5 с.

- Стороженко М. А. Мій Шевченко. Київ : Грамота, 2008.
- Стороженко М. А. Одісея мистецької жаги [Олексія Захарчука] // Антиквар. 2019. № 3. С. 76–83.
- Стороженко М. А. [Нотатки] : [рукопис]. [Б. м.], [200-].
- Стороженко Микола. Передчуття Голгофи : [альбом] : до 85 річниці з дня народження / використано авт. тексти М. А. Стороженка ; авт. проекту В. Войтович. Київ : Антологія, 2013. 28 с. : іл.
- Стороженко Микола – художник, педагог, людина : зб. тез доп. наук.-практ. конф., Київ, 08 листоп. 2018 р. Київ, 2018. 37 с.
- Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві : монографія. Київ : Міленіум, 2014. 360 с.
- Тарасенко О. А. Образ роду і народу у творчості Романа Петрука // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2018. Вип. 27. С. 227–234.
- Цимбалюк М. Микола Стороженко: «Літургія по паралелі» // Слово Просвіти. 2013. 7–13 листоп.
- Яблонська Т. Щоденники, спогади, роздуми / упоряд. Г. Атаян, І. Зайцева. Київ : Родовід, 2020. 584 с.
- Dmitrowiczi Wielkie i Male // Slovník geograficzny Królestwa Polskiego. Warszawa : Druk «Wieku», 1900. T. XV, cz. 1. S. 414.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Село Великі Дмитровичі в історичній та культурній ретроспективі.....	6
РОЗДІЛ II. Майстерня живопису та храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та її керівник М. А. Стороженко.....	12
РОЗДІЛ III. Світоглядні засади іконопису Великодмитровицької церкви: бароко та необароко.....	41
РОЗДІЛ IV. Художні методи та прийоми в реалізації іконописних робіт Великодмитровицької церкви.....	60
РОЗДІЛ V. Іконописний ряд екстер'єру Великодмитровицької церкви: структура, зміст, іконографія.....	90
ПІСЛЯСЛОВО. Набутки колективного творчого досвіду майстерні живопису та храмової культури під керівництвом М. А. Стороженка.....	131
ВІД АВТОРІВ.....	136
ДОДАТОК. Освячений духом животворящим.....	142
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	148

Наукове видання

Михайлова Рада Дмитрівна

Петрук Роман Ігорович

**Майстерня живопису та храмової культури:
ІКОНОПИСНИЙ РЯД ВЕЛИКОДМИТРОВИЦЬКОЇ
ЦЕРКВИ НА КИЇВЩИНІ**

Монографія

Дизайнерське оформлення обкладинки Р. І. Петрук

Відповідальний за поліграфічне виконання А. В. Пугач

Ілюстрації Р. І. Петрук

Підп. до друку 31.08.2021 р. Формат 60x84 1/16.

Ум. друк. арк. 8,83. Облік. вид. арк. 6,91. Наклад 300 пр. Зам. 1666.

Видавець і виготовлювач Київський національний університет технологій та дизайну.
вул. Немировича-Данченка, 2, м. Київ-11, 01011.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 993 від 24.07.2002.