

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

ВІСНИК

№2

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ
АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ
І МИСТЕЦТВ

2021



МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Х·Д·А·Д·М

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ



ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ
АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ
І МИСТЕЦТВ

ХАРКІВ 2021

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Є. Котляра. Харків : ХДАДМ, 2021. Вип. 2. 398 с.

«Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв» внесений до переліку наукових фахових видань категорії «Б» з 15.04.2021 р.

Головний редактор:

Євген КОТЛЯР, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Редакційна колегія:

Ірина БОНДАРЕНКО, кандидат архітектури, професор, декан факультету «Дизайн середовища», Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Віталій ЖЕРДСЬВ, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунку, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Сергій КРАВЦОВ, кандидат архітектури, старший науковий дослідник Центру єврейського мистецтва, Єврейський університет в Єрусалимі (Ізраїль)

Ілля РОДОВ, доктор мистецтвознавства, професор кафедри єврейського мистецтва, Університет Бар-Ілан, Рамат-Ган (Ізраїль)

Людмила СОКОЛЮК, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Україна)

Моніка ЧЕКАНОВСЬКА-ГУТМАН, кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри мистецтва і культури, Варшавський університет (Польща)

Мар'яна ШЛАПАК, доктор архітектури, головний дослідник Інституту культурної спадщини Академії наук Молдови, член-кореспондент АН Молдови, Кишинів (Молдова)

Співробітники редакції:

Редактор українського тексту: **Оксана КРИГІНА**

Редактор англійського тексту: **Оксана БЛАГІНА**

Коректор: **Юлія ГРОСУ**

Комп'ютерна верстка: **Юлія МАСТЄРОВА**

Засновник та видавник: Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації в Міністерстві юстиції України: серія КВ № 22289-12189ПР від 23.05.2016 р.

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видавничої справи ДК № 860 від 20.03.2002 р.

Оригінал-макет підготовлено редакційно-видавничим відділом ХДАДМ

Дизайн обкладинки та шмуцтитулів:
артдиректор PanicDesign і каліграф-мандрівник,
професор Академії класичного мистецтва у Флоренції
Олексій ЧЕКАЛЬ

Відповідальний секретар:

Геннадій ШТАН, кандидат історичних наук, вчений секретар, начальник редакційно-видавничого відділу, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Наукова рада:

Орест ГОЛУБЕЦЬ, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри художньої кераміки, Львівська національна академія мистецтв, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Україна)

Вілма ГРАДІНСКАЙТЕ, кандидат мистецтвознавства, головний куратор Литовського національного художнього музею, Вільнюс (Литва)

Вальдемар ДЕЛУГА, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії мистецтва, Університет в Оставі (Чехія); голова наукової ради Польського інституту світового мистецтва (Польща)

Артур КАМЧИЦЬКИЙ, доктор мистецтвознавства, професор кафедри досліджень культурної ідентичності, Університет імені Адама Міцкевича, Познань (Польща)

Ольга ЛАГУТЕНКО, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Україна)

Іванна ПАВЕЛЬЧУК, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри дизайну інтер'єру Національного авіаційного університету (Україна)

Олександр СОБОЛЄВ, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Харківської державної академії дизайну і мистецтв (Україна)

Малгожата СТОЛЯРСЬКА-ФРОНЯ, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри єврейських студій, Вроцлавський університет (Польща); доцент факультету культурології, Європейський університет Віадріна у Франкфурті-на-Одері (Німеччина)

Віта СУСАК, кандидат мистецтвознавства, експерт Українського культурного фонду (Україна), членкиня Швейцарського академічного товариства з вивчення Східної Європи (Базель-Штадт, Швейцарія)

Дизайн ілюстративних вкладинок: доцент кафедри графічного дизайну ХДАДМ **Валерій ГАЛЬЧЕНКО**

Технічна підготовка ілюстративного матеріалу до друку: **Євген КОТЛЯР, Валерій ГАЛЬЧЕНКО**

Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Ed. by Eugeny Kotlyar. Kharkiv: KSADA, 2021, Issue 2. 398 p.

“Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts” is included in the list of scientific publications in group “B” from April 15, 2021.

Editor-in-Chief:

Eugeny KOTLYAR, PhD in Art Studies, Professor at the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

Deputy Editor:

Gennadiy SHTAN, PhD, Scientific Secretary, Head of the Editorial and Publishing Department, Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

Editorial Board:

Iryna BONDARENKO, PhD of Architecture, Professor, Dean of the Faculty of Environmental Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

Monika CZEKANOWSKA-GUTMAN, PhD, Assistant Professor at the Department of Modern Art and Culture at the University of Warsaw (Poland)

Sergey KRAVTSOV, PhD, Senior Researcher at the Center for Jewish Art, Hebrew University of Jerusalem (Israel)

Iliia RODOV, PhD, Professor at the Department of Jewish Art, Bar-Ilan University, Ramat Gan (Israel)

Lyudmyla SOKOLYUK, Holder of an Advanced Doctorate (Doctor of Science) in Art Criticism, Professor of the Department of Art Theory and History, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Mariana ŞLAPAK, Dr hab., Chief Researcher of the Institute of Cultural Heritage of the Academy of Sciences of Moldova, Corresponding Member of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau (Moldova)

Vitalii ZHERDIEV, PhD, Associate Professor at the Department of Drawing, Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

Editorial Advisory Panel:

Waldemar DELUGA, Dr hab., Professor of the Department of Art History, University of Ostrava (Czech Republic), Chairman of the Scientific Council of the Polish Institute of World Art (Poland)

Vilma GRADINSKAITE, PhD, Chief Curator of the Lithuanian National Museum of Art, Vilnius (Lithuania)

Orest HOLUBETS, Doctor in Art Studies, Professor, Head of the Department of Art Ceramics, Lviv National Academy of Arts, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Artur KAMCZYCKI, Dr hab., Professor at the Department of Cultural Identity Research, Adam Mickiewicz University, Poznan (Poland)

Olga LAGUTENKO, Doctor in Art Studies, Professor, Head of the Department of Art Theory and History, National Academy of Fine Arts and Architecture, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Ivanna PAVELCHUK, Holder of an Advanced Doctorate (Doctor of Science) in Art Criticism, Associate Professor, Head of the Interior Design Department of the National Aviation University (Ukraine)

Olexander SOBOLEV, PhD, Professor, Rector of the Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

Małgorzata STOLARSKA-FRONIA, PhD, Associate Professor at the Department of Jewish Studies at the Wrocław University (Poland) and Collegium Polonicum / Faculty of Cultural Studies at the Viadrina University in Frankfurt/Oder (Germany)

Vita SUSAK, PhD, Expert of the Ukrainian Cultural Foundation of Ukraine, member of the Swiss Academic Society for the Study of Eastern Europe, Basel (Switzerland)

Managing Editors:

Ukrainian text editor: **Oksana KRYGINA**

English text editor: **Oksana BLAGINA**

Proofreader: **Yuliia HROSU**

Layout: **Yuliia MASTIEROVA**

Illustrative inlays design:

Valeriy GALCHENKO, Associate Professor of the Department of Graphic Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts

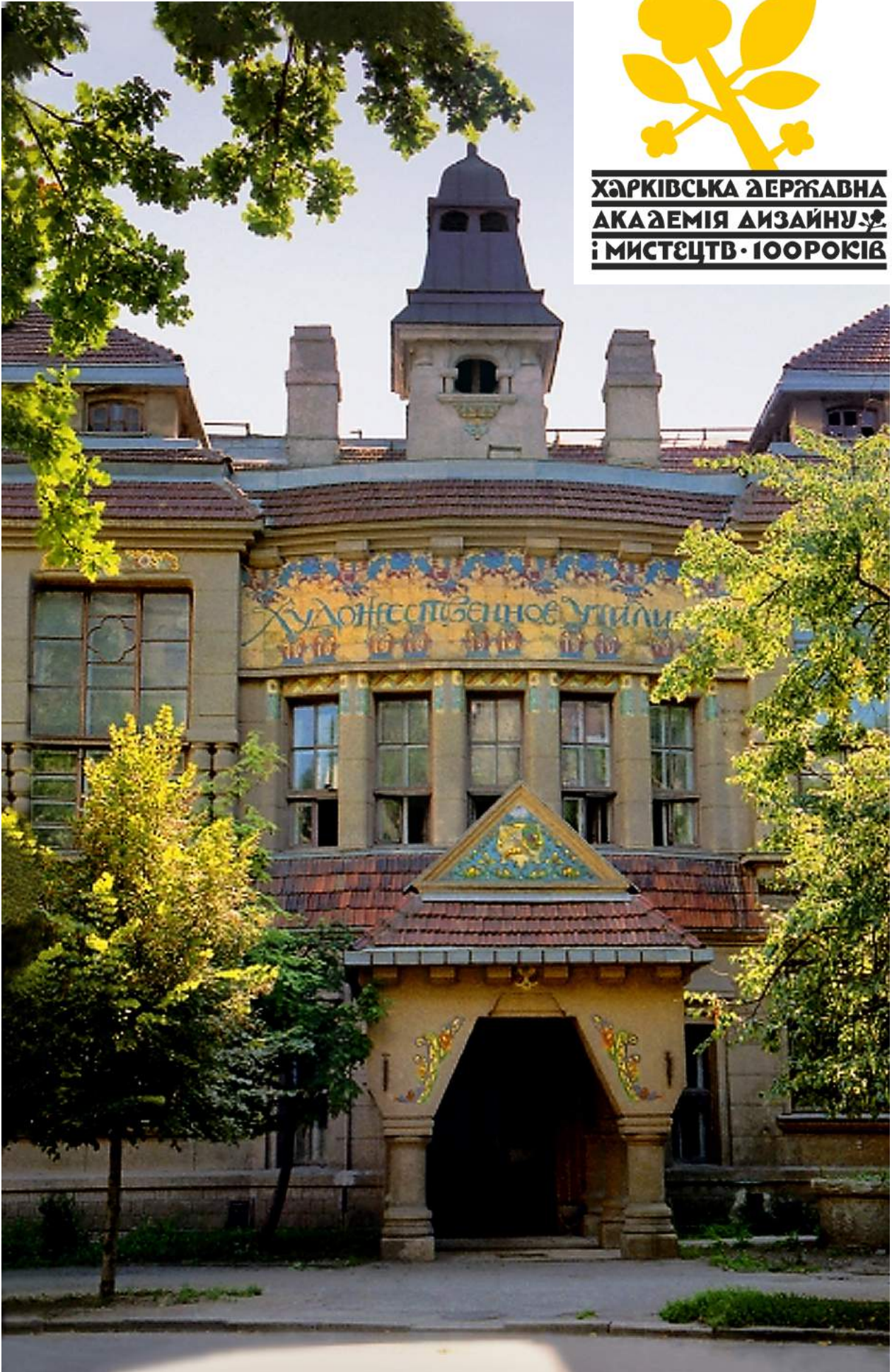
Founder and publisher: Kharkiv State Academy of Design and Arts

Certificate of state registration of the print media in the Ministry of Justice of Ukraine: KB series No 22289-12189PR dated 23.05.2016

Certificate of entry into the State Register of publishing business entities DK No 860 dated 20.03.2002

Technical preparation of illustrative material for printing: **Eugeny KOTLYAR, Valeriy GALCHENKO**

The original layout was prepared by the Editorial and Publishing Department of KSADA
Cover and title design: PanicDesign Art Director and Traveler Calligrapher, Professor of Florence Classical Arts Academy **Oleksii CHEKAL**



**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА
АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ
І МИСТЕЦТВ • 100 РОКІВ**

НАЗУСТРІЧ ЮВІЛЕЮ

Час плине, вже на підході новий історичний етап. Саме так хотілось би почати розповідь про Академію – як про людину, в якій переплелися долі багатьох поколінь мистців, що творили та створювали мистецькі стилі, напрями, визначні творчі школи, якими пишаємося ми.

До сторіччя як емблему нами було обрано «квітку Косарева», що в цілому символізує шляхетні мистецькі витоки та походження, а також є своєрідним доказом автентичності нашого наукового творчого дискурсу, заснованого на історико-культурних першоджерелах. Це – своєрідний зв'язок часів, що спирається на доробок фундаторів художньої, а згодом художньо-промислової (дизайнерської) Академії. Одним із таких фундаторів є Борис Косарев – універсальний український художник-авангардист, живописець, графік, сценограф, фотограф і педагог.

«Синтез мистецтв» тих часів, що дійшов до нашого сьогодення крізь призму століття, живе і донині в сучасних академічних реаліях – насамперед ідеться про специфіку підготовки здобувачів вищої освіти та розмаїття освітніх програм у Харківській державній академії дизайну і мистецтв, починаючи від усіх напрямів дизайну, візуальних та аудіовізуальних мистецтв, архітектури й до кураторства, продюсування, реставрації та експертизи творів мистецтва.

Численні трансформації, що відбувались протягом минулого століття у вищій художньо-промисловій освіті Харкова, є своєрідним діалогом видатних постатей, десятків кафедр, шкіл і напрямів, які працювали на загальну мету, зміцнюючи минуле і формуючи наше сьогодення.

Занурення у творче минуле Академії, осмислення пройденого мистецького шляху є найкращим приводом і для наукового його огляду, що в подальшому надасть бачення перспективи вибудовування моделей підготовки майбутніх дизайнерів, архітекторів, художників, мистецтвознавців, реставраторів і менеджерів для сучасних творчих індустрій.

Перший крок у нове століття ми починаємо виданням збірника наукових розвідок, спогадів і мемуарів, присвячених представникам старшої генерації, а також сучасникам; збірника, що ставить на меті показати живе відлуння часу і портрети людей, які створили нашу спільну історію – історію харківського мистецького вишу. Така ретроспектива дасть змогу побачити, як народжувалися та виборювали своє право на існування творчі школи, а також побачити пошуки, осяяння й відкриття, а головне – «життя та долю» нашого славного Худпрому, що наразі вже став брендом у підготовці висококваліфікованих мистців.

Шановні колеги, століття Академії – безперечно, знаменна подія, свідками якої ми зараз є. І вступаючи в нове століття, усвідомлюємо: те, яким воно буде, – залежить сьогодні від кожного з нас, від викладачів, дослідників, студентів, від тих, хто є представниками славетного у віках мистецького вишу Харкова – Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Олександр СОБОЛЄВ

Ректор Харківської державної
академії дизайну і мистецтв,
кандидат мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України

Євген КОТЛЯР

головний редактор «Вісника Харківської державної академії дизайну і мистецтв», кандидат мистецтвознавства, професор

НАРОДЖЕНИЙ ТВОРИТИ: АКАДЕМІЯ В КОЛІ СТОЛІТТЯ. СЛОВО РЕДАКТОРА З НАГОДИ ЮВІЛЕЮ

2021 р. відзначається знаменною датою – річницею заснування Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Хоча історія розвивається в лінійному часі, на різних етапах свого шляху вона замикається в коло: історія світу, історія людини, історія вишу. Що більший цей цикл – рік, декада, сторіччя, то важче сприймати деталі, але більше відкривається ціле: звідки ми вийшли, де стоїмо і куди йдемо, де помилялися, де ризикували й вигравали. Але саме дні роблять рік, роки визначають десятиліття, з окремих фрагментів складається весь пазл. Саме про це ми думали, коли починали йти назустріч ювілею і запрошували наших авторів до створення колективного літопису вищої художньої школи Харкова¹.

Відштовхуючись від метафори Худпрому як серця мистецького життя регіону, ми хотіли крізь різну оптику простежити ті життєдайні канали художніх процесів, окремих шкіл і постатей, які живили це серце, змушуючи його битись у різних історичних і політичних обставинах: вистояти, перебудуватися, розвиватися й давати нове життя. Тому читач побачить перед собою не звичайний збірник праць, присвячених одному з найстаріших мистецьких вишів України, а своєрідний путівник прокладених маршрутів. Тут є захоплюючі історії, епохальні ретроспективи та камерні сюжети, розповіді про бурхливі офіційні події і людські долі, про дивовижні художні світи й освітню методологію, політичні баталії та побут. Усі вони дають велике розмаїття того, що можна узагальнити одним висловом «сторічне коло життя Академії».

¹ Хочу висловити вдячність багатьом колегам і друзям, які своїми розвідками та матеріалами, організаційною й інформаційною допомогою створили це ювілейне число. Серед інших хочу окремо подякувати доценту кафедри графічного дизайну Валерію Гальченку за постійну самовіддану підтримку нашої спільної справи, за консультації з підготовки числа, за допомогу у створенні фотоальбому літопису ХДАДМ. Також дякую відомому каліграфу, професору Академії класичного мистецтва у Флоренції Олексію Чекалю за створення яскравого та стильного дизайну видання, який став частиною графічного стилю ювілею. Окрема подяка – зберігачці нашого музею ХДАДМ Тетяні Касьяненко за підбір фотоматеріалів з музейної колекції.

Ми відкриваємо наш святковий «Вісник» фотоальбомом, де показуємо це коло через окремі «наскрізні» сюжети: галерею ректорів – керманців художнього вишу, фотолітопис нашої історії, а також архітектурну історію ХДАДМ. Сучасні світлини посвяти студентів, відзняті 1 вересня 2021 р., символізують вихід Академії на своє друге коло, у друге сторіччя.

Перший, академічний розділ складається з наукових статей, присвячених становленню вищої мистецько-дизайнерської освіти в Харкові, яке висвітлене через історію, школи й окремі персоналії. Відкриває його стаття О. Бойчука, яка висвітлює важкий процес переходу вишу до художньо-промислової освіти в 1960-ті рр. Наступний матеріал – В. Гальченка – показує ключову роль ректора Михайла Шапошникова у цьому переході.

Низка статей, що йдуть далі, присвячена окремим школам. Так, Л. Соколюк установецько зв'язок між напрацюваннями знищеної у 1930-ті рр. мистецтвознавчої школи та сучасною генерацією істориків і критиків мистецтва. Т. Павлова показує, що з 1920-х рр. водночас із академічною традицією в Харкові бурхливо розвивався авангард, який мав великий вплив на освітній процес у виші завдяки таким непересічним постатям, як Василь Єрмілов і Борис Косарев. Естафету в колежанки підхоплює В. Чечик, яка розкриває невідомі сторінки сценографічної школи авангардиста Олександра Хвостенка-Хвостова. Доповнює цю панораму сюжет про одного з відомих харківських авангардистів Миколу Калмикова, більш знаного сьогодні як турецький живописець Насі Калмукоглу. Разом зі своїм колегою з Туреччини Ф. Акденізлі В. Чечик намагається дослідити творчість земляка у міжкультурному контексті як яскравий приклад харківського мистецького зарубіжжя.

У несподіваний бік розгортається історія харківської художньої школи в генеалогії трьох київських авторів: А. Будника, Ю. Марченка та М. Селівачова. Перед читачем постає бурхлива і колоритна атмосфера довоєнного міста, в центрі котрого зримо або неявно вимальовується образ Худпрому, з яким було пов'язане життя трьох членів великої родини. Цей матеріал починає низку статей, присвячених видатним постатям мистецтва й дизайну: класику радянської графіки Григорію Бондаренку (стаття О. Шила), відомому сучасному керамісту Володимирі Шаповалову (стаття Т. та А. Зіненко), талановитому харківському дизайнеру Ігорю Остапенку (стаття С. Рибалко). Усі дослідники висвітлюють творчий шлях мистців, їх авторський метод, певну філософію у творчості, коло учнів і місце в мистецькому ландшафті.

Решта публікацій стосується мистецьких доробок харківської школи, зокрема, у вітчизняному графічному дизайні 1960-х рр. (публікація Н. Сбітневої) чи у більш вузькому просторі портретної майстерні кафедри живопису другої третини ХХ ст. Ілюструючи це, Є. Федюн відкриває фонди кафедри живопису ХДАДМ і демонструє унікальне зібрання Академії – навчальні роботи «класичного періоду» радянського мистецтва. Низка статей з цього блока розкриває шляхи становлення деяких кафедр. Одна з них, кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва (стаття В. Шуліки), вже набула значний досвід і авторитет у регіоні. Інша, кафедра мультимедійного дизайну (стаття М. Опалева), намагається наздоганяти й навіть випереджати сучасні мистецькі та технологічні тренди. Виходу із замкненого академічного поля у творче життя і професійним контактам присвячено публікацію Т. Іваненко про досвід Міжнародного студентського конкурсу зі шрифту і каліграфії «Pangram», а також статтю Н. Романенко про навчальну співпрацю між харківським та черкаським дизайнерським середовищем двох вишів.

Центральний розділ ювілейного збірника присвячений славетній будівлі Худпрому, спорудженій К. Жуковим у 1913 р. Свого часу вона стала уособленням боротьби за українську ідею в архітектурі, про що пише Максим Розенфельд у своєму історичному екскурсі. Олексій Чекаль переводить цей наратив у іншу площину, демонструючи через свою розробку графічного стилю до 100-річчя ХДАДМ зв'язок між національним мисленням народних мистців, авангардистів і сучасністю. Хоча в «робочих нотатках» О. Чекаля Худпром проходить фоном, він знов виступає на передній план у цілій галереї творів мистців, для яких стає джерелом натхнення. Про це розповідає «журнальна експозиція» Євгена Котляра, котра репрезентує більш як 50 робіт, створених за 70 останніх років і класиками вітчизняного мистецтва, і студентами.

Саме ювілей дозволив включити в цей збірник розділ «Архіви, спогади, есеї». Бо в живому слові голоси Худпрому починають оживляти запилений ландшафт яскравими фарбами, роблять історію більш живою та емоційною. Спогади минулого супроводжуються коментарями та примітками науковців, які роблять оповідане ближчим до нас, знайомлять із сучасниками наших оповідачів, допомагають зануритись у той час. Відкривають розділ спогади засновниці художньо-промислової освіти в Харкові Марії Раєвської-Іванової (1840–1912), підготовлені до публікації Л. Соколюк. Ми дізнаємося про часи

перебування подвижниці за кордоном, знайомства зі світовим мистецтвом і художніми школами, її творчість, педагогічну та громадську діяльність. Безпосередньо нашого вишу стосуються спогади знаного українського живописця-графіка, професора ХХІІІ Леоніда Чернова (1915–1990), які дозволяють почути з перших вуст про організацію художньої освіти у виші в 1930–1950-ті рр. Завдяки В. Гальченку і В. Немцовій ми отримали можливість ознайомитись із невеличким фрагментом цього блискучого за літературним стилем рукопису, котрий ми просто зобов'язані надрукувати повністю, бо це наша свята історія, про яку вже ніхто не знає. Не менш яскраві спогади залишив відомий харківський графік, викладач ХДХІ-ХХІІІ Мойсей Фрадкін (1904–1974), з яким була знайома директорка Харківського художнього музею Валентина Мизгіна. Вона показує через свої спогади дивовижне середовище харківської творчої інтелігенції, центром якої був будинок Фрадкіна та його дружини Ольги Кригер. Однак самі спогади М. Фрадкіна 1920-х рр. відкривають читачу несподівано бурхливий контекст тодішнього життя мистецького вишу, де студенти вже чинили опір не академістам, а авангардистам, захищаючись від їхнього «модерністичного» тиску.

Чотири останніх матеріали, що умовно об'єднуються в окремий блок спогадів наших сучасників про батьків та вчителів, показують наших героїв не тільки з професійного боку, а й із людського. Це спогади доньки Сергія Солодовника (1915–1991) Світлани та його учня 1970-х рр. М. Тихонова про видатного мистця та педагога, який зробив великий внесок у харківську школу рисунку. Також об'ємно вимальовується постать колишнього ректора ХХІІІ, відомого графіка та родоначальника мистецької династії Євгена Сгорова (1917–2005) у спогадах М. Лаврікової, сповнених теплотою й емоціями. М. Радомський також згадує свого наставника та вчителя, засновника харківської школи художнього вітражу Олександра Проніна (1934–2002), показуючи історію та сьогодення лабораторії художнього вітражу ХДАДМ і те, «як гартувалося скло» у період становлення цієї школи, у 1980–2000-ні рр.

Ця мозаїчна ретроспектива вписується у столітній контур історії. Але в ньому ще чимало білих плям, які нам доведеться досліджувати вже в другому сторіччі, поважаючи пам'ять про спадщину і відкрито дивлячись у майбутнє.

Vita brevis ars longa. За першим колом настає наступний. Ми творимо історію, яка має пережити нас. Бо народжений творити має мріяти, рухатися й творити. Це наша правда, і це наша сумісна справа.



Фото: Володимир Ск'їп, 2020



НАШІ КЕРМАНІЧІ: РЕКТОРИ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ВИШУ*



А. М. Левітан
(ректор ХХТ
у 1921–1922 рр.)



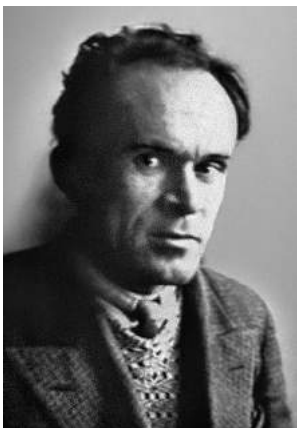
Б. М. Кратко
(ректор ХХТ
у 1922–1925 рр.)



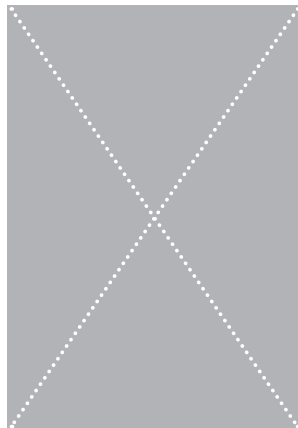
М. Г. Бурачек
(ректор ХХТ
у 1925–1927 рр.)



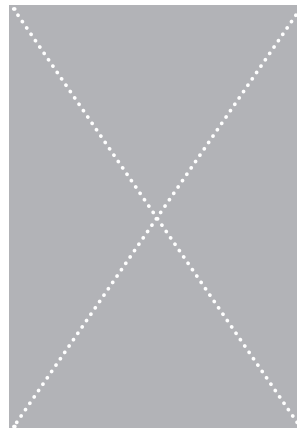
А. М. Комашка
(ректор ХХТ у 1927–1929 рр.
та ХХІ у 1929–1932 рр.)



П. В. Кривень
(ректор ХХІ
у 1932–1934 рр.)



Г. Г. Миронець
(директор ХХТІІТ
у 1934–1937 рр.)



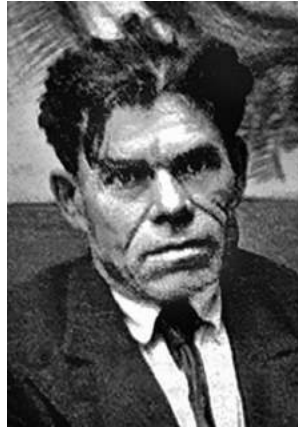
А. Б. Абрамов
(директор ХХТІІТ
у 1937–1938 рр.)



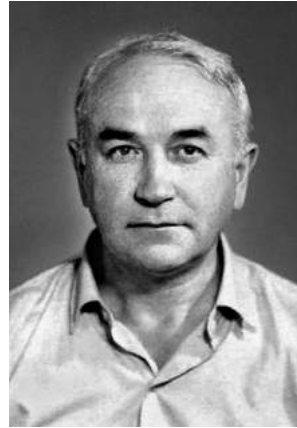
І. Анісімова
(ректор оновленого ХХІ
у 1938–1940 рр.)



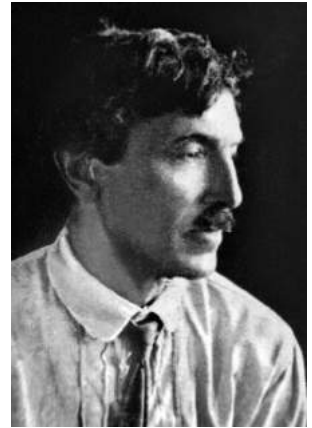
І. Л. Август
(ректор XXI
у 1940–1941 рр.)



М. Я. Козик
(в.о. ректора НХІ часів окупації
Харкова у 1941–1942 рр.)



М. І. Зубар
(в.о. ректора НХІ часів окупації
Харкова у 1942–1943 рр.)



О. К. Симонов
(в.о. ректора НХІ у 1943 р.,
ректор XXI 1943–1944 рр.)



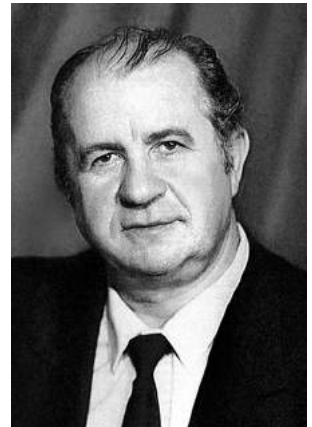
С. Ф. Бесєдін
(ректор ХДХІ
у 1944–1948 рр.)



М. О. Шапошников
(ректор ХДХІ у 1948–1963 рр.
та ХХІІІ у 1963–1972 рр.)



Є. П. Єгоров
(ректор ХХІІІ
у 1972–1985 рр.)



В. І. Торчатюк
(ректор ХХІІІ
у 1985–1999 рр.)

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ:

ХХТ — Харківський художній технікум;

ХХІ — Харківський художній інститут;

ХХТІІТ — Харківський художній технікум підвищеного типу [з 1934 по 1938 р. ХХІ не існувало (виш було ліквідовано!); на його місці чотири роки працював ХХТІІТ як заклад середньої спеціальної освіти];

ХДХІ — Харківський державний художній інститут;

ХХУ — Харківське художнє училище;

НХІ — Національний художній інститут (назву надано міською управою часів окупації Харкова у 1942–1943 рр.);

ХХІІІ — Харківський художньо-промисловий інститут;

ХДАДМ — Харківська державна академія дизайну і мистецтв.



В. Я. Даниленко
(ректор ХХІІІ з 1999 р.;
ректор ХДАДМ
з 2001 по 2020 р.)



О. В. Соболев
(ректор ХДАДМ з 2021 р.)

* Публікація спирається на дослідження доцента ХДАДМ В. Ю. Гальченка, мистецтвознавців С. І. Нікуленко (доц., канд. мист-ва, Харківська гуманітарно-педагогічна академія) і В. С. Немцової (доц., канд. мист-ва, вільна дослідниця). Фотопортрети ректорів – з приватної колекції В. Гальченка

ХДАДМ УПРОДОВЖ СТОРІЧЧЯ: ФОТОЛІТОПИС



*Засновниця систематичної
художньої освіти в Харкові
М. Д. Расвська-Іванова
(1840–1912).
Архів ХХМ*

*Фасад будівлі Харківського художнього
училища на вул. Каплунівській, 8
(нині вул. Мистецтв, 8). Споруджено
у 1913 р. за проектом архітектора
К. Жукова за участю архітектора
М. Піскунова. На другому плані –
Каплунівська церква (Різдва Пресвятої
Богородиці). Арх. О. Бекетов (1912).
Фото. Колекція Г. Дерібо*



*Учні та службовці ХХУ разом із провідними педагогами Г. Гореловим, О. Титовим та директором училища
О. Любимовим під стінами закладу. 1915/16 н. р. (Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки.
Від малярства до теа-кіно-фото. Київ: Родовід, 2009. 288 с.)*

В КУЛЬТ-ПРОСВЕТ ОТДЕЛ Н.К.Р.К.И.

196

мисл
№ 1575
22/12-24

Харьковский Художественный Техникум организован Отделом Художественного Образования Укрглавпрообра в сентябре 1921 г. Он является первым Худ.-учебным заведением ИЗО на Украине, построенным по типу, разработанному Охобра.

Основной задачей Художественного Техникума является подготовка работников изобразительных искусств высшей квалификации по узким специальностям, работников, тесно связанных, как это видно из прилагаемой при системе, с производством и с новой нарождающейся пролетарской культурой. Исходя из этого, Техникум разбит на 4 факультета: Керамический, Живописный, Скульптурный и Архитектурный, выпускающие следующих специалистов: мастера хрустально-стекляного производства, мастера керамической живописи, мастера конструктивной керамики, мастера декоратора, мастера графики, гравюры и литографии, мастера текстильно-красильщика, мастера стекляной живописи, мастера станково-декоративной живописи, мастера театральной бутафории, мастера художественной ковки, мастера лепщика орнаментов /архитектурная лепка/, мастера резчика древо-обделочника, мастера фигуриста, архитектора строителя, Театрального архитектора и архитектора декоратора.

Из указанных здесь факультетов в настоящее время функционируют лишь три, четвертый же, керамический, остается временно закрытым, ввиду того, что отсутствие необходимых приспособлений, сооружений, материалов и преподавателей - керамиков, не дает возможности производить занятия по этому отделу.

Состав Техникума в настоящее время состоит из 290 учащихся, 19 преподавателей и 11 человек Административного и технического персонала. Учащиеся по социальному своему положению распределяются приблизительно следующим образом: 70% крестьян, 35% служащих, 10% рабочих, и 5% неопред. По факультетно они разбиты так: 85% живописцев, 10% архитекторов и 5% скульпторов. Более узкая специализация еще не проведена, а только начинает намечаться. Это в полне понятно, так как в Техникуме существует только подготовительная группа и первые 2-3 семестра, между тем, как выбор специальностей может быть допущен не ранее, как во втором концентре.

Занятия в Техникуме происходят от 2 часов дня до 8-9 часов вечера, т.е. в то время, когда учащиеся, большинство которых находится на службе, свободны и могут посвятить себя работе в учебных мастерских.

Между тем нормальный ход занятий назвать нельзя по следующим причинам:

- 1/ не достаточный кадр преподавателей и мастеров - руководителей по отдельным специальностям;
- 2/ не достаточность помещения, занятого художественными мастерскими Главполитпросвета /борьба за выселение этих мастерских до сих пор еще ни к чему не привела. Мастерские продолжают занимать место в помещении Техникума, не производя, однако, никакой работы/;
- 3/ не достаточное количество, апарой и полное отсутствие необходимых материалов и инструментов;
- 4/ не достаточное количество денежных знаков отпускаемых Техникуму /на декабрь месяц ассигновано 20.000.000 руб., до сих пор еще не выданные/;

У. С. С. Р.
Н. К. П.
ХАРЬКОВСКИЙ
Художественный
ТЕХНИКУМ

189

Мадра 29 грудня 1922 г.
№ 338
г. Харьков.
Каплуновская ул. д. № 8.

Администрация и Профессора

1. Левитан А. М. ректор & мажор на архит. фак.
2. Кокець А. А. прорект. и проф. фив. фак. бывш. пр. ф. ур.
3. Прокопов С. М. Декан фив. ф. и проф. бывш. пр. ф. ур.
4. Дмитрієв В. А. Декан архит. фак. и прорект. ур.
5. Гален А. А. Декан скульпт. фак. и прорект. скульпт. фак.
6. Тютчев В. П. проф. архит. фак. и архит. ур. на живопис. фак.
7. Траценко В. В. " " " " " "
8. Величко П. В. " " " " " "
9. Молодин " " " " " "
10. Тернорос " скульпт.
11. Майзель " живопис.
12. Подорожний В. М. проф. арх. фак.
13. Стенглер " живопис. матем.
14. Николов Н. Д. " перспектива на живопис. фак.
15. Бабинский М. С. " скульпт. фак.
16. Козлов А. Т. " фив. фак.
17. Федоров М. С. " " "
18. Пестриков М. П. " " " подгот. фив. живопис. фак. худ. ур.
19. Хвостов А. В. " декоратив. фив.
20. Шаронов М. А. " фив. фак.
21. Эйнер А. П. " стилизация и графика
22. Ермилов В. Д. " графика
23. Туркентале " детяжики
24. Нежданов " сац. дкон. мими. п.
25. Воровьев В. П. проф. Анатомия

Ректор А. Левитан



Професор С. М. Прохоров зі студентами ХХТ. 1920-ті. Музей ХДАДМ



*Майстерня М. А. Шаронова. 1920-ті.
Музей ХДАДМ*



*Професори М. Бурачек, О. Кокель, І. Севера (у середині другого ряду)
серед студентів ХХТ. 1927. Музей ХДАДМ*



*Викладачі XXI В. Єрмілов, О. Хвостенко-
Хвостов, І. Падалка. 1932.
Музей ХДАДМ*



*Графічна майстерня XXI. На першому плані:
О. Маренков, І. Падалка, В. Єрмілов. 1930. Архів ХХМ*



Студенти XXI кінця 1930-х. Музей ХДАДМ

572

ПРОТОКОЛ Ч.26.

Засідання Комітету Харківського Художнього Технікуму 5/VII-1926р

ПРИСУТНІ: ЖУКОВ, ПРОХОРОВ, КОКЕЛЬ, СИМОНОВ, БУРАЧЕК, СТУДЕНТИ: КОСОЛАПОВ,
МЕРКУЛОВ.

СЛУХАЛИ:

ПРИЙОМ в Х.Х.Т.у.
26/27 академ. році.

ПОСТАНОВИЛИ:

1. Роботу прийомочної Комісії-распачати з 16 СЕРПНЯ. Вступні іспити з 25-го СЕРПНЯ по 10-Вересня. Заяви про вступ в Х.Х.Т. з 1-го Липня по 14 СЕРПНЯ.
2. Рахувати відпуск Зав.навчальн. частиною з 12-Липня по 12 СЕРПНЯ, Ректору з 25 Липня по 25 СЕРПНЯ. В відсутність Ректора його обов'язки скласти на Зав.учбов. частин. з 25 Липня по 12 серпня, під час відсутності і Ректора і Зав.учбов. част., обов'язки Ректора покласти на Зав.господ. частиною.
3. Рахувати необхідним відкриття 4-го курсу на Малярським, Скульптурнім та Архітект. факульт-х Х.Х.Т. з 26-27 навч.р., при умові обов'язкового дообавлення асигновань по кошторису. У випадку коли в таких асигнуваннях буде відмовлено, 4-й курс може бути відкрито з 15 Вересня біжучого року на Скульптурном і Малярському відділах, тим-часово можуть обслуговуватись наявним складом керовників, з дообавлінням на їх нагрузки. Що торкається до Архітектур. відділу то 4-й курс з Вересня б.р. може бути відкритий лише при обов'язковим прийомі ще 2-х викладачів по проектуванню, бо наявний склад перегружений роботою на перших 3-х курсах.
4. Рахувати що педагогічний відділ улаштується як особистий відділ; спеціалізація по самій педагогіці починається з 2-го курсу і ведеться на протязі 2,3 та 4-го курсу. Комітет рахує, що педагогічний відділ може бути відкритий з Жовтня 1926 р., при чому студенти змогли б по їх бажанню перейти з 2-го курсу Скульпрної, Графічної Станкової, Декоративної та Театрально-Декоративної майстерень, не має певності, що до цього терміну буде вшреблений учбовий план та можуть бути запрошені спеціалісти-викладачі нового відділу. Тому Комітет більш правдивим рахує установити, що педагогічний відділ почне роботу з майбутнього навчального року. Таким чином на розробку учбового плану та програму, а також і на другі підготовчі роботи буде в запасі цілий рік.

ГОЛОВА КОМІТЕТУ БУРАЧЕК.

Протокол засідання Комітету ХХТ від 5 липня 1926, що відбулося за присутності К. Жукова, С. Прохорова, О. Кокеля, О. Симонова, М. Бурачека, студентів Косолапова і Меркулова, де були визначені пропозиції щодо реформатування ХХТ у Політехнікум, щодо продовження терміну навчання до чотирьох років та пропозиція відкриття педагогічного відділення. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (Київ)



Викладачі XXI. У першому ряду: Л. Блох, невідома, О. Хвостенко-Хвостов, А. Комашка (ректор), М. Шаронов, І. Бойченко. У другому ряду стоять: О. Кокель, О. Симонов, К. Жуков, С. Прохоров, Р. Кутенов. 1932. Архів ХХМ



Студенти-архітектори XXI та їхні викладачі. Серед присутніх: професор К. Жуков (у центрі першого ряду) і викладач Г. Яновицький. 1930. Музей ХДАДМ



Репетиція спортивно-акробатичної фігури, яку виконують студенти XXI, напередодні травневих свят. 1934. Архів родини художника С. Солодовника

Академік М. Самокиш зі студентами майстерні батально-історичного живопису. 1938. Архів ХХМ



Професорсько-викладацький склад ХДХІ на чолі з ректором М. О. Шапошниковим. Червень 1953.
Приватний архів О. Сенькіної



Хол другого поверху ХДХІ – царина кафедри живопису та кафедри рисунку. 1953.
Приватний архів О. Сенькіної



На заняттях з рисунку в перші післявоєнні роки. Кінець 1950-х. Архів родини художника П. Дадики



Випускники й викладачі ХДХІ (червень 1953). Верхній ряд: А. Землін, В. Победін, В. Малаштан. Середній ряд: М. Работягов, невідомий, І. Бондарев, М. Бутенко, С. Штаєрман, С. Полонський, І. Бородай, Є. Сенькін, Ю. Чаленко, М. Богославець, І. Губський, О. Хмельницький. На передньому плані (викладачі): Л. М. Винокуров, І. В. Потеряєв, О. О. Кокель, В. П. Селезньов. Музей ХДАДМ



Студенти ХДХІ спеціалізації «Графіка» випуску 1959 р. Стоять (зліва направо): Д. Котинін, С. Ремчуков, Є. Безкокетов, П. Дадики, невідомий. Сидять: М. Лукін, В. Ваганов, В. Гольба. Архів родини художника П. Дадики



Ректор інституту М. Шапошников і дипломник О. Хмельницький. 1952/53 н. р. Музей ХДАДМ



Молоді викладачі Л. Чернов і Є. Єгоров (у центрі) серед студентів-живописців випускного курсу. 1952. Музей ХДАДМ



Професор С. Ф. Бесєдін на заняттях з рисунку. 1950-ті. Музей ХДАДМ

ХАРЬКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ ИНСТИТУТ

ИМЕЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ФАКУЛЬТЕТЫ:

ФАКУЛЬТЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ И ОФОРМЛЕНИЯ
ПРОМЫШЛЕННОЙ ПРОДУКЦИИ

Имеет следующие отделения:

1. Художественного конструирования.

Специальность - художественное конструирование промышленной продукции.

Квалификация - Художник -конструктор.

2. Художественное оформление промышленной продукции.

Специальность - художественное оформление промышленной продукции.

3. Квалификация - художник промышленной графики.

3. Художественное конструирование изделий бытового назначения.

Специальность- художественное конструирование промышленной продукции

Квалификация - художник -конструктор

ФАКУЛЬТЕТ ДЕКОРАТИВНО-ОФОРМИТЕЛЬСКИХ
ИСКУССТВ

Имеет следующие отделения:

1. Оформление городов, промышленных и гражданских зданий

Специальность -художественно-декоративное искусство

Квалификация - художник - оформитель.

2. Декоративно-оформительское/оформление выставок, спектаклей, массовых празднеств, наглядной политической пропаганды и т.д./

Специальность - художественно-декоративное искусство

Квалификация - художник-оформитель.

Срок обучения на дневном отделении 5 лет,

~~ХХХХХХХХХХ~~ на вечернем - 6 лет.



Хол другого поверху адміністративного корпусу ХХІІІ. На передньому плані викладачі: Л. Чернов, О. Хмельницький, М. Гнойовий. Фото: Г. Дрюков. 1973. Архів кафедри графічного дизайну



Професорсько-викладацький склад ХХІІІ, члени ДЕК і випускники кафедри художнього конструювання 1974 р. У першому ряду стоять: Ю. Старостенко, Я. Кондратенко, Є. Єгоров, Л. Кудинцова, А. Кроткевич, невідомий, Н. Гогоберідзе, В. Лукашов, В. Пінчук, С. Солодовник, В. Шаламов. Фото: Г. Дрюков. Музей ХДАДМ



Робота над дипломними проектами на кафедрі художнього конструювання. 1978. Фото: О. Сурков. Музей ХДАДМ



Заняття в майстерні декоративного розпису. 1978. Музей ХДАДМ



Професорсько-викладацький склад ХХІІІ, члени ДЕК і випускники дизайнерських спеціалізацій на чолі з ректором Є. Єгоровим. 1976. Фото: Г. Дрюков. Музей ХДАДМ



Міжнародний проєктно-творчий семінар «Інтердизайн '77» у ХХІІІ. Присутні (зліва направо): Д. Рид, Ю. Соловійов, Є. Єгоров, В. Лукашев, В. Кравцов. 1977. Музей ХДАДМ



Проектно-творча група №5 семінару «Інтердизайн '77» у ХХІІІ. Присутні (зліва направо): Ф. Гьолінг (ФРН), В. Андреев (СРСР), перекладачка, Р. Фасте (США), Ю. Каплонський (СРСР), А. Грассі (Італія), О. Бойчук (СРСР). 1977. Музей ХДАДМ



Колективне пам'ятне фото з нагоди 25-річчя заснування факультету «Промислове мистецтво». Присутні: викладачі, студенти та колишні випускники Харківського художньо-промислового інституту на чолі з ректором ХХІІІ професором В. Торкатюком. Листопад 1988. Фото: О. Сурков. Музей ХДАДМ



Майстерня живопису ХХІІІ. 1993. Музей ХДАДМ



Студентська практика на літній базі ХХІІІ (бувши дача В. Г. Короленка) у с. Хатки, Полтавська обл. 1993. Приватний архів С. Узких



Державна акредитаційна комісія

03057, м.Київ, вул. Металістів, 7А
тел/факс 241-76-67

12.07.2001 № 392 ДАК

На № _____ від _____

Витяг з рішення Державної акредитаційної комісії від 4 липня 2001 року. Протокол № 34

1. Про зміну статусу та назв вищих навчальних закладів

Внести пропозицію Міністерства освіти і науки України до Кабінету Міністрів України щодо надання:

Харківському художньо-промислового інституту статусу академії та зміни його назви на Харківську державну академію дизайну і мистецтв.

Відповідальний секретар ДАК



Т.Є. Гайдукевич



Перегляд семестрових робіт з рисунку викладачами ХДАДМ. 2005. Фото: О. Сурков. Музей ХДАДМ



*Перегляд на кафедрі скульптури. 2018.
Фото: О. Сурков*



Перегляд семестрових робіт кафедри живопису. 2015. Фото: О. Сурков



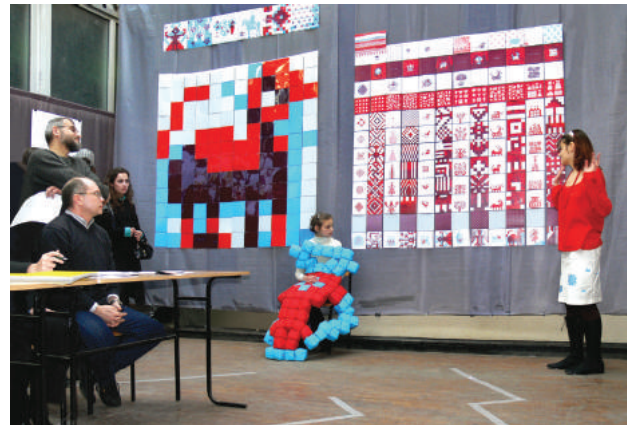
Захист дипломного проекту на кафедрі монументального живопису. 2013. Фото: Є. Котляр



Хол другого поверху адміністративного корпусу ХДАДМ (ліве крило). 2015. Фото: А. Сурков



Виставка «4-й Блок». ХДАДМ, 2003. Архів кафедри ГД



Захист дипломного проекту на кафедрі графічного дизайну. 2008. Архів кафедри ГД



Відкриття виставки Міжнародного студентського конкурсу зі шрифту і каліграфії «Rangram». Галерея ХДАДМ, 2019. Архів кафедри ГД



Захист дипломного проекту на кафедрі дизайну тканин та одягу. Галерея ХДАДМ, 2021. Архів кафедри ДТО



Хол другого поверху адміністративного корпусу ХДАДМ (праве крило). 2015. Фото: А. Сурков



Засідання спеціалізованої вченої ради із захисту дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у бібліотеці ХДАДМ. 2019. Фото: Є. Котляр



Засідання разової спеціалізованої вченої ради із захисту дисертації на здобуття ступеня доктора філософії (Ph.D) в дистанційному режимі. ХДАДМ. 2021. Фото: Є. Котляр

АРХІТЕКТУРНА ІСТОРІЯ ХДАДМ: РОЗБУДОВА ВИШУ

1



1. Адміністративно-навчальний корпус ХДАДМ (1-й корпус). 1913. Проект – К. Жуков (1873–1940); креслення і будівництво – М. Піскунов (1867–1917). Стиль – український модерн. Уособлює рух національного українського відродження і символізує початок державної художньої освіти у Харкові.

2. Навчально-лабораторний корпус ХДАДМ (2-й корпус). 1968. Проект – В. Ліфшиць (1924–2013). Стиль – радянський модернізм. Споруджений після трансформації художнього інституту в художньо-промисловий (ХХПІ, 1963).

Архітектура двох будівель стилістично та символічно поєднує дві навчально-творчі гілки Худпрому – художню і промислову, мистецтво і дизайн.

2





3. Навчальний корпус ХДАДМ (3-й корпус). 1991. Автора проекту поки не встановлено. Стиль – пізній модернізм із пластикою необруталізму. Споруджений у складні часи «перебудови». Символізує кінець радянських часів і початок нової доби Незалежності України. Будувався з кінця 1980-х на основі проекту, що був розроблений у 1970-ті рр. Враховуючи складні часи, у допомогу будівельникам залучали майже весь колектив вишу. Цей корпус на 6000 м² удвічі збільшив виробничу і навчальну базу інституту. Завдяки цьому виш отримав можливість активно розвиватися аж до теперішнього часу.



*Професорсько-викладацький склад ХДАДМ на чолі з ректором В. Даниленком.
На сходах третього навчального корпусу. 2017. Фото: О. Сурков*



1 вересня 2021 у ХДАДМ, ювілейний прийом студентів до закладу. Урочисте привітання з початком навчання в Академії від ректора О. Соболева та всього керівництва вишу. Посвята першокурсників у студенти деканами чотирьох факультетів ХДАДМ. Фото: О. Сурков



РОЗДІЛ

№1

**СТОЛІТТЯ ВИЩОЇ
МИСТЕЦЬКО-
ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ
ОСВІТИ В ХАРКОВІ:
ІСТОРІЯ, ШКОЛИ,
ПЕРСОНАЛІЇ**

УДК 7.05:62+76.01]:378(477.54)
ID ORCID 0000-0002-5845-1256
DOI 10.33625/visnik2021.02.031

Олександр БОЙЧУК

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

НАЛАШТУВАННЯ НА ХВИЛЮ ДИЗАЙНУ

Бойчук О. В. *Налаштування на хвилю дизайну.* Стаття присвячена харківській школі дизайну. У публікації надається панорамний огляд процесів створення і розвитку школи, наводяться факти щодо подій та особистостей, які справили помітний вплив на її формування. Центральне місце відводиться аналізу ролі Харківського художньо-промислового інституту (ХХПІ/ХДАДМ) в підготовці спеціалістів для потреб виробництва, сфери мистецтва, науки, культури. Наводяться дизайнерські розробки промислових виробів і графічних фірмових стилів, виконаних на замовлення підприємств і організацій. На прикладах партнерського співробітництва з німецьким університетом мистецтв і дизайну Галле Бург Гібихенштайн та участі у проєктному семінарі ICSID «ІНТЕРДИЗАЙН-77» підкреслюється значення міжнародних зв'язків для розвитку системи професійної освіти та дизайнерської практики.

Матеріали статті розкривають великий вклад Все-союзного науково-дослідного інституту технічної естетики (ВНДІТЕ) у створення вітчизняної системи дизайну. Наводяться фундаментальні науково-методичні видання ВНДІТЕ і програмні положення концепцій проєктної діяльності, що вплинули на напрямки розвитку харківської школи дизайну. Окреме місце відведено розповіді про роботу Харківської організації Спільки дизайнерів України і її взаємодії з ХХПІ/ХДАДМ у проведенні масштабних культурно-просвітницьких акцій, фестивалів, виставок і конкурсів з дизайну. У цьому контексті аналізуються зміст і задачі виставок-конкурсів «Водопарад», «Світло», «Репліканти», «Культ дизайну: Digital life». Підкреслюється їх значення для інтеграції в міжнародну проєктну культуру, а також в освоєння напрямів «промисловий арт-дизайн», «інноваційний дизайн», дизайн «предметно-живописних інсталяцій».

На завершення статті, із застосуванням відповідної системи критеріїв, здійснюється оцінка рівня успішності харківської школи дизайну. Робиться прогноз розвитку школи на найближчу перспективу, та визначаються головні умови її розвитку.

Ключові слова: дизайн, харківська школа дизайну, художньо-проєктна діяльність, проєктна культура.

Boichuk O. *Tuning into the design wave.* The article is devoted to the Kharkiv School of Design. It provides a panoramic overview of how the school was created and has since developed, including the events and personalities that have had a significant impact on its formation. The article emphasizes the role of Kharkiv Art and In-

dustry Institute (KAI / KSADA) in training specialists for the needs of production, art, science, and culture.

The article presents design developments of industrial products and graphic corporate styles ordered by companies and organizations. The importance of international relations for the development of the vocational education system and design practice is emphasized by the examples of partnership projects with the Burg Giebichenstein University of Art and Design Halle in Germany and participation in the ICSID "INTERDESIGN-77" seminar. The materials of the article reveal the huge contribution of the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE) to the creation of a domestic design system.

The fundamental scientific and methodological publications of VNIITE and the program provisions of the concepts of design activities are presented, which outline the development directions of the Kharkiv School of Design. Additionally, the article presents the history of the work of the Kharkiv organization of the Union of Designers of Ukraine and its interactions with KAI / KSADA in holding large-scale cultural and educational events, festivals, exhibitions, and design competitions. In this regard, the content and objectives of the exhibitions-contests "Vodoparad", "Svitlo", "Replicants", "Cult of Design: Digital Life" are analyzed. Their importance for integration into the international design culture is highlighted, as is the development of the directions: "industrial art-design", "innovative design", design of "subject-painting installations".

At the end of the article, the level of success of the Kharkiv School of Design is assessed based on a set of criteria. A forecast of the school's development in the near future is made and the main conditions for its development are indicated.

Keywords: design, Kharkiv School of Design, art-design activities, project culture.

З висоти пройдених десятиліть змінюються масштаби й оцінки багатьох явищ і подій. Не стала винятком і харківська школа дизайну, «біографія» якої поповнилася новими цікавими фактами й особистостями. Саме про них і йтиметься у даному нарисі, який почнемо з короткого погляду в історію.

Зародження дизайнерської діяльності в Харкові відбувалося не на порожньому місці. Набувши у другій половині XIX ст. статус промислового, освітнього і наукового центру регіону, Харков своєчасно відреагував на ритми наступаючої з Заходу індустріальної епохи. Відкриття Марією Расвською-Івановою художньо-ремісничої школи, професорами В. Кірпичовим, П. Мухачовим і Ф. Шмітом курсів інженерної графіки та класів рисунку в Технологічному інституті і в Харківському університеті, заснування художньо-промислового музею – ці конкретні дії заклали фундамент нової проєктної культури. Творча еліта Харкова (за аналогією з англійським «Arts & Crafts movement») очолила рух за оновлення мистецтв і ремесел. Наступний етап налаштування на хвилю дизайну почався з 1921 р. і був

пов'язаний з відкриттям (на правах інституту) Харківського художнього технікуму, а також із широкомасштабним утіленням в культурну тканину міста творів авангардного мистецтва і стилю конструктивізму. Активними провідниками новаторських мистецьких ідей виступили Василь Єрмілов, Борис Косарев, Вадим Меллер, Анатолій Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов, Адольф Страхов, які сприйняли новий тип художньо-проектної діяльності й першими застосували на практиці його принципи.

Ефект синергії від вдалого альянсу мистецтва і техніки 1920-х рр. відчувався й 1962 р., на момент головної революційної події в столітній біографії ХДАДМ. Після виходу Постанови Ради Міністрів СРСР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» Харківський художній інститут (разом із вищими художніми училищами Москви й Ленінграда) зазнав корінної реорганізації. Вона почалася зі зміни назви інституту з художнього на «художньо-промисловий» (Худпром) і охопила всі структурні ланки. Становлення нової дизайнерської спеціальності проходило непросто і досить болюче. Не існувало ні програмного бачення розвитку дизайнерської освіти, ні навчальних програм, ані фахових викладачів. Та й саме слово «дизайн» було офіційно заборонено до вживання. Його можна було зустріти лише в англійських журналах «Industrial design», «Form», «Domus», доступних далеко не кожному навіть у столиці. На стартовому етапі основний тягар реформування ліг на плечі ректора Худпрому М. О. Шапошникова, а також викладачів новоствореного факультету «Промислове мистецтво» і першої випускової кафедри художнього конструювання («ХК»). За винятком декана факультету, професора кафедри рисунку С. М. Солодовника, майже всі викладачі профільних дисциплін були за освітою архітекторами. Саме з колеґ-архітекторів сформував педагогічну команду перший завідувач кафедри «ХК» доцент Л. М. Винокуров, до неї увійшли В. Ф. Константинов, З. Д. Юдкевич, В. М. Лістровий, В. М. Синєбрюхов, Ю. О. Плаксієв. Пізніше викладацький склад поповнився кандидатами архітектури Ю. Г. Божком і А. І. Волковим, інженерами-конструкторами Я. С. Вісманом, М. М. Шапошниковим, інженером-технологом Л. В. Утевською. Ентузіазм, проєктний досвід, глибокі знання класичних законів композиції і правил конструювання архітектурних споруд допомогли їм збудувати початкову організаційно-методичну структуру і програму навчання.

Етап суттєвого удосконалення освітнього процесу припав на другу половину 1960-х рр. Його ініціатором і лідером став доцент В. К. Білик,



Іл. 1. Дипломний проєкт «Мікроавтомобіль для інвалідів». Авт.: студ. В. Поляков, кер.: доц. Л. Винокуров, доц. В. Лістровий. 1969

переведений за наказом Міносвіти з посади директора Вижницького училища прикладного мистецтва на посаду проректора ХХІІІ з навчальної роботи. Реформаторські зусилля нового проректора, який у жовтні 1967 р. також очолив кафедру «ХК», невдовзі дали відчутні результати. Зміст і програма пропедевтичного циклу підготовки змістилися в сторону розвитку абстрактно-образного мислення студентів, а в курсовому проєктуванні – у напрямку формоутворення серійної промислової продукції (Іл. 1). Навчальний процес поповнився новими дисциплінами «Архітектоніка і комбінаторика» та «Біоніка». Різко виріс набір студентів на кафедру «ХК», а також на кафедри промислової графіки («ПГ») та інтер'єру і обладнання («ІО»), засновані роком пізніше. Якщо 1967 р. кількість дипломників першого випуску кафедри «ХК» складала 8 осіб, то вже 1969 р. – 33! Джерелом поповнення фахових дизайнерів, попит на яких з боку промислових підприємств і проєктно-конструкторських бюро на той час був величезним, стали нові форми навчання: вечірнє та 3,5-річне (для осіб з вищою технічною освітою). Здавалося б, успішний старт дизайнерської освіти мав тільки радувати й об'єднувати всіх представників харківської художньої школи у прагненні подальшого розвитку. Але сталося не так...

Відносно мирне співіснування «академістів» і «промисловців» перервалось з того часу, коли на переглядах вченої ради поруч з академічними рисунками оголеної натури та натюрмортами з куманцями і глечиками з'явилася експресивна графіка випускників – «конструктивістів» В. Кулікова, В. Ленчіна, С. Косенкова та продукти дизайн-проєктування: гіпсові макети мотоциколясок, тракторів, вентиляторів, товарні знаки і логотипи, проєкти оформлення вітрин і кафе. Адепти соціалістичного реалізму з керівництва місцевого відділення Спілки художників укупі з



Іл. 2. Пролонгація договору про партнерське співробітництво між ХХІІІ та Вищою школою дизайну з м. Галле.
Зліва направо: ректор ХХІІІ В. Торкатюк, ректор ВШД П. Юнг, проф. Р. Фрік,
ст. викл. кафедри іноземних мов І. Степанцова. ХХІІІ, 1986

частиною викладачів, що піддалися байкам про намір «промисловців» знищити академічні устої і художні традиції інституту, за підтримкою кафедри марксизму-ленінізму перейшли у наступ. Під вогонь критики потрапили новостворені профільні дисципліни і навіть завдання на пластичне сполучення геометричних форм з курсу «Скульптура». Потім зазнали остракізму і потрапили під нищівне визначення «формалізм» звичні для дизайнерських шкіл Заходу та апробовані в Баугаузі та ВХУТЕМАСі навчальні вправи на створення виразної абстрактно-образної пластики за темою проєктів. У ході жорсткої кампанії з «очищення художньої школи від згубного західного впливу» не обійшлося без утрат. Першою жертвою репресій став головний «формаліст і заводій ідеологічної смуги» Володимир Білик, якого 1969 р. виключили з КПРС і позбавили посад проректора ХХІІІ та завідувача кафедри художнього конструювання. Потім були звільнені з роботи й викладачі інших кафедр, у тому числі талановиті учні й послідовники Василя Єрмілова. Задля доказу їх негативного впливу на навчально-виховний процес, відмінні семестрові оцінки найкращих студентів наказом деканату були змінені на «незадовільні», а молоді люди позбавлені стипендій. Під суворий ідеологічний контроль потрапили будь-які навчально-методичні оновлення, а оберти розвитку харківської художньо-промислової школи зазнали гальмування.

Утім, раніше отримані ін'єкції на сприйняття проєктного типу художньої культури допомогли прогресивним силам відстояти реформаторські позиції. Відмовившись від «гібридного рисувально-живописно-архітектур-

ного» принципу навчання, кафедра художнього конструювання почала втілювати оновлену модель підготовки, ставши центром спеціалізованої дизайнерської освіти великого регіону [10]. Вагому роль у цьому відіграло співробітництво з Вищою школою дизайну Бург Гібихенштайн з м. Галле (Німеччина). Співробітництво почалося після приїзду до Харкова ректора вишу професора Пауля Юнга, який у пошуках школи-партнера відвідав перед цим вищі художньо-промислові училища Москви і Ленінграда. Зі слів самого П. Юнга, свій вибір він зупинив на Худпромі тому, що відчув тут атмосферу проєктного експерименту і щирю пристрась молоді до опанування дизайнерської професії. Упевненості у правильному виборі також додавала наявність майстерного виконання курсової і дипломної проєктної графіки, яка значною мірою зумовлювалась високим рівнем художньої підготовки студентів. Після підписання договору про партнерську співпрацю регулярні навчальні, науково-творчі та дружні контакти з провідною дизайнерською школою Німеччини не переривалися понад 20 років (Іл. 2). Щорічно на паритетних засадах (десять студентів і два викладачі-керівники з кожної сторони) відбувались літні обмінні практики, в ході яких виконувались проєкти за актуальною тематикою. У Харкові проводили майстер-класи і виступали з лекціями німецькі професори й доценти, а в Галле по лінії DAAD (Німецької служби академічних обмінів) проходили десятимісячне та тримісячне стажування викладачі кафедри дизайну, підвищували кваліфікацію молоді науковці та студенти-дипломники ХХІІІ.

Після перерви у стосунках вишів-партнерів, що сталась унаслідок радикальних політичних змін в обох країнах у 1990-ті рр., справжньою школою проєктної майстерності виявились семінари з екологічного дизайну «Гайзелталь», засновані директором Інституту екологічної естетики доктором Петером Люкнером. У складі досвідченої міжнародної команди проєктантів, яка протягом семи років збиралася щоліта в містечку Браунсбедро землі Саксонія-Ангальт задля вирішення конкретних завдань з дизайн-рекультивациі територій навколо відпрацьованих кар'єрів бурого вугілля, також брали участь автор даної статті та студенти кафедри дизайну В. Бовтенко, К. Соколова, О. Бабіч. Указаний вектор співпраці надав значного досвіду в плані організації міждисциплінарної проєктної діяльності та сприяв впровадженню в навчальний процес нової дисципліни «Екодизайн». Ще одним кроком налаштування на хвилю інноваційного проєктування стало знайомство харків'ян з напрямом «мультисенсорний дизайн», впровадження якого здійснив почесний професор ХДАДМ доктор Петер Люкнер. У заснованому ним Центрі перспективних технологій, мистецтв і дизайну («Zentrum für Zukunftstechnologie, Kunst und Design») проводилися дослідження впливу чинників органів чуття людини (слуху, зору, дотику, нюху, смаку) на виробу, що проєктуються промисловими дизайнерами. У своїй публікації «Дизайн і п'ять чуттів» доктор П. Люкнер указував: «Наші дослідження підтримуються індустрією». Нові імпульси до цих досліджень і знань додають замовлення від концернів «DaimlerChrysler», «Danone», фірмового об'єднання «Erzgebirges Soundline» та інших [11]. До складу розробників інноваційних продуктів мультисенсорного дизайну були запрошені і члени вищезазваної проєктної групи з кафедри дизайну Худпрому (Іл. 3). Загалом наслідком плідних стосунків з німецькими колегами стали оновлені курси пропедевтичного циклу дизайнерської підготовки, удосконалені робочі програми, захищені дисертації та дипломні проєкти, видані монографії, статті та підручники, сумісні виставки й конкурси.

Улітку 1977-го, тобто на 15-й рік свого реформування, Худпром опинився у центрі світової дизайнерської події. Рішенням ICSID (Міжнародної ради з промислового дизайну) він разом з Харківським філіалом Всесоюзного науководослідного інституту технічної естетики (ХФ ВНДІТЕ) був обраний місцем проведення проєктного семінару «INTERDESIGN». Уже один цей факт указував на визнання певних досягнень харківської художньо-промислової школи. Участь у престижному міжнародному форумі взяли 27 дизайнерів з СРСР та інших країн світу, зокрема Великої Британії, США, Німеччини, Італії, Шве-

ції, Японії, Нової Зеландії. Україну представляли випускники кафедри «ХК» 1967 і 1972 рр. Юлій Каплонський і Олександр Бойчук. Солідності проєктному форуму, присвяченому темі «Дизайн для інвалідів і людей похилого віку», додавало те, що його керівниками-координаторами виступили почесний президент ICSID, директор ВНДІТЕ Юрій Соловійов та декан факультету дизайну і мистецтв Мідлсекського університету (Англія) професор Джон Рід. Разом з ними до Оргкомітету увійшли ректор ХХПІ професор Євген Єгоров і директор ХФ ВНДІТЕ Володимир Лукашов. У рамках загальної теми кожною з п'яти міжнародних проєктних груп виконувались завдання, пов'язані з дизайн-розробкою робочих місць, кухонного обладнання, міського пасажирського транспорту, придатних для використання інвалідами та людьми похилого віку (Іл. 4). Семінар «INTERDESIGN-77» проходив в атмосфері «універсальної мови професійного спілкування дизайнерів різних країн», чому сприяли відмінні умови для роботи проєктантів, створені в аудиторіях 2-го корпусу ХХПІ [6].

Переконливі результати міжнародного семінару не могли не відбитися на поглядах працівників дизайнерської освіти. Навіть прихильники академічної схеми підготовки фахівців відчули потребу в корегуванні певних програмних постулатів, у тому числі в переході від «художнього прикрашування форми» до її морфологічно-технологічного проєктування. На тлі цих світоглядних зрушень значно виріс інтерес до експериментальної і науково-теоретичної складової дизайну, розробником і носієм якої на той час був тільки ВНДІТЕ з його потужним складом учених і широкою мережею філіалів по всій країні. Для багатьох викладачів, аспірантів, практикуючих дизайнерів улюбленим періодичним виданням став щомісячний журнал «Технічна естетика», а своєрідною професійною біблією – фундаментальна книга «Методика художнього конструювання», що вийшла друком 1978 р. У ній уперше дизайн був визначений як самостійний і системно функціонуючий вид художньо-проєктної діяльності, тлумачилися головні положення теорії, методики та практики дизайну, трактувались поняття «функціональна доцільність», «проєктна типологія», надавались конкретні рекомендації щодо організації дизайн-проєкту, застосування засобів графічного моделювання і макетування, розробки фірмових стилів тощо [9]. Підвищений інтерес до видань і методичних рекомендацій ВНДІТЕ також мотивувався великою кількістю замовлень з підприємств і установ на виконання дизайн-розробок промислових виробів, інтер'єрів заводських і громадських приміщень, графічних фірмових стилів – ці замовлення постійно над-

ходили до науково-проектного сектору ХХІІІ. У числі замовників дизайн-розробок для своєї продукції були такі промислові велетні, як «Південмаш», ХТЗ, ХЕМЗ, ВО «Азот», КРАЗ, «Азовсталь». Повноцінні пакети фірмових графічних стилів з позначкою «виконано в ХХІІІ» отримали суднобудівний завод «Залив» з Керчі, харківські виробничі об'єднання «Комунар» і «Моноліт», усесвітньо відомий центр наукових досліджень «ХФП» (Іл. 5) та інші. Окрім накопичення професійного досвіду, участь у виконанні проектних замовлень приносила прибуток як інституту, так і викладачам, студентам, співробітникам.

Принципово новий підхід до проектування промислових виробів і об'єктів предметного середовища містився у фундаментальній праці ВНДІТЕ «Методика художнього конструювання. Дизайн-програма». Концепція, структура і зміст цього методу виникли з усвідомлення дизайну як механізму регулювання складними системами життєдіяльності людини і суспільства. З появою методу дизайн-програм у професійний процес проектування увійшли такі категорії, як комплексний і системний об'єкти, програмно-цільовий підхід, середовий комплекс, організаційна програма, художня система, дизайн-концепція, фірмовий стиль та інші [8]. На базі теоретичного осмислення методу відбулося його практичне впровадження у вигляді розроблених фахівцями ВНДІТЕ дизайн-програм: «БМЗ» (побутова апаратура магнітного запису – магнітофони, диктофони, магніторадіоли), «Втомар» (обладнання для системної переробки вторинних ресурсів), «Електроміра» (розробка електромеханічних приладів і устаткування), «Апшерон» (комплексне проектування агропромислового селища в Азербайджані). Досвід професіоналів згодом знадобився і в навчальному процесі ХХІІІ, коли у форматі дизайн-програми «Магістраль» для Південної залізниці України був розроблений комплексний дипломний проект за участю кафедр «ХК», «ПГ» і «Ю». Суттєвою підмогою в підготовці майбутніх дизайнерів стали науково-методичні видання ВНДІТЕ авторства В. Р. Аронова, Д. А. Азрікана, О. Л. Діжура, А. В. Іконнікова, Л. О. Кузьмічова, В. Ф. Сидоренка, С. О. Хан-Магомедова, Д. М. Щелкунова. Постійним попитом з боку студентів також користувалась книга В. І. Пузанова і Г. П. Петрова «Макети в художньому конструюванні», що пояснювалось традиційно високим (у порівнянні з іншими школами дизайну) рівнем виконання макетів. Справді, блискучий (у прямому й переносному смислах) вигляд демонстраційних макетів з повною імітацією кольорового та фактурного рішення кожної деталі вражали своєю якістю! (Іл. 6, 7) Парадокс цього феномену полягав ще й у тому, що для ви-

готовлення макетів не вистачало ані добротного виробничого обладнання, ані необхідних матеріалів. Але була непохитна любов до дизайну і прагнення до опанування професійної майстерності!

Слід сказати, що авторами багатьох публікацій у журналі «Технічна естетика» та в серії методичних видань «Труди ВНДІТЕ» були викладачі ХХІІІ і випускники кафедри художнього конструювання, яка 1987 р. змінила свою назву на «кафедра дизайну» (Іл. 8). Свідомою тісної співпраці, визнання досягнень харків'ян у розбудові професійної дизайн-діяльності й системи художньо-промислової освіти стала книга «Харківська школа дизайну», яка вийшла у видавництві ВНДІТЕ 1992 р. [10]. Символічно, що вказаною книгою завершилася багаторічна плідна співпраця ХХІІІ з цією авторитетною науково-проектною установою, визнаною в багатьох країнах світу. З розпадом СРСР почався процес стагнації та занепаду головного інституту в Москві, згодом ця доля спіткала й філіали, у тому числі харківський – один із провідних у добре налагодженій системі ВНДІТЕ. Закриття філіалу відлучило багатьох талановитих фахівців від улюбленої роботи, а випускові кафедри ХХІІІ позбавило бази проведення літніх проектних і переддипломних практик студентів. Для кафедри дизайну ця подія відлуніла подвійним боєм, бо разом з ліквідацією ХФ ВНДІТЕ вона втратила й незадовго до того відкриту при ньому власну навчальну філію – єдиний на той час експериментальний структурний підрозділ серед усіх художніх вишів України. Також припинили свою діяльність і спеціальні художньо-конструкторські бюро (СХКБ) та відділи дизайну на більшості підприємств. Забігаючи наперед, зазначимо, що внесок ВНДІТЕ у розбудову вітчизняної системи дизайну був і залишається величезним. Діяльність цього науково-проектного закладу, всупереч реаліям недовгої планової радянської економіки і недосконалої системи виробництва, виявилась максимально ефективною. Сьогодні його можна образно порівняти з науково-проектною галактикою, зіркові твори якої продовжують висвітлювати шляхи сучасного розвитку дизайну. Я маю право на це ствердження як людина, що навчалася в аспірантурі ВНДІТЕ, захищала там дисертацію і долучалася до роботи цієї установи.

Скрутна соціально-політична ситуація 1990-х рр. завдала шкоди всім без винятку інституціям і структурам дизайну. Реанімація зруйнованої системи розпочалася лише на зламі століть, коли проклонулись паростки оздоровлення української економіки. На уламках колишнього Київського філіалу ВНДІТЕ була сформована єдина в країні профільна установа – Український на-

уково-дослідний інститут дизайну та ергономіки, невеличкий колектив якого очолював кандидат психологічних наук, ергономіст В. О. Свірко. Прагнувши відновити науково-проектну діяльність на кшталт колишнього ВНДІТЕ і розуміючи обмежені власні можливості, він звернувся до провідних фахівців ХХІІІ і Спілки дизайнерів України з пропозицією об'єднати зусилля. Створення «тріумвірату» відбулось, і в результаті його діяльності була розроблена перспективна програма розвитку національної системи дизайну, підготовлені й видані науково-методичні посібники, термінологічні словники, державні стандарти з дизайну та ергономіки. Вагомим внеском у розбудову організаційної структури дизайну стало створення Ради з дизайну при Кабінеті Міністрів України і випуск державного нормативного «Довідника типових характеристик професій працівників», де вперше офіційно з'явилося визначення професії «дизайнер» і були прописані відповідні кваліфікаційні характеристики та вимоги. До того часу посади «дизайнер» у штатному розкладі підприємств та установ не було, а в офіційному реєстрі професій значилася лише застаріла назва «художник-конструктор». Така неприйнятна ситуація викликала чимало проблем із працевлаштуванням випускників дизайнерських кафедр і навіть з оформленням пенсій.

Значну роль у налагодженні системи професійної діяльності зіграла Харківська організація Спілки дизайнерів України (ХО СДУ). З моменту свого заснування у квітні 1988 р., вона залишалась найбільш впливовою і дієвою ланкою Спілки на теренах усієї країни. Першим керівником новоствореної організації був обраний завідувач кафедри дизайну Олександр Бойчук; 2004 р. головою правління став доцент кафедри Володимир Погорельчук. На той час це професійне об'єднання виконувало вкрай потрібні функції професійного спілкування, обміну досвідом, дружньої підтримки. Воно згуртовувало дизайнерську спільноту у проведенні різноманітних творчих акцій, давало можливість через власні проектні структури виконувати дизайн-розробки на замовлення підприємств і установ, а в разі скрутного матеріального становища здійснювало помірну допомогу членам Спілки. ХО СДУ була першою (і єдиною) в Україні організацією, яка спромоглася відкрити своє відділення навіть у районному центрі області – місті Зміїв. Це відділення, разом із заснованим одночасно проектно-виробничим підрозділом «Зміїв-Дизайн», очолював випускник кафедри «Ю» ХХІІІ Сергій Майборода.

Потужна діяльність ХО СДУ пояснювалась насамперед якісним відбором її членів, більшість яких склали високопрофесійні дизайнери ХФ ВНДІТЕ, досвідчені викладачі та співробіт-

ники ХХІІІ, фахівці харківських СХКБ. Завдяки ентузіазму цієї професійної спільноти в Першій столиці регулярно проходили масштабні соціально-культурні акції: фестивалі «Дизайн-форум», покази авторських моделей одягу, виставки з предметного, промислового, графічного дизайну (Іл. 9). Спільними стараннями ХО СДУ, кафедри дизайну ХХІІІ, студії «Дизайн-графік-бюро» і колег з університету Бург Гібихенштайн міста Галле вдалося організувати двотижневий українсько-німецький проектний семінар за екологічною тематикою у селищі Гурзуф в АР Крим. Тема дбайливого ставлення людини до навколишнього середовища і запобігання техногенних катастроф визначила зміст Харківського міжнародного трієнале екологічного плакату «4-й Блок», ініціатором і засновником якого 1991 р. став ліквідатор Чорнобильської аварії, професор Олег Векленко. Важливість цього всесвітньо відомого фестивалю-конкурсу як для сфери гуманітарної культури, так і для престижу харківської школи графічного дизайну важко переоцінити.

Сплеск дизайнерської активності припав на початок нового тисячоліття. Масштабними нововведеннями відзначився 2001 р., коли за ініціативою ректора Віктора Даниленка ХХІІІ був реорганізований у Харківську державну академію дизайну і мистецтв (ХДАДМ) з вищим, IV рівнем акредитації. Того ж року за участю ХО СДУ та за фінансовою підтримкою Бориса Лоткіна – мецената і співзасновника українсько-американського підприємства «Влада-Промтекс» – на базі вишу стали щорічно проводитися проектні фестивалі-конкурси з дизайну сантехнічного обладнання під назвою «Водопарад». Повноцінне матеріальне та інформаційне забезпечення цього яскравого парадного предметного дизайну з боку спонсорів дозволило залучити до участі в ньому багатьох дизайнерів, архітекторів, студентську молодь із різних міст України. Зростаючої щорік престижності фестивалю додавали приїзди до Харкова відомих фахівців з країн Західної Європи як почесних гостей та членів журі «Водопараду».

Незабутніми для викладачів, студентів і випускників ХДАДМ стали зустрічі з зірками дизайну світового масштабу Філіппом Старком, Антоніо Читтеріо, Андреасом Хаугом, Жан-Марі Массо та іншими. Іноземні бренд-спонсори «Водопараду» фінансували поїздки українських учасників фестивалю до Італії, Німеччини, Франції, Англії, де українці знайомилися з роботою підприємств, дизайнерських бюро, відвідували всесвітньо відомі виставки-ярмарки «Salone del Mobile» у Мілані, «Abitare il Tempo» у Вероні, «Ambiente» і «Luminale» у Франкфурті-на-Майні, «100 % Design» у Лондоні.

Можливість уприугу побачити та поспілкуватися з авторами новітніх зразків дизайнерських виробів від усесвітніх брендів «Alessi», «Artemide», «Hansgrohe», «WMF», «Cassina», «Villeroy & Boch», «Bisazza» надавала неоцінного професійного досвіду. У відповідь креативні експонати «Водопараду» авторства Володимира Бондаренка, Ольги Василюї, Інни Педан, Ігоря Остапенка, Олександра Старожилова, Юрія Ринтовта, Сергія Тининики з успіхом демонструвалися у дизайн-центрах великих міст Німеччини і Нідерландів (Лл. 10). Креативними за задумом та новаторськими за технікою виконання предметно-живописними інсталяціями відзначилось на фестивалях «Водопараду» і творче об'єднання «Буриме», утворене в 1990-х рр. з випускників кафедри дизайну ХХІІІ (Лл. 11).

Налаштування на професійну хвилю в діапазоні «предметно-промисловий артдизайн» продовжилось і надалі. За ініціативою доцента Сергія Вергунова і за фінансової підтримки компаній «Добриня», «Фрідріх», «Астрєя ХХІ» в Харкові почали проводитися щорічні виставки-конкурси «РеплікаNти. Нове століття». Справжньою подією для учасників конкурсу стала зустріч із видатним американським дизайнером Карімом Рашидом. Почесний гість провів майстер-клас і визначив переможця конкурсу, яким став студент 4-го курсу кафедри дизайну Павло Іслямів (Лл. 12). Якщо акція «РеплікаNти» демонструвала професійний потенціал українських дизайнерів та їх авторську трансляцію історико-культурного контексту в сучасний предметний світ, то конкурси «Світло» і «КУЛЬТ Дизайну Digital life» мали інше призначення. Конкурс із дизайну світильників «Світло» ставив за мету стимулювати процес реального проектування і виробництва цієї продукції в Україні, а задача «КУЛЬТу Дизайну» полягала у знаходженні та розробці інноваційних дизайнерських рішень для товарів побутової електроніки [1].

Окрім місцевих презентаційних акцій, харківські дизайнери постійно брали участь у престижних виставках-конкурсах за кордоном. Володарями визнаних у світі дизайнерських «оскарів» «IF product design award» і «Red Dot design award» ставали Ольга Василюї і Катерина Соколова. Вагомі міжнародні премії та нагороди за свої проектні розробки отримували випускники кафедри дизайну Худпрому Олександр Кушніревич, Дмитро Зюбєєв, Олександр Бабіч, Інна Педан та інші (Лл. 13). В умовах стагнації виробництва і, як наслідок, суттєвого зменшення реальних проектних замовлень указані акції артдизайнерського та інноваційного спрямування привносили в атмосферу професійної діяльності свіжий кисень творчого експерименту і, разом з ним, відчуття

власної конкурентоспроможності. Значна кількість проектних розробок знайшла відображення у виданнях ХДАДМ: «75 років вищої художньої школи Харкова» [2], «50 лет Харьковской школы дизайна» [1], «Коло Буриме» [7] та у презентаційних збірниках ХО СДУ «Дизайн-профіль 2005» [5], «Дизайн в лицах» [4].

Рівень успішності кожної творчої установи визначається сумою критеріїв. Для оцінки харківської школи дизайну скористуємося головними показниками, які наводить академік НАМУ Віктор Даниленко:

- визнання результатів праці на міжнародному рівні;
- отримання випускниками роботи у брендів міжнародних корпораціях;
- перемоги у міжнародних конкурсах;
- відкриття випускниками успішно працюючих власних дизайн-студій;
- публікації робіт у міжнародних журналах, на інтернет-порталах [3].

Про відповідність показникам «перемога в конкурсах» та «висвітлення в міжнародних публікаціях» уже сказано вище. Щодо відкриття авторських дизайн-студій і салонів випускниками Худпрому, то їх кількість у Харкові, Києві, Дніпрі та в інших містах України вичислюється десятками. Солідним є також перелік відомих міжнародних фірм, де працюють випускники спеціалізації «Промисловий дизайн». Серед них: проектна студія «IDI» (керівник О. Кушніревич) при італійському концерні «AMA Group»; дизайн-центри автомобільних гігантів «Honda», «Maserati» (Д. Зюбєєв), «BMW» (Д. Звенігородський), «Renault» (П. Іслямів); французько-американська компанія «Alcatel-Lucent» (В. Бовтенко), французькі «Jarge Technologies», «Forestier», «Ligne Roset» (К. Соколова). Креативними розробками для відомих брендів фірм і компаній відзначилися і колишні студенти кафедри графічного дизайну ХХІІІ О. Іскін, О. Бляхер, Є. Табориський, М. Шток, Л. Безсонова, М. Лісняк, О. Северіна та інші.

З перших років свого створення харківська школа дизайну впевнено тримає позиції лідера. До Харкова як визнаної столиці українського дизайну приїжджають учитись і переймати досвід студенти та фахівці з різних міст і країн. Це свідчить про те, що налаштування на загальносвітову хвилю дизайну і закріплення на ній власної позначки відбулося. Аби позначка харківської школи в діапазоні сучасного дизайну ставала більш помітною, треба удосконалювати існуючий стан та чітко прогнозувати перспективу. Зважаючи на міцні традиції, багаторічний досвід і вагомі здобутки, можна передбачити вельми оптимістичний сценарій розвитку. Але досвід і традиції самі собою не є рухомою силою. Успішне май-

бутнє школи, стрижнем якої був і залишається Худпром, можливе за умови функціонування та взаємодії трьох головних компонентів: якісної освіти, ефективної проєктно-художньої діяльності, потужного науково-технічного забезпечення. Указана тріада, у свою чергу, потребує відповідних інтелектуальних і матеріальних ресурсів, джерела яких слід шукати у сфері ІТ, у партнерських зв'язках із зарубіжними профільними ЗВО, в кооперації з бізнес-структурами. Перші кроки у цьому напрямку вже зроблені новою командою професора Олександра Соболева, обраного у жовтні 2020 р. ректором ХДАДМ. У рамках окреслених пріоритетів розвитку Академії підписаний меморандум про членство у кластерах креативних індустрій і дизайну легкої промисловості Харкова, створено Раду гарантів освітніх програм, відкрито Центр дистанційної освіти, засновано нове наукове видання, окреслені угоди співпраці з провідними ІТ-компаніями міста. Наступні кроки передбачають суттєве оновлення освітніх програм і комп'ютерної бази навчання, оснащення навчальних майстерень сучасним обладнанням для проведення проєктних експериментів і досліджень. Необхідність удосконалення проєктної інфраструктури з технологіями штучного інтелекту – незаперечна. Без цього новітнього інструментарію неможливо підвищити ефективність процесу створення дизайнерського продукту і його якість. Водночас слід пам'ятати про потенційну загрозу суто комп'ютерного проєктування, бо сподівання лише на типовий для сьогодення «машинний спосіб» моделювання форми несе в собі ризик втрати авторської стилістики і художньо-образної виразності. А саме у збереженні традиційного для харківської школи дизайну балансу між індивідуально-емоційною, художньо-образною та науково-технічною складовими проєктної творчості полягає умова стало-го успішного розвитку.

Література:

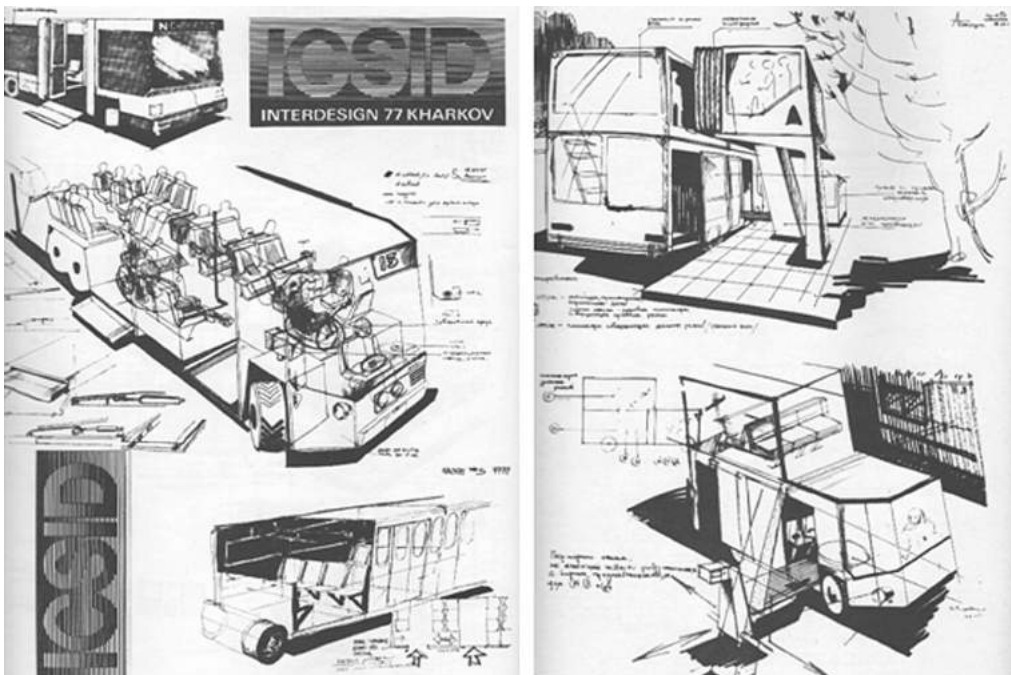
1. 50 лет Харьковской школы дизайна : презентационное издание : каталог / сост. : А. Бойчук, С. Вергунов. Харьков : ХГАДИ, 2012. [112 с.].
2. 75 років вищої художньої школи Харкова, 1921–1996 / упоряд. : В. Даниленко, Л. Бикова ; голов. ред. В. Торкатюк. Харків : ХХПІ, 1996. 146 с. : іл.
3. Даниленко В. Дизайнерська освіта України: перехід у нову якість. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 3. С. 4–10.
4. Дизайн в лицах : презентационный проспект к выставке ХО СДУ : каталог. Харьков, 2008. 114 с. : ил.
5. Дизайн-профиль 2005 : лучшее в харьковском дизайне : каталог / сост. С. В. Вергунов [и др.]. Харьков : ХО СДУ, 2005. 248 с. : фотоил.

6. Интердизайн-77, Харьков : Обзор материалов семинара / отв. ред. Д. Н. Щелкунов. Москва : ВНИИТЭ, 1980. 67 с. : ил.
7. Коло Буриме = Круг Буриме = The Artist Group Burime : живопись, графика, скульптура : каталог выставки, ст. / Харк. худож. музей та ін. ; упоряд. Л. Є. Пономарьова. Харків : ПоліАрт, 2005. 123 с.
8. Методика художественного конструирования. Дизайн-программа / ред. Л. А. Кузьмичев. Москва : ВНИИТЭ, 1987. 172 с. : ил.
9. Методика художественного конструирования / отв. ред. Ю. Б. Соловьев. Москва : ВНИИТЭ, 1978. 334 с. : ил.
10. Харьковская школа дизайна : Опыт подготовки дизайнеров в Харьковском художественно-промышленном институте / сост. : А. В. Бойчук, В. Я. Даниленко, А. Г. Устинов. Москва : ВНИИТЭ, 1992. 116 с. : ил.
11. Lückner P. Design und die fünf Sinne. *Buchholz K., Wolbert K. Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten*. Darmstadt : Häusser : Institut Mathildenhöhe, 2004. 1139 S. : Überw. Ill.

References:

1. Boichuk, A. & Vergunov, S. (Eds.). (2012). *50 let Kharkovskoi shkoly dizaina* [50 years of the Kharkov School of Design] [Catalog]. Kharkov: KhGADI. [In Russian].
2. Danylenko, V. & Bykova, L. (Eds). *75 rokov vyshchoi khudozhnoi shkoly Kharkova, 1921–1996* [75 years of the higher art school of Kharkiv, 1921–1996]. Kharkiv: KhKhPI. [In Ukrainian].
3. Danylenko, V. (2017). *Dyzainerska osvita Ukrainy: perekhid u novu yakist* [Design education in Ukraine: transition to the new quality]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 4–10. [In Ukrainian].
4. Kharkov organization of the Union of Designers of Ukraine. (2008). *Dizain v litsakh* [Design in faces] [Catalog]. Kharkov. [In Russian].
5. Vergunov, S. V. et al. (Eds.). (2005). *Dizain-profil 2005: luchshee v kharkovskom dizaine* [Design profile 2005: the best in Kharkiv design] [Catalog]. Kharkov: KhO SDU. [In Russian].
6. Shchelkunov, D. N. (Ed.). (1980). *Interdizain-77, Kharkov* [Interdesign-77, Kharkov]. Moscow: VNIITE. [In Russian].
7. Ponomarova, L. Ye. (Ed.). (2005). *Kolo Buryime: zhyvopys, hrafika, skulptura* [The Artist Group Burime: painting, graphics, sculpture]. Kharkiv: PoliArt. [In Ukrainian & Russian & English].
8. Kuzmichev, L. A. (Ed.). (1987). *Metodika khudozhestvennogo konstruirovaniia. Dizain-programma* [Technique of artistic design. Design program]. Moscow: VNIITE. [In Russian].
9. Solovev, Yu. B. (Ed.). (1978). *Metodika khudozhestvennogo konstruirovaniia* [Technique of artistic design]. Moscow: VNIITE. [In Russian].
10. Boychuk, A., Danilenko, V. & Ustinov, A. (Eds.). (1992). *Kharkovskaia shkola dizaina: Opyt podgotovki dizainerov v Kharkovskom khudozhestvenno-promyshlennom institute* [Kharkiv School of Design: Training experience of designers at the Kharkiv Art and Industrial Institute]. Moscow: VNIITE. [In Russian].
11. Lückner, P. (2004). Design und die fünf Sinne. In *Buchholz K., Wolbert K. Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten*. Darmstadt: Häusser: Institut Mathildenhöhe. [In German].

Іл. 3. Курсовий проєкт з екологічно-мультисенсорного дизайну «Sound Solaria». Авт.: студ. Вікторія Бовтенко, кер.: проф. О. Бойчук, проф. П. Люкнер. 2007



Іл. 4. Олександр Бойчук (Україна), Рольф Фаст (США). Проєктні начерки за темою: «Міський автобус з устаткуванням для інвалідів». Семінар «INTERDESIGN-77», Харків. 1977



Іл. 5. Фірмові знаки-логотипи та плакат для Харківського фізико-технічного інституту. Розробник фірмового стилю – доц. Володимир Лесняк. 1978





Іл. 6, 7. Експозиція і захист дипломних робіт студентів-дизайнерів. 1984



Іл. 8. Викладачі та студенти ХХІІІ на виставці дипломних і курсових проєктів. 1984



Іл. 9. Учасники виставки графічного дизайну «38/1» біля входу в приміщення ХОСДУ. 2000.

(Назва виставки походить від кількості учасників, кожен з яких експонував одну роботу)



Іл. 10. Олександр Старожилів.
Експонат «Водопараду-2002»



Іл. 11. Група «Буриме». Інсталяція «Pissuite»:
М. Дюшан / Ф. Старк». Фестиваль «Водопарад-2005»



Іл. 12. Переможець конкурсу
«Репліканти» студент
Павло Іслямов (ХХІІІ)
презентує свою дизайн-
розробку голові журі Каріму
Рашиду (США). Київ. 2008



Іл. 13. Випускник ХДАДМ Дмитро
Зюбярів – один з розробників дизайну
нової моделі «Maserati», володар
медалі Міжнародного автомобільного
салону в Женеві. 2008

УДК 7.01+7.05:62+745/749]:378(477.54)
ХХПІ"196":929*Шапошников
ID ORCID 0000-0003-2372-002X
DOI 10.33625/visnik2021.02.042

Валерій ГАЛЬЧЕНКО

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ХУДПРОМУ БУТИ! РЕФОРМА ХДХІ 1963-ГО: МІФИ І ФАКТИ ПРО РОЛЬ РЕКТОРА М. О. ШАПОШНИКОВА У ЗБЕРЕЖЕННІ ТА РЕОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ВИШУ У ХАРКОВІ

Гальченко В. Ю. Худпрому бути! Реформа ХДХІ 1963-го: міфи і факти про роль ректора М. О. Шапошникова у збереженні та реорганізації художнього вишу у Харкові. Стаття присвячена славнозвісній реформі Харківського художнього інституту 1963 р. Надається огляд причин і наслідків реформування звичайного художнього інституту (ХДХІ) у новий за сутністю – художньо-промисловий (ХХПІ). Також розглядається історично-культурне підґрунтя тієї реформи.

Уперше за 60 років існування художньо-промислового інституту і його наступниці, сучасної Академії (ХДАДМ), наводяться фотокопії документів з архіву ХДАДМ, які відображають логіку та засоби втілення тієї складної й суперечливої реформи. За формою – це накази ректора ХДХІ та ХХПІ. Завдяки аналізу цих документів доводиться факт того, що початок підготовки художників-конструкторів (дизайнерів) у Харкові розпочався вже у жовтні 1962 р.; тобто майже на рік раніше, ніж відбулося юридичне оформлення ХХПІ. Публікується фрагмент доповідальної записки ректора М. О. Шапошникова, зачитаної на ХХІ сесії Президії Академії мистецтв СРСР (грудень 1963), у документі йшлося про первинний стан художньо-промислової освіти в Харкові.

Особлива увага приділена проблемі якісного оновлення професорсько-викладацького складу ХХПІ, яке розпочалося з 1967 р., коли було здійснено перший випуск дипломованих художників-конструкторів.

Центральне місце у публікації відводиться персоні тодішнього ректора харківського художнього вишу – Михайлу Олександровичу Шапошникову (1909–1987). Надається особистий портрет тодішнього ректора Худпрому: як людини, як керівника вишу, як досвідченого господаря. Наводяться невеличкі спогади безпосередньо про ректора очевидців тієї реформи.

У фінальній частині тексту йдеться про те, що реформа 1963 р. стала точкою біфуркації, з якої розпочалося розгортання сучасної вищої художньої школи Харкова, що в ній представлені усі «мистецькі музи» та модерні напрями творчості. Наприкінці статті поставлено риторичне питання: «А чи могла би існувати сучасна ХДАДМ, якби не творча рішучість і деякий адміністративний авантюризм ректора М. Шапошникова?..»

Ключові слова: Худпром, 1963 рік, реформа харківського художнього інституту, Михайло Шапошников, накази ректора, художник-конструктор, художник декоративного мистецтва, сучасна мистецька освіта.

Galchenko V. So be Hudprom! 1963 Reform of Kharkiv State Institute of Arts: Myths and Facts About the Role of Rector M. Shaposhnikov in the Preservation and Reorganization of Kharkiv Art Institute. The article is dedicated to the famous reform of Kharkiv Institute of Arts in 1963. The article provides an overview of the causes and consequences of reform of an ordinary art institute (KSIA) into essentially new Art and Industrial Institute (KAI). The historical and cultural basis of that reform is also examined.

For the first time in 60 years of existence of Art and Industrial Institute and its successor, the modern Academy (KSADA), photocopies of documents from KSADA archives are provided reflecting the logic and tools of implementation of that complex and controversial reform. The article features the orders of the rector of KSIA and KAI. Thanks to the analysis of these documents, it is proved that in fact training of art designers in Kharkiv began in October 1962, that is almost a year before the legal registration of KAI. We publish a fragment of Rector M. Shaposhnikov's report, read at the 21st session of Presidium of Academy of Arts of the USSR (December, 1963), which discussed the initial state of industrial art education in Kharkiv.

Particular attention is paid to the problem of qualitative renewal of the KAI teaching staff, which began in 1967, when the first art designers graduated.

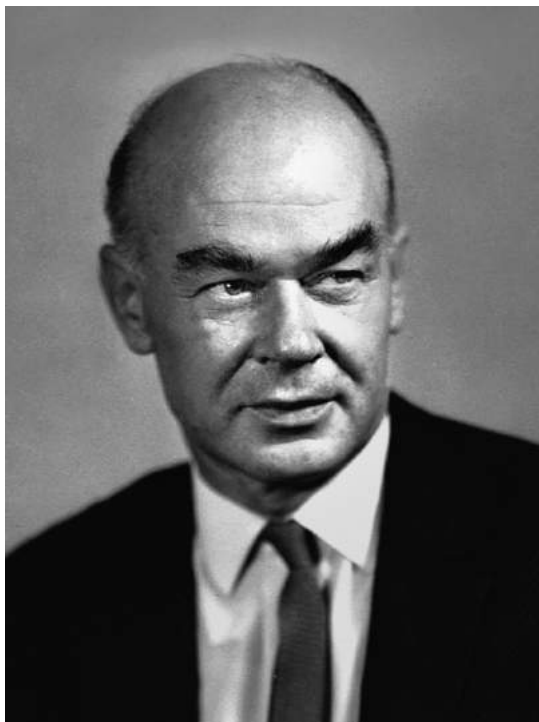
The central place in the publication is given to the person of Mykhailo Shaposhnikov (1909–1987), rector of Kharkiv Art Institute of that time. Portrait of personality of the then Rector of KSADA is given: as a person, as a head of an institute, as an experienced manager. There are some recollections of eyewitnesses of that reform and of the rector himself.

The final part of the article says that the 1963 reform was the bifurcation point from which the development of modern Kharkiv art school began, in which all the "muses of art" and modern directions of creativity are represented. The article ends with a rather rhetorical question: "Could the modern Kharkiv State Academy of Design and Arts exist if not for creative determination and some managerial adventurism of Rector M. Shaposhnikov?...".

Keywords: Hudprom, 1963, reform of the Kharkiv Art Institute, Mykhailo Shaposhnikov, orders of the rector, art designer, decorative artist, modern art education.

Напередодні святкування 100-річчя ХДАДМу все відчутніше постає питання про те, як же насправді відбувалася славнозвісна освітня реформа харківського художнього вишу 1963 р. Хто був її ініціатором? Які були передумови? Наскільки довго тривав перехідний період від художнього до художньо-промислового інституту? Які були наслідки тієї реформи?

З одного боку, лунали й лунають чутки, що нібито був звичайний міністерський наказ із Москви і за лічені години все змінилося, мовби за



Іл. 1. М. О. Шапошников.
Світлина 1970-х

помахом чарівної палички. З другого боку, кажуть інші, – процес був складний, багатоступеневий і тривалий. З третього – побували чутки, що напередодні тієї реформи вищій художньо-освітній заклад у Харкові взагалі планували ліквідувати. І насамкінець – багато років у самому академічному середовищі поширювалася версія, що нібито сам ректор планував знищити художній виш для досягнення якоїсь невідомої мети...

Як не дивно, але майже вся наявна наукова література зображує процес реформування ХДХІ у ХХІІІ достатньо поверхнево і вкрай стисло. Щодо людського фактора, то він загалом майже не враховувався і не аналізувався. Наприклад, у ювілейному альбомі, виданому 1996 р. до 75-річчя ХХІІІ, читаємо таке: «У 1963 році в житті Харківського художнього інституту відбулися кардинальні зміни: рішенням уряду його було реорганізовано в художньо-промисловий вуз і переключено на підготовку художників промислового і декоративного профілю, в яких відчувалась гостра нестача. Значний внесок в реорганізацію вузу і підготовку художників за новими спеціальностями зробили художники-педагоги й архітектори: ректор М. Шапошников, а також Л. Винокуров, В. Константинов, В. Лістровий, В. Селезньов, З. Юдкевич, Ю. Старостенко» [5, с. 18]. Тобто про можливу ліквідацію закладу як такого жодного натяку ми не бачимо...

На перший погляд, теза про ліквідацію вишу може виглядати досить дивно, бо наприкінці 1950-х досягнення ХДХІ на чолі з його ректором,

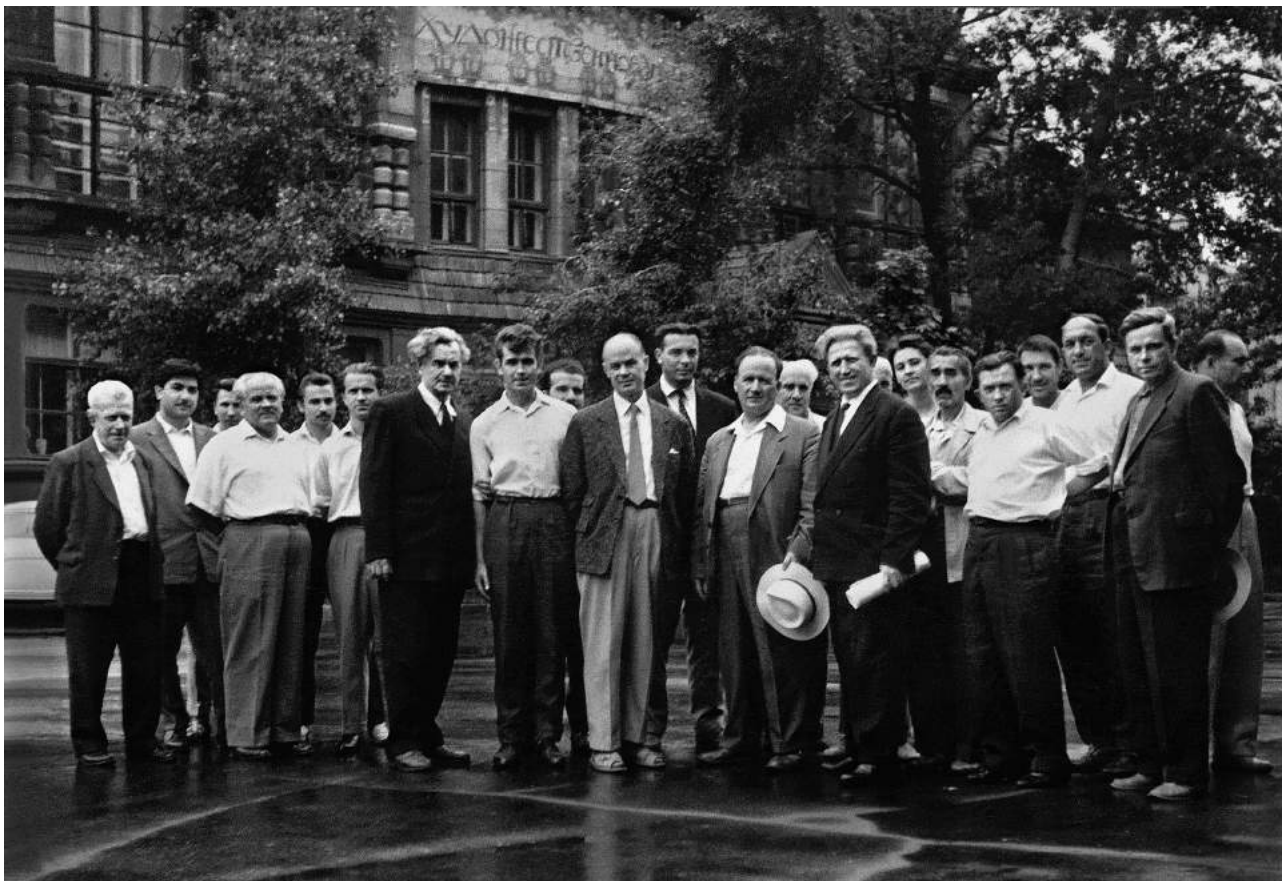
Михайлом Олександровичем Шапошниковим¹ (Іл. 1), в очах чиновників від Міністерства культури СРСР були цілком позитивні. Так, на семінарі з питань художньої освіти в Ленінграді 1959 р. було зазначено, що ХДХІ «стоїть ледь не на першому місці за художньо-естетичним рівнем та політичною витриманістю, з нього “треба брати приклад багатьом художнім, в тому числі й столичним вишам”» [10, с. 198]. І це не випадково, бо в ті роки інститут мав міцний професорсько-викладацький склад² і, як у довоєнні часи, готував фахівців високого рівня за чотирима напрямками: станковий живопис, театральньо-декоративний живопис, скульптура та станкова графіка (Іл. 2).

Утім, саме того ж 1959 р. почали поширюватися чутки, що нібито Харківський державний художній інститут вирішили ліквідувати. І були вони небезпідставні. Імовірно, певним чиновникам марилось, що існування в Україні одночасно двох вищих художніх закладів (у Києві та Харкові) – недоцільне і є марною тратою коштів. Справді, країна перебувала у складному економічному становищі, відбувалась усебічна повоєнна відбудова, і грошей дійсно на все не вистачало.

Від середини 1970-х рр. розповідь про щось подібне багато хто з викладачів або студентів ХХІІІ міг чути від тоді вже звільненого з посади ректора М. О. Шапошникова. У 1980 р. чув про це безпосередньо від нього й автор цих рядків.

¹ Михайло Олександрович Шапошников (1909–1989) – майстер станкового живопису, художник-графік, доцент (1951); ректор Харківського державного художнього інституту (1948–1963) та Харківського художньо-промислового інституту (1963–1972); викладач спецкурсу «Кольорознавство» (1963–1987). Навчався у творчій майстерні театральньо-декоративного мистецтва ХХІ; вчителями були професори О. Кокель, С. Прохоров, М. Бурачек. У 1933–1934 рр. працював у Центральній контрольній комісії КП(б)У секретарем секретного відділу. У 1934–1937 рр. як секретар оргкомітету брав участь в організації Спілки художників України; займався творчістю. У 1937–1941 рр. виконував творчі завдання Комітету у справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР; переїхав до Києва. У 1938-му – прийнятий до СХУ. Учасник республіканських, всесоюзних і міжнародних виставок з 1937 р. Від перших днів війни М. Шапошников перебував на фронті; служив у з'єднаннях Військово-повітряних сил (спочатку рядовим, а потім сержантом, лейтенантом). У 1943 р. був прийнятий у члени ВКП(б). Демобілізований з лав Радянської армії 1946 р. у званні капітана. З 1946 по 1948 р. займався творчою роботою; очолював творчу групу військових художників; виконував завдання Комітету у справах мистецтв при РМ УРСР. З 1948 по 1987 р. працював у ХДХІ (ХХІІІ). З 1951 по 1961 р. – депутат Харківської міської Ради депутатів трудящих.

² Кафедру живопису очолював доц. С. Бесєдін, кафедру рисунку – проф. О. Кокель, майстерню театральньо-декоративного живопису – проф. Б. Косарев, кафедру скульптури очолював народний художник УРСР А. Страхов, а кафедру станкової графіки – доц. В. Мироненко. Традиційно підготовка студентів базувалась на принципах соціалістичного реалізму й глибокого вивчення життя, на творчих зв'язках з виробництвом, науковими, мистецькими та іншими колективами. Були встановлені творчі та шефські зв'язки інституту з харківськими підприємствами ХЕМЗ, ХТЗ, ХТГЗ, а також із танковим та авіаційним училищами. У Будинках культури ХЕМЗ та ХТЗ постійно діяли виставки робіт студентів інституту.



Лл. 2. Група викладачів і студентів-дипломників ХДХІ на чолі з ректором М. О. Шапошниковим перед фасадом інституту. 1962. Серед присутніх (зліва направо): Б. Косарев, В. Селезньов, студ. В. Ненадо, Г. Бондаренко, студ. В. Солдатов, М. Шапошников, Б. Колесник, С. Беседін, М. Фрадкін, Д. Свєшніков (голова ДЕК), Д. Овчаренко, В. Мироненко, М. Рябінін, Є. Єгоров, Є. Світличний та інші

Завжди дуже імпозантний і невимушений зовнішньо, Михайло Олександрович розповідав нам, студентам-першокурсникам: «А знаєте, братва, як я врятував наш інститут від знищення?!» – і, відчувши нашу зацікавленість, продовжував: – «А було – таке... Надійні поінформовані джерела повідомили мене, що “найближчим часом до вас має їхати державна ліквідаційна комісія з Києва. Зустрічайте!” Саме тоді й виникла у мене ідея зустріти комісію у незвичайний спосіб. Улітку 1962 р., за лічені тижні до приїзду “гостей”, ми провели набір на нову для ХДХІ спеціальність “художнє конструювання”, а з вересня – почали заняття за новими навчальними програмами. І коли та держкомісія таки доїхала до Харкова, щоб виконати своє “державне завдання”, то я їм презентував навчальний заклад, що вже почав готувати художників-конструкторів – фахівців нового типу, конче необхідних нашій країні. Комісію задовольнили наші напрацювання, і відтоді й було прийнято компромісне рішення: інститут не руйнувати, а лише реформувати...»

Саме так усе було чи трохи інакше – зараз це вже не так важливо. Головне те, що на початку 1960-х рр., у зв’язку з ліквідаційними намірами з боку столичної бюрократії, на ректора М. Ша-

пошнікова було покладено велику відповідальність за долю навчального закладу та весь професорсько-викладацький склад. Ректору як першій особі вишу було вкрай потрібно знайти нестандартне рішення для збереження вищої художньої школи у Харкові, і таке рішення він знайшов. При цьому, поза сумнівом, стали у нагоді і його життєвий досвід, і фронтова кмітливість, і особистий досвід співпраці з владними структурами довоєнного та післявоєнного часу [9, с. 250].

Для кращого усвідомлення обставин, за яких відбувалось тодішнє реформування, треба прискіпливіше розглянути історико-культурний контекст, у якому розгортались ті достатньо драматичні події. Найперше – це загальне піднесення громадян, які вже 15 років відбудовували країну після великої війни, та їхня загальна гордість за всесвітньо значущі науково-технічні досягнення в галузі освоєння космічного простору. На другому плані були демократичні перетворення в СРСР: руйнація особистого культу Й. Сталіна, знищення «залізної завіси» і прихід так званої відлиги, завдяки чому в Москві були проведені VI Всесвітній фестиваль молоді й студентів (1957), перша післявоєнна промислова виставка США та виставка архітектури США (1959).

Приблизно в ці ж роки до СРСР почали приїжджати численні театральні й музичні колективи, а також спостерігалось масове розповсюдження всесвітньо значущих мистецьких виставок і кінопрем'єр. Так, ще 1955 р. у Москві в музеї образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна пройшла виставка шедеврів європейського живопису з Дрезденської галереї – перед поверненням цих творів до НДР; а 1956 – у тому ж Пушкінському музеї (а пізніше – в Ермітажі) була організована експозиція робіт Пабло Пікассо, яка викликала шок у відвідувачів: здебільшого вони навіть не знали про існування такого роду мистецтва...

Зважаючи на вищезазначене, на початку 1960-х рр. в історії ХДХІ відбулася низка подій, наслідки яких ніхто тоді не міг передбачити. Проте із сьогодення нам цілком зрозуміло, що саме у ті часи виникла точка біфуркації, яка надала нового вектора розвитку навчального закладу на найближчі 60 років. Час показав, що ініціатива М. Шапошникова не була випадковою або безглуздою. Поза сумнівом, його дії були узгоджені не тільки з відповідальними партійними або міністерськими працівниками, а й із загальним трендом тих років – у всьому світі почав поширюватись промисловий дизайн як нова сфера діяльності й нова мистецька філософія. Так, наприклад, у квітні 1962-го розпочав роботу Все-союзний науково-дослідний інститут технічної естетики (ВНДІТЕ)³. Поява такого закладу, як ВНДІТЕ, фактично поклала початок становленню дизайну в СРСР. Чи міг ректор М. Шапошников про це не знати? Поза сумнівом – він про все це знав і всебічно координував свої дії з подібними інституціями!

Наразі у нашому розпорядженні є декілька важливих документів, які пояснюють характер і послідовність подій, що відбувались у художньому інституті на початку 1960-х. Ці документи є наказами ректора ХДХІ. Перший з наказів регламентує допуск до захисту дипломних робіт у квітні 1962 р., а наступні три – підбивають підсумки вступних іспитів до художнього вишу, які проходили у липні 1962, 1963 та 1964 р. Як не дивно, але зміст цих наказів цілком збігається з розповіддю М. Шапошникова 1980 р. щодо стратегії рятування дорученого йому вишу від ліквідації. Усі ці документи зберігаються в архіві ХДАДМ і зараз публікуються вперше!

Перший наказ (№ 140 по ХДХІ від 30.VI.1962 р.) сповіщає про рішення художньої Ради інституту щодо допуску до захисту диплом-

них робіт 18 студентів, які належать до трьох образотворчих факультетів ХДХІ: живописного, графічного та скульптурного. Цей документ цікавий тим, що демонструє нам базову структуру харківського художнього вишу напередодні глобальних структурних перетворень 1960-х рр. (Іл. 3) [6].

Другий наказ (№ 163 по ХДХІ від 27.VII.1962 р.) свідчить про зарахування на перший курс 12 студентів на новоутворений факультет «Художнє конструювання й оздоблення промислової продукції» і шістьох студентів на вечірнє відділення «Промислова графіка» (Іл. 4). Одночасно той самий наказ сповіщає, що лише п'ятеро студентів було зараховано на живописний факультет і вісім – на театральнo-оформлювальний. На факультети «Графіка» і «Скульптура» набору не було зовсім! [6]

Імовірно, саме ця ініціатива і стала запорукою того, що міністерська ліквідаційна комісія, надіслана з Києва, не змогла виконати своє «завдання». Своїми практичними діями та діями підлеглих ректор ХДХІ переконав членів комісії у тому, що харківський виш випереджає час і вже перейшов до підготовки художників-конструкторів – фахівців, яких дуже потребує країна...

Уже в середині жовтня 1962 р. було командировано першу групу провідних фахівців харківського художнього інституту для ознайомлення з методами підготовки художників-конструкторів до Ленінградського вищого художньо-промислового училища ім. В. Г. Мухіної⁴ та Московського вищого художньо-промислового училища⁵. Майже одночасно ці представники ХДХІ ознайомилися з діяльністю ВНДІТЕ.

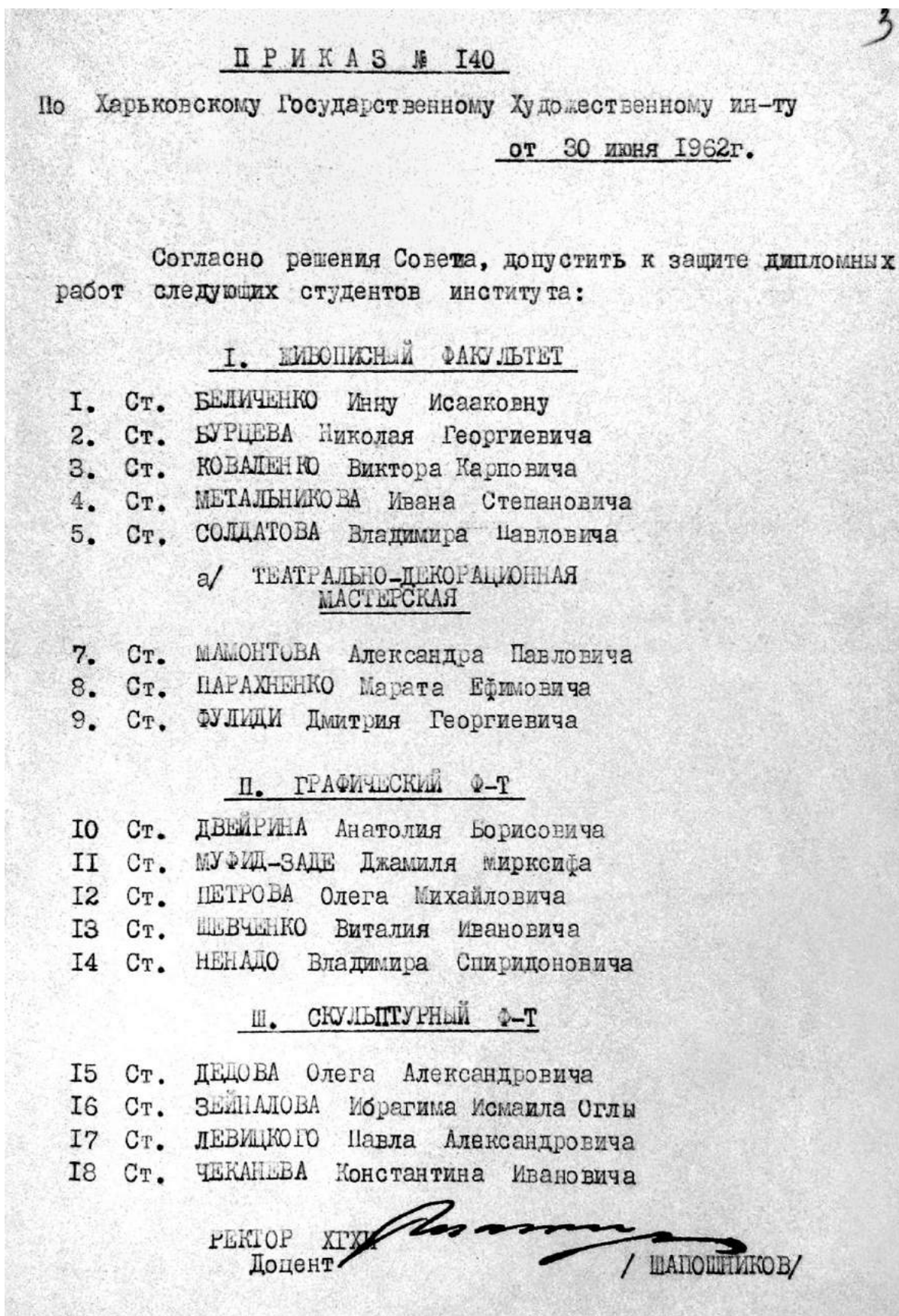
Можна припустити, що на початку розрахунок М. Шапошникова був зроблений на те, щоб інтегрувати нові художньо-конструкторські спеціалізації до існуючого академічного закладу і потім розвивати одночасно два напрями: мистецький і художньо-промисловий. Проте за рік був утілений іншій сценарій...

Третій наказ, який привертає нашу увагу, був виданий та підписаний ректором М. Шапошниковим у липні 1963 р. (Іл. 5). Згідно з цим документом (№ 125 по ХДХІ від 26.VII.1963 р.) набір студентів до вишу за традиційними для Харкова мистецькими напрямками було припинено зовсім! [7] Серед зарахованих на перший курс були тільки студенти, яких набрали виключно на факультет «Художнє конструювання» (денне і вечірнє

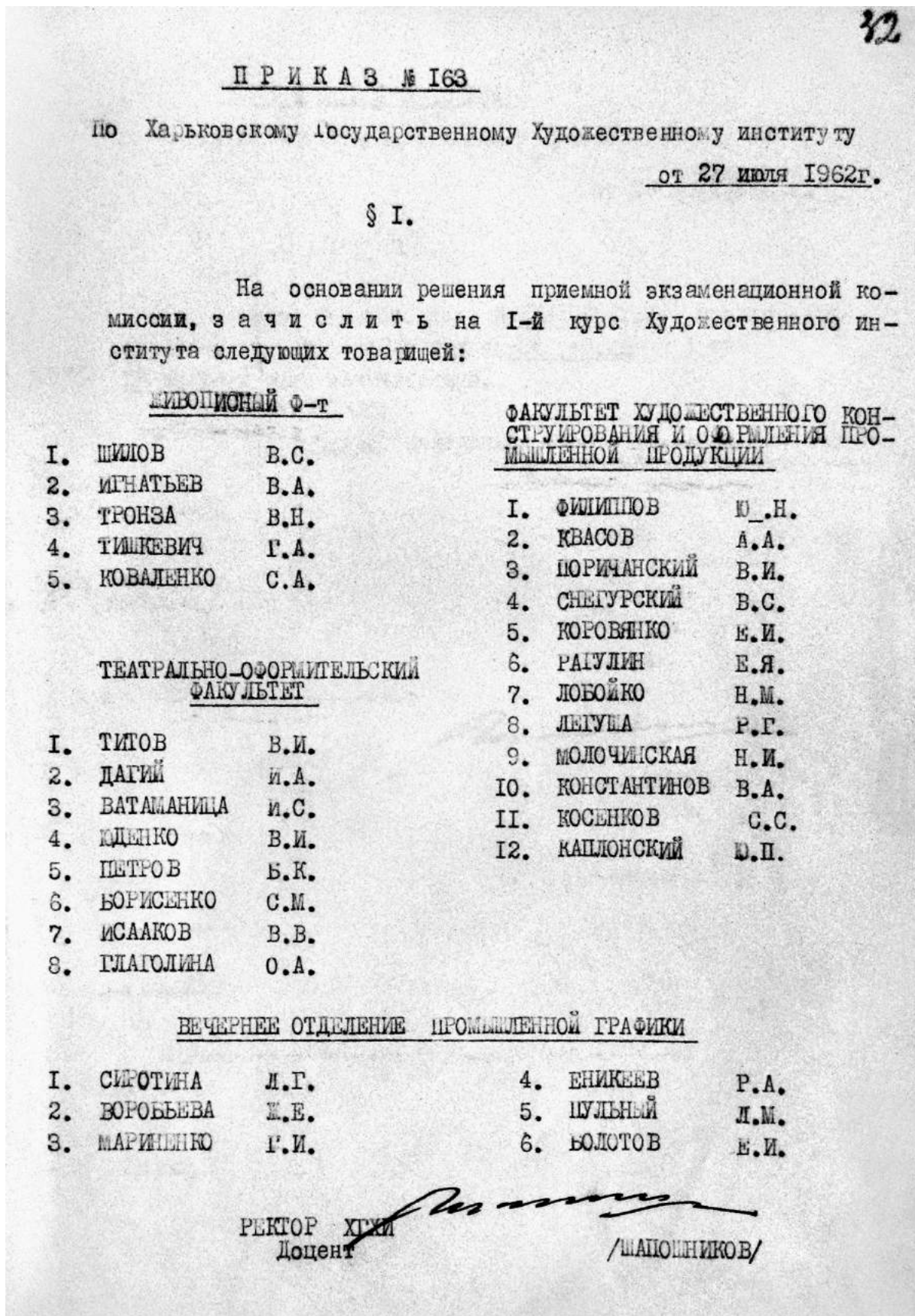
³ ВНДІТЕ був заснований відповідно до постанови Ради Міністрів СРСР № 349 «Про поліпшення якості продукції машинобудування і товарів культурно-побутового призначення шляхом впровадження методів художнього конструювання». Цей інститут почав працювати в Москві під егідою Державного комітету СРСР з науки та техніки.

⁴ ЛВХПУ ім. В. Г. Мухіної («Мухінка») розпочало свою роботу з 1953 р.; нині це Санкт-Петербурзька державна художньо-промислова академія ім. О. Л. Штігліца (з 2006 р.)

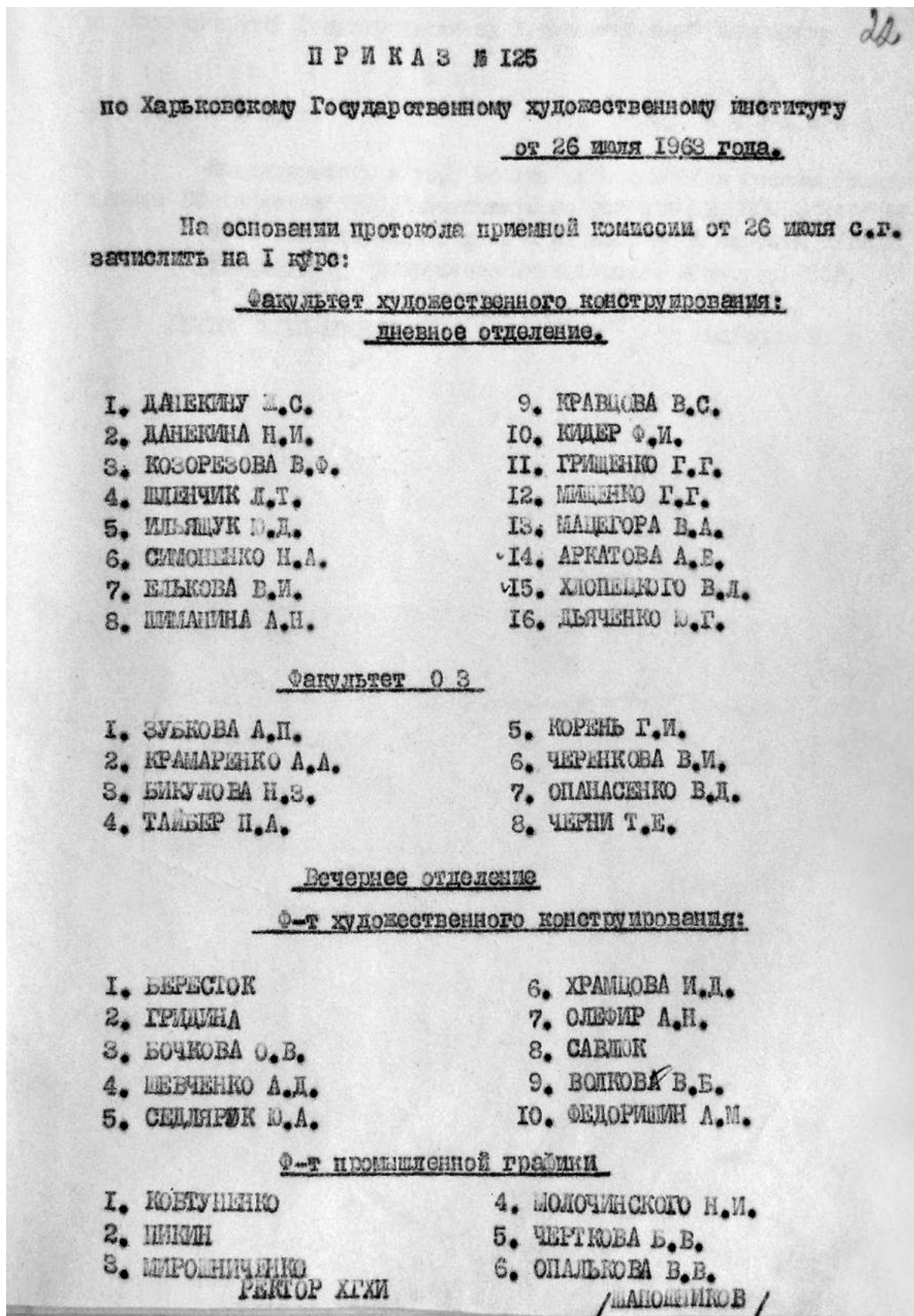
⁵ МВХПУ [колишнє Строганівське училище («Строганівка»)] почало готувати дизайнерів з 1960 р.; зараз це – Московська державна художньо-промислова академія ім. С. Г. Строганова (з 2009 р.)



Іл. 3. Наказ ректора М. Шапошникова № 140 по ХДХІ від 30.VI.1962 р.
(Архів ХДАДМ. Накази ректора ХДХІ (ХХІІІ) за 1962 р. С. 3)



Іл. 4. Наказ ректора М. Шапошникова № 163 по ХДХІ від 27.VII.1962 р.
(Архів ХДАДМ. Накази ректора ХДХІ (ХХІІІ) за 1962 р. С. 32)



Лл. 5. Наказ ректора М. Шапошникова № 125 по ХДХІ від 26.VII.1963 р.
(Архів ХДАДМ. Накази ректора ХДХІ (ХХІІ) за 1963 р. С. 22)

відділення) та факультет «Промислова графіка» (вечірнє відділення). Однак цей самий наказ свідчить і про те, що було здійснено набір восьми студентів на ще один новоутворений факультет – «Оздоблення будівель». Загальна кількість студентів, прийнятих на 1-й курс ХДХІ, становила 40 осіб. Виш потихеньку продовжував свої реформаторські кроки та розширення у бік нових спеціалізацій. За всіма ознаками, неминуче наближалась глобальна трансформація навчального закладу: звичайний художній інститут поступово перетворювався на інший за суттю – художньо-промисловий.

У липні 1963 р. був впроваджений наступний крок. Згідно з рішенням червневому Пленуму ЦК КПРС і Постановою Ради міністрів СРСР від 9.V.1963 р. № 533 Харківський державний художній інститут було у законний спосіб реорганізовано в Харківський художньо-промисловий інститут (ХХПІ). Реформований навчальний заклад розпочав свою роботу на підставі відповідної постанови Міністерства культури УРСР від 19 липня 1963 р. Таким чином, ХХПІ став третім вищим навчальним закладом в СРСР після «Мухінки» (Ленінград, нині Санкт-Петербург) та «Строганівки» (Москва), де почали готували дизайнерські кадри широкого профілю. Підґрунтям для офіційної роботи Харківського художньо-промислового інституту став відповідний Статут⁶.

У грудні 1963 р. на XXI сесії Президії Академії мистецтв СРСР (присвячено питанням перебудови художньої освіти) ректор М. Шапошников зробив доповідь про стан справ у вищій художній школі Харкова. Ректор розказав про структуру художньо-промислової освіти; про відповідні факультети та спеціалізації, за якими вже навчаються студенти; про терміни навчання. У доповідній записці ректора є чітке твердження й про те, що «підготовка художників-конструкторів почата з 1.X.1962 р. і у Харківському художньому інституті. Факультет цієї спеціальності є поки єдиним в Україні».

Четвертий знаковий наказ ректора М. Шапошнікова (№ 131 по ХХПІ від 25.VII.1964 р.) [8] вийшов через рік. Цей документ свідчить про те, що у харківському художньому виші реформа набула завершеного вигляду. На відміну від перших трьох, що були наведені вище, цей наказ цікавий тим, що у його «шапці» використано нову назву – Харківський художньо-промисловий інститут. До речі, з січня 1964 р. весь документообіг закладу почали здійснювати виключно під цим найменуванням.

Наведений документ свідчить, що з 25 липня 1964 р. на дизайнерські спеціалізації було зараховано рекордну кількість студентів – 45 осіб, що приблизно у два з половиною рази більше, ніж у період до реформи закладу. На «Художнє конструювання» (денне і вечірнє відділення) прийшли 23 студенти; на «Оформлення промислової продукції» (денне і вечірнє відділення) – 12; на «Декоративно-оформлювальне мистецтво» (денне відділення) – 10.

З цього року загальна кількість студентів ХХПІ (образотворчого і дизайнерського напрямів) становила понад 200 осіб. До них треба додати ще й близько 80 учнів художнього училища, яке в ті роки містилося у лівій частині історичної будівлі ХХПІ – «Теремку»⁷. Не можна не зважати й на професорсько-викладацький склад, а також технічний і допоміжний персонал. Таку кількість людей (понад 350 осіб) стіни та навчальні класи старого будинку вже могли й не витримати. На межі скандалу ректор М. Шапошников ухвалив вольове рішення – відселити художнє училище з його «історичного гнізда» до іншої міської будівлі⁸. Скоріш за все, ця дія була узгоджена з певними інстанціями, проте й вона не допомогла вирішити проблему «перенаселення» вишу – почалося будівництво другого навчально-лабораторного корпусу (з 1965). А поки те будівництво тривало, в інституті було організовано навчання у дві зміни: переважно вдень працювали студенти мистецьких напрямів, а увечері – художньо-конструкторських. Динаміка освітньої реформи набувала обертів (Іл. 6).

Фінальним кроком тодішньої реформи став перехід ХХПІ з підпорядкування Міністерства культури УРСР до Міністерства вищої і середньої спеціальної освіти УРСР. Про це свідчить зміна текстових «шапок» із назвою нового міністерства на відповідних ділових паперах, якими почала користуватися канцелярія інституту після 1963 р. Під опікою цього міністерства ХХПІ існував майже 60 років і лишень 2020 р. спадкоємець Худпрому, сучасна Академія (ХДАДМ), повернулася під порядкування оновленого Міністерства культури та інформаційної політики України.

Загальновідомо, що головною вадою реформи 1963 р. стало поступове припинення випуску спеціалістів суто станкового профілю: живописців, театральних художників, скульпторів і графіків-станковистів. Останній випуск таких фахівців

⁷ «Теремок» – адміністративно-навчальний корпус сучасної ХДАДМ. Був побудований 1913 р. для Харківського художнього училища у стилістиці українського модерну. Арх.: К. Жуков, М. Піскунов.

⁸ Спочатку ХХУ переїхало на вул. Студентську, 5/6, а з 1969 р. – в район Іванівки, за адресою пров. Ніжинський, 1, де сучасне художнє училище розташоване й сьогодні [у 1999 р. ХДХУ (ХХУ) було перетворене на Кошумальний заклад «Харківський фаховий вищий художній коледж»].

⁶ Статут Харківського художньо-промислового інституту було укладено на підставі постанови від 19.VII.1963 р. Колегії Міністерства культури УРСР, Міністерства вищої і середньої спеціальної освіти УРСР.



Іл. 6. Група художників-педагогів у кабінеті ректора ХХІІІ М. О. Шапошникова. 1964.
Присутні (зліва направо): В. Воловик, О. Трошичев (художник, гість із Ленінграда), Б. Колесник,
В. Селезньов, В. Константинов, В. Лістровий, М. Шапошиков

відбувся 1967 р. Колишні випускові кафедри живопису, скульптури і графіки були перетворені на допоміжні загальноосвітні. З 1968 р. протягом 20 років при ХХІІІ існувало лише два факультети, – «Промислове мистецтво» та «Інтер'єр і обладнання», – які випускали художників-конструкторів і художників декоративного мистецтва.

У 1967 р. відбувся перший випуск художників-конструкторів. Саме з цього року на викладацькі посади в ХХІІІ стали систематично запрошувати найкращих студентів власних випусків. Так, на викладацьку роботу до кафедри художнього конструювання (ХК) прийшов В. Бондаренко. Ще за рік, 1968-го, на цю кафедру були запрошені В. Єльков і Ю. Д'яченко (Іл. 7), а на відділення «Промислова графіка та упаковка» (ПГ) – Ж. Коров'яно і Л. Сиротіна. На кафедру «Інтер'єр і обладнання» (ІО) перших випускників запросили лишень у 1969 р. Серед них були: В. Черниченко і С. Черниченко (Полевичок). Безумовно, ця традиція поширювалась і надалі, а отже, дизайнерська складова ставала все більш помітною та впливовою...

Такий стан справ додатково ускладнював неприязні міжособистісні стосунки серед професорсько-викладацького складу інституту. Прихильники «чистого мистецтва» ставали у свідому опозицію до «суто ужиткового», утилітарного

напряму. Майже всі новації розглядались із підозрою. Від певних колег-викладачів на адресу ректора почали лунати докірливі звернення, мовляв: «Руйнуються історичні підвалини харківської художньої школи!..»

Утім, поступово втрачені спеціалізації все ж таки повернули. Так, при факультеті «Інтер'єр і обладнання» були утворені спеціалізовані майстерні вітражу та монументально-декоративного розпису (1966), а трохи пізніше – архітектурно-декоративної пластики (1974). З часом їх було перетворено на відповідні спеціалізовані кафедри. Також при факультеті «Промислове мистецтво» на базі кафедри «Промислова графіка та упаковка» почала працювати підсекція «Політичний плакат» (1975), яку згодом перетворили на повноцінну спеціалізацію «Станкова графіка» (1983). Тобто протягом 10–15 років мистецький ухил у харківському виші поновили майже повністю. Ця тенденція була остаточно закріплена у подальших освітніх реформах закладу – у 1989, 2001 та 2018 рр.

Однак крім дещо негативних рис реформа 1963 р. несла й об'єктивно позитивні ознаки. Так, навесні 1966 р. за ініціативою ректора на базі ХХІІІ була організована й проведена Всесоюзна міжвузівська наукова конференція з технічної естетики. У її роботі взяли участь педагоги і провідні фахівці з семи вишів СРСР, трьох науко-



Іл. 7. Професорсько-викладацький склад ХХІІІ разом з випускниками спеціалізації «Художнє конструювання» (ХК); другий випуск. 1968. У першому ряду (зліва направо): Б. Колесніков, Є. Сгоров, З. Юткевич, Б. Косарев, С. Беседін, О. Тиц (голова ДЕК), М. Шапошиков (ректор), В. Білик (проректор), Ю. Долматовський, В. Селезньов. У другому ряду: В. Пінчук (крайній зліва), Ю. Старостенко (правіше), В. Константинов (четвертий зліва), О. Волков (крайній праворуч). Серед випускників присутні майбутні викладачі кафедри «ХК» В. Сльков і Ю. Д'яченко (відповідно четвертий і другий у третьому ряду з правого боку)

во-дослідних інститутів і одного промислового підприємства – 8-го ДПЗ. Конференція заслужила позитивну оцінку фахівців, а її матеріали були видані окремою збіркою ВНДІТЕ.

У 1968 р. було закінчено будівництво нового навчально-лабораторного корпусу (Іл. 8). З цього ж року було налагоджено співробітництво з Вищою школою промислового формотворення в місті Галле (Німеччина)⁹. До речі, цей науково-творчий і культурний контакт існував у ХХІІІ протягом двох десятиріч. Майже щорічно проводився обмін групами студентів, які проходили у вишах-партнерах виробничу практику. За цей час сотні студентів і десятки викладачів устигли відвідати дружній навчальний заклад.

Для забезпечення стабільного розвитку проектно-конструкторської та науково-дослідної роботи у 1969 р. було створено науково-дослідний сектор (НДС). До його роботи протягом десятиліть залучали як досвідчених викладачів вишу, так і студентів-старшокурсників. Пробле-

⁹ Університет мистецтва і дизайну Бург Гібихенштайн – Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle (BURG) – це університет мистецтва і дизайну в Галле-ан-дер-Заале, заснований 1915 р. Кількість студентів становить понад 1000 осіб. BURG – один з найбільших університетів мистецтва і дизайну в Німеччині. Він пропонує 20 програм навчання мистецтва і дизайну на двох факультетах.

ма відсутності достатньої навчально-виробничої та лабораторної бази вирішувалась шляхом установавлення прямих зв'язків із замовником та виробництвом.

Утім, серед найбільш значущих рис тієї реформи слід визначити факт, що саме з 1963 р., крок за кроком, вища художня школа Харкова почала набувати ознак сучасного освітнього закладу, у якому поступово розвивалися всі напрями образотворчого і дизайнерського мистецтва. У нинішній Академії навчання відбувається за п'ятнадцятьма спеціалізаціями, з яких сім образотворчих, шість дизайнерських, а дві культивують новітнє аудіовізуальне мистецтво.

Художньо-промисловий ухил, який у середині XIX ст. починала втілювати у своїй приватній рисувальній школі М. Д. Раєвська-Іванова, а згодом – художники-виробничники 1920-х рр. у ХХІ, через реформу ХДХІ (ХХІІ) 1963-го привів нарешті до єдності та співтворчості всіх «муз і мистецтв» у Харківській державній академії дизайну і мистецтв наших днів [12, с. 9–18; 3, с. 9–10].

Але все ж таки виникає запитання: а як би склалася доля харківського художнього вишу, коли б керівником інституту у 1950–1960-ті рр.



Іл. 8. Другий навчально-лабораторний корпус, побудований у 1965–1967 рр., за часів ректорства М. Шапошнікова



Іл. 9. На засіданні партактиву (1970-ті). Серед присутніх: С. Бережний, Є. Єгоров, М. Шапошников, А. Кузьменко, М. Зубар, невідомі, Г. Окладний; на передньому плані – двоє невідомих

став не М. О. Шапошников, а, наприклад, залишався на ректорській посаді його попередник С. Ф. Бесєдін або будь-який інший художник-викладач повоєнної доби? Чи вдалося б будь-кому іншому, окрім М. Шапошнікова, зберегти бажаний статус вищої художньої школи у Харкові в ті складні для нашої країни роки? Ці запитання й дотепер залишаються відкритими.

Багато з тих викладачів ХХПІ, хто був знайомий з М. О. Шапошниковим, відзначали його характерні особистісні риси як людини – скромність, щирість, діловитість, людяність. Наприклад, професор А. Ф. Кузьменко¹⁰ згадував, що Михайло Олександрович знав на пам'ять ім'я та прізвище кожного зі студентів. А також про те, що дуже часто він останнім з адміністрації вишу залишав навчальний заклад, свідомо обходячи всі навчальні класи й майстерні. Ця звичка з'явилась у нього ще наприкінці 1940-х. На думку ректора, десь міг залишитись недопалок або хтось зі студентів-фронтовиків, хильнувши зайвого, міг утворити якесь неподобство...¹¹ «20 хвилин пожежі – і від нашої дерев'яної будівлі нічого не залишиться!» – стверджував він.

¹⁰ Анатолій Федорович Кузьменко (1937 р. н.) – художник-графік, живописець; професор (з 1992). Навчався у ХДХУ (1964), викладачі: М. Зубар, М. Саблін, П. Черненко та у ХХПІ (1969), викладачі: С. Солодовник, В. Ненадо, В. Селезньов, Ю. Морозов. Працює в ХДАДМ (ХХПІ) на кафедрі графічного дизайну з 1969 р. З 1972 по 1973 та з 1983 по 2000 р. очолював кафедру «Промислова графіка та упаковка» ХХПІ. У 2010–2011 рр. працював завідувачем кафедри «Дизайн меблів» ХДАДМ. У 1969–1976 рр. був головою профспілкової організації ХХПІ. У 1977–1984 рр. – відповідальний секретар ХО СХУ. Член ХО НСХУ з 1980 р. Учасник обласних, всеукраїнських, всесоюзних, міжнародних та зарубіжних виставок з 1970 р. Має персональні виставки у Харкові (1998, 2000, 2005, 2007, 2017).

¹¹ У повоєнні роки з відома ректора М. Шапошнікова окремим студентам з інших міст або тим, хто відчував гостру потребу, у разі відсутності помешкання, як виняток, дозволялося ночувати в навчальних майстернях.

М. О. Шапошников залишався ректором ХДХІ та ХХПІ 24 роки. Це – найбільший термін перебування на посаді керівника серед усіх очільників закладу за всі 100 років його існування¹². Завдяки своїй харизмі, працьовитості та принциповості протягом ректорської каденції Михайло Олександрович спромігся створити в навчальному закладі відчуття справжньої сімейної атмосфери. Його поважали, його як батька любили, його трішки побоювались – імовірно, за притаманні йому проникливість і рішучість. Він не полюбляв зайвих балачок та не допускав халтури у виконанні будь-якої справи (Іл. 9).

Як колишній бойовий офіцер, він був людиною честі й по-справжньому мудрим керівником. Однією з найбільш разючих оцінок, яку дав Шапошникову все той самий професор А. Кузьменко, є наступна: «За роки роботи в інституті Михайло Олександрович не вкрав навіть “ламаного цвяха”!».

Проте у липні 1972 р., несподівано для багатьох, він раптом пішов з посади. Пішов «по-офіцеському» – за дійсно власним бажанням¹³.

¹² Наводимо перелік і терміни керування ректорів різних часів, серед яких: А. М. Левітан (1921–1922), Б. М. Кратко (1922–1925), М. Г. Бурачек (1925–1927), А. М. Комашка (1927–1932), П. В. Кривень (1932–1934), І. Анісімова (1938–1940), І. Л. Август (1940–1941), М. Я. Козик [в. о. ректора у 1941–1942 (у часи окупації Харкова)], М. І. Зубар (в. о. ректора у 1942–1943), О. К. Симонов (1943–1944), С. Ф. Бесєдін (1944–1948), М. О. Шапошников (1948–1972), Є. П. Єгоров (1972–1985), В. І. Торкатюк (1985–1999), В. Я. Даниленко (1999–2020).

¹³ Напередодні цього доленосного рішення, на відповідних зборах партійного бюро членів КПРС при ХХПІ, що відбулись 25.VII.1972 р., була розглянута власна заява ректора ХХПІ М. О. Шапошнікова про звільнення «за станом здоров'я та переходом на педагогічну роботу». Серед присутніх на тому бюро були: Старостенко Ю. М. (секретар бюро), Окладний Г. М., Бесєдін С. Ф., Пінчук В. Л., Бобилєва Л. С., Кузьменко А. Ф. і додатково запрошений Єгоров Є. П. (проректор ХХПІ). За словами А. Кузьменка, «особисті претензії до ректора лунали виключно від професора



Іл. 10. Ректор М. Шапошников і фізрук В. Пінчук під час суботника у внутрішньому дворі ХХПІ (1970-ті)

Цілком імовірно, що його «дістали» дрібні чвари й непорозуміння з окремими інститутськими викладачами та недоречні «наїзди» з боку керівництва ХО СХУ¹⁴.

Після своєї відставки з посади ректора Михайло Олександрович усе ж таки отримав мож-

ливість працювати викладачем кольорознавства. Ця скромна робота тривала для нього ще 15 років. Для цієї дисципліни М. Шапошников упродовжував власні методики; йшлося навіть про авторську монографію¹⁵. Але цьому наміру щось завадило...

Михайло Олександрович щиро прагнув саме цієї роботи й, без сумніву, пишався своїми напрацюваннями у цій сфері. Утім, головною для нього була його безпосередня присутність у рідному виші, де він майже до останніх років життя відчував свою затребуваність. Його власна доля й доля Худпрому стали для нього невід'ємні одна від одної!

Загальний стаж навчання та роботи М. О. Шапошнікова у ХДХІ (ХХПІ) становив майже 45 років. Утім, не все з того, що він зробив для нашого вишу, гідно цінується... Імовірно, саме тому ні у першому, ні у другому корпусі сучасної Академії немає жодної пам'ятної дошки на його честь. Справедливо кажуть: «Нема про рока у своїй країні!..» (Іл. 10).

Споглядаючи із ХХІ століття, ми цілком розуміємо, що взаємодії, творчі та людські стосунки між тогочасними «академістами» (мистцями) та «художниками-конструкторами» (дизайнерами) були тривалий час занадто напруженими й навіть ворожими. Незважаючи на такий стан – і це є фактом – обидва напрями єдиного вишу завжди сприяли оновленню та поживленню художніх

С. Бесєдіна...»; інші присутні – делікатно відмовчувались. Слова проти відставки Шапошнікова пролунали виключно від А. Кузьменка (голови профспілкового комітету ХХПІ). Та більшістю голосів «за» відставку було прийнято, і вже 28.VII.1972 р., за наказом № 145-к Міністерства вищої і середньої спеціальної освіти УРСР Шапошнікова М. О. звільнили з посади, а виконання обов'язків ректора ХХПІ поклали на проректора з начальної та наукової роботи Єгорова Євгена Павловича. Поза сумнівом, це рішення партбюро було майже запрограмованим певними обставинами. М. Шапошников був приречений на дострокову відставку, і він сам про це добре знав.

¹⁴ Приблизно 1968 р. під надуманим приводом (за нібито «втрату творчої активності») його – своєрідного мистця й талановитого колориста – позбавили членства у Спілці художників. Мовляв, замало брав участь у виставковій діяльності! Унаслідок виключення зі складу СХУ окрім моральної образи Шапошникову була завдана й матеріальна. Йому персонально було заборонено купувати мистецькі матеріали у відповідному ларьку-магазині при Харківському художньому фонді [в ті часи їх «відпускали» виключно членам спілки (за відповідними списками!)] Утім, здоровий глузд знайшов перевагу й тут. Потрібні фарби, пензлі, полотно і таке інше Михайло Олександрович усе ж таки купував – через своїх друзів-художників або колишніх учнів. Про факт тодішнього дискримінаційного рішення на адресу М. Шапошнікова з боку правління ХО СХУ ми поки що не маємо документованих свідчень. Утім, опосередковано про наслідки тієї «справи» розповідають очевидці – окремі члени СХУ та вільні харківські художники. Їхні свідчення переконливо висвітлюють тодішню адміністративне свавілля «верхівки» ХО СХУ. Наприклад, про цілеспрямоване придбання фарб у Худфонді на прохання Шапошнікова (у 1978 р.) свідчить О. М. Жолудь, живописець і графік, викладач ХДАДМ. Незалежний художник і дизайнер О. О. Шеховцов розповідає про те, що у 1970-ті рр. він неодноразово дарував Шапошникову власні фарби й лаки, знаючи про його скрутне становище.

¹⁵ Цей українець необхідний для мистецької і дизайнерської освіти курс М. Шапошніков впровадив з 1963 р. і викладав його до дня свого звільнення з ХХПІ у 1987-му (24 роки). Науковою основою його викладацької методи була система В. Ф. Оствальда (1856–1932).

процесів в обох спеціальностях. Вони навзаєм додавали, з одного боку, аналітичності художнім пошукам «станковістів» та конструктивності харківській школі рисунку, а з іншого – романтизації і різноманітних мистецьких підходів до творчих експериментів студентів художньо-промислового напрямку. Поза сумнівом, ця творча дискусія триває й до сьогодні. І яким би протилежним не було ставлення до персони Михайла Шапошникова та його ролі у славетному 1962-му – якби не його творча рішучість та деякий адміністративний авантюризм, зараз подібної дискусії могло би й не бути, бо історія сучасної Академії могла би перерватися вже шість десятиліть тому...

Література:

1. Власна справа доцента М. О. Шапошникова. [Машинопис]. *Архів ХДАДМ*. С. 286–342.
2. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури. Харків : ХДАДМ : Колорит, 2005. 244 с. : іл.
3. Даниленко В. Я. Корені харківської школи дизайну. *Становлення, розвиток та сучасні проблеми вищої художньої та художньо-промислової освіти в Україні*. Тези доповідей Всеукраїнської науково-методичної конференції (м. Харків, 1996 р.). Харків : ХХПІ, 1996. С. 9–11.
4. Доповідна записка ректора М. О. Шапошникова на XXI сесії Президії Академії мистецтв СРСР (Москва, грудень 1963 р.). [Машинопис]. *Архів ХДАДМ*.
5. Константинов В. Ф., Соколюк Л. Д., Нікуленко С. І. Сторінки історії. *75 років вищої художньої школи Харкова, 1921–1996* / упоряд. : В. Даниленко, Л. Бикова; голов. ред. В. Торкатюк. Харків : ХХПІ, 1996. С. 9–31.
6. Накази ректора ХДХІ (ХХПІ) за 1962 р. [Машинопис]. *Архів ХДАДМ*.
7. Накази ректора ХДХІ (ХХПІ) за 1963 р. [Машинопис]. *Архів ХДАДМ*.
8. Накази ректора ХДХІ (ХХПІ) за 1964 р. [Машинопис]. *Архів ХДАДМ*.
9. Немцова В. С. Харьковская художественная школа (предыстория и история) : монография. Харьков : Изд. О. А. Мирошниченко, 2019. С. 249–252.
10. Платонов В. «Я поставлю вас на рельсы...»: разговоры с учителем. *Василий Дмитриевич Ермилов, 1894–1968 : материалы к творческой биографии художника : статьи, письма, дневники, воспоминания, каталог произведений* / сост. А. Парнис. Москва : Галерея «Прон», 2012. С. 197–199.
11. Устав Харківського художньо-промислового інституту. [Машинопис]. *Архів ХДАДМ*. С. 1–10.
12. Харьковская школа дизайна : Опыт подготовки дизайнеров в Харьковском художественно-промышленном институте / сост. : А. В. Бойчук, В. Я. Даниленко, А. Г. Устинов. Москва : ВНИИТЭ, 1992. 116 с. : ил.

References:

1. *Vlasna sprava dotsenta M. O. Shaposhnykova* [Own case of associate professor M. O. Shaposhnikov] [Typescript] (pp. 286–342). Archive of Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA). [In Russian].
2. Danylenko, V. Ya. (2005). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury* [Ukraine's Design in the World Context of Art and Design Culture of the Twentieth Century]. Kharkiv: KhDADM: Koloryt. [In Ukrainian].
3. Danylenko, V. Ya. (1996). *Koreni kharkivskoi shkoly dyzainu* [The roots of the Kharkiv school of design]. In *Stanovlennia, rozvytok ta suchasni problemy vyshchoi khudozhnoi ta khudozhno-promyslovoi osvity v Ukraini* [Formation, development and modern problems of higher art and art-industrial education in Ukraine Formation, development and modern problems of higher art and art-industrial education in Ukraine]. In proceedings of *All-Ukrainian scientific-methodical conference* (pp. 9–11). Kharkiv Art and Industrial Institute, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
4. Shaposhnykov, M. O. (1963, December). *Dopovidna zapyska rektora M. O. Shaposhnykova na XXI sesii Prezidii Akademii mystetstv SRSR* [Report of the rector M. O. Shaposhnikov at the XXI session of the Presidium of the USSR Academy of Arts]. Moscow. [Typescript]. Archive of KSADA. [In Russian].
5. Konstantynov, V. F., Sokolyuk, L. D. & Nikulenko, S. I. (1996). *Storinky istorii* [Pages of history]. In *V. Danylenko & L. Bykova* (Eds). *75 rokiv vyshchoi khudozhnoi shkoly Kharkova, 1921–1996* (pp. 9–31). Kharkiv: KhKhPI. [In Ukrainian].
6. Shaposhnykov, M. O. (1962). *Nakazy rektora KhDKhI (KhKhPI)* [Orders of the rector of Kharkiv State Art Institute (Kharkiv Art and Industrial Institute)]. [Typescript]. Archive of KSADA. [In Russian].
7. Shaposhnykov, M. O. (1963). *Nakazy rektora KhDKhI (KhKhPI)* [Orders of the rector of Kharkiv State Art Institute (Kharkiv Art and Industrial Institute)]. [Typescript]. Archive of KSADA. [In Russian].
8. Shaposhnykov, M. O. (1964). *Nakazy rektora KhDKhI (KhKhPI)* [Orders of the rector of Kharkiv State Art Institute (Kharkiv Art and Industrial Institute)]. [Typescript]. Archive of KSADA. [In Russian].
9. Nemtcova, V. S. (2019). *Kharkovskaia khudozhestvennaia shkola (predystoriia i istoriia)* [Kharkov art school (prehistory and history)] [Monograph] (pp. 249–252). Kharkov: Izd. O. A. Miroshnichenko. [In Russian].
10. Platonov, V. (2012). *“Ia postavliu vas na relsy...” : razgovory s uchitelem. Vasiliy Dmitrievich Ermilov, 1894–1968* [“I will put you on the rails ...”: conversations with the teacher. Vasilii Dmitrievich Ermilov, 1894–1968] [Materials for the artist's creative biography: articles, letters, diaries, memoirs, catalog of works]. (A. Parnis, Ed.) (pp. 197–199). Moscow: Galereia “Proun”. [In Russian].
11. *Ustav Kharkivskoho khudozhno-promyslovoho institutu* [Charter of the Kharkiv Art and Industrial Institute] [Typescript] (pp. 1–10). Archive of KSADA. [In Russian].
12. Boychuk, A., Danilenko, V. & Ustinov, A. (Eds.). (1992). *Kharkovskaia shkola dizaina: Opyt podgotovki dizainerov v Kharkovskom khudozhestvenno-promyshlennom institute* [Kharkiv School of Design: Training experience of designers at the Kharkiv Art and Industrial Institute]. Moscow: VNIITE. [In Russian].

УДК 7.072.2:7.036(477.54)“1900–2020”
ID ORCID 0000-0002-9564-8672
DOI 10.33625/visnik2021.02.055

Людмила СОКОЛЮК

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ХАРКІВСЬКА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ШКОЛА (1900-ТІ – ПОЧАТОК 2020-Х РОКІВ)

Соколюк Л. Д. Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років). У статті здійснено спробу окреслити діяльність харківської мистецтвознавчої школи від часів її формування у 1900-ті рр. і до сьогодні. Розкрито основні напрями досліджень університетського мистецтвознавства в Харкові і діячів музейних установ – тих, хто займався вивченням актуальних проблем художньої творчості до спалаху сталінського терору, коли харківська мистецтвознавча школа була вцілент зруйнована, а її представники або ж розстріляні (Ф. Шміт, П. Фомін, К. Сліпко-Москальців), або ж відправлені у заслання (С. Таранушенко, П. Жолтовський, Д. Гордєєв, О. Берладіна). Акцентовано, що ніхто з них не повернувся до Харкова і це стало серйозною перепорою у відновленні в цьому місті наукової мистецтвознавчої школи, яке надовго затяглося у порівнянні з іншими мистецькими осередками, зокрема Києвом і Львовом. Розкрито традиції мистецтвознавчої науки в Харкові, закладені в першій третині ХХ ст., до її руйнації за сталінських часів та зміни в організації дослідницької діяльності в сучасних умовах, коли відійшло в минуле університетське мистецтвознавство, а науковий центр перемістився до міського мистецького вишу, яким став ХХІІІ (з 2001 – ХДАДМ). Виявлено основні напрями розвитку мистецтвознавства у вищому навчальному художньому закладі Харкова. Показано, що передусім було відновлено напрям українознавства, а серед реконструйованих видатних явищ українського національного мистецтва – знищена під час сталінських репресій школа М. Бойчука; розкриті окремі сторінки творчості діячів славної когорти українських майстрів, що уособлювали яскраву і трагічну для української творчої інтелігенції добу 1920-х рр.: мистця-літератора М. Жука, а також представників авангардного феномену в художній культурі Харкова ХХ ст. (В. Єрмілова, Б. Косарева, А. Петрицького та ін.) Не лише відновлено, а й певною мірою розширено діапазон сходознавчого напрямку – йдеться про дослідження мистецтва Далекого та Близького Сходу, а вивчення української артюдаїки та єврейського мистецтва введено в широкий сучасний світ, що унеможливило політику радянської влади. Новими науковими напрями стали українська сценографія, харківська школа художньої фотографії, сучасне мистецтво. Серед перспектив подальших досліджень – розвиток закладених традицій, поглиблення вивчення сакрального мистецтва та сучасних мистецьких форм.

Ключові слова: харківська мистецтвознавча школа, українознавство, сходознавство, сценографія, фотомистецтво, актуальне мистецтво.

Sokolyuk L. Kharkiv Art History School (1900s – early 2020s). The article attempts to outline the activity of Kharkiv art history school from the time of its formation in the 1900s to the present day. The author reveals the main directions of research of university art history in Kharkiv, as well as figures of museum institutions who were engaged in the study of topical problems of art before the outbreak of Stalinist terror; when Kharkiv art history school was completely destroyed, and its representatives were either shot (F. Shmit, P. Fomin, K. Slipko-Moskaltsev) or sent into exile (S. Taranusenko, P. Zholtovsky, D. Gordeiev, O. Berladina). It is emphasized that none of them ever returned to Kharkiv. This became a serious obstacle in the restoration of the scientific art history school in the city. This process lasted for a very long time in comparison with other artistic centers, Kyiv and Lviv in particular. The article reveals the traditions of art history science in Kharkiv, laid down in the first third of the 20th century before its destruction in the Stalinist period. The author also shows the changes in the organization of research activities in modern conditions, when university art history has become a thing of the past, and the scientific center has moved to the higher art institution of the city, which became the Kharkiv Institute of Art and Industry (the Kharkiv State Academy of Design and Arts from 2001). The main directions of the development of art history in this higher educational institution of art in Kharkiv are revealed. It is shown that, first of all, Ukrainian studios were resumed as a separate direction and such an outstanding phenomenon of Ukrainian national art as M. Boichuk's school, destroyed during the Stalinist repressions, was reconstructed. Separate pages about some figures of the glorious cohort of Ukrainian masters who, with their work, personified the bright and tragic era for the Ukrainian creative intelligentsia of the 1920s, namely artist-writer M. Zhuk as well as representatives of the avant-garde phenomenon in the artistic culture of the 20th century in Kharkiv (V. Yermilov, B. Kosarev, A. Petrytsky), were also revealed. Not only was the range of Oriental studies restored, but to some extent expanded, the study of Far and Middle Eastern art was introduced, and the study of Ukrainian art Judaica and Jewish art was brought to the wider modern world. In the Soviet period this was impossible due to the policy of the Soviet power. Ukrainian theater decoration art, Ukrainian school of art photography, contemporary art became new directions. The development of established traditions and deepening of the study of the sacred art and modern art forms are among the prospects for further directions.

Keywords: Kharkiv art history school, Ukrainian studios, oriental studies, theatre decoration art, art photography, contemporary art.

З початку 1990-х рр., після розпаду СРСР та від часу утворення України як незалежної держави, значні зміни відбулися в організаційній структурі нинішньої Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ), серед яких однією з найважливіших подій є відкриття кафедри теорії



Лл. 1. С. Редін. Фото. Кінець XIX ст.



Лл. 2. Ф. Шміт. Фото. Перша третина XX ст.

і історії мистецтв (1992) і спеціальності «Мистецтвознавство» (2002). І хоч це сталося зі значним розривом у часі порівняно з київським і львівським мистецькими осередками, але саме відтоді розпочалося відродження знищеної в роки сталінських репресій харківської мистецтвознавчої школи як визначного явища української художньої культури часів розстріляного відродження, що не вписувалася в ідеологію тоталітарної держави. Майже всі науковці мистецтвознавчої галузі Харкова були репресовані восени 1933 р. До розстрілу засуджені Ф. І. Шміт (Федір Карл Ернст Шміт) (1877–1937), К. Я. Сліпко-Москальців (1901–1938), П. Г. Фомін (1866–1938). До Сибіру чи Казахстану були відправлені учні Ф. І. Шміта С. А. Таранушенко (1889–1975), О. Я. Берладіна (1898–1960), Д. П. Гордєєв (1889–1968), а також П. М. Жолтовський (1904–1986), який розпочинав наукову діяльність у Харкові вже під керівництвом С. А. Таранушенка (Лл. 1–10).

У період хрущовської відлиги, коли всі вони були реабілітовані, в українські міста, але не в Харків, змогли повернутися лише С. Таранушенко (до Києва) і П. Жолтовський (до Львова). Після 1933 р. більш ніж на півстоліття харківська мистецтвознавча школа залишалась обезкровленою. Зникло університетське мистецтвознавство. У вищому мистецькому навчальному закладі міста, Харківському художньому інституті (з 1963 – Харківський художньо-промисловий інститут), де свого часу викладали і Шміт, і Фомін, і Тара-

нушенко, і Гордєєв, і Берладіна, і Сліпко-Москальців, до 1992 р. була лише мистецтвознавча секція, підпорядкована кафедрі марксизму-ленінізму. З когорти вчених 1920-х рр. якимось уда-лося втриматись до кінця 1980-х лише доценту М. І. Зубарю (1907–1992), хоч він і пережив звільнення за «космополітизм», а ярлик «українсько-го буржуазного націоналіста» будь-якої миті міг спрацювати.

Утім, з початку 1980-х рр. багато в чому завдяки М. І. Зубарю – учневі бойчукіста І. І. Падалки, живого свідка подій доби українського розстріляного відродження, – який, відійшовши від викладання в ХХІІІ в кінці 1970-х, продовжував допомагати консультаціями своїм наступникам в alma mater, розпочалося вивчення матеріалів, пов'язаних зі знищеною за сталінських часів школою Михайла Бойчука. Уже тоді окреслився один з основних напрямів відроджуваної харківської мистецтвознавчої школи – аналіз історії українського мистецтва, зруйнованої і перекрученої за часів тоталітаризму. З відкриттям у ХХІІІ 1990 р. аспірантури, де почали готувати кандидатів наук з образотворчого мистецтва (17.00.05), активізувалась наукова праця, розпочався захист дисертацій, розширювався діапазон нових напрямів. І хоч університетське мистецтвознавство відійшло в минуле, ХХІІІ (з 2001 – ХДАДМ) перейняв на себе основну місію з відродження харківської мистецтвознавчої школи, знищеної за часів сталінських репресій.



Іл. 3. Обкладинка книги Ф. Шміта «Мистецтво старої Русі-України». Харків, 1919



Іл. 4. Протоієрей, дослідник церковного мистецтва Харківщини Петро Фомін. Фото. 1910-ті



Іл. 5. Ілюстрація з книги П. Фоміна «Церковные древности Харьковского края». Харків, 1916



Іл. 6. С. Таранушенко вдома за роботою. Фото. 1933. З кн.: Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. Харків: Видавець Савчук О. О., 2011. С. 576

Становлення цієї мистецтвознавчої школи тісно пов'язане з початком діяльності 1893 р. в Харківському університеті Єгора Кузьмича Редіна (1863–1908), на той час приват-доцента кафедри історії і теорії мистецтв цього навчального закладу, учня візантолога Н. П. Кондакова. Вагомість його постаті в історії українського мистецтвознавства визначається не лише величезним дослідницьким

доробком, але й практичною організаційною діяльністю в музейній, пам'яткоохоронній та педагогічній сферах, формуванні напрямків розвитку університетського мистецтвознавства в центрі Слобожанщини. Після передчасної смерті Редіна подальша активізація мистецтвознавчої науки в Харківському університеті пов'язана з ім'ям Ф. І. Шміта – видатного вченого-мистецтвознав-



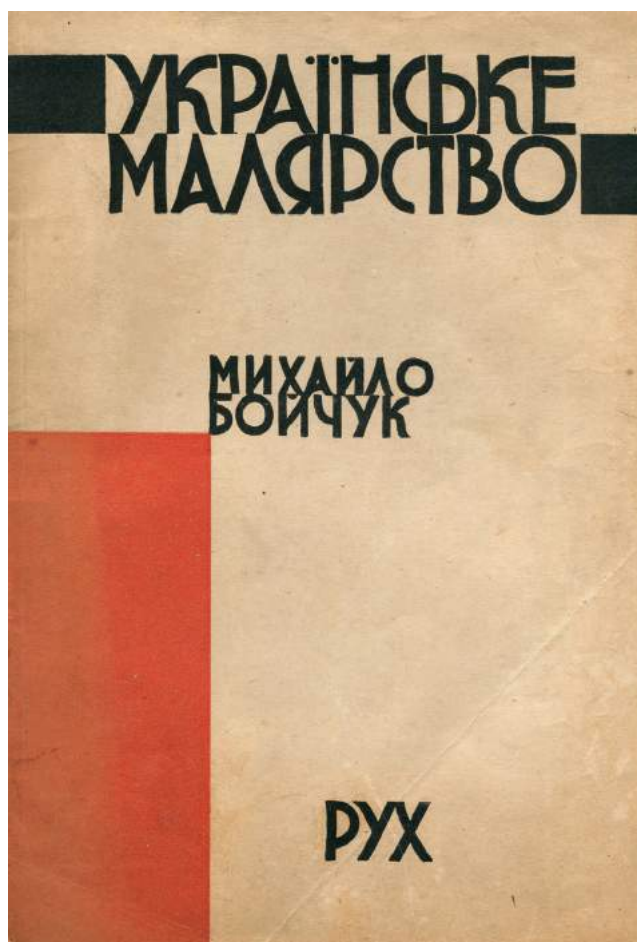
Іл. 7. І. Падалка. Обкладинка до книги С. Таранушенка «Мистецтво Слобожанщини XVII – XVIII вв.». Харків, 1928



Іл. 8. П. Жолтовський у фондах Харківського музею українського мистецтва. Фото. 1926



Іл. 9. Дмитро Гордєєв. Фото. ЦДАМЛМУ. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 270



Іл. 10. Обкладинка книги К. Сліпка-Москальціва «Михайло Бойчук». Харків, 1930

ця, який з 1912 р. очолював кафедру історії і теорії мистецтв. Учнями Ф. І. Шміта були С. А. Таранушенко, П. М. Жолтовський, О. Я. Берладіна, О. О. Нікольська, Б. К. Руднев, Д. П. Гордєєв, які в 1910–1920-х рр. підхопили традицію розвитку українського мистецтвознавства і сходознавства, закладену в Харківському університеті. Стефан Андрійович Таранушенко зосередив свою дослідницьку діяльність на теоретичних проблемах українського мистецтвознавства, розбудові українського музейництва. Павло Миколайович Жолтовський, який 1926 р. розпочав свої наукові студії в художньому музеї в Харкові під керівництвом С. А. Таранушенка, досліджував старе українське мистецтво, зокрема рукописи, стародруки, іконопис тощо.

Першим неупередженим науковим дослідженням, позбавленим рудиментів комуністичної ідеології, про становлення і розвиток мистецтвознавства у Харківському університеті (1805–1920) стала кандидатська дисертація С. І. Побожія [29]. Аналізуючи проблему, він зосередив увагу на історичних і теоретичних здобутках науки про мистецтво у працях окремих видатних представників цього навчального закладу, зокрема К. Є. Редіна, М. Ф. Сумцова, Ф. І. Шміта. На сьогодні науковій діяльності кожного з них присвячені досить ґрунтовні монографії [1; 12; 40; 43]. Внесок у розвиток українського мистецтвознавства учнями Ф. І. Шміта (О. Я. Берладіна, О. О. Нікольська, Д. П. Гордєєв) розглянуто в кандидатській дисертації С. О. Іваненко [6], але поза увагою цієї авторки залишився інший напрям у їхній діяльності – сходознавство. На цій частині наукових шукань О. Я. Берладіної зупинилась відома українська дослідниця Т. В. Кара-Васильєва [7], а також їх торкнулися Ю. М. Кочубей і Е. Г. Циганкова [11]. Ґрунтовна бібліографічна довідка стосовно мистецтвознавчої діяльності О. Я. Берладіної представлена в книзі Є. Шудрі [45], а С. І. Побожій розглянув творчість О. О. Нікольської [28]. Утім, хронологічні межі всіх цих досліджень не виходять за рамки періоду першої третини ХХ ст. Першим науковцем, який зробив спробу подолати цей бар'єр, стала Н. О. Усенко, котра у своїй кандидатській дисертації, присвяченій художньому життю Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зупинилася на розвитку мистецтвознавчої науки в ХХІІІ (ХДАДМ) в цей відрізок часу, але авторка лише називає структурні зміни, які відбулись у вищому мистецькому навчальному закладі Харкова, зокрема перетворення мистецтвознавчої секції на кафедру (Іл. 11), та наводить низку фактів, що свідчать про становлення мистецтвознавчої школи та окремі напрями в ній, не пов'язуючи їх із традиціями, закладеними в

місті до знищення мистецтвознавчої галузі в період сталінських репресій, та не зупиняючись на аналізі інновацій [42].

Мета цієї статті полягає в комплексному і неупередженому аналізі здобутків харківської мистецтвознавчої школи в 1990-ті – на початку 2020-х рр., у виявленні її зв'язків зі зруйнованою за часів тоталітаризму традицією та особливостей сучасного розвитку.

Перші кроки з метою відродження фундаментальної мистецтвознавчої школи в найбільшому місті Слобожанщини були зроблені в кінці 1980-х – на початку 1990-х рр., коли троє з тодішніх членів секції мистецтвознавства в ХХІІІ захистили кандидатські дисертації з історії мистецької освіти в Харкові [38], про художнє життя в цьому слобожанському місті другої половини ХІХ – початку ХХ ст. [27] та розвиток у ньому художньої критики в цей самий період [33]. Утім, паралельно з початку 1980-х рр., коли ще не пішов із життя останній представник школи бойчукіста І. І. Падалки в Харкові, безпосередній свідок подій 1920-х – початку 1930-х рр. М. І. Зубар, уже йшов активний пошук, спрямований на відновлення історії бойчукізму як однієї з найтяжчих жертв сталінських репресій у галузі образотворчого мистецтва. Схоже відбувалось і в Києві, й у Львові, але в харківському регіоні спротив ідеологічних структур щодо українознавчих студій залишався більш жорстким. Перша публікація, виконана в Харкові та присвячена бойчукізму, як результат проведеного дисертаційного дослідження вийшла друком 1993 р., лише 2002 р. – монографія «Графіка бойчукістів» (Іл. 12), 2004 р. була захищена докторська дисертація «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.)», 2014 р. опублікована монографія «Михайло Бойчук та його школа» (Іл. 13), а на сьогодні – більше 90 публікацій, здійснених на кафедрі теорії і історії мистецтв ХХІІІ (ХДАДМ) [34; 35; 36; 39], що помітно перебирала на себе функцію основного мистецтвознавчого дослідницького центру в місті, яка до 1933 р. належала Харківському університету. Разом з тим міцнішав напрям, пов'язаний із розвитком українського національного мистецтва, якому в 1920-ті – на початку 1930-х рр. присвятив себе репресований мalar, художній критик і теоретик мистецтва, один з викладачів Харківського художнього інституту К. Я. Сліпко-Москальців. Кафедра теорії і історії мистецтв ХДАДМ бере активну участь у форумах українців (Іл. 14), розробляє нові теми, відновлюючи загублені сторінки національної художньої культури (Іл. 15).

Художній музей у Харкові, зі свого боку, проводячи різноманітні мистецькі заходи, залишав за

собою роль популяризатора мистецьких знань, зосереджував зусилля на здобутках харківської мистецької школи, її минулому і сьогоденні. Велике значення для відродження українських студій у місті мала наукова конференція 1991 р., присвячена Ф. І. Шміту, й І. І. Падалці – у 1994 р., з демонстрацією виставки його творів, головним чином із приватної на той час колекції, та виданням відповідного каталогу [2], влаштування наукових конференцій, присвячених 150-річчю від дня народження І. Ю. Репіна, 110-річчю Харківського художньо-промислового музею [13], і постійно діючих конференцій «Слобожанські читання» з публікацією матеріалів виступів учасників.

Зміцненню українознавчого напрямку на кафедрі теорії і історії мистецтв у ХХІІІ (ХДАДМ) сприяло розгортання захистів кандидатських дисертацій, присвячених білим плямам українського мистецтвознавства. Продовження традицій, закладених фундаторами харківської мистецтвознавчої школи (Є. К. Редін, Ф. І. Шміт, С. А. Таранушенко, П. М. Жолтовський), знайшло відображення у спробі відновити наукові студії з вивчення релігійного мистецтва краю [3; 25; 26; 37], старого українського портрету [8]. Початком відродження сходознавчого напрямку стали дисертаційні дослідження С. Б. Рибалко, яка взялась до вивчення мистецтва Японії [31], та Є. О. Котляра, який звернувся до теми єврейського мистецтва, дискредитованого і знищеного на теренах колишнього СРСР як наслідок антисемітської політики радянської влади [10]. Зацікавившись художньою творчістю єврейського народу, Є. О. Котляр відштовхувався від наукових напрацювань П. М. Жолтовського, присвячених єврейському церемоніальному мистецтву України.

Утім, злочини сталінського режиму по відношенню до української художньої культури у Харкові 1930-х рр. далеко не обмежилися тотальним винищенням мистецтвознавчої школи, коли з усієї славної когорти науковців цієї галузі вдалося вціліти, окрім М. І. Зубаря, ще Б. К. Рудневу (1879–1944), який задовго до початку сталінських репресій опинився на батьківщині С. А. Таранушенка – в м. Лебедині (на той час Харківська, а нині Сумська обл.), де взявся до порятунку художніх цінностей із маєтку графа Капніста і розбудовою місцевого музею. Тяжкий удар було нанесено й безпосередньо по представниках образотворчої сфери: до розстрілу засудили скульптора М. А. Новосельського, який створив портрет начебто «ворога народу» В. М. Еллана-Блакитного, до Сибіру за начебто антидержавну діяльність було заслано талановитого живописця, мистця-педагога І. М. Северина, до Узбекистану – одного з директорів Харківсько-

го художнього технікуму, скульптора Б. М. Кратка, котрий, переїхавши до Києва і працюючи в Київському художньому інституті як секретар парторганізації вишу, не викрив тамтешнього «ворога народу», творця школи українського монументалізму М. Бойчука. Через ідеологічний тиск і переслідування частина мистців-педагогів Харківського художнього інституту вимушено полишили місто, де вирували переслідування й арешти. Емігрантами стали талановиті живописці: до столиці Франції виїхав А. Б. Козлов, до Німеччини – Б. В. Порай-Кошиць, до Львова переїхали маляр М. Я. Козик і скульптор І. В. Севера. У кінці 1930-х рр. складалася така обстановка, що в місті катастрофічно не вистачало мистців, щоби продовжити навчальний процес у харківському мистецькому виші, який опинився перед небезпекою повної ліквідації. Дискредитації було піддано український мистецький авангард, форпостом якого в 1920-ті рр. став столичний Харків. Засновник українського дизайну В. Д. Єрмілов, усунений від викладання в ХХІ, вимушений був переховуватись. Після ліквідації 1932 р. всіх мистецьких об'єднань із різними стильовими платформами, перед створенням єдиної спілки радянських художників усі на той час відомі майстри українського образотворчого мистецтва повинні були на спільному засіданні засудити «формалізм» і «український буржуазний націоналізм» і засвідчитися в готовності дотримуватись принципів нав'язаного радянською владою соціалістичного реалізму.

Перед науковцями відроджуваної мистецтвознавчої галузі в ХХІІІ, котрі за нової, пострадянської доби намагалися відновити започаткований їхніми попередниками українознавчий напрям, постало завдання ретельного вивчення мистецтва періоду 1920–1930-х рр., позбавившись ідеологічних догм тоталітаризму. Першим дослідженням, що було успішно проведене у створеній при ХХІІІ у 1990 р. аспірантурі, стала кандидатська дисертація С. І. Нікуленко, присвячена становленню вищої мистецької освіти в Україні в період від створення Української академії мистецтва у грудні 1917 р. за часів УНР і до реформи вищої мистецької освіти у 1934 р., коли маховик сталінських репресій уже набирав обертів [17]. Наступним важливим кроком у реалізації даної програми стала дисертація У. П. Мельникової (Лл. 16), присвячена українським мистецьким об'єднанням 1920-х – початку 1930-х рр., ліквідованим керівництвом міцніючої тоталітарної держави з метою встановлення контролю над мистецтвом через упровадження єдиного і обов'язкового для всіх творців методу соціалістичного реалізму [14].

З дисертаційного дослідження В. В. Чечик розпочинався ще один напрям у розвитку харківської мистецтвознавчої школи – сценографія. Притім авторка водночас зверталася до авангардних пошуків у цій сфері харківських мистців, окресливши коло представників, до якого увійшли Є. Агафонов, Е. Штейнберг, В. Бобрицький, Г. Цапок, Б. Косарев, О. Хвостенко-Хвостов, значною мірою реконструювавши авангардну театральну практику цих майстрів і учнів майстерні В. Меллера [44].

До відродження традицій фотомистецтва, що склались протягом першої третини ХХ ст. у художній культурі тодішньої української столиці, у пострадянський період взялася безпосередня учасниця подій, що відбувались у цій мистецькій галузі Харкова останньої третини минулого століття, – Т. В. Павлова, яка у своїй кандидатській дисертації, присвяченій розвитку художньої фотографії в цьому регіоні, вийшла за межі проблематики мистецтвознавства, відкриваючи в ньому новий напрям і демонструючи його на матеріалі пейзажного жанру у творчості представників харківської школи фотомистців [22]. У подальшому, поглиблюючи свої дослідження українського авангарду в Харкові 1920-х рр., Т. В. Павлова разом з В. В. Чечик видали наукову монографію (Іл. 17), присвячену різнобічній мистецькій діяльності одного з найбільш яскравих представників харківського авангардного руху, яким був Б. В. Косарев у той період своєї творчості [23]. Косарев був передусім театральним художником. І частина книги, що відтворює його новаторську роль авангардиста в сценографії, написана В. В. Чечик. А творчий доробок майстра в мистецтві фотографії вводить до наукового обігу Т. В. Павлова, показуючи шлях, пройдений Б. В. Косаревим від малярства до «фото-кіно», і демонструючи майстерні фотосерії Б. Косарева до фільму «Сорочинський ярмарок» та робочі моменти зйомки знаменитої «Землі» О. Довженка¹ як визначних досягнень тодішнього українського кіно (Іл. 18).

У подальших дослідженнях Т. В. Павлова не обмежується періодом 1920-х рр., намагаючись перекинути місток у сьогодення і проаналізувати творчість учнів Б. В. Косарева, яким він передав естафету авангардного мислення. Дослідниця прагне глибше вивчити авангардну складову в мистецтві В. Д. Єрмілова й А. Г. Петрицького. Першому присвячена монографія «Василь Єрмілов жде весну» [20], а другому – «Carte Blanche Анатолія Петрицького» (Іл. 19), де Т. В. Павлова розглядає харківський період (1919–1934) ще од-

нієї знакової особистості українського авангарду, митця, який у своїй «стопортретній серії» створив унікальний пам'ятник українській інтелігенції 1920–1930-х рр. перед самим спалахом терору [24]. Перед цією книгою була опублікована ще одна наукова монографія Т. В. Павлової – «Мистці українського авангарду в Харкові», що на сьогодні є найповнішим осмисленням авангардної спадщини Харкова [21] (Іл. 20). Закономірним підсумком наукових розвідок дослідниці став захист у 2018 р. докторської дисертації, присвяченої авангардному феномену в мистецтві Харкова впродовж минулого століття [19]. Про результати своїх розвідок Т. В. Павлова не раз доповідала на різних мистецьких заходах і далеко за межами України (Іл. 21).

Паралельно розгорталися дослідження і в сходознавчому напрямі. Віддаючи належне засновнику харківської мистецтвознавчої школи Є. К. Редіну, який свого часу в Харківському університеті викладав не лише історію мистецтва Греції, Риму й Візантії, а й Єгипту, Ассирії, Фінікії, Іудеї, Персії, ентузіасти запровадження орієнталістики в навчальний процес (Є. О. Котляр, С. Б. Рибалко, А. Ю. Корнев), відновлюючи традицію, ввели спеціальні курси, присвячені мистецтву Близького і Далекого Сходу, реалізуючи власні напрацювання з історії мистецтва єврейського народу та японської художньої культури. Після успішного захисту кандидатських дисертацій С. Б. Рибалко та Є. О. Котляром, про що йшлося вище, при кафедрі теорії і історії мистецтв було організовано Центр Сходознавства. На той час було можливим забезпечити лише два напрями наукових досліджень: японістику та юдаїку. Згодом до сходознавчих досліджень долучились аспіранти та студенти кафедри (Іл. 22), проблематика наукового пошуку розширилася.

У межах напрямку «Мистецтво Східної Азії: атрибуція, експертиза, традиції та сучасні репрезентації» С. Рибалко здійснила 10 експедицій до Японії, де вивчала традиційні мистецтва: текстиль, різьблення (нецке та окімоно), макі-е (лак), гравюру укійо-е, живопис Рімпа, театр Но і Кабукі, теорію та практику чайної церемонії; брала участь у заняттях в Токійській академії СоДо (шлях вдягання кімоно), стажувалась у Літній театральній школі (клас Ногаку, школа Канзе); консультувалась у провідних майстрів різних галузей мистецтва, вивчала музейні та приватні колекції. Повернувшись до Харкова, взялася до ознайомлення місцевої громадськості з культурою Японії.

Зібрані під час експедицій емпіричні матеріали, отриманий практичний досвід, спілкування з фахівцями дали можливість побудувати інтеграційну картину японського мистецтва, визначити змістові та формальні зв'язки між різними вида-

¹ У 2011 р. Т. Павлова видала монографію, присвячену «Землі» О. Довженка у кадрі Б. Косарева.

ми та жанрами мистецтва, будувати дослідницькі стратегії з урахуванням історико-культурного, соціально-політичного, естетичного контекстів.

У галузі вивчення китайської спадщини С. Б. Рибалко та А. Ю. Корнев здійснили декілька наукових і науково-творчих експедицій, у ході яких досліджувалися музейні колекції та архітектурно-художні комплекси в таких містах, як Пекін, Шанхай, Сіань, Лоян, Піньян, Ліцзян, Харбін; етнографічні села в Гуйлінь та поблизу Ніно (Іл. 23). Зібрані матеріали було використано при розробці стратегії підготовки аспірантів з КНР і формуванні наукової проблематики досліджень, у наукових розробках окремих питань українського орієнталізму та при оновленні курсу «Мистецтво Сходу».

За напрямом «Діяльність Центру Сходознавства» при ХДАДМ під кураторством С. Б. Рибалко було організовано понад 20 виставкових проєктів, що експонувались у художніх музеях та мистецьких центрах Харкова, Черкас, Москви; здійснено експертизу понад 1000 предметів нецке та окімоно, видано монографії, зокрема «Традиційне вбрання в семантичному просторі японської культури» [32], «Усмішка богів: японська мініатюрна пластика» [41], «Зі Сходу на Захід: японська мініатюрна пластика з колекції О. Фельдмана» (Іл. 24) [30], чотири каталоги нецке та окімоно; результати представлені у низці статей та доповідях на Конгресі японістів у Кракові (2010, 2013), науковій конференції Міжнародної асоціації японістів у Кіото (2011, 2012), на міжнародних конференціях у Бостоні (2012), Осаці (2012), Бухаресті (2011) та ін.

Дослідницькі роботи за даним напрямом охоплюють розмаїту проблематику, пов'язану з рецепціями Сходу на Заході та навпаки, вивчення взаємовпливів європейського мистецтва та мистецтва Сходу, особлива увага приділяється вивченню української версії орієнталізму. За цим напрямом С. Б. Рибалко та її аспіранткою Чієко Овакі було здійснено експедицію до Японії за маршрутом Давида Бурлюка та харківських митців Миколи Недашковського і Сергія Щербакова. Вони відвідали віддалені острови Ошима (архіпелаг Ідзу), Чічіджима (архіпелаг Огасавара), зустрілися з фахівцями з японського модернізму і, зокрема, дослідниками творчості Д. Бурлюка в Японії, такими як Тошіхару Омука та Акіра Судзукі. Аспірантка з Японії Чієко Овакі 2008 р. в спеціалізованій вченій раді при ХДАДМ захистила кандидатську дисертацію, присвячену творчості Д. Бурлюка в його японський період [18] (Іл. 25).

С. Б. Рибалко і А. Ю. Корнев виступили кураторами двох пленерів «Китай очима українських митців», сумісно з Художнім музеєм Нінбо та Компанією з культурних зв'язків з Україноюю

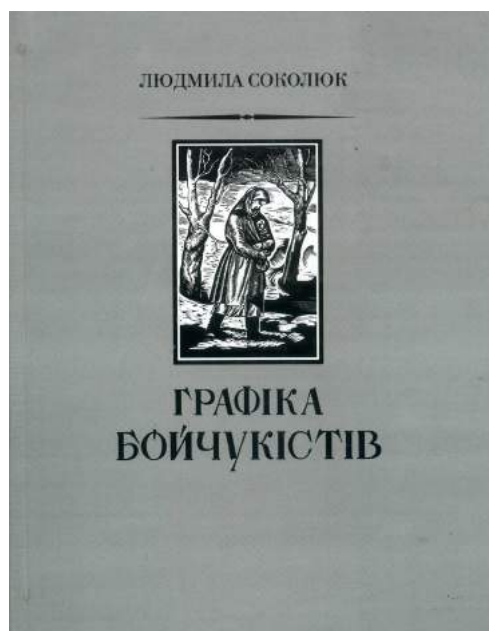
«Вітри Русі» організували виставки «Нінбо та його околиці» (Нінбо, Художній музей, 2016), «Український модерн: живопис і графіка Артема Толстухіна» (Нінбо, Художній музей, 2019), «Китай – Україна: Під єдиним небом» (Нінбо, Художній музей, 2019), організували участь молодих українських митців у виставці традиційних мистецтв у Шанхайському художньому музеї. З іншого боку, відновлюючи сходознавство, кафедра торії і історії мистецтв ХДАДМ розвивала наукові зв'язки з Харківським художнім музеєм та київським Музеєм образотворчого мистецтва ім. Варвара та Богдана Ханенків у галузі вивчення колекцій Сходу. Харківський художній музей зі свого боку намагався поновлювати сходознавчий напрям столичних діячів музейної справи 1920-х рр. улаштуванням виставок та популяризацією експонатів зі своїх зібрань [15].

Разом з тим, ще у середині 1990-х рр. мистець-монументаліст і науковець ХДАДМ Євген Котляр розпочав іще один сходознавчий напрям – «Єврейське мистецтво: українська та східноєвропейська спадщина у світовому контексті». На сьогодні Є. Котляр є одним із провідних в Україні та визнаним світовою науковою спільнотою дослідником єврейського мистецтва, чий добробок включає численні наукові праці (близько 200): путівники, каталоги, статті тощо, які присвячені архітектурі синагог та синагогальному малярству, історіографії єврейського мистецтва 1920–1930-х рр., харківській єврейській спадщині, окремим персоналіям: архітекторам, мистцям та дослідникам єврейського мистецтва. Наукові праці, засновані на ретельному вивченні першоджерел щодо побутування єврейської художньої культури у мультикультурному середовищі, вийшли друком в Україні, Росії, Польщі, Молдові, Білорусі, Ізраїлі, Німеччині, Голландії та Словаччині. Професор Є. Котляр також є автором численних художніх і дизайнерських проєктів, спрямованих на художню підтримку розвитку єврейського національного руху в Україні (дизайн громадських центрів та музеїв історії євреїв і Голокосту, виконані Є. Котляром як мистцем вітражі для синагог, зокрема для Київської синагоги на Подолі (2003) тощо).

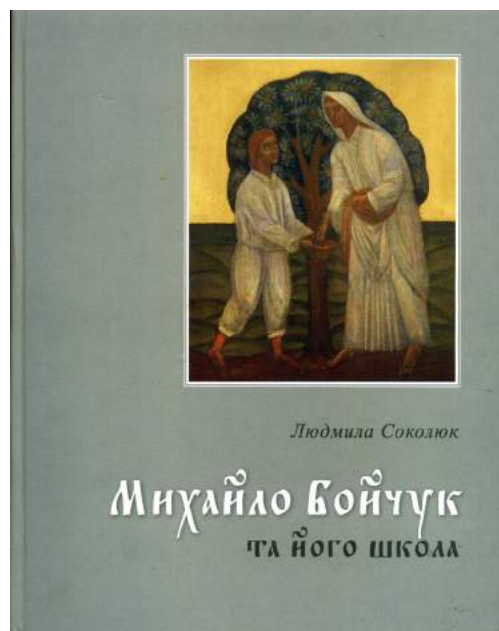
З кінця 1990-х рр. Є. Котляр, цілеспрямовано досліджуючи пам'ятки єврейського мистецтва, виступав з доповідями на численних міжнародних конгресах Американської асоціації юдаїки: в Чикаго (2004), Торонто (2007), Вашингтоні (2008), Лос-Анджелесі (2009), Європейської асоціації юдаїки у Москві (2006) та Равенні (2010), Всесвітніх конгресах юдаїки в Єрусалимі (2005, 2009, 2017), де організував міжнародну секцію з єврейської етнографії (2017), польських конгресах з єврейського мистецтва у Казимежі-Дольному



Іл. 11. Колектив кафедри історії і теорії мистецтв. 1997. Стоять (зліва направо): ст. викл. З. Л. Чернова, зав. кафедри, доц. В. Ф. Константинов, ст. викл. Т. В. Павлова, проф. Л. Д. Соколюк, ст. викл. С. І. Нікуленко, ст. викл. В. Д. Путятін, доц. А. С. Півненко



Іл. 12. Обкладинка монографії Л. Соколюк «Графіка бойчукістів». Харків – Нью-Йорк, 2002



Іл. 13. Обкладинка до книги Л. Соколюк «Михайло Бойчук та його школа». Харків, 2014



Іл. 14. Л. Соколюк на VIII міжнародному конгресі українців. Київ, жовтень 2013



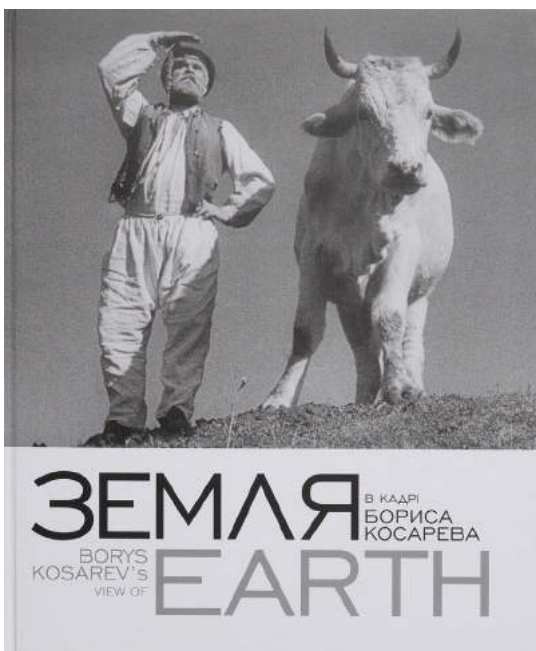
Іл. 15. Книга Л. Соколюк «Михайло Жук: Мистець-літератор». Харків, 2018



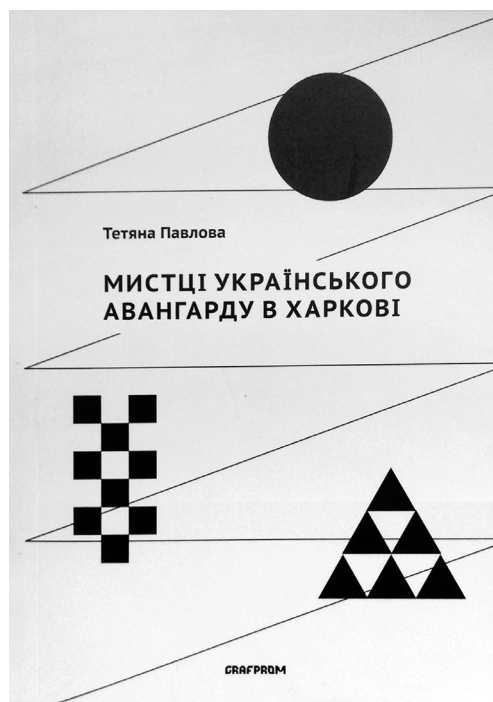
Лл. 16. Захист дисертації У. Мельниковою.
ХДАДМ. Жовтень 2007



Лл. 17. Обкладинка до книги
Т. Павлової та В. Чечик «Борис
Косарев. 1920-ті роки.
Від малярства до теа-кіно-фото».
Київ, 2006



Лл. 18.
Обкладинка
до книги
Т. Павлової
«Земля»
в кадрі Бориса
Косарева».
Київ, 2011



Лл. 20. Обкладинка до книги Т. Павлової
«Мистці українського авангарду
в Харкові». Харків, 2015



Лл. 19. Обкладинка до книги
Т. Павлової «Carte blanche
Анатолія Петрицького».
Київ, 2017



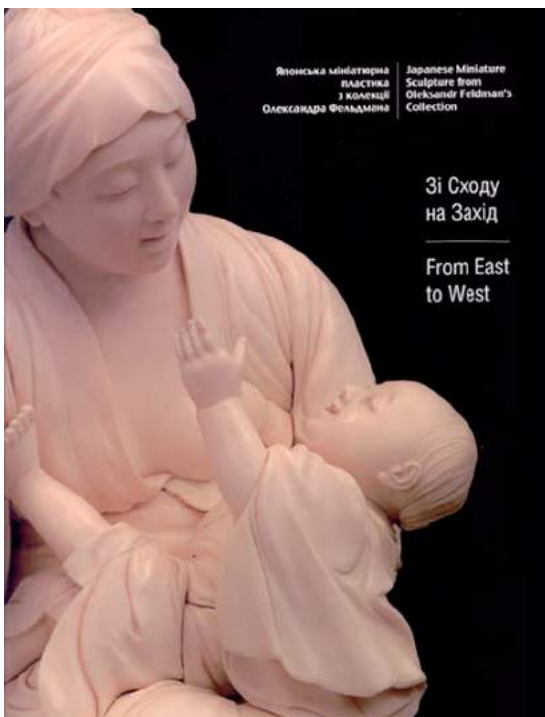
Іл. 21. Т. Павлова. Лекція в Українському музеї, Нью-Йорк, США. Квітень 2012



Іл. 22. Ген Чжижун. Захист кандидатської дисертації з китайського мистецтва у спецраді Львівської національної академії мистецтв. 2019



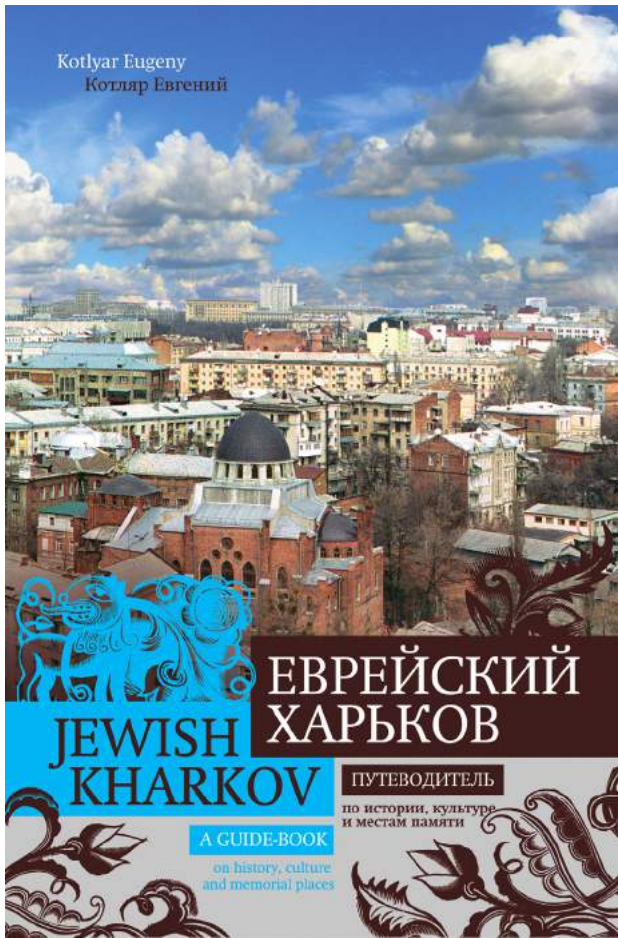
Іл. 23. Хань Лічен (директор Художнього музею в Нінбо), С. Рибалко, А. Корнев, Чу Фенлей (директор компанії «Вітри Русі»). 2016



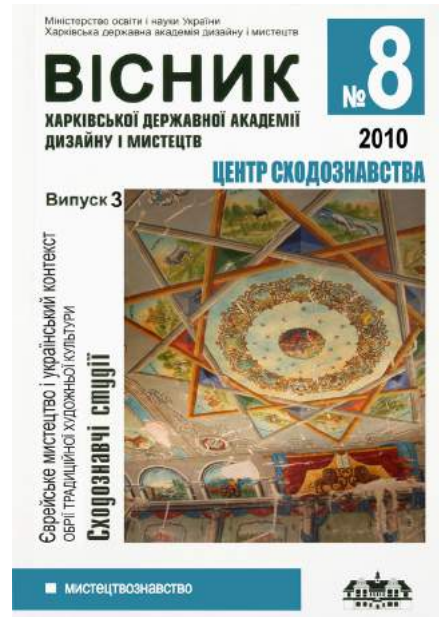
Іл. 24. Обкладинка до книги С. Рибалко «Зі Сходу на Захід. Японська мініатюрна пластика з колекції О. Фельдмана». Харків, 2009



Іл. 25. Чіско Овакі. Захист кандидатської дисертації у ХДАДМ. 2008



Іл. 26. Обкладинка до путівника Є. О. Котляра «Єврейський Харків», виданого Центром Сходознавства ХДАДМ. Харків, 2011



Іл. 27. Обкладинка видання: Сходознавчі студії. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв / упор. : Є. О. Котляр. Харків : Центр Сходознавства ХДАДМ, 2010. № 8 (Вип. 3: Єврейське мистецтво і український контекст: обрії традиційної художньої культури)



Іл. 29. Обкладинка до видання: «Які ж гарні шатра твої, Якове...». Настінні розписи синагог Буковини. Каталог виставки / упор. М. Кушнір, Є. Котляр, А. Ямчук. Чернівці – Київ, 2016



Іл. 28. Книга Є. О. Котляра «Єврейська Атлантида. Мир штетла в произведениях харьковских художников» – каталог виставки творчих робіт за підсумками проекту «Нешиама: через мистецтво до серця». Харків, 2012



Іл. 30. Є. Котляр серед колег з України, Німеччини та Ізраїлю на 17-му Всесвітньому конгресі з юдаїки. Єрусалим, Єврейський університет, 2017

(2008) та Варшаві (2014), конференціях Центру єврейського мистецтва Єврейського університету в Єрусалимі (1999, 2016) та Університету ім. Бар-Ілана в Рамат-Гані (2012, 2015) тощо. Двічі стажувався в Єрусалимському університеті в рамках міжнародного проєкту Ешнава (2003, 2005).

Два останніх десятиліття дослідник проводить науково-мистецькі експедиції Україною, де вивчає пам'ятки єврейського мистецтва колишньої «смуги осілости» та штетлів, фіксує мистецьку спадщину й долучає до цієї скарбниці студентів Академії та широкий мистецький і громадський загал. Щонайменше три різноманітні мистецькі проєкти оприлюднили ці здобутки: «Повернення до штетлу» (2005), «Єврейська Атлантида» (2012) (Іл. 28) [4] та «“Які ж гарні шатра твої, Якове...”». Настінні розписи синагог Буковини» (2016) (Іл. 29) [46]. Вони були зафіксовані у науково-мистецьких каталогах та показані в різних містах України. Інший видавничий проєкт «Єврейський Харків. Путівник з історії, культури та місць пам'яті» (2011) (Іл. 26) [9] був відзначений творчою премією Харківського міськвиконкому ім. В. Єрмілова у галузі дизайну.

З 2008 по 2011 р. Є. Котляр видавав наукові збірники «Сходознавчі студії», що виходили як спецвипуски «Вісника ХДАДМ». Зокрема випустив двотомник «Єврейське мистецтво і український контекст: обрії традиційної художньої культури» (2010–2011) (Іл. 27), який став науковою трибуною для провідних дослідників єврейського мистецтва з України та західних наукових шкіл. Усе це привернуло увагу не тільки української, а й світової наукової спільноти й широкого загалу до єврейського мистецтва в Україні, сприяло відновленню його досліджень і статус-кво української єврейської спадщини, їхньої інтеграції до світового наукового контексту (Іл. 30), надало інший масштаб розвитку наукового та мистецького руху у цій галузі, залучило до неї студентів, магістрантів та аспірантів, митців і науковців. Додамо до цього, що 2021 р. Є. Котляр був запрошений як рецензент опонувати дисертацію ізраїльського дослідника з Університету ім. Бар-Ілана (м. Рамат-Ган) Гая Шакеда за темою «Музика, зображення і текст в давньоєврейських середньовічних рукописах».

Разом з тим, з актуалізацією потреби дослідження релігійної проблематики, що окреслилась у «постатеїстичний» період після падіння тоталітарного режиму, в доробку мистецтвознавців ХДАДМ усе помітнішим стає напрям сакрального мистецтва, зокрема християнського. З одного боку, його дослідники намагаються розвивати традиції, закладені фундаторами харківської мистецтвознавчої школи – Є. Редіним, Ф. Шмітом,

П. Фоміним, С. Таранушенком, П. Жолтовським. Окрім названих вище досліджень Т. Паньок [25; 26] та Ю. Гріднєвої [3], слід зупинитись і на внеску таких науковців ХДАДМ, як В. Шуліка, котрий опублікував чимало статей, присвячених іконостасам Слобожанщини, та В. Жердев [5], який протягом тривалого часу вивчав православне храмове мистецтво Німеччини, результати чого викладені в монографії, котра нещодавно вийшла друком у Мюнхені. З іншого боку, в умовах розвитку сучасної української образотворчості за доби постмодернізму розширились межі репрезентації християнської традиції, що почала активно заявляти про себе у творах, які не належать до церковного мистецтва. Цій проблемі присвячена захищена 1920 р. кандидатська дисертація молодого науковця Олександри Осадчої².

Висновки та перспективи подальших досліджень. З огляду на досліджені теоретичні джерела розкрито, що знищена за часів сталінських репресій потужна харківська мистецтвознавча школа, представлена іменами таких видатних мистецтвознавців, як Ф. І. Шміт, С. А. Таранушенко, П. М. Жолтовський та ін., більше ніж на півстоліття після 1933 р. залишалась знекровленою, а університетське мистецтвознавство взагалі відійшло в минуле. Розпочате з другої половини 1980-х рр. відродження школи постало в стінах вищого мистецького навчального закладу, яким на той час був Харківський художньо-промисловий інститут (з 2001 р. – ХДАДМ) і який перебрав на себе роль наукового мистецтвознавчого центру в регіоні. Доведено, що з другої половини 1980-х рр. і до сьогодні не лише в основному відроджені напрями досліджень, започатковані фундаторами харківської мистецтвознавчої школи, а й розширено їхній діапазон. Так, особливу увагу приділено виявленню білих плям в історії українського мистецтва ХХ ст., зокрема його першої третини, до сходознавчих досліджень долучено вивчення мистецтва Далекого Сходу, а також пам'яток єврейського мистецтва, що є за межами України. Новими напрямками стали харківська школа фотомистецтва і сценографія. Теоретичні розвідки практично підкріплені низкою фундаментальних монографій, каталогів проведених виставок тощо. У подальшому більш детального аналізу потребують започаткований у ХДАДМ на нинішньому етапі новий напрям, яким є *contemporary art*, а також розвиток кавказознавства, який мав місце в наукових працях засновників харківської мистецтвознавчої школи.

² Осадча О. А. Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2020. 20 с.

Література:

- Афанасьев В. А. Федор Иванович Шмит : [биография отдельного лица]. Киев : Наукова думка, 1992. 215 с.
- Графічна школа Івана Падалки. Харків. 1920-ті роки : каталог виставки, присвяченої 100-річчю від дня народження художника / вступ. ст. Л. Соколюк. Харків : ХХМ, [1994]. 20 с. : іл.
- Гриднева Ю. Г. Еволюція візантійської традиції в іконографії літургійного шитва пізнього середньовіччя : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2008. 20 с.
- «Еврейская Атлантида»: Мир штетла в произведениях харьковских художников : каталог выставки творческих работ по итогам проекта «Нешама: через искусство к сердцу» / авт.-сост. Е. А. Котляр. Харьков : Центр Востоковедения Харьковской государственной академии дизайна и искусств, 2012. 88 с., ил.
- Жердев В. В. Золотой век православного храмоздания в Германии (1806–1913): история и синтез искусств. Мюнхен : Kloster des hl. Niob v Roßaev, 2020. 360 с., 760 ил.
- Іваненко С. О. Українське мистецтво в дослідженнях представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. ПНУ імені В. Стефаника, Івано-Франківськ ; ХДАДМ, Харків, 2018. 320 с. [На правах рукопису].
- Кара-Васильєва Т. В. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. : іконографія, типологія, стилістика. Львів : Свічадо, 1996. 228 с.
- Ковальова М. М. Портретний живопис Центральної і Східної України кінця XVII–XVIII ст. (традиції та нові віяння) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. ХДАДМ. Харків, 2010. 20 с.
- Котляр Е. Еврейский Харьков : путеводитель по истории, культуре и местам памяти. Харьков : Центр Востоковедения Харьковской государственной академии дизайна и искусств, 2011. 172 с., ил.
- Котляр С. О. Синагоги України другої половини XVI – початку ХХ століть як історико-культурний феномен : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. ХДАК. Харків, 2001. 20 с.
- Кочубей Ю. М., Циганкова Е. Г. Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20–30 рр. ХХ ст. В. М. Зумер (1885–1970). Київ : Стилос, 2005. 316 с. : рис.
- Мандебура О. Микола Сумцов і проблеми соціокультурної ідентичності. Київ : ППІЕНД, 2011. 275 с.
- Матеріали наукової конференції, присвяченої 110-річчю Харківського художньо-промислового музею / [упоряд. : О. Й. Денисенко, Л. Л. Рибальченко]. Харків : ХХМ, 1996. 86 с.
- Мельникова У. П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х – початку 1930-х років (теоретичні засади та творча практика) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Харків, 2007. 20 с.
- Музейні скарби Харкова : у 3 кн. Кн. 1 : Мистецтво Західної Європи та Сходу XV–XX ст. **Із зібрання Харківського художнього музею** / В. В. Мизгіна [та ін.]. Харків : Колорит, 2009. 188 с., іл.
- Науково-практична конференція, присвячена 150-річчю від дня народження І. Ю. Рєпіна : тези доповідей та повідомлень. Харків : ХХМ, 1994. 47 с.
- Нікуленко С. І. Становлення вищої мистецької школи в Україні (1917–1934) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Академія мистецтв України. Київ, 1997. 20 с.
- Овакі Чієко. Японський період в творчості Давида Бурлюка (1920–1922) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. ХДАДМ. Харків, 2008. 20 с.
- Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття : автореферат дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.05. ЛНАМ. Львів, 2018. 36 с.
- Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну. Київ : Родовід, 2012. 108 с.
- Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Харків : Графпром, 2015. 476 с.
- Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. ХДАК. Харків, 2007. 20 с.
- Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. Київ : Родовід, 2009. 288 с.
- Павлова Т. Carte Blanche Анатоля Петрицького. Київ : Родовід, 2017. 120 с.
- Паньок Т. В. Слобожанська ікона XVII – початку ХІХ століття. Харків : Іванова, 2008. 279 с. : іл.
- Паньок Т. В. Сильова еволюція в іконописі Слобожанщини XVII – початку ХІХ ст. : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. ХДАДМ. Харків, 2005. 20 с.
- Пивненко А. С. Художественная жизнь города Харькова второй половины XIX – начала XX века (до 1917 года) : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. Москва, 1990. 24 с.
- Побожій С. Олена Нікольська. Портрет на тлі тоталітарної доби. *Пам'ятки України*. 1998. № 1(118). С. 116–123.
- Побожій С. І. Становлення і розвиток мистецтвознавства в Харківському університеті (1805–1920 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 1993. 196 арк. [На правах рукопису].
- Рибалко С. Б. Зі Сходу на Захід: японська мініатюрна пластика з колекції О. Фельдмана. Харків : Фоліо, 2009. 192 с.
- Рибалко С. Б. Культурно-естетичні універсалиї класичної Японії та їх відбиття в образотворчому мистецтві доби Токугава (живопис, графіка) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. ХДАК. Харків, 2001. 20 с.
- Рибалко С. Б. Традиційне вбрання в семантичному просторі японської культури : монографія. Харків : ХДАК, 2013. 300 с.
- Савицкая Л. Л. Художественная критика на Украине во второй половине XIX – начале XX века : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Санкт-Петербург, 1992. 26 с.
- Соколюк Л. Бібліографічний покажчик [Рукопис] №№ 1–3, 46–49, 51–54, 58–61, 63–68, 70–72, 74, 75, 79–85, 88, 94, 95, 97, 99, 100, 104–110, 112–119, 121, 124, 126, 131, 133, 135, 139, 144, 146–148, 159–161, 166, 167, 178, 181, 183, 185, 186, 188, 191, 196, 199, 201, 205, 218, 229, 232, 242, 243, 245, 252.
- Соколюк Л. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. Київ : НМК ВО, 1993. 48 с.
- Соколюк Л. **Графіка бойчукістів. Харків : Видання часопису «Березіль» ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 2002. 224 с.**
- Соколюк Л. **До питання про авторство проекту Охтирського Покровського собору. Науково-теоретичні здобутки Слобідської України : філософія, релігія, культура (досвід ретроспективного аналізу).** Матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 85-річчю Харк. єпарх. церков.-археол. музею (Харків, 2–3 черв. 1999 р.). Харків : Курсор, 1999. С. 168–172.
- Соколюк Л. Д. **К истории художественной жизни Харькова.** Эволюция харьковской художественной школы во

- второй половине XVIII – начале XX века : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Ленинград, 1986. 24 с.
39. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавель Савчук О. О., 2014. 386 с., іл.
40. Сушко В. А. Скарбничий Слобідської України: етнографічна та музейницька діяльність академіка ВУАН Миколи Федоровича Сумцова. Харків : Бровін О. В., 2019. 48 с.
41. Улыбка богов: японская миниатюрная пластика : [фотоальбом] / сост., вступ. ст., коммент., атрибуция С. Рыбалко. Харьков : Фолио, 2006. 128 с.
42. Усенко Н. О. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910-х – 1920-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. ХДАДМ. Харків, 2015. Т. 1. 180 с. [На правах рукопису].
43. Філіппенко Р. І., Куделко С. М. Є. К. Редін – професор Харківського університету : монографія. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2008. 228 с.
44. Чечик В. В. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910-х – 1920-х років : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. ХДАДМ. Харків, 2006. 20 с.
45. Шудря Є. С. Оранта нашої світлиці : розвідки й нариси з народознавства. Київ, 2011. 487 с. : іл., портр.
46. «Які ж гарні шатра твої, Якове...». Настінні розписи синагог Буковини. Каталог виставки / упоряд. : М. Кушнір, Є. Котляр, А. Ямчук. Чернівці : Чернівецький музей історії та культури євреїв Буковини ; Київ : Дух і Літера, 2016. 172 с., 133 іл.
8. Kovalyova, M. M. (2010). *Portretnyi zhyvopys Tsentralnoi i Skhidnoi Ukrainy kincia XVII–XVIII st. (tradytsii i novi viyannia)* [Portrait painting of Central and Eastern Ukraine of the late 17th – 18th centuries (traditions and new trends)]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
9. Kotlyar, Ye. A. (2011). *Evreiskii Kharkov: putevoditel po istorii, kulture i mestam pamiati* [Jewish Kharkov: A guide of history, culture and places of memory]. Kharkov: Tsentralno-Vostokovedeniia Kharkovskoi gosudarstvennoi akademii dizaina i iskusstv. [In Russian].
10. Kotlyar, Ye. O. (2001). *Synahohy Ukrainy druhoi polovyny XVI – pochatku XX stolit yak istoriiko-kulturnyi fenomen* [Synagogues of Ukraine of the second half 16th – early 20th centuries as historical and cultural phenomenon]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
11. Kochubei, Yu. M. & Tsyhankova, E. H. (2005). *Orientalne mystetstvoznavstvo v Ukraini v 20–30 rr. XX st. V. M. Zummer (1885–1970)* [Oriental art history in Ukraine in 20s – 30s of the 20th century. V. M. Zummer (1885–1970)]. Kyiv: Stylos. [In Ukrainian].
12. Mandebura, O. (2011). *Mykola Sumtsov i problema sotsiokulturnoi identychnosti* [Mykola Sumtsov and the problem of social and cultural identity]. Kyiv: IPIEND. [In Ukrainian].
13. Denysenko, O. Yo. & Rybalchenko, L. L. (1996). *Materialy naukovoi konferentsii, prysviachenoї 110-richchiiu Kharkivskoho khudozhno-promyslovoho muzeiu* [Proceedings of the scientific conference dedicated to the 110th anniversary of the Kharkiv Art and Industry museum]. Kharkiv: KhKhM. [In Ukrainian].
14. Melnykova, U. P. (2007). *Mystetski obiednannia v Ukraini 1920-kh – pochatku 1930-kh rokiv (teoretychni zasady ta tvorchia praktyka)* [Art unions in Ukraine in the 1920th – beginning of the 1930th (aesthetic bases and creation)]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
15. Myzghina, V. V., Prokatova, T. Yu., Lytovko, T. Yu. & Melnychuk, L. Yu. (2009). *Muzeini skarby Kharkova* [Museum treasures of Kharkiv]. In 3 vols. (Vol. 1). Kharkiv: Koloryt. [In Ukrainian & Russian & English].
16. Kharkiv Art Museum. (1994). *Naukovo-praktychna konferentsiia, prysviachena 150-richchiiu vid dnia narodzhennia I. Yu. Riepina: tezy dopovidei ta povidomlen* [Proceedings of scientific and practical conference, dedicated to the 150th anniversary of the birth of I. Yu. Riepin]. Kharkiv: KhKhM. [In Ukrainian].
17. Nikulenko, S. I. (1997). *Stanovlennia vyshchoi mystetskoї shkoly v Ukraini (1917–1934)* [Formation of higher art school in Ukraine (1917–1934)]. (Extended abstract of PhD dissertation). The Ukrainian Academy of Art, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
18. Owaki, Chieko. (2008). *Yaponskyi period v tvorchosti Davyda Burliuuka (1920–1922)* [Japanese period of David Burliuk work (1920–1922)]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
19. Pavlova, T. (2018). *Avangard v obrazotvorchomu mystetstvi Kharkova XX stolittya* [Avant-garde in the Fine Arts of Kharkiv of the 20th century]. (Extended abstract of Doctor's dissertation). Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine. [In Ukrainian].
20. Pavlova, T. (2012). *Vasyl Yermilov zhde vesnu* [Vasyl' Yermilov is waiting for spring]. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
21. Pavlova, T. (2015). *Mysttsi ukrainskoho avanhardu v Kharkovi* [Artists of Ukrainian avant-garde in Kharkiv]. Kharkiv: Hrafprom. [In Ukrainian].

22. Pavlova, T. V. (2007). *Fotomystetstvo v khudozhnii kulturi Kharkova ostannoï tretyni XX stolittia (na materialii peizazhnoho zhanru)* [Art photography in the Kharkiv culture of the last third of XX century (on the landscape genre)]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
23. Pavlova, T. & Chechyk, V. (2009). *Borys Kosarev: 1920-ti roky. Vid maliarstva do tea-kino-foto* [Boris Kosarev: 1920s. From painting to thea-film-photography]. Kyiv : Rodovid. [In Ukrainian].
24. Pavlova, T. (2017). *Carte Blanche Anatolia Petrytskoho* [Carte Blanche of Anatol' Petryts'ky]. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
25. Panyok, T. V. (2008). *Slobozhanska ikona XVII – pochatku XIX stolittia* [Icon of Slobozhanshchyna in the 17th – early 19th century]. Kharkiv: Ivanova. [In Ukrainian].
26. Panyok, T. V. (2005). *Stylova evoliutsiia v ikonopysi Slobozhanshchyny XVII – pochatku XIX st.* [Style evolution of the icon-painting of Slobozhanshina in the XVIIth – early XIXth centuries]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
27. Pivnenko, A. S. (1990). *Khudozhestvennaia zhizn goroda Kharkova vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka (do 1917 goda)* [Artistic life of Kharkiv of the second half of the 19th – early 20th century]. (Extended abstract of PhD dissertation). All-Union Research Institute of Art History, Moscow, Russia. [In Russian].
28. Pobozhii, S. (1998). *Olena Nikolska. Portret na tli totalitarnoi doby* [Elena Nikolskaya. The portrait on the background of the totalitarian era]. *Pamiatky Ukrainy*, 1(118), 116–123. [In Ukrainian].
29. Pobozhii, S. I. (1993). *Stanovlennia i rozvytok mystetstvoznavstva v Kharkivskomu universyteti (1805–1920 rr.)* [Formation and development art history at the Kharkiv University (1805–1920)]. (Unpublished PhD dissertation). Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
30. Rybalko, S. B. (2009). *Zi Skhodu na Zakhid: yaponska miniatiurna plastyka z koleksii O. Feldmana* [From East to West: Japanese miniature plastics from O. Feldman's collection]. Kharkiv: Folio. [In Ukrainian].
31. Rybalko, S. B. (2001). *Kulturno-estetychni universalii klasychnoi Yaponii ta yikh vidbytta v obrazotvorchomu mystetstvi doby Tokuhava (zhyvopys, hrafika)* [Cultural aesthetics **universals of classical Japan and their reflection** in the art of Tokugawa Epoch (painting, graphic)]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
32. Rybalko, S. B. (2013). *Tradytiine vbrannya v semantichnomu prostori yaponskoi kultury* [Traditional dress in the semantic space of Japanese culture]. Kharkiv : KhDAK. [In Ukrainian].
33. Savitckaia, L. L. (1992). *Khudozhestvennaia kritika na Ukraine vo vtoroi poloviny XIX – nachale XX veka* [Artistic criticism in Ukraine in the second half of the 19th – early 20th century]. (Extended abstract of PhD dissertation). [USSR Academy of Arts. Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after Ilya Repin], St. Petersburg, Russia. [In Russian].
34. Sokolyuk, L. (N. d.). *Bibliohrafichni pokazhchyk* [Bibliographic index] [Manuscript]. No. 1–3, 46–49, 51–54, 58–61, 63–68, 70–72, 74, 75, 79–85, 88, 94, 95, 97, 99, 100, 104–110, 112–119, 121, 124, 126, 131, 133, 135, 139, 144, 146–148, 159–161, 166, 167, 178, 181, 183, 185, 186, 188, 191, 196, 199, 201, 205, 218, 229, 232, 242, 243, 245, 252.
35. Sokolyuk, L. D. (1993). *Boichukizm i problema styliu v ukrainskomu mystetstvi pershoi tretyni XX stolittia* [Boichukism and the problem of style in Ukrainian art of the first third of the 20th century]. Kyiv: NMK VO. [In Ukrainian].
36. Sokolyuk, L. (2002). *Hrafika boichukistiv* [Graphics of Boichukists]. Kharkiv: Vydannia chasopysu “Berezil”; New York: Vydavnytstvo M. P. Kots. [In Ukrainian].
37. Sokolyuk, L. (1999). *Do pytannia pro avtorstvo proektu Okhtyrskoho Pokrovskoho soboru* [On the question of authorship of the project of the Okhtyrsky Pokrovsky Cathedral]. In *Naukovo-teoretychni zdobutky Slobidskoi Ukrainy: filosofii, relihii, kultura (dosvid retrospektyvnoho analizu)*. Proceedings of the international scientific conference dedicated to the 85th anniversary of the Kharkivskiy yeparkhialnyi tserkovno-arkheolohichnyi muzei (Kharkiv, June 2–3, 1999) (pp. 168–172). Kharkiv: Cursor. [In Ukrainian].
38. Sokolyuk, L. D. (1986). *K istorii khudozhestvennoi zhizni Kharkova. Evoliutsiia kharkovskoi khudozhestvennoi shkoly vo vtoroi poloviny XVIII – nachale XX veka* [To the history of the artistic life of Kharkiv. The evolution of the Kharkiv art school in the second half of the 18th – early 20th century]. (Extended abstract of PhD dissertation). Leningrad Order of Labor red banner Institute of painting, sculpture and architecture named after I. E. Repin, Leningrad, USSR. [In Russian].
39. Sokolyuk, L. (2014). *Mykhailo Boichuk ta yoho shkola* [Mykhailo Boichuk and his school]. Kharkiv: Vydavets Savchuk O. O. [In Ukrainian].
40. Sushko, V. A. (2019). *Skarbnychy Slobidskoi Ukrainy: etnografichna ta muzeinytska diialnist akademika VUAN Mykoly Fedorovycha Sumtsova* [Treasure of Sloboda Ukraine: **ethnographic and museum activities of the academician** of the All-Ukrainian Academy of Sciences Mykola Fedorovych Sumtsov]. Kharkiv: Brovin O. V. [In Ukrainian].
41. Rybalko, S. B. (Ed.). (2006). *Ulybka bogov: iaponskaia miniatiurnaia plastika* [A Smile of Gods: Japanese Miniature Plastic Arts] [Fotoalbum]. Kharkov: Folio. [In Russian].
42. Usenko, N. O. (2015). *Khudozhnie zhyttia Kharkova druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Art life of Kharkiv, second half of the 20th century – the beginning of the 21st century]. (Vol. 1). (Unpublished PhD dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
43. Filippenko, R. I. & Kudelko, S. M. (2008). *Ye. K. Riedin – profesor Kharkivskoho universytetu* [Ye. K. Ryedin – professor at Kharkiv University] [Monograph]. Kharkiv: KhNU imeni V. N. Karazina. [In Ukrainian].
44. Chechyk, V. V. (2006). *Teatralno-dekoratsiine mystetstvo Kharkova: avanhardni poshuky 1910-kh – 1920-kh rokiv* [Theater Decoration Art of Kharkiv: Avant-garde Searches of the 1910–1920s]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
45. Shudria, Ye. S. (2014). *Oranta nashoi svitlytsi: rozvidky y narysy z narodoznavstva* [Oranta of our room: explorations and essays on ethnography]. Kyiv. [In Ukrainian].
46. Kushnir, M., Kotlyar, E. & Yamchuk, A. (Eds.). (2016). *“Iaki zh harni shatra tvoï, Yakove...”*. *Nastinni rozpysy synahoh Bukovyny* [“How Goodly Are Thy Tents, O Jacob...”. Wall Paintings in Bukovinian Synagogues] [Catalogue of the Exhibition]. Chernivtsi: The Chernivtsi Museum of the History and Culture of Bukovinian Jews; Kyiv: Dukh i Litera. [In Ukrainian & English].

УДК 7.038(477.54)“19”(043.3)
ID ORCID 0000-0002-2186-2932
DOI 10.33625/visnik2021.02.071

Тетяна ПАВЛОВА

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

МИСТЦІ АВАНГАРДУ В ХУДОЖНІЙ ШКОЛІ ХАРКОВА: ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ І БОРИС КОСАРЕВ

Павлова Т. В. Мистці авангарду в художній школі Харкова: Василь Єрмілов і Борис Косарев. У статті йдеться про формування авангарду як альтернативи академічній мистецькій парадигмі в харківській художній школі. Внесок харківських художників у світову культуру визначається передусім мистецтвом авангарду. Його провідниками, які здійснювали неперервну естафету модернізації художньої культури, були В. Єрмілов і Б. Косарев. Протягом 1915–1916 рр. в училищі сформувалася група художників «Спілка Семи», чия творчість відображала багатоманітну палітру змін, що супроводжували становлення кубофутуризму в Харкові. Принципові трансформації відбулись у художній культурі України в 1920-ті рр. Саме В. Єрмілову приписується ініціатива перетворення в 1921 р. Харківського училища в художній технікум на правах вишу (власне, інститутом він став у 1927). У 1920–1930-ті рр. його педагогічний колектив поповнюється такими художниками, як М. Бурачек, І. Падалка, О. Хвостенко-Хвостов, А. Петрицький, Б. Косарев. Створюються майстерні: станкового (М. Шаронов), монументального (Л. Крамаренко) і театрального (О. Хвостенко-Хвостов) живопису. З 1922 до 1934 рр. В. Єрмілов веде майстерню графіки в Харківському художньому технікумі, згодом виші (з 1925 – разом з І. Падалкою).

Ключовими постатями в процесі творення культури художнього авангарду в Харкові і після 1930-х рр. залишалися В. Єрмілов, Б. Косарев, впливаючи на формування наступної генерації мистців. Діяльність В. Єрмілова в Харкові (зокрема викладання в художньому виші) позначилася на особливостях творчості О. Щеглова, В. Платонова, В. Савенкова, визначила обрії плідного розвитку дизайну в регіоні. З-поміж тих, хто продовжив єрміловські традиції в дизайні, – М. Молочинський, І. Криворучко, В. Лесняк, О. Бойчук, В. Даниленко, О. Векленко. Започаткований останнім Міжнародний форум екологічного плакату «4-й Блок» отримав величезний резонанс у світі. «Єрміловська мансарда» увійшла в культурний простір Харкова як мистецький осередок і своєрідний зразок художнього конструювання в дусі ідей Баухаузу.

Завдяки Б. Косареву в харківській художній культурі з'явилася плеяда талановитих мистців, які визначили її своєрідність. Серед його учнів – на театральньо-декораційному відділенні: педагог В. Константинов; театральний художник, графік, доктор архітектури, член-кореспондент

ААУ В. Кравець; заслужений діяч мистецтв, головний художник Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Т. Медвідь; художники театру – М. Кужельєв, Г. Нестеровська, П. Осначук, Л. Писаренко, Н. Руденко-Краєвська та ін. З-поміж мистців, творчість яких формувалася під впливом Б. Косарева, – народний художник України, заслужений діяч мистецтв України, дійсний член АМУ, віцепрезидент АМУ В. Сидоренко; графік і живописець В. Норалян; заслужений художник України, графік, художник монументально-декоративного мистецтва Н. Мироненко.

Ключові слова: Харківський художній інститут, мистецтво українського авангарду, Василь Єрмілов, Борис Косарев.

Pavlova T. Avant-garde artists at the Kharkiv Art School: Vasyl Yermilov and Boris Kosarev. The article deals with the formation of avant-garde as an alternative to the academic artistic paradigm in the Kharkiv Art School. The contribution of Kharkiv artists to the world culture is determined primarily by the avant-garde art. Its agents, who steadily carried the baton of modernization of artistic culture, were V. Yermilov and B. Kosarev. During 1915–1916 a group of artists, The Union of Seven, was formed at the Art School; their work reflected the diverse palette of changes that accompanied the formation of Cubo-Futurism in Kharkiv. Fundamental changes took place in the artistic culture of Ukraine in the 1920s. The initiative to transform Kharkiv Art School into an Art Technical School with the rights of an institution of higher education in 1921, is attributed to Yermilov (it actually became an institute in 1927). In the 1920s–1930s his teaching team was joined by such artists as Mykola Burachek, Ivan Padalka, Oleksander Khvostenko-Khvostov, Anatol Petrytsky, and Borys Kosarev. Studios were established: easel painting (Mykhailo Sharonov), monumental (Lev Kramarenko), and theatrical (Oleksander Khvostenko-Khvostov). From 1922 to 1934 Yermilov led the graphics studio (together with Padalka starting in 1925).

The key figures in the creation process of artistic avant-garde culture in Kharkiv after the 1930s were V. Yermilov and B. Kosarev, who influenced the formation of the next generation of artists. Yermilov's work in Kharkiv (including teaching at Art Institute) had an impact on the creative features of O. Shcheglov, V. Platonov, V. Savenkov, and defined the horizon of effective development of design in the region. Among those who continued Yermilov's design traditions are M. Molochynsky, I. Krivoruchko, V. Lesnyak, O. Bojchuk, V. Danilenko, O. Veklenko. Launched by the latter International Environmental Forum of Eco Poster “The 4th Block” has found quite a resonance in the world. “Yermilov's Mansard” appeared on Kharkiv cultural space as an artistic centre and an original example of artistic design in the spirit of Bauhaus. Due to B. Kosarev a constellation of talented artists appeared in Kharkiv artistic culture and defined its uniqueness. Among his students in the theatre and decorative department there were such people as a teacher Konstantinov; a theater artist, a Doctor of Architecture, corresponding member of the AAU V. Kravetz; the Main artist of Kharkiv State Academic

Ukrainian Drama Theater named after T. Shevchenko T. Medvid; theatre artists M. Kuzheliev, G. Nesterovska, P. Osnachuk, L. Pisarenko, N. Rudenko-Krayevska and others. Among the artists, whose creative work shaped under the influence of B. Kosarev, were Honoured Artist of Ukraine, member and Vice President of AAU V. Sidorenko, and Honored Artist of Ukraine, famous graphic N. Myronenko.

Keywords: Kharkiv Art Institute, Ukrainian avant-garde, Cubo-Futurism, Constructivism, Vasyl Yermilov, Borys Kosarev.

Будівництво одного з найдавніших центрів мистецької освіти в Україні розпочалося за часів становлення *українського стилю*, який отримав у Харкові значну підтримку. Споруда художнього училища в Харкові (К. Жуков) з першопочатку проектувалася як надзвичайний і унікальний притулок муз (Іл. 1).

В екстравагантному оформленні будівлі Костянтин Жуков використав значний арсенал засобів, які були вже напрацьовані в українському стилі. Мальовничий північний (головний) фасад з виразистим еркером, гарно окресленими вікнами, багато прикрашений майоліками, увінчує покрівля складної конструкції з мансардами обабіч центральної шпилеподібної вежі, особливо привабливої вигинами бані, з виразними димарями. Прикрасою споруди є мальовничий ганок з трапецієподібною дверною проймою, а також чудове опасання, одягнуте черепицею (як і дах) на зразок гонтового покриття дерев'яних церков.

Харківське художнє училище (разом із будинком Полтавського земства) виділяється з-поміж пам'яток *українського стилю* масштабом завдань, що постали перед українською культурою, виділяється втіленням архітектурних замислів, зрештою, резонансними відгуками. Акцентуємо, що визначна споруда, яка відповідає художнім напрямам того часу, глибоко закорінена у ґрунті регіональних традицій, що їх так талановито відтворили харківські мистці.

Архітектурний відділ Харківського літературно-художнього гуртка жваво опікувався спорудою. Так, окреме засідання (грудень 1912) було присвячене доповіді К. Жукова, який представив до розгляду ескізи майолікових прикрас на фасаді художнього училища. Симптоматично, що доповідь переросла в обговорення, йшлося про використання українського орнаменту в архітектурному декорі й *український стиль* взагалі. Для більш глибокого ознайомлення широкої публіки з предметом дискусії, відділ ініціював унікальну за значенням «Першу виставку українського зодчества». На виставці, що експонувалася 26 січня – 14 лютого, було показано близько 400 малюнків і світлин, начерків і креслень. І, нарешті, 28 лютого,

вже у приміщенні Літературно-художнього гуртка, Жуков прочитав доповідь (ілюстровану екранною подачею відповідних фото і креслень), що висвітлювала характерні риси *українського стилю*.

В інтертекстуальний простір архітектурної царини увійшли, крім пластичних ідей українського зодчества (на тлі особливого зацікавлення ним), ще низка ідей з функціонального поля, що в цей час вирували у колі художніх навчальних закладів Європи. Реорганізаційні заходи в цьому плані були пов'язані також із формою, зовнішнім виглядом спорудження. Можна згадати розробку проекту Художньо-промислового училища у Веймарі (Німеччина) Анрі Ван де Вельде (1906–1908), або Художньої школи в Глазго (Шотландія), побудованої за проектом Чарльза Макінтоша (1909), або вигадливо декорований майоліками Будинок Перцова в Москві, що був побудований М. Жуковим та Б. Шнаубертом в 1905–1907 рр. за ескізами художника С. Малютіна і планувався як житло для художників з квартирами та майстернями у мансардній частині.

Багате майолікове оздоблення виокремлює й художнє рішення будівлі художнього училища в Харкові. Над декоративним циклом (під керівництвом К. Жукова) працював Василь Єрмілов (Іл. 2), і це перша інвестиція креативності майбутнього великого майстра в буття художньої установи. Отримавши від Жукова лише загальні настанови, Єрмілов працював самостійно (про що згадували відвідувачі студії «Будяк», яку він використовував для цієї роботи), розробляючи детальні ескізи всього оздоблення. Усі композиції в матеріалі кахляної плитки були виготовлені в Полтаві під його безпосереднім наглядом (за спогадами В. Константинова).

Але, на відміну від казкової містики деяких будівель модерну, зовнішній вигляд харківського училища тяжіє більше до класичної гармонії (загальним абрисом навіть невловно нагадує пам'ятки мазепинської доби, як-от Митрополичий будинок у Софійському монастирі). Впадає в око симетрія, що прочитується у фасаді й у всьому декорі. Будівля прикрашена майоліковими вставками, які здебільшого мають чіткі геометричні обриси. Це, передовсім, великий подовжений прямокутник над центральним еркером (органічно поєднуються з ним і лиштви над вікнами еркера), а також великі квадрати на бічних частинах і трикутник, що увінчує фронтон портала. Орнаментальні вставки вибагливих обрисів, що обрамляють портал, разом з написами, виконаними українським скорописом, надають йому виразності та самобутності. Цей оригінальний портал, акцентуючи вхід, містить на фронтоні ще й герб Харкова, символічно підкреслюючи значи-

*Лл. І. К. Жуков, М. Піскунов.
Будівля Харківського
художнього училища.
Світлина*



мість споруди, як і самої інституції, для процвітання мегаполіса.

Згідно з принципом театралізації в модерні, архітектура (як вид мистецтва) не тільки розігрує на своєму тлі «історичну драму» (знаменно, що йдеться про суто національну історію), а й охоче надає свої фасади для розгортання живописних картин. Саме такими виглядають оригінальні композиції Єрмілова – Жукова на фасаді училища. Бічні поля головного фасаду прикрашають два симетричних панно майже з тою самою композицією, що являє собою жанр архітектурної фантазії (вони різняться тільки датою в картушах). Придивімося: фронтальний аспект розгортання архітектурної площини, «шахівниця» кахляної підлоги, що збігає у стрімкій перспективі в зовнішній простір, оздоблення вигадливими блакитними квітками (актуалізованими в неоромантизмі) та зірочками-кометами (вони приземлилися на балюстраді), декоративні вази – усе це вкупі дуже нагадує художню стилістику Георгія Нарбута. Так само сприймається і фронтон порталу з гербовим щитом. Тут певну роль відіграє притаманний модернові потяг до примхливо-незвичайного. При спогляданні вигадливого пандана майолікових панно з декоративними композиціями, що прикрашають фасад, спадає на думку вислів Платона Білецького стосовно саме архітектурних фантазій Нарбута: «Архітектура, позбавлена своїх важливих прикмет – зручності й доцільності, – інтригує» [1, с. 38]. А на додачу він зауважує, що такі «неможливі, непотрібні людині споруди» зустрічаються і в картинах М. Чурльоніса, ще одного володаря дум молодих українських мистців. Литовський художник був яскравим взірцем того

часу для мистців, які прагнули реалізацій своєї символіки у національному мистецтві (про що згадував, наприклад, Б. Косарев) [15].

Розкутий і живий колір на фасаді художнього училища трансформувалася архітектурні форми (числ сакральне походження начебто мало би спонукати до більш строгого звучання), створюючи злагоджений ансамбль зовсім нового наповнення. Багата палітра харківського модерну переливається охристими, зеленувато-синіми, фіолетовими тонами. Вони досить незвичні для архітектурного середовища Харкова і дуже збагачують його колористику. Будівлю художнього училища, забарвлену в охристі тони (їх теплий тон доповнений теракотовою черепицею), оздоблюють майоліки, мальовнича гама яких побудована на контрасті жовто-помаранчевих кольорів з блакитними і синьо-фіолетовими. Окремими акцентами проступають смарагдово-зелені та теракотові (в тон черепиці). Майоліковими композиціями облямовано віконні проїми і портик. У дрібних декоративних вставках переважають яскравіші, дзвінкі кольори. Будівля вирізняється і розмаїттям фактур. Покрівля з черепиці, подібна до гонту української дерев'яної церкви, майоліка, що збагачує фактуру стіни мерехтливими поверхнями, – у контрастному поєднанні з характерною шорсткістю штукатурки, – створюють багатющий, злагоджений декоративний ансамбль. Завдяки активному використанню кольору й різноманітних орнаментальних форм споруда сприймається як емоційно насичений простір, виразно представляючи світ національного мистецтва.

Надзвичайна атмосфера, створювана винятковою архітектурою дивовижного будинку,

сприяла творчим експериментам, новаторським шуканням. Невипадково, що саме в його стінах протягом 1915–1916 рр. сформувалася авангардна група художників, близьких під час їх навчання за напрямком пошуків у мистецтві. Ядро склали Володимир Бобрицький (1898–1986), відомий також як Бобрі, Володимир Дьяков (?), Микола Калмиков (1896–1951), Борис Косарев (1897–1994), Микола Міщенко (1895–1960), Георгій Цапок (1896–1971), Болеслав-Ярослав Цибіс (1895–1957). Судячи з пізніших спогадів, право на лідерство виборювали Бобрицький, Косарев і Міщенко. Останній навіть у своїй автобіографії (1949) писав, що 1917 р. він створив «об'єднання молодих художників “Спілка Семи”, яке демонструвало велику виставку» [12]. До «Спілки Семи» долучилися також Василь Єрмілов (1894–1968), Олександр Гладков (?–?), Мане-Кац (1894–1962). Перша «Виставка Семи», що відбулась у грудні 1917 – січні 1918 р. у стінах Харківського художнього училища, окрім творів ядра групи, представила роботи Василя Єрмілова (заочно, оскільки той перебував на службі в армії), Івана Іванова, Олександра Гладкова та ін.

Найпліднішим часом групи стало літо 1918 р., коли вона випустила у новаторському поліграфічному оформленні збірник-альбом «Сім плюс Три», де до «Спілки Семи» долучилися В. Єрмілов, О. Гладков і Мане-Кац. «Видано збірник було, – анонсувала своє видання “Сімка”, – з художньою розкішшю, від якої на той час уже відвикли, через загальний стан, у якому перебувало типографічне мистецтво. Формат – in quarto, рисунки на крейдованому папері, текст – на папері “верже”» [12, с. 15] (Іл. 3). В альбомі «Сім плюс Три» було потужно репрезентовано творчі сили молодіжного об'єднання: передусім кубофутуристичні роботи Бориса Косарева – це театральна робота, графіка («25 червня 1918» (Іл. 4) та плакат для ПОЮРУ) і два живописних портрети (з-поміж них – «Портрет М. Євреїнова» (Іл. 5). Кубофутуристичні роботи групи доповнює «Музична вітрина» Миколи Міщенка (Іл. 6), «Портрет дружини» Володимира Бобрицького (Іл. 7), «Нічне кафе» Василя Єрмілова (Іл. 8).

Цей період задокументований у світлинах Бориса Косарева. У 1910-ті рр. він активно опановує можливості нового артмедіуму. Деякі світлини зроблені в майстернях. На одній із них, де ми бачимо студентів-дипломників, зокрема Миколу Міщенка, – упізнається мансарда Харківського художнього училища. Інші зроблено під час виставки «Союзу мистецтв», експозиція якої була розгорнута в стінах мистецького навчального закладу. Виставка репрезентувала нове глобальне об'єднання художніх сил Харкова (понад

200 членів) – «Союз мистецтв» під головуванням О. М. Любимова (директора училища). Виставка відкрилася 7 травня 1918 р. і нараховувала близько 100 експонатів. Вона була розташована у фое художнього училища. Вагоме місце займала окрема експозиція робіт «Спілки Семи» (в каталозі зазначено «Сім мінус один»). Оформлення символічного об'єднання виставки було доручено Борису Косареву, який створив для неї монументальне панно. Збереглося дві фотографії, зроблені напередодні вернісажу, котрі показують Косарева, зокрема, за роботою над цим панно (Іл. 9, 10). У цій оригінальній композиції вгадуються певні риторичні тропи на тему мистецтва. Художня мова панно резонує з деякими творами, виконаними Косаревим у стилістиці модерну 1910-х рр. Титанічна постать людини, що зринає з безодні, простягає руку в надхмар'я істотам, які злітають над нею на тлі космічного пейзажу, де наче відбувається нове творення світу і людини. У композиції з усією свіжістю погляду, притаманного новій генерації, втілилося прагнення нового осмислення життя, часу, історії. Тут сфокусовано момент істини, прозрівання того лімінарного часу, коли надприродні сили відповідають на поклик людини, а результат – незбагнений, величний і прекрасний світ, який творить людина і який саме через мистецтво вона може досягнути. Доба модерну відкрила дорогу могутнім силам, що знайшли вихід передусім у художній культурі. Панно Косарева викликає ремінісценції на тему мікеланджеловського розпису плафона Сикстинської капели (зокрема тема сотворіння світу й людини – як діалог).

Літо 1918 р. було пам'ятним для «Спілки Семи» не тільки різноманіттям соціально-політичних подій, а й поверненням до Харкова учасника театру воєнних дій Василя Єрмілова. Група була надзвичайно активною на той час. Вони співпрацюють із журналом «Колосся» (Б. Косарев, М. Міщенко, Б. Цибіс), із «Театральним журналом» (В. Бобрицький). Того ж таки літа товариство декорувало інтер'єри кабаре «Дім Артиста», яке відкрилось у Харкові на злеті «кабаретної доби» в підвалі Дому «Саламандри». Розписи інтер'єру виконані В. Бобрицьким і Г. Цапком, епатажні світильники – Косаревим. Низку персонажів ігрового канону комедії дель арте продовжено героями вертепу (Запорожець) як народно-театрального дійства. Щоправда, залишилися нереалізованими видання другого альбому «Сім плюс ? поети, художники, музиканти», біографії Бобрицького, збірників автолітографій (Б. Косарев) і ксилографій (Б.-Я. Цибіс), про що у вигляді анонсу сповіщалося на сторінках виданого альбому. До 1 травня 1919 р. члени групи Борис

Косарев та Георгій Цапок брали участь в оформленні вулиць, центрального залу іподрому, який на той час був головним місцем проведення політичних демонстрацій у революційній столиці.

Молоді художники, які завершували свою освіту в стінах Училища, формуючи ядро авангардного руху Харкова, передусім В. Бобрицький і Б. Косарев, зацікавилися театром. Розповідь Бориса Косарева про те, як він «захворів на театр», підказує мотивації його послідовних звернень до світлопису, а згодом і до кінематографії. Кожному з мистецьких жанрів Косарев присвятив частину свого життя, повертаючись час від часу то до одного, то до іншого. Цілком очевидно, що театральний кін був місцем головної реалізації. Утім, слід уточнити, що центрувався художній світ мистця довкола живопису. Невпинна, копітка праця над опануванням його таємниць, немовби повсякденне внутрішнє готування до нього наповнювало мистецьке буття й педагогічну практику майстра. Та й не дивно, адже він належав до генерації, яка наново відкривала для себе чаклунство живописного творення – від виготовлення фарб самотужки до ткання полотна для картини (як це робив, приміром, його знаний сучасник Федір Кричевський). Фотографія ж виникла на маргінесах творчого світу Бориса Косарева, спочатку змагаючись із живописним етюдом у створенні іконографічного матеріалу.

З 1920 р. на авансцену художнього життя Харкова виходить Василь Єрмілов. Мистець пише плакати у майстерні ПівденРОСТА, декорує вулиці Харкова, розписує агітпоїзд «Червона Україна», надихаючись народним мистецтвом. Вершиною монументальних експериментів мистця став стінопис Центрального гарнізонного червоноармійського клубу. Валеріан Поліщук (услід за критиком В. Коряком) назвав цей період у художньому житті першої української столиці «єрміловським». «Усі вулиці й будинки кричали фарбами, лозунгами, квітами, щитами й арками Єрмілова» [17, с. 147].

З вересня 1920 р. (до червня 1921) Василь Єрмілов – майстер-керівник художнього цеху Харківського державного заводу художньої індустрії. Саме Єрмілову приписується ініціатива перетворення в 1921 р. Харківського училища в художній технікум на правах вишу (власне, інститутом він став у 1927). У 1920–1930-ті рр. його педагогічний колектив поповнюється такими художниками, як Микола Бурачек, Іван Падалка, Олександр Хвостенко-Хвостов, Анатоль Петрицький, Борис Косарев. Створюються майстерні: станкового (Михайло Шаронов), монументального (Лев Крамаренко) і театрального (Олександр Хвостенко-Хвостов) живопису.

У 1920-ті рр. Василь Єрмілов – провідний педагог харківського художнього вишу. Соціальна заангажованість «червоного професора» міцніє. Часопис «Червоний шлях» постійно висвітлює його діяльність, задуми й успіхи: «У Харкові заснований ЛЕФ. Тут об'єднуються майстри лівого мистецтва, які працюють на Україні. Це доволі велике коло художників і є дуже цікаві сили, щоб створити свою організацію. Сюди входять Г. Цапок, О. Хвостов, М. Міщенко, Б. Кісирев [правильно: Косарев], В. Єрмілов, [Г.] Бондаренко та ін.» Тоді ж, у 1923 р., часопис повідомляє: «Художник Єрмілов створив низку нових картин, де використав, крім полотна й фарб, ще й інші матеріали, такі як дерево, бляха, мідь, дріт тощо. Привертають увагу картини “Аероплан”, “Жінка”, “Вікно ввечері” та ін. Він готується восени зробити виставку» (Цит. за: [19, с. 260]).

Українська гілка конструктивізму зароджується в Харкові у творчій майстерні Василя Єрмілова на початку 1920-х рр. Значною мірою сприяло цьому його тривале відрядження до Москви (з 22 березня по 21 квітня 1921). Єрмілов був відряджений разом із Бернардом Кратком, котрий на той час очолював підпорядковані Наркомосу Художньо-виробничі майстерні Харкова [8]. Проблеми, що виникли у зв'язку з побудовою вищої художньої освіти, мали бути вирішені через ознайомлення з досвідом ВХУТЕМАСу. Отже, упродовж свого місячного перебування в Москві Василь Єрмілов багато часу провів у його майстернях – зокрема О. Родченка і Л. Попової. У цей час в Інституті художньої культури (упродовж січня–квітня) точилася дискусія «Аналіз понять конструкції й композиції та момент їхнього розрізнення», в процесі якої 18 березня виокремилася «Робоча група конструктивістів», до котрої увійшли О. Родченко, В. Степанова, О. Ган, брати Стенберги, К. Йогансон, К. Медунецький. Перебування Єрмілова в Москві збіглося з періодом підготовки 2-ї виставки ОБМОХУ (Товариство молодих художників), що стало «першою публічною маніфестацією російського конструктивізму» (виставка відкрилась уже 22 травня 1921) [9, с. 110]. До Харкова художник повертається вже певною мірою заангажованим новим напрямом. Поворот від картини до конструкції, яка надалі стане у фокусі його художнього експерименту, відраховується саме з цього часу.

Під час поїздки 1921 р. Єрмілов, виконуючи завдання свого службового відрядження й вивчаючи навчальну методичку ВХУТЕМАСу, раз по раз звертався до унікальних збірок С. І. Щукіна й І. А. Морозова. Факти копіювання В. Єрміловим картин Пікассо з цих зібрань зафіксовані у щоденнику мистця.

З лютого 1922 до 1934 р. Василь Єрмілов веде майстерню графіки в харківському художньому навчальному закладі (з 1925 – разом із Падалкою). Наприкінці 1922 р. – влаштовує художньо-виробничу виставку (бл. 3000 експонатів) робіт студентів графічної майстерні, яку очолював на той час. Однак художні амбіції Єрмілова виходять далеко за межі графічної сфери, адже він затребуваний як художник широкого діапазону, що сприяє високій самооцінці. У 1927 р. закупівельна комісія Наркомосвіти придбала його роботи з виставки Асоціації революційного мистецтва України «для фонду майбутньої галереї українського радянського мистецтва». Наприкінці червня цього ж року «професор Єрмілов» виступає в Києві з доповіддю на пленумі центрального бюро АРМУ.

Експозиція конструктивістських робіт мистця займає окремий зал на ювілейній виставці АРМУ 1927 р. Позитивний настрій, навіть трохи хвацький, домінує в його фотопортретах даного періоду (Іл. 11). Одна зі світлин, де фігурують роботи, можливо, привезені з цієї виставки Єрмілова, зроблена, судячи з інтер'єру, у графічній майстерні Харківського художнього інституту (Іл. 12). Надзвичайно хвилюючим є факт присутності цих новаторських робіт у стінах Харківського художнього інституту: великоформатні роботи стоять просто на підлозі, менші – на столі. Крім рекламного щита «Читайте книжки Валеріана Поліщука» і меморіальної «ленінської дошки» на столі – два натюрморти: «Тарілка, ніж, сірники» і знамениті «Сірники» (хоча останні навряд чи були показані на ювілейній виставці).

Постійно театралізуючи своє буття, власне театру Василь Єрмілов присвятив не так уже й багато творів. Можна згадати постановку у театрі Пролеткульту п'єси «Газ» (за Г. Кайзером, режисер А. Уразова, 1923), де художник виступає в ролі «конструктора», і про це повідомляється в афіші. Тож, імовірно, саме ця подія започаткувала період свідомого конструктивізму. У своїх дослідженнях театрального авангарду Харкова В. Чечик зауважує, що то був один із перших проявів театрального конструктивізму, де Єрмілов запровадив «двоюрисну дерев'яну установку, що впродовж спектаклю трансформувалася за допомогою рухомих щитів» [20, с. 126]. Наприкінці 1920-х рр. Єрмілов працював над оформленням вистави «Лісова пісня», проте відомі лише ескізи (у Харківському художньому музеї і в ЦДАМЛМУ) [14].

У цей час весь творчий реєстр Єрмілова розгортається найбільш повноцінно: від малих форм графіки до вирішення архітектурного середовища. У свої художні експерименти майстер активно вводить фотографію, що досягла саме тоді най-

вищих щаблів мистецької ієрархії. Це низка книг з його участю, виданих харківським «Рухом» або ЛіМДВОУ: «Токарство по дереву», «Поїзди підуть на Париж» Гро Вакара, «Ні п'яді, ні п'яді, ні п'яді» М. Шеремета, «Чорнозем» О. Демчука, «Береги дванадцяти вод» О. Мар'ямова тощо. У них Єрмілов успішно використовує виражальні можливості фотографії, наприклад монтаж, і кіноприйоми, зокрема кашетування, де знаходить несподіваний супрематичний ресурс (як у книзі Вакара). Цікаве в книжковій графіці Єрмілова саме те, як ідеї супрематизму та неопластицизму, що відіграють тут ключову роль, перекладаються на мову світлопису – прокладаючи шляхи до майбутніх трендів харківської мистецької школи.

Доля української книги як найважливішого елементу культури, осучаснення її візуального вигляду в цей час буквально перебуває в руках Василя Єрмілова. У 1928 р. майстер одержує винагороду за замовлення на оформлення українського відділення радянського павільйону на Міжнародній виставці «Преса» в Кельні. Для експозиції мистець підготував динамічні установки, а також великоформатні заводські стінгазети-«складні» (В. Поліщук) «Генератор» (1927) і «Канатка» (1928), побудовані на використанні фотографії. Та головним експонатом стала серія з 20 альбомів «Ukraine» у форматі 60 × 50 см, що нагадували старовинні кодекси, з обтягнутими плахтою дерев'яними обкладинками (для кожного тому – свій рисунок плахти: «реп'яшки», «рачки», «зірочки», «жоржинки», «вишеньки»). Водночас у тому «плахтовому блозі» відчутні синкоповані ритми П. Мондріана й Т. ван Дусбурга. На останній сторінці кожного альбому, оформленого в конструктивістсько-супрематичному ключі, – у тому ж стилі виконаний і підпис майстра.

Ось як прокоментовані ці альбоми сучасним дизайнером: «Обкладинки зроблені з комбінації фанери, тканини, шкіри, плексигласу, паперу, металу, улюбленої майстром плахти й полірованого дерева. Сторінки альбому являють собою аркуші досить товстого (близько 500 г/м²) сірого картону, захищеного по кутах палітурним матеріалом. Альбоми досить важкі (близько 10 кг кожний) і розраховані на перегляд у спеціально створених умовах. Художник продумав усе в деталях – для того, щоб зробити їхнє життя довгим. Кожний том містить велику кількість інформації, представлена в структурованому вигляді. Це рукописні й друковані документи, малюнки і світлини (вирізки з газет і листів, креслення, графіки й велика кількість фотознімків). Для вирішення цього завдання Василь Єрмілов удався до модульної сітки. Для кожного з альбомів він розробив окре-

му схему (на основі єдиної конструкції). У ролі композиційної домінанти тут виступають червоні лінії: горизонталь і вертикаль, які схрещуються на правій сторінці кожного розвороту. Лінії намальовані “навиліт” і пронизують увесь альбом, об’єднуючи представлені в ньому різноманітні матеріали» [13, с. 54].

На знімках, зроблених на межі 1920–1930-х рр., художник завжди у костюмі та з краваткою, демонструє свій новий соціальний статус, нерідко в товаристві колег. На одному – з Олександром Хвостенком-Хвостовим. Конструктивістський антураж графічної майстерні красномовно свідчить про стильову приналежність. Робочі інструменти – лист картону, ножиці тощо – слугують у буквальному сенсі опорою для двох художників-конструктивістів. Квітучі обличчя сяють усмішками, виказують повноту буття, схильність до жарту, оригінального жесту, на зразок тих, що ми бачимо у «професійних» авторепрезентаціях європейських мистців цієї пори, передовсім у світлинах Бавгаузу. З подібними фото Василь Єрмілов був добре обізнаний завдяки Якову Руденському, який привозив бавгаузівські видання.

До 1920-х – першої половини 1930-х рр. належить корпус так званих експериментальних композицій Василя Єрмілова. Доля багатьох із них невідома, здебільшого збереглися лише їх чорно-білі фотозображення. Ці роботи демонструють надзвичайно елегантні рішення на перетині кубізму й конструктивізму. Деякі з них вписані в овал, виказуючи тим самим вплив так званого рококо-кубізму.

Визнаний в офіційних колах критик Володимир Коряк наступним чином описував реакцію сучасників: «Тепер – найстрашніша річ – дивоглядні вироби Єрмілова. Публіка заволала: “Ну чого, наприклад, ця річ зветься «Місячна ніч улітку»? Ніякої ночі нема, і взагалі, хіба це картина – скло, дерево, мідь, якась присипка”.

– Це, бачите, конструктивізм. Ми, сучасні люди, їздимо в англійських автобусах, бачимо дзеркальні шибки вітрин, поліровану блискучу латунь електричної арматури, добре вигембльовані шматочки дерева, нікельовані шрубики, коліщатка та ще й чорти батька зна що. Одне слово, різні добре припасовані речі...» [18, с. 193].

Невдовзі той самий Коряк виступив із розгромною статтею про монографію В. Поліщука, присвячену Єрмілову. У 1934 р. мистець був звільнений з художнього інституту.

Проект оформлення Палацу піонерів став останнім рубежем у Харкові, який залишив Єрмілов, покладаючи всі свої надії на Київ. У цей час він співпрацює з київським видавництвом

«Мистецтво», працює над проектами оформлення Дома оборони ім. Фрунзе, Українського павільйону для Всесоюзної сільськогосподарської виставки (разом з А. Петрицьким), Державного театрального музею. Улітку 1941 р. ректор Ілля Штільман запросив Єрмілова до Київського державного художнього інституту (нині НАОМА). Красномовним коментарем на ці події є текст довідки від 4 липня 1941 р.: «Художник т. Єрмілов В. Д. дійсно запрошений на роботу до Київського державного художнього інституту <...>, але у зв’язку з воєнним положенням до роботи не приступив» [2]. Так драматично закінчується 20-річний період, протягом якого художник, піднявшись на вищий щабель творчості, змушений був припинити творчий експеримент, проте не полишав спроби передати естафету наступній генерації мистців. Єрміловську сторінку так і не було відкрито в історичному художньому закладі України, де залишили свій спадок Федір і Василь Кричевські, Георгій Нарбут, Казимир Малевич і Володимир Татлін.

Повернувшись до Харківського художнього інституту в 1943 р., Василь Єрмілов обіймає посаду замдиректора й керівника художньої майстерні агітації і пропаганди, також викладає техніку і технологію живопису (1944–1945). Нова хвиля сталінських репресій знову зачепила мистця. Звинувачений у формалізмі та космополітизмі, він був вигнаний зі Спілки радянських художників України. Виборовши нарешті відновлення свого статусу (що було підкріплено масштабною виставкою), мистець знову запрошений до викладання на новому факультеті художнього конструювання. Це відбулося після реорганізації в 1963 р. Харківського художнього інституту у Харківський художньо-промисловий інститут. Відтак для мистців знову відкрилися можливості роботи з формою. У 1964 р. майстер отримав замовлення на оформлення стендів 8-го підшипникового заводу в Харкові (Іл. 13, 14). У проекті, котрий Василь Єрмілов виконував разом зі своїми студентами, застосовано колажний підхід. Розміщені на стенді (його загальна довжина – 42 м) різноманітні матеріали: світлини, тексти, друковану графіку (серед естампів упізнаються роботи провідного майстра офорту Василя Мироненка з циклу «Індустріально-колгоспна Україна») поєднано абстрактними кольоровими площинами, де є очевидним використання досвіду супрематизму. На прикладі цієї роботи Єрмілова можна зробити висновок, що набуття відповідного статусу дизайнером (як «художнім конструюванням») та декоративними мистецтвами було своєрідною легалізацією нефігуративного мистецтва, що давала дозвіл на геометричну абстракцію. Такі зміни в художній

культури викликали потяг до прикладного мистецтва й оформительської практики художників, які не були апологетами офіційного радянського мистецтва. Що до Єрмілова, то він відновлював свої розпочаті ще в 1920-ті рр. практики у царині «художнього конструювання» (Іл. 15).

Борис Косарев долучається до викладання у Харківському художньому технікумі (1931–1935) на початку 1930-х рр. Після лихоліття війни мистець знову повертається до педагогічної роботи, але вже у Львові. Отримавши за блискучу постановку «Ярослава Мудрого» в 1947 р. Сталінську премію першого ступеня, протягом 1948–1949 рр. викладає на декоративному факультеті Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (нині ЛНАМ), керуючи кафедрою декоративного живопису. Виконує обов'язки декана факультету декоративного живопису, художньої графіки і художнього текстилю. У 1950 р. переводиться до Харківського художнього інституту на посаду професора живопису та композиції, де викладає на театральній-декораційній відділенні до його ліквідації в 1963 р. Далі Косарев працює на новоствореній кафедрі «Інтер'єр і обладнання» вже до кінця життя.

Упродовж 1963–1986 рр. Борис Косарев викладав на кафедрі «Інтер'єр і обладнання» Харківського художньо-промислового інституту, працюючи також у майстерні монументально-декоративного живопису. Серед тих, хто навчався в Бориса Косарева, – на театральній-декораційній відділенні: педагог В. Константинов; провідний фахівець з кольорознавства, театральний художник, графік, доктор архітектури, член-кореспондент ААУ В. Кравець; художник театру М. Кужелев; заслужений діяч мистецтв, головний художник Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Шевченка Т. Медвідь; художник театру і кіно Г. Нестеровська; художник театру П. Осначук; художник театру Л. Писаренко; художник театру Н. Руденко-Красівська. З-поміж його учнів також – народний художник України, заслужений діяч мистецтв України, дійсний член НАМУ, віцепрезидент НАМУ В. Сидоренко; графік і живописець В. Норазян; заслужений художник України, графік, художник монументально-декоративного мистецтва Н. Мироненко та ін.

Аж до кінця 1980-х рр. у Харківському художньо-промисловому інституті на стінах іще висіли зроблені темперою зразки живопису театральній-декораційній відділення 1960-х рр., що ним керував Косарев. Виконані в незвичних, видовжених «косаревських» («4 квадрати») форматах, вони запам'ятовувались. На їхню оригінальність звертали увагу художники, котрі на той час

здобували вишкіл у Худпромлі. Це були «театральні постановки: з масками, із драпіруваннями, з натурниками в різних костюмах, з натюрмортами під різні фактури» [22]. Завдання з живопису темперою «натюрморту з конкретних предметів» він вибудовував з обов'язковим дотриманням класичної кухні: «...грунт емульсійний чотиришаровий, живопис майже лесирувальний, тонким шаром, виразний, за кольором контрастний» [3]. Учні Косарева згадують і про карколомні завдання, які він ставив у цих натюрмортах, насичених орнаментальним матеріалом (розмальований посуд, тканини), як довго чаклував над ними, закрившись сам-один в аудиторії (В. Норазян) [11]. «Постановки його завжди вирізнялися неймовірною винахідливістю із дуже чітким і зрозумілим завданням. Самі по собі вони були витвором мистецтва (був то натюрморт, а чи людина), завжди вражали фантазією і несподіваністю розв'язання. Але ж часто Борис Васильович ставив індивідуальні постановки для кожного студента. І ніколи не повторювався <...> Пам'ятаю, ми уже майстри, п'ятикурсники! Пишемо парну, дуже гарну постановку. Оголена й ошатно одягнена дівчина. Раптом Борис Васильович веде мене в реквізиторську. Набрал цілий мішок ганчір'я: килимового, шовкового, з орнаментом і без, кольорового і безбарвного <...> Усе це хлам'я кидає у куток, попередньо скрутивши, розгорнувши і розгладивши...

– Ну от тепер пишіть! І поки не завершите, до парної постановки не беріться!

Ох же ж ми й намучилися! Адже Борис Васильович вимагав, щоб усе намальовано було як слід, щоб було зрозуміло, як і звідки лягають складки, як проступає на них орнамент» (О. Штерн [21]). Інший учень Косарева Володимир Кравець (нині доктор мистецтвознавства, провідний фахівець у царині кольорознавства) також розповідав: щоразу, як виконували семестрову живописну постановку, Косарев ставив спеціально для кожного студента окремих натюрморт. І часто використовував для цього також прядиво і морські канати та ін. Сліди особливого ставлення до речей, зокрема орнаментованих, ми знаходимо в роботах дуже багатьох учнів Косарева. Наприклад, у натюрмортах Анатолія Кринського, який навчався в нього на початку 1960-х. А. Кринський (виїхав 1976 р. до Італії, а потому – до США) згадує як неабияку удачу те, що йому довелося вчитись у двох «гігантів з московського ВХУТЕМАСу [незрозуміло, чи ця помилка не свідомо, бо ж обидва мистця у ВХУТЕМАСі не вчилися. У 1912–1913 рр. В. Єрмілов навчався у МУЖВЗі, у студії І. Машкова, далі в Гамана. – Т. П.], котрі викладали в Харківському художньому інституті, <...> В. Єрмілов, батько російського

конструктивізму, та Б. Косарев, професор кольорової гармонії» [22]. Мистець згадує про «неочікувані композиції Єрмілова, в яких використовувалися незвичайні матеріали, такі як метал, пісок, дерево, – зроблені бездоганно», котрі надихали його на пошуки нових форм [22].

Одним із учнів Бориса Косарева був нині відомий у широкому світі мистець Віктор Сидоренко, котрого ще за часів навчання у Харківському художньо-промисловому інституті його вчитель (відомий своїми парадоксальними художніми жестами) посилав «шукати філософський камінь». Тим фактом, що Віктор Сидоренко опанував багато технік, видів та жанрів сучасного мистецтва, він, за його словами, завдячує Борису Косареву – з його непередбачуваним творчим темпераментом і допитливим розумом. Естафета авангардного мислення, взята від Косарева, допомогла Віктору Сидоренку не тільки стати художником, гідним репрезентувати українське мистецтво на Венеційському бієнале, а й створити таку важливу і необхідну для розвитку мистецтва інфраструктуру, як Інститут проблем сучасного мистецтва, у фокусі дослідження якої постають актуальні проблеми сучасної художньої культури України.

Працюючи в Харківському художньо-промисловому інституті, Борис Косарев був змушений приховувати свої погляди на мистецтво у ті часи, коли авангард був в опалі, та підтримував дух експерименту, впливаючи на ті зміни, які відбувались у мистецтві з часів «відлиги», сприяючи перебудові всієї системи живопису. Попри всі поступки офіційній доктрині соцреалізму, видатний мистець перебував в індивідуальному творчому процесі, постійно повертаючись до тих задач, рішення яких було перервано в примусовому порядку політичним режимом. У художніх програмах педагогічної системи Б. Косарева раз по раз зустрічаємо мотиви його ранніх творів, навіть топіку місць, пов'язаних із буттям харківського авангарду. Складаючи програми етюдів для живописної практики студентів, педагог включав у список обов'язкових тем каріатида будинку «Асторія», Будинок «Саламандри» і його скульптури тощо [6].

Поряд із живописом Косарев торував шляхи новому артмедіуму, яким була фотографія. І суттєво, що мистець поєднував дослідницьку цікавість до обох найважливіших чинників зображувальності – кольору і світла – у своїй творчості та педагогічній роботі. У спогадах багатьох своїх учнів він залишився як художник-кольорознавець. Керуючи театральною майстернею, практикував обов'язковий розбір освітлення, ставив завдання його аналізу за репродукцією: «... його сміність, типи світильників, кількість, які (типи),

де розташовані, відстані підвіски...» Вимагав вести запис цього аналізу, «послідовно й тверезо зважаючи практичне здійснення задуманого» [5].

Упродовж всього життя Косарев зберігав небуденну цікавість до світлопису. У 1950-ті рр. опанував кольорову фотографію. В останні десятиліття свого довгого життя він навіть плекав надію створити щось монументальне в цій техніці, називаючи свій задум «фотофрескою» [4]. «Взятися до фотофрески... вже в матеріалі й попрацювати над тектонікою фотомонтажу (композиція кадрів)», – занотовує майстер 26 листопада 1978 р. у своїх записниках і тут же починає підготовчу роботу. Або в більш ранньому записі від 27 серпня 1971 р.: «Намагатися так групувати кадри, щоб окремі фрагменти композиції зливалися в єдину цілісну картину. Треба додати до монтажу “яблука”, “кавуни”, “квіти”, “пейзаж”, “оголену”». Ці нотатки навели на думку, що задум якийсь пов'язаний із темою Довженкової «Землі». Особливо якщо взяти до уваги той факт, що з часів кінозйомок Борис Косарев зберігав у своєму архіві розкадровки плівки з фільму. Гіпотеза підтвердилася, коли вдалося виявити паперовий згорток із позначкою «для фотомонтажу» саме з низкою кадрів Довженкової стрічки. Залишається тільки гадати, чи був цей задум пов'язаний із меморіальним проектом, присвяченим режисерові. Бо саме в ці роки художник працював над ідеєю пам'ятної дошки на його честь. Може, «фотофреска» мала стати своєрідною формою цього меморіалу? Утім, навіть і без монументального завершення «фрескою» фототворчість Бориса Косарева справляє масштабне враження завдяки значущості уже втіленого.

В. Єрмілов і Б. Косарев стали ключовими постатями у процесі творення культури художнього авангарду в Харкові після 1930-х рр., впливаючи на формування наступної генерації мистців. Діяльність В. Єрмілова в Харкові (зокрема викладання в художньому виші) позначилася на особливостях творчості О. Щеглова, Д. Гай, В. Платонова, С. Косенкова, В. Савенкова, визначила обрії плідного розвитку дизайну в художньому інституті й ширше, в регіоні. З-поміж тих, хто продовжив єрміловські традиції в дизайні, – М. Молочинський, І. Криворучко, В. Лесняк, О. Бойчук, В. Даниленко, О. Векленко. Започаткований останнім Міжнародний форум екологічного плакату «4-й Блок» отримав величезний резонанс у світі. «Єрміловська мансарда» увійшла в культурний простір Харкова як мистецький осередок і своєрідний зразок художнього конструювання в дусі ідей Бавгаузу.

Завдяки Б. Косареву в харківській художній культурі з'явилася плеяда талановитих мист-

ців – театральних художників: В. Константинов, В. Кравець, Т. Медвідь, М. Кужелєв, Г. Нестеровська, П. Осначук, Л. Писаренко, Н. Руденко-Кравецька та ін., графіків і живописців: Н. Мироненко, В. Норамян, В. Сидоренко (двоє останніх також віддали данину педагогічній роботі в харківському художньому виші). Таким чином, В. Єрмілов і Б. Косарев (разом із Г. Бондаренком) залишались у Харківському художньо-промисловому інституті живими носіями художніх концепцій перерваного авангарду, передаючи естафету наступним генераціям мистців.

Література:

- Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут. Ленинград : Искусство, 1985. 240 с. : цв. ил.
- Єрмілов В. Д. [Єрмілов В. Д.]. Довідка з Київського державного художнього інституту. 4 липня 1941 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 337. Оп. 1. Од. зб. 168. Арк. 30.
- Косарев Б. В. Нотатка [Рукопис]. 26 травня 1978 р. *Архів Н. Б. Косаревої*. 1 с.
- Косарев Б. В. Нотатка про «фотофреску» [Рукопис]. 11 листопада 1964 р. *Архів Н. Б. Косаревої*. 1 с.
- Косарев Б. В. Програма живописних етюдів з природи [Рукопис]. 30 травня 1955 р. *Архів Н. Б. Косаревої*. 2 с.
- Косарев Б. В. Програма етюдів для живописної практики студентів [Рукопис]. 27 травня 1978 р. *Архів Н. Б. Косаревої*. 2 с.
- Кравець В. Й. Інтерв'ю з художником В. Й. Кравцем [Рукопис] / бесіду вела Т. Павлова. Харків, 26 грудня 2007 р. 2 с.
- Кратко Б. Спогади [Рукопис]. ЦДАМЛМ України. Ф. 330. Оп. 1. Од. зб. 1. Арк. 19.
- Лоддер К. Переход к конструктивизму. *Великая утопия. Русский и советский авангард, 1915–1932* : [каталог выставки]. Москва : Галарт ; Берн : Бентелли, 1993. С. 110–123.
- Міщенко М. Автобіографія [Машинопис]. 1949. ЦДАМЛМ України. Ф. 851. Оп. 1. Спр. 24. 1 арк.
- Норамян В. М. Інтерв'ю з художником В. М. Норамян [Рукопис] / бесіду вела Т. Павлова. Харків, 13 листопада 2008 р. 2 с.
- О книгах : [про збірник-альбом «Семь плюс Три»]. *Колосья*. 1918. № 11. С. 15.
- Павлов І. Традиції В. Єрмілова [Єрмілова] в сучасному графічному дизайні фото-ілюстрованих альбомів. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2010. № 2. С. 51–57.
- Павлова Т. Василь Єрмілов: У діалозі з традицією. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2015. Вип. 11. С. 167–182.
- Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. Київ : Родовід, 2009. С. 38–40.
- Семенихін В. Інтерв'ю з В. Семенихіним, студентом Б. Косарева [Рукопис] / бесіду вів В. Яськов. 28 січня 2006 р. *Архів В. Яськова*. 2 с.
- Сонцвіт В. [Полищук В.]. Художник індустріальних ритмів. *Авангард*. 1929. № 3. С. 145–155.
- Федорук О. Український авангард. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України* : у 2 кн. / редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва України. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 162–222.
- [Хроніка]. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 260.
- Чечик В. В. Театрально-декорационное искусство Харькова: авангардные искания 1910–1920-х годов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.05. Харьковская гос. академия дизайна и искусств. Харьков, 2006. 220 л. Рукопис.
- Штерн О. Спогади [Рукопис]. 2006. *Архів В. М. Куликова*. 1 с.
- Anatoly Krynsky. *Anatoly Krynsky Fine Art*. URL : http://www.anatolykrynsky.com/artist_statment.htm (дата звернення : 10.11.2006).

References:

- Beletskii, P. (1985). *Georgii Ivanovich Narbut*. Leningrad : Iskusstvo. [In Russian].
- Yermilov, V. D. [Yermilov, V. D.]. (1941, July 4). *Dovidka z Kyivskoho derzhavnoho khudozhnoho instytutu* [Certificate from the Kiev State Art Institute]. TsDAMLM of Ukraine (Fund 337, Inventory 1, Storage unit 168), Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Kosarev, B. V. (1978, May 26). *Notatka* [Note] [Unpublished manuscript]. Archive of N. B. Kosareva. [In Russian].
- Kosarev, B. V. (1964, November 11). *Notatka pro "fotofresku"* [Note about the "photo fresco"] [Unpublished manuscript]. Archive of N. B. Kosareva. [In Russian].
- Kosarev, B. V. (1955, May 30). *Prohrama zhyvopysnykh etudiv z natury* [Program of picturesque etudes from nature] [Unpublished manuscript]. Archive of N. B. Kosareva. [In Russian].
- Kosarev, B. V. (1978, May 27). *Prohrama etudiv dlia zhyvopysnoi praktyky studentiv* [Program of etudes for painting practice of students] [Unpublished manuscript]. Archive of N. B. Kosareva. [In Russian].
- Kravets, V. Y. & Pavlova, T. (2007, December 26). *Interview by artist V. Y. Kravets* [Unpublished manuscript]. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kratko, B. *Spoahady* [Memories]. [Unpublished manuscript]. TsDAMLM of Ukraine (Fund 330, Inventory 1, Storage unit 1, Sheet 19), Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Lodder, C. (1993). *Perekhod k konstruktivizmu* [The Transition to Constructivism]. In *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932* : [exhibition catalogue] (pp. 110–123). Moscow : Galart ; Bern : Bentelli. [In Russian].
- Mishchenko, M. (1949). *Avtobiohrafia* [Autobiography] [Typescript]. TsDAMLM of Ukraine (Fund 851, Inventory 1, Case 24), Kyiv, Ukraine. [In Russian].
- Norazian, V. M. & Pavlova, T. (2008, November 13). *Interview by artist V. M. Norazian* [Unpublished manuscript]. Kharkiv. [In Russian].
- O knigakh [About the books] : [about the collection-album "Sem plus Tri"]. (1918). *Kolosia*, 11, 15. [In Russian].
- Pavlov, I. (2010). *Tradytzii V. Yermilova v suchasnomu hrafichnomu dyzaini foto-iliustrovanykh albomiv* [Traditions of V. Yermilov in modern graphic design of photo-illustrated albums]. *Traditions and novations of the higher architectonic and art education*, 2, 51–57. [In Ukrainian].
- Pavlova, T. (2015). *Vasyl Yermilov: U dialozi z tradytysieiu* [Vasyl Yermilov: In dialogue with tradition]. *Artistic culture. Topical issues*, 11, 167–182. [In Ukrainian].
- Pavlova, T. & Chechuk, V. (2009). *Borys Kosarev: 1920-ti roky. Vid maliarstva do tea-kino-foto* [Boris Kosarev: 1920s. From painting to thea-film-photography] (pp. 38–40). Kyiv : Rodovid. [In Ukrainian].
- Semenykhin, V. & Yaskov, V. (2006, January 28). *Interview with V. Semenikhyn, studentom B. Kosareva* [Interview with V. Semenikhin, student of B. Kosarev] [Unpublished manuscript]. Archive of V. Yaskov. [In Russian].

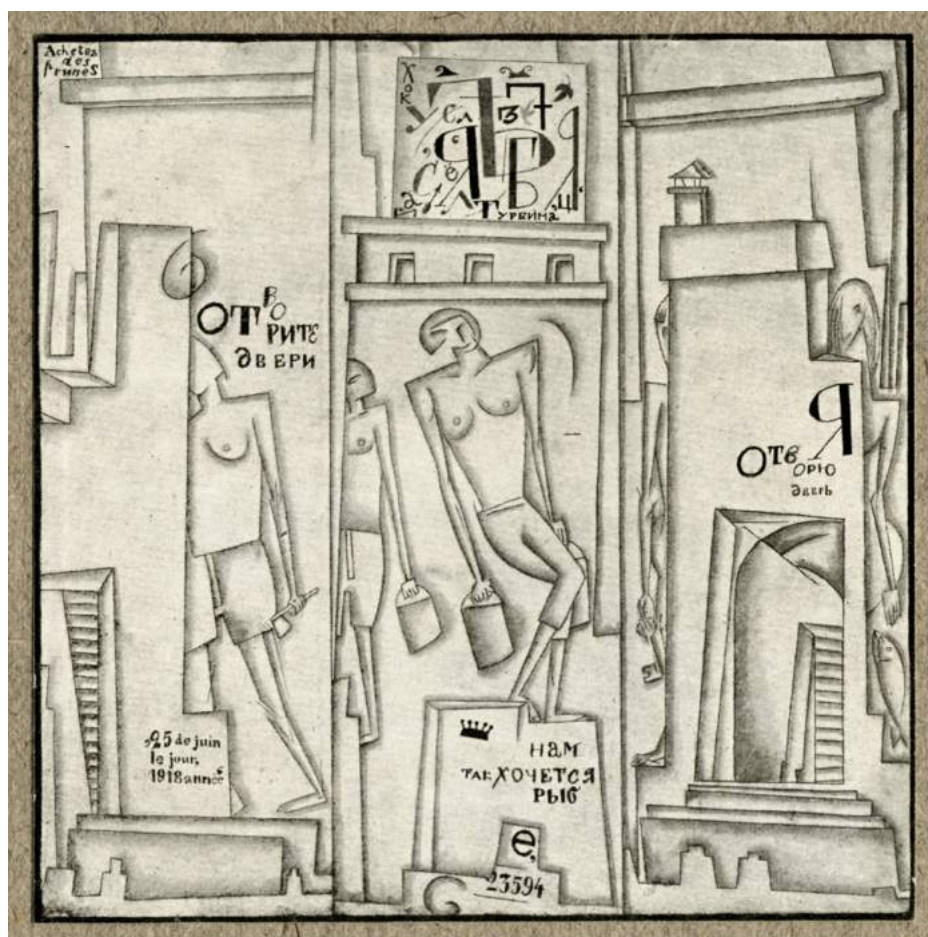
17. Sontsvit, V. [Polishchuk, V.]. (1929). Khudozhnyk industrialnykh rytmiv [Artist of industrial rhythms]. *Avanhard*, 3, 145–155. [In Ukrainian].
18. Fedoruk, O. (2006). Ukrainskyi avanhard [Ukrainian avant-garde]. In V. Sydorenko et al (Eds.), *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy*. In 2 vols. (Vol. 1) (pp. 162–222). Kyiv : Intertekhnolohiia. [In Ukrainian].
19. [Khronika] [Chronicle]. (1923). *Chervonyi shliakh*, 2, 260. [In Ukrainian].
20. Chechyk, V. V. (2006). *Teatralno-dekoratcionnoe iskusstvo Kharkova: avangardnye iskaniia 1910–1920-kh godov* [Theater Decoration Art of Kharkiv: Avant-garde Searches of the 1910–1920s]. (Unpublished PhD dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Russian].
21. Shtern, O. (2006). *Spohady* [Memoirs] [Unpublished manuscript]. Archive of V. M. Kulykov. [In Russian].
22. Anatoly Krynsky. *Anatoly Krynsky Fine Art*. Retrieved from http://www.anatolykrynsky.com/artist_statment.htm.



Іл. 2. Будівля Харківського художнього училища (нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв). Фасад. Сучасний вигляд



Іл. 3. Б. Косарев. Обкладинка альбому «Сім плюс Три». 1918. 30 × 31 см



Іл. 4. Б. Косарев. «25 червня 1918». 1918. Пап., кольор. ол. 18 × 18 см. Архів Н. Косаревої (Харків)



Іл. 5. Б. Косарев. Портрет М. Єврейнова. 1917. З альбому «Сім плюс Три»



Іл. 6. М. Міщенко. Музична вітрина. 1917.
З альбому «Сім плюс Три»



Іл. 7. В. Бобрицький. Портрет дружини. 1917.
П., о. 140 × 140 см. З альбому «Сім плюс Три»



Іл. 8. В. Єрмілов. Нічне кафе. 1918.
З альбому «Сім плюс Три»



Іл. 9. Б. Косарев біля власного панно до виставки
«Союзу мистецтв» у Харківському художньому
училищі. 1918. Світлина. Архів Н. Б. Косаревої



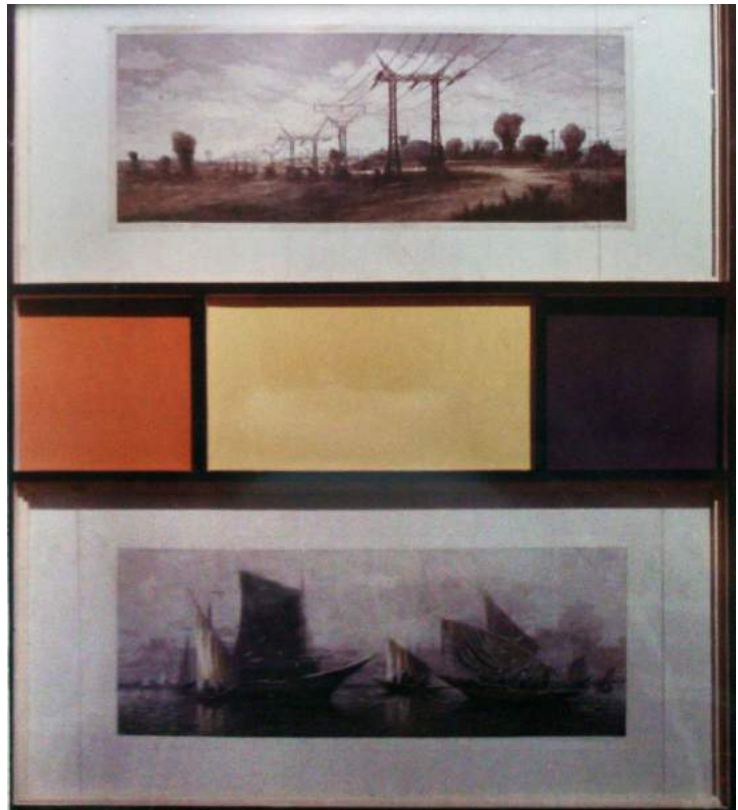
Іл. 10. Б. Косарев і М. Міценко у Харківському
художньому училищі. Косарев працює над панно до
виставки «Союзу мистецтв» 1918. Світлина.
Архів Н. Б. Косаревої



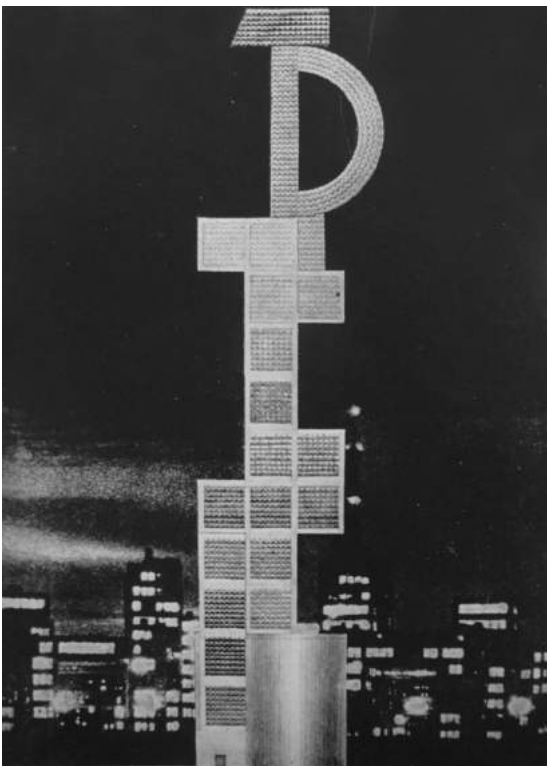
Іл. 11. Викладачі Харківського художнього
інституту на виїзній виставці
(В. Єрмілов, О. Хвостенко-Хвостов,
І. Падалка). 1932



Іл. 12. В. Єрмілов біля своїх робіт у графічній майстерні Харківського художнього інституту. 1927. Світлина. Архів Д. Горбачова (Київ)



Іл. 13. В. Єрмілов. Оформлення стендів 8-го підшипникового заводу в Харкові. 1964. ЦДАМЛМУ



Іл. 15. В. Єрмілов. Ескіз «Монументу ленінської епохи». 1961. Пап., акв., граф. ол. 40,3 × 57 см. ЦДАМЛМУ



Іл. 14. В. Єрмілов. Оформлення стендів 8-го підшипникового заводу в Харкові. 1964. ЦДАМЛМУ

УДК 75.054(477.54)“192”:75.071.1Хвостенко-Хвостов
ID ORCID 0000-0003-1083-9590
DOI 10.33625/visnik2021.02.085

Валентина ЧЕЧИК

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ХАРКІВСЬКА ШКОЛА СЦЕНОГРАФІЇ О. ХВОСТЕНКА-ХВОСТОВА: ДОСВІД ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ

Чечик В. В. Харківська школа сценографії О. Хвостенка-Хвостова: досвід професіоналізації. Стаття присвячена раннім рокам становлення харківської школи сценографії і пов'язаної з цими процесами творчої та педагогічної діяльності Олександра Хвостенка-Хвостова (1895–1967). Сміливі експерименти 1918–1922 рр. майстра в галузі театрального оформлення («Містерія-буфф»; «Армія в місті»; «Лілюлі» та ін.) зробили його однією з центральних постатей харківського авангарду, зміцнивши репутацию новатора й зумовивши початок педагогічної діяльності в Харківському художньому технікумі (1921). Серед перших виступників театрально-декораційної майстерні, яка 1922 р. була відкрита при живописному факультеті Харківського художнього технікуму (ХХТ) і яку очолював О. Хвостенко-Хвостов, – А. Волненко, П. Супонін, В. Ріфтин, О. Босулаєв, Б. Чернишов та інші. Принципові положення освітньої програми, що їх О. Хвостенко запозичив із педагогічної практики О. Екстер (студія в Києві, 1918–1920), відбивали ідеї формування синтетичного мислення майбутніх театральних художників. Освітня програма Театрально-декораційної майстерні ХХТ так само, як і студія О. Екстер, включала, крім загальних для всіх студентів предметів із живопису та малюнку, спеціальних предметів (театральна декорація, техніка і технологія сцени тощо), також іще й дисципліни з історії театру (І. Туркельтауб), матеріальної культури, костюму, музики, літератури (О. Білецький). Особливу увагу О. Хвостенко приділяв теоретичним і практичним питанням композиції. Як обов'язковий предмет художником був уведений курс «Основи режисури» (В. Василько). Багато що з освоєного студентами в майстерні перевірялося на професійній сцені харківських театрів. Пов'язаний із харківською художньою школою чвертю століття (1921–1946), О. Хвостенко-Хвостов досі не вписаний до пантеону її видатних педагогів.

Ключові слова: українська сценографія, Харківський художній технікум, Театральна майстерня О. Хвостенка-Хвостова, харківський авангард.

Chechuk V. Kharkiv Scenography School of O. Khvostenko-Khvostov: The Experience of Professionalization. The article is devoted to the early years of formation of Kharkiv scenography school and to the creative and pedagogical activities of Olexander Khvostenko-Khvostov (1895–1967). It was reported that the bold

experiments of this artist, in the field of theatrical design of 1918–1922, made him one of the central figures of Kharkiv avant-garde scene (“Mystery Buff”; “The Army in the City”; “Lilyuli”, etc), strengthening the reputation of an innovator and causing the beginning of pedagogical activity at the Kharkiv Art College in 1921. The theatrical and decorative workshop was opened at the faculty of painting at the Kharkiv Art College in 1922, it was headed by A. Khvostenko-Khvostov. Among the first graduates were such bright alumni as A. Volnenko, P. Suponin, V. Ryftin, A. Bosulaev, B. Chernyshov, and others.

Fundamental provisions of the educational program, which A. Khvostenko borrowed from the teaching practice of A. Exter (Kyiv Studio, 1918–1920), reflected the formation idea of future theater artist's synthetic thinking. It is known that the education program of the Theater and Scenery Workshop of KAC, equally with the Studio of A. Exter, in addition to the subjects common to all students of painting and drawing faculty as special subjects (theatrical scenery, technique and technology of the stage, etc.) included also the history of theater (I. Turkeltaub), material culture, costume, music and literature (A. Beletsky). O. Khvostenko paid special attention to theoretical and practical issues of composition. He introduced the course of fundamentals of directing (V. Vasilko) as a compulsory subject. Much of what the students mastered at the Workshop was tested on the professional stages of Kharkiv theaters. Associated with the Kharkiv Art School for a quarter of a century (1921–1946), O. Khvostenko-Khvostov has not still been included in the pantheon of its outstanding teachers.

Keywords: Ukrainian scenography, Kharkiv Art Technical School, O. Khvostenko-Khvostov Theater Workshop, Kharkiv avant-garde.

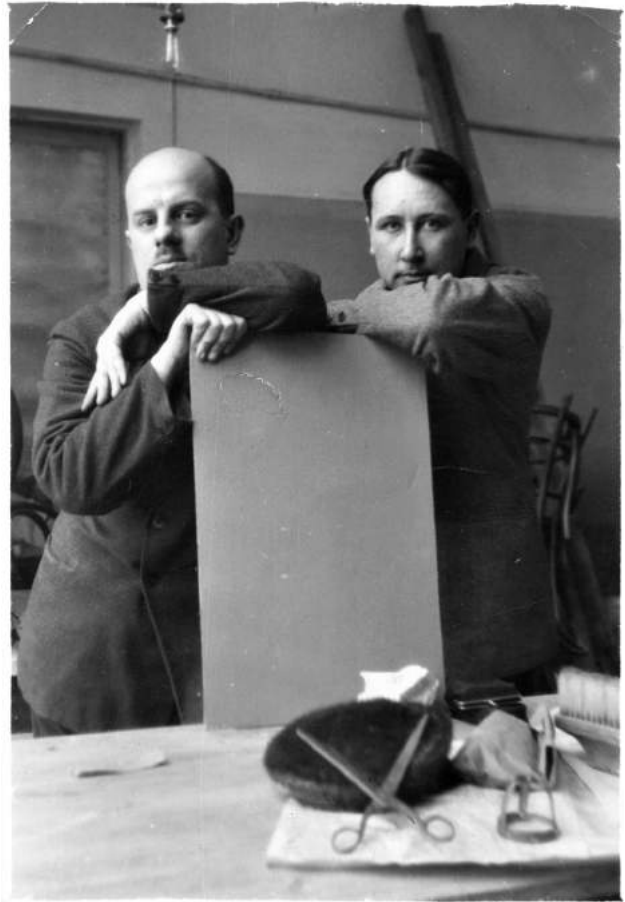
Серед безлічі різноманітних проблем у дослідженні українського образотворчого мистецтва складними залишаються питання, що належать до визначення такого явища як школа (за її стильовими або освітніми критеріями, художницькою спільністю тощо). Становлення харківської школи сценографії як академічної інституції пов'язане з професіоналізацією мистецтва художника театру, початок якої було покладено відкриттям 1921 р. на живописному факультеті Харківського художнього технікуму (ХХТ) театрально-декораційної майстерні. Творча та педагогічна діяльність Олександра Веніаміновича Хвостенка-Хвостова (1895–1967), однієї з центральних постатей вітчизняного авангарду 1920-х рр., є важливою ланкою в цій історії, котра визначила напрям і специфіку професійної освіти наступних поколінь театральних майстрів Харкова.

Головна увага дослідників, які торкалися творчості О. Хвостенка-Хвостова, була зосереджена на відтворенні унікальної мистецької культури майстра як фундатора української сценографії. Серед останніх ґрунтовних досліджень слід згадати монографію «Олександр Хвостен-

ко-Хвостов – сценограф, живописець, графік» київського мистецтвознавця Дмитра Горбачова (1987), автора чисельних публікацій, присвячених історії українського авангарду, в яких ім'я О. Хвостенка-Хвостова стоїть поряд з іменами О. Екстер, О. Богомазова, А. Петрицького, В. Єрмілова, В. Меллера. Д. Горбачову належить першодрук спогадів сучасників та учнів (Є. Коваленка, М. Котляревської, Д. Овчаренка, Б. Косарева та ін.), де висвітлюється особистість художника як педагога. Важливим джерелом у реконструкції перших кроків професіоналізації харківської школи сценографії стали каталоги виставок 1920–1930-х рр., публікації в періодичних виданнях (огляди всеукраїнських та звітних виставок Харківського художнього технікуму (ХХТ), рецензії на вистави тощо), рідкісні документи з фондів Державного архіву Харківської області (ДАХО), Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України) та Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (МТМК України).

Метою даного дослідження є спроба реконструкції ранніх років становлення й професіоналізації харківської школи сценографії в її тісному зв'язку з творчою і педагогічною діяльністю О. Хвостенка-Хвостова.

Викладати Олександр Хвостенко-Хвостов почав у двадцять шість років. У червні 1921 р. його запросили до щойно організованого в Харкові Художнього технікуму на посаду майстра театру і видавничої справи [18]. Очевидно, посада відповідала набутому фаховому досвіду ще зовсім молодій людині. Самостійний шлях у мистецтві нащадок українських іконописців і вихованець майстерні К. Коровіна почав із журнальної карикатури й театру. До сатиричної графіки й оформлення театральної сцени він долучався і в Москві, де закінчував Училище живопису, скульптури та зодчества (1907–1917), і в Києві, куди втік, рятуючись від голоду і руїни, в 1918 р. (за припущенням Д. Горбачова, разом із театром мініатюр «Бі-Ба-Бо» [12, с. 11]). Як графік і художник театру Лесь Хвостенко зарекомендував себе і в Харкові, куди мистець переїхав восени 1919 р. (за уточненими даними Д. Горбачова, у жовтні) і де легко заприятелював з харківським артистичним середовищем. Привітний, усміхнений і завжди вишуканий («він умів елегантно носити свій світлий костюм», «краватка-метелик була незмінною деталлю його вбрання» [12, с. 102]), О. Хвостенко-Хвостов завоював у всіх симпатії своїм проникливим і гострим розумом, широкою ерудицією та музичною обдарованістю (прекрасно грав на кількох інструментах і мав винятковий слух). Сам він виокремив з-поміж інших Василя



Іл. 1. О. Хвостенко-Хвостов та В. Єрмілов.
Світлина. ЦДАМЛМ України. Ф. 59
(Хвостенко). Оп. 1. Спр. 474

Єрмілова (Іл. 1). Їх особисте знайомство відбулось у Художньому відділі УкРОСТА. З лютого 1920 р. художники вже тісно співпрацювали в майстернях заводу художньої індустрії (1920–1921). Бернард Кратко, який ініціював разом із В. Єрміловим реорганізацію освітньої системи в Харкові, згадував, що завод відкрився як навчально-виробнича школа «по типу школи Баугауз» [10, с. 159]. «Такі школи-майстерні були зорганізовані в Києві в 1919 р. <...>» [10, с. 158] на принципах самоокупності та орієнтувалися на виконання державних і громадських замовлень (на той момент йшлося, приміром, про Українську академію мистецтв). До майстерень заводу художньої індустрії приймали без іспитів, навчання проходили за принципом «майстер – підмайстер», виставки не потребували журі. На одній із таких виставок, яка відбулась у жовтні 1921 р., «агітези О. Хвостова і декоративні, фрескові мотиви В. Єрмілова» були відзначені як найбільш цікаві [6, с. 2]. Лев Каплан, який писав відгук на виставку, згадав декоративне панно О. Хвостова, «виконане в цікавій концентричній композиції» [там само].

Експонованими творами художників могли бути ескізи розписів Центрального гарнізонного червоноармійського клубу (В. Єрмілов, 1920), Робочого клубу та Газетного залу УкРОСТА (О. Хвостенко, 1921). Ці роботи, відомі сьогодні досить широкому колу фахівців, близькі своїми «родовими» рисами – орієнтацією на широкий пласт народного образотворчого мистецтва. Естетична програма примітивізму (або «неопримітивізму», за О. Шевченком) як одного з ранніх течій авангарду вкорінювалась у монументальній пропаганді, укладаючи свій образотворчий словник зі знаків міської іконосфери і народної творчості (орнаментальні мотиви плахти та рушників, елементи національного костюма, декоративна образність прикладних форм органічно включалися в «абетку» політичної «грамотності для неписьменних»).

Кольорово-пластичні та образні коди народної міфотворчості О. Хвостенко використовував у декоративному оформленні вистави Героїчного театру за п'єсою В. Маяковського «Містерія-буф» (режисер Г. Авлов, 1921) (Іл. 2). Ідея перебудови світу, що набула в драматургії космічних масштабів (місце дії – Всесвіт), у декоративних завісах О. Хвостенка інтерпретувалася через руйнування основи основ, стрижня світобудови – неба – символу багатовікових вірувань українського народу. Живопис відкривався глядачеві наочністю катастрофи – в доцентровому рухові друзок сонця і місяця, веселок і небесних тіл, в одночасності природних явищ, у введенні художником у планетарний сюжет фрагментів плахти, що не залишало сумнівів: усе відбувається тут і зараз. Разом із тим, візуальність, яка прагне до абстракції, приголомшувала колірним супроводом. Художник перекривав мальовничими площинами не тільки задник і бокові лаштунки сцени, а й колосники, і перші бічні ложі. «Зростало радісне відчуття кричущого свята від яскравих фарб і багатобарвних площин на сцені», – ділився своїми враженнями від побаченого дописувач харківської газети «Коммунист» В. Рожицин [16, с. 4].

Надзвичайну пластичну й інженерну винахідливість проявив художник у виставі 1922 р. «Лілюлі» за п'єсою Р. Роллана. «Хто ж міг очікувати, – писав Б. Одоєвський, – що сценою ходитиме армія в кілька сотень людей або що Лілюлі ковзатиме повітрям без механічних пристроїв» [11, с. 8]. «Божевільна фантасмагорія Р. Роллана» (вислів Г. Петнікова), за постановку якої взявся не менш «божевільний», на думку сучасників, режисер Б. Глаголін [20], була здійснена за допомогою спеціально розроблених світлових ефектів та інженерних знахідок сценографа: включення в декоративне середовище мобільних площин різ-

них за кольором, фактурою і матеріалами, використання можливостей кінематографа, світлових проєкцій, технічних пристосувань – тросів, трапедій, канатів, підйомників, що виникали несподівано і так само несподівано зникали на очах у глядачів. «Мандрівний» поет-футурист Г. Петніков був щиро захоплений утіленим на сценічних підмостках «гастівським інженеризмом» [14], тотальною машинізацією і техніцизацією.

Сміливі експерименти Хвостенка-Хвостова з формою, кольором, світлом у постановках 1921–1922 рр. («Містерія-буф», режисер Г. Авлов; «Армія в місті», режисер В. Вандурський; «Лілюлі», режисер Б. Глаголін) вразили й колег по цеху. Як про справжнього новатора і виразника нових тенденцій, досягнень у театрі про О. Хвостенка написали Л. Каплан і Б. Фрідкін [5, с. 4]. Тож не дивно, що до майстерні Хвостенка-Хвостова (у 1921 р. – Майстерні декоративного живопису, з 1924 р. – Театрально-декораційної майстерні) одразу рушили студенти.

До слова, з 1921 р. разом з Театральною майстернею ХХТ почали працювати майстерні в художніх закладах Києва й Одеси – в Київському інституті пластичного мистецтва та Одеському інституті образотворчого мистецтва, де їх очолили захоплений на той час безпредметництвом Вадим Меллер і «помірний кубіст» у театральному авангарді Володимир Мюллер. Їх освітній «провенанс» (Меллер навчався в художніх школах Мюнхена й Парижа, Мюллер мав диплом професійного декоратора й закінчив санкт-петербурзьке Центральне училище технічного рисуння барона О. Л. Штігліца), але більше – їх активна суспільна діяльність, радикальні погляди на мистецтво, плідна робота в театрі кінця 1910-х – початку 1920-х рр. вирішили їх педагогічну долю. Попри сценічну обдарованість і певні художницькі уподобання з В. Меллером і В. Мюллером О. Хвостенка поєднувало, як здається, спільне захоплення мистецтвом Олександри Екстер (1882–1949).

Особисте знайомство зі зноюю авангардисткою, своєрідним живописцем і графіком, реформаторкою театрально-декораційного мистецтва стало надзвичайно яскравою подією для кожного з них. О. Хвостенко та В. Меллер у Києві, В. Мюллер – в Одесі мали змогу відвідувати практичні й теоретичні заняття, що їх О. Екстер влаштовувала в межах власних художніх студій (київської – протягом 1918–1919, одеської – у 1919–1920). Як зазначає Г. Коваленко, провідний дослідник творчості художниці, студії ці, засновані на кшталт вільних паризьких академій, у певному сенсі виконували роль культурно-освітніх центрів і формували головні події художнього

життя міст. До студійних осередків долучалися всі: й досить досвідчені майстри, й ті, хто лише починав свій шлях у мистецтві [7, с. 10–46].

На особливу увагу заслуговувала діяльність О. Екстер як педагога – і мала не менш новаторський характер, ніж її мистецька практика. На думку Г. Коваленка, педагогічна система Екстер сформувалася саме в Києві 1918 р., головні її принципи були потім покладені в основу курсів у ВХУТЕМАСі й паризькій Академії сучасного мистецтва Фернана Леже [7, с. 10]. Свій навчальний курс художника починала з вивчення «великих французів». До основи педагогічної методики було покладено осягнення композиційних принципів класиків живопису, передусім Н. Пуссена. Уже від нього художниця вела своїх учнів до П. Сезанна і далі – до А. Матісса і П. Пікассо [7, с. 12]. «Пуссенівські композиції – постійна, завжди наявна тема занять у студії, – зазначає Г. Коваленко. – Екстер наполягала на всебічному їх розумінні, вивченні їхніх законів, особливостей, універсальності. До Пуссена у студії поверталися завжди, коли йшлося про діагоналі або про глибинні побудови, про розвиток композиції чи про її енергію. І навіть тоді, коли Екстер вела заняття зі сценографії, багато зі своїх теоретичних положень вона ілюструвала “мізансценами” Пуссена» [7, с. 12]. Заняття сценографією – обов’язковий предмет екстерівської школи – доповнювалися лекціями з історії літератури, музики і, звісно ж, з історії театру. У студіях Екстер читали лекції Я. Тугендхольд, І. Еренбург, В. Шкловський, В. Маккавейський, Б. Ліфшиць, Л. Виготський, М. Євреїнов, Б. Варнеке, О. Таїров (лекція останнього – «Роль художника в театрі») [7]. Частими гостями студій і учасниками лекторіїв були театralи Е. Крюгер, В. Миклашевський, С. Висоцька, Б. Ніжинська, Л. Курбас (одну з постановок реформатора української сцени раннього київського періоду «Галька» С. Манюшка оформив О. Хвостенко-Хвостов, 1919).

Цілком можливо, що студійний досвід О. Екстер визначив принципів положення освітніх курсів зі сценографії в художніх закладах Харкова, Києва, Одеси. Про це свідчить чимало фактів. Серед важливих завдань у становленні професійної культури оформлення вистави висувалося як пріоритетне – формування синтетичного мислення майбутніх театральних художників. Тому окрім основних (рисунок, живопис, перспектива, анатомія тощо), обов’язковими в їхніх освітніх програмах були такі предмети, як історія мистецтва театру, літератури, музики, історія матеріальної культури і костюму, архітектури, нарисна геометрія, заняття на пленері, теоретичні

та практичні заняття з професійними режисерами [13, с. 619–621].

Установлено, що студенти Театрально-декораційної майстерні ХХТ знайомилися з історією образотворчого мистецтва на спецкурсі С. Таранушенка, спецкурс з історії театру викладав І. Туркельтауб, з історії літератури – О. Білецький. Заняття на пленері часто проводив сам Микола Бурачек – вихованець пейзажного класу Я. Станіславського (Краківська академія красних мистецтв), майстерень М. Дені, П. Серюзьє і А. Матісса, тонкий колорист, котрий у своїх найкращих творах тяжів до модерної стилізації малюнку, узагальненої мальовничої форми, рухомого фактурного мазка. Відомо, що наприкінці 1920-х рр. до занять із театральними художниками за запрошенням О. Хвостенка-Хвостова доєднався учень і сподвижник Л. Курбаса Василь Василько. Він «давав режисерські завдання і, приймаючи ескізи і макети, привчав художників до того, що за всіх умов оформлення сцени повинно бути технологічно простим, зручним для перестановок» [2, с. 286]. Він учив їх, що «справжній художник – це той, хто створює не тільки загальний образ епохи, розкриває ідею п’єси, передає психологічну атмосферу, а й уміє розкрити стиль автора, особливість жанру його твору й обов’язково допомогти своїм оформленням режисерові творити дію» [там само]. Функціональності, дієвості декораційного оформлення як одного з принципів відкриттів у мистецтві художника театру вимагав і О. Хвостенко-Хвостов.

Достоту невідомо, але цілком можливо, що студенти харківської театральної майстерні слухали розповіді Хвостенка про Олександру Екстер, про її настанови в оформленні сцени, про її театр (тоді про художників, хто емігрував на Захід, ще можна було говорити відкрито, без остраху). Так само, як і вона, Хвостенко наполягав на тому, що «для художнього відтворення на сцені певної епохи потрібно лише вловити основну пластичну ідею її стилю», що мистецтво художника театру – це мистецтво архітектонічних побудов, які дають «на сцені якнайбільший простір динамічним силам драми» й водночас зберігають «панування над ними» [12, с. 111]. Так само, як О. Екстер, Хвостенко вочевидь «не заперечував спадкоємності традицій» і звертав увагу студентів на проблему кольору, форми і, особливо, композиції. В опитувальному листі від серпня 1921 р. на питання «Чи вели ви спец. клас?» Хвостенко відповів, що може викладати курс «Композиція і творчість» [17]. «У навчальних планах не було тоді такого предмету», – згадує один з його учнів Є. Коваленко. Утім, «добре розуміючи значення цього курсу, він (Хвостенко-Хвостов. – В. Ч.),

розбираючи роботи студентів над п'єсами, насичував заняття з фаху основними положеннями з теорії композиції» (Цит. за: [12, с. 103]). За свідченнями студентів, коло образотворчих, архітектурних, музичних, літературних творів, до яких звертався майстер, було вельми великим. Розбираючи «Трійцю» А. Рубльова або народні килими, художник звертав увагу на музикальність ритму, співмірність частин, контрасти руху, вміння, зберігши загальний колорит, помістити в композиції в одному або двох місцях несподіваний колір, що порушував єдність стилю, надаючи композиції жвавості й рухливості [12, с. 105]. Наполягаючи на тому, що майстерний аналіз твору має бути щоденною справою студента, Хвостенко-Хвостов, так само, як і О. Екстер, прагнув удосконалити вміння початківців бачити і мислити. Наслідуючи екстерівську методику проектування простору й сценічної дії, Хвостенко акцентовано збільшував підготовчий період роботи над п'єсою, період роботи з макетом [12, с. 110–111]. «Причому, – наголошував Є. Коваленко, – він припиняв усі наші спроби говорити про куліси, падури та інші аксесуари сцени. Мабуть, робив він так тому, що прагнув насамперед розвинути нашу творчу фантазію і почуття свободи дії у замкненому просторі, не обмежуючи його технічними можливостями сцени» (Цит. за: [12, с. 108]).

Невипадковим, на наш погляд, був і відбір драматургічного матеріалу для «занять з фаху» зі студентами найпершого набору до Театрально-декораційної майстерні – 1922/23 навчального року. (До навчально-виробничих майстерень – театральної, скульптурної, графічної тощо – студенти потрапляли після першого пропедевтичного курсу і займалися в них протягом наступних трьох років; у зв'язку з черговою реорганізацією ХХТ 1924 р. перший випуск студентів відбувся в 1927). Отже, для занять з фаху О. Хвостенко-Хвостов запропонував розроблення ескізів декорацій до балету «Карнавал» (на музику однойменного фортепіанного циклу Р. Шумана) і «Саломея» за п'єсою О. Вайльда [15]. Декораційне рішення О. Екстер до вайльдівської п'єси (московський Камерний театр О. Таїрова, 1917) в театральній практиці самого О. Хвостенка було джерелом постійних інспірацій. Вивчення творчої спадщини майстра доводить, як поступально він розвивав запропонований і апробований Екстер в «Саломії» «метод рухомих декорацій» – динамічної пластики різнокольорових полотнищ, що їх приводили в рух за допомогою електрики [12, с. 111]. Від абстрактного живопису сценічних панно і задників у «Містерії-буф» (1921) О. Хвостенко сягнув до архітектонічних побудов форми й кольору в оформленні опер Е. Вольфа-

Феррарі «Намисто мадонни» (1925) та Р. Вагнера «Валькірія» (1929) (Іл. 5, 6).

Остання вистава, на жаль, не побачила сцену. Утім, зі збереженої в періодиці пояснювальної записки О. Хвостенка, вочевидь нав'язаної роздумами О. Екстер [19, с. 40], а також ескізів до вистави, зрозуміло, що мав відбутися фантастичний за візуальною пластикою та динамізмом спектакль. Конструктивна установка являла собою складну інженерну споруду, функція якої полягала у приведенні до руху системи барвистих полотен. В основу задуманої «партитури» пластичних і колористичних трансформацій був покладений принцип контрастів. Художник протиставляв прямі лінії кривим, що поєднують колірні площини, фактуру матеріалів. Так, наприклад, у сценах з одним із головних героїв Гундінгом мали використовуватися полотна у формі округленого прямокутника з важкою фактурою, з використанням крім сатину і тюлю ще й фланелі та оксамиту шести відтінків коричневого. Тема дружини Гундінга Зіглінди розкривалася через хвилясті прозорі тканини, вирізані у формі круга і пофарбовані в теплі й холодні відтінки червоного кольору різної насиченості. У «Валькірії» Хвостенко вийшов до супрематичних об'ємно-просторових побудов, а від них до ще більшого абстрагування сценографічного сюжету – такого, який остаточно позбувався предметності та прикмет місця дії. Різнобарвні площини формували просторове середовище: структурували, членували простір, обмежували його, то звужуючи, то розширюючи як по вертикалі й горизонталі, так і в глибину. Водночас пластичні комбінації кольору працювали на розкриття психологічних моментів опери, запускали асоціативні процеси, апелювали до фантазії глядача.

Хвостенко увійшов в історію української сценографії першої половини ХХ ст. як один із її реформаторів і провідних художників сцени. Разом з А. Петрицьким він змінив уявлення про сценічне оформлення музичного театру – до того часу громіздкого, неповоротного, статичного організму, реанімував його рухом кольорів, форм і світла. Якщо сценографічне оформлення опери «Валькірія» (1929) залишилося проектом на папері, то оперні й балетні вистави того ж театрального сезону – 1929/30 рр. – «Червоний мак» Р. Глієра, «Золотий обруч» Б. Лятошинського і «Джонні награс» Е. Кшенек, особливо остання постановка, переконують винятковістю конструктивістського й колористичного рішень. Художник дав волю дизайнерській фантазії (Іл. 11). У театральному ескізі супрематичні елементи, схожі на стрічку суцільного скління, пом'якшували жорстку графіку вертикалей і горизонталей конструкції мо-

дерного готелю. Чашоподібна установка з металу та скла височіла на тлі гігантського чорного сонця. Неонова реклама, велика кількість світлових і шумових ефектів (рух авто й вогні потягу, метушня вокзального перону, гомін вулиці тощо) створювали впізнаване середовище європейського міста.

Функціональність і винахідлива сучасна образність реалізувались у сценографічних проєктах до вистав Театру для дітей, зокрема у сценографічному рішенні «Хобо» (за романом Е. Сінклера «Самуель-шукач», режисер Б. Глаголін, 1924). Збережені фотодокументи й рецензії на спектакль свідчать про експерименти художника з виразними можливостями фотомонтажу, який Хвостенко-Хвостов віртуозно імітував засобами живопису.

Художник розписав шість рухомих панелей, що перекривали фронтально каркас двоярусної установки – «театрального прибору» (саме так назвали установку сучасники [20, с. 3]). Живопис буквально вживлювався в тіло конструкції. Два очевидних образотворчих мотиви – укрупнені деталі фасадів будинків і панорамні види Нью-Йорка – розвивали образотворчий сюжет одночасно і в тій самій площині, миттєво відгукувалися на зміни драматичної дії рухливістю візуально-образних асоціацій.

Досвід О. Хвостенка 1920-х рр. був для студентів школою творчої відваги і сміливих експериментів. «Вони всі як один були за знищення театральної сцени, за оголений куб сцени, за вихід у зал, за утвердження театрального дійства на площі» [12, с. 102]. Йдучи за Майстром, вони захопилися сценічним конструктивізмом, про що після відвідування звітної виставки Харківського художнього технікуму 1923–1924 рр. пригадував Ісаак Туркельтауб, авторитетний у харківських колах театрального критик. «Тут багато шкіців декорацій та моделей конструктивних злагод. Далеко не все ще є дозріле, але все талановите й соковите». «Характерна річ, – продовжував ділитися враженнями критик, – що всі студенти роблять усе на два способи: зі старим декоративним підходом і в новій конструкції. Усі чисто захоплені конструкцією» [18, с. 4]. І. Туркельтауб помітив, можливо, найперший, особливу рису харківської сценографічної школи: виразальні можливості кольору, образотворчі й декоративні елементи не поступалися позиціями в оформленні вистав навіть у кульмінаційні в поширенні естетики конструктивізму 1920-ті рр.

У цьому ключі були виконані макети сценічного оформлення до п'єси О. Глебова «Загмук» (1927) [22, с. 11] – дипломні проєкти перших випускників майстерні Хвостенка-Хвостова. Дра-

матичний конфлікт «вавилонської революції» розігрували Петро Супонін (Іл. 3) і Володимир Ріфтин (Іл. 4) на широких терасах ларакського палацу. Короткі ритми спрямованих угору сходів підкреслювали масивність і масштабність архітектурної пластики. Використання можливостей поворотного кола вирішувало проблему швидких пластичних та образних трансформацій. Якщо П. Супонін загострював враження від давньої епохи золоченими пальмовими гілками та вертикальними жолобками на фусті колон, то В. Ріфтин використовував можливості кольору і геометричного орнаменту площин, членуючи простір углуб і вгору.

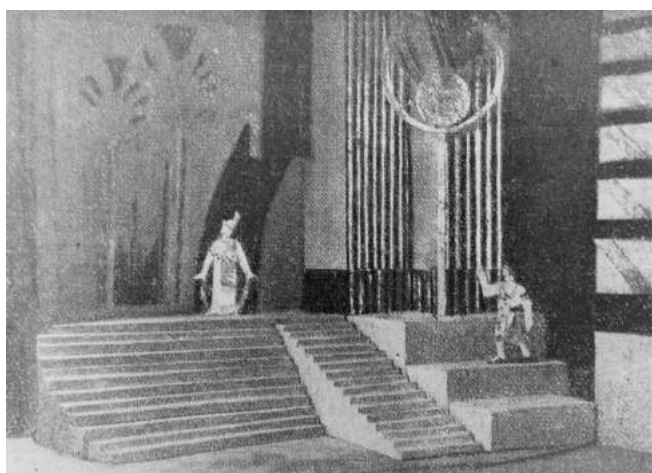
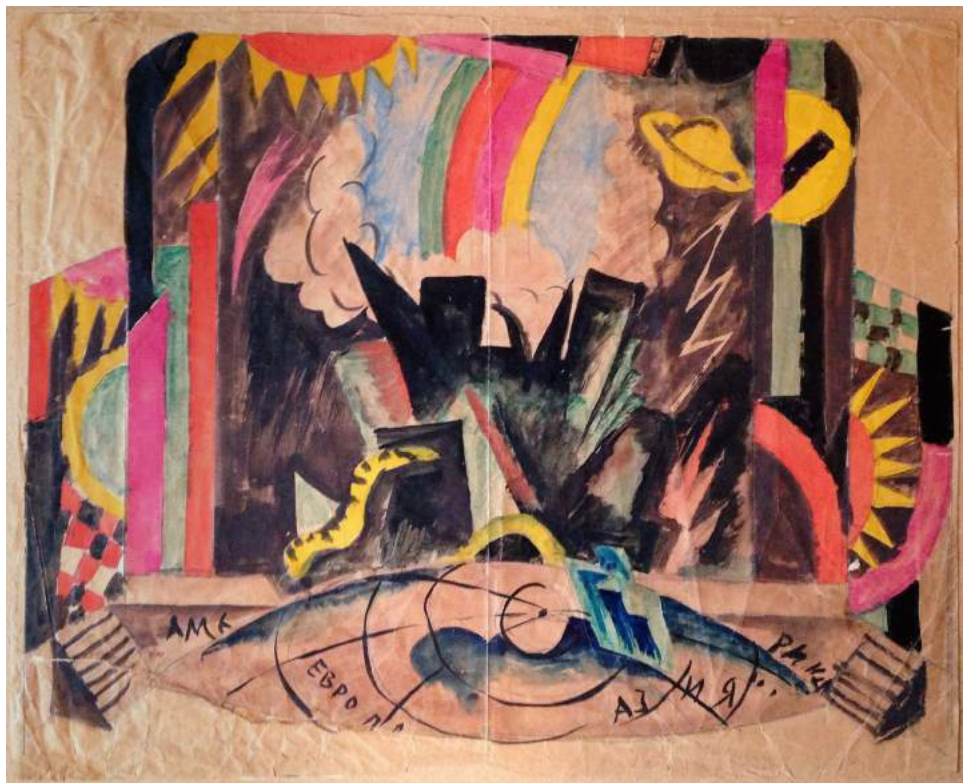
Вимагаючи від початківців неабияких знань історичних стилів, О. Хвостенко наполягав на пошукові універсальних кодів епохи, на широких узагальненнях і точності пластичної та колористичної виразності. «Він вносив у нашу свідомість той загострений, узагальнюючий сенс, що його, як він вважав, слід було надати тому чи іншому явищу, предмету», – пригадував Є. Коваленко (Цит. за: [12, с. 103]).

Саме з таких позицій підійшов А. Волненко до розробки сценічного оформлення в постановці опери Дж. Верді «Аїда» (1926) (Іл. 7). Як властивість пластичного образу художник обирав монументальний масштаб. «Фронтальність композиції, спрощені, до деякої міри геометризовані лінії храму Ізраїли на березі Нілу, дві поодинокі пальми – все це об'єднувалося цікавим світловим ефектом, що полягав у мерехтливому сяйві великого місяця, в тонкій експресивній грі світлом» [3, с. 9]. Ця перша самостійна робота А. Волненка на професійній сцені дістала високу оцінку не лише педагогічної ради. У театральному сезоні 1926/27 рр. талановитого студента запросили оформлювати виставу Харківського державного народного театру «Сорочинський ярмарок» і першу українську оперу про шахтарів Донбасу Б. Яновського «Вибух».

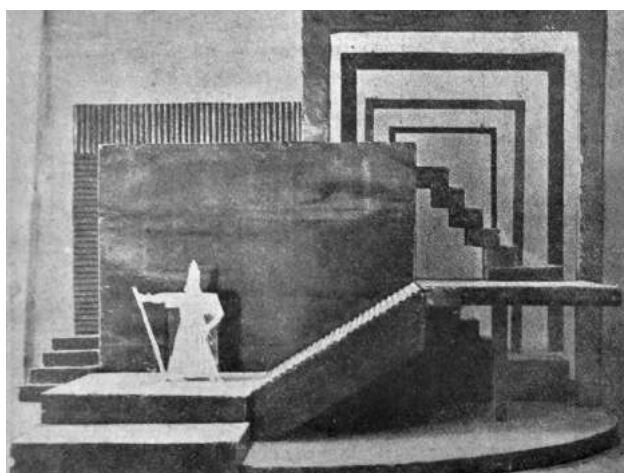
Студентами майстерні О. Хвостенка-Хвостова прийшли до театру О. Босулаєв (оформлював вистави театру харківського Пролеткульту, 1925–1926). Поєднував навчання з роботою в Харківському театрі музкомедії П. Супонін (1927), В. Ріфтин – у Харківській державній опері («Фауст», 1927) і Єврейському театрі («Вгору», 1928). Д. Овчаренко дебютував студентом у Пересувному театрі («Республіка на колесах», 1928).

Ще студентами на сцені Харківського червонозаводського театру дебютували Євген Коваленко та Валентина Кривошеїна, оформивши в межах режисерської лабораторії В. Василька постановку його учня Данила Лазуренка «Каттарські матроси» за п'єсою німецького письменни-

Гл. 2. О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз до вистави «Містерія-буф» за п'єсою В. Маяковського. 1921. МТМК України (Київ). Ф. Ескізи (Хвостенко)



Гл. 3. П. Супонін. Макет сценічного оформлення до вистави «Загмук» за п'єсою О. Глебова. (Всесвіт. 1929. № 12)



Гл. 4. В. Ріфтин. Макет сценічного оформлення до вистави «Загмук» за п'єсою О. Глебова. (Всесвіт. 1929. № 12)



Гл. 5. О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз сценічного оформлення постановки «Намисто мадонни» за оперою Е. Вольфа-Феррарі. 1925. ЦДАМЛМ України. Ф. 59 (Хвостенко). Оп. 1. Спр. 42

ка Ф. Вольфа (Іл. 10). Символічно те, що 1937 р. українські художники пристали на пропозицію О. Таїрова оформити постановку «Дума про Бри-танку» за романом Ю. Яновського в московсько-му Камерному театрі (нагадаймо, в цьому театрі і з цим режисером починала за двадцять років до того свою театральну практику О. Екстер). Коваленко і Кривошеїна співпрацювали з О. Таїровим до закриття Камерного театру (1949), шукаючи засоби розкриття внутрішнього світу героїв, не захоплюючись надмірним зображенням побуту, створювали переконливі пластичні образи доби [10, с. 161].

Винахідливість і талант вирізняв з-поміж учнів ХХТ і творчий союз випускника Театральної майстерні О. Хвостенка Бориса Чернишова та учнів Графічної майстерні Івана Падалки Семена Йоффе та Олексія Щеглова – групу художників, згодом відому як «Бригада трьох». У 1929 р. початківці оформили оперету «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха (режисер Б. Балабан) – цією виставою відкривався перший в Україні театр музичної комедії. Так само їм належала ідея оформлення першої «комсомольської оперети» «Дружня Горка» (режисер М. Фореггер, 1930). Ескіз завіси до неї друкували такі потужні харківські мистецькі видання, як «Нова генерація» і «Мистецька трибуна»: створений в естетиці колажу, ескіз засвідчив захоплення харківської мистецької молоді баугаузізівською культурою і театром О. Шлеммера (Іл. 8).

Мистецькими подіями відбивалась участь молодих художників театру в щорічних звітних виставках ХХТ. Найталановитіші проекти втілювалися на сцені (як, наприклад, вищезгадувані сценічні оформлення А. Волненка до опери «Аїда» (1926), В. Ріфтіна до опери «Фауст» у Харківському державному оперному театрі або «Орфей у пеклі» Б. Чернишова, С. Йоффе, О. Щеглова в Харківській музкомедії). Наприкінці 1920-х рр. свої успіхи в реалізації просторових ідей у театрі учні майстерні О. Хвостенка-Хвостова почали демонструвати на всеукраїнських художніх виставках. До експозиції виставки «Художник сьогодні» (1927), приміром, увійшли макети сценічного оформлення шекспірівських творів Олени Костишевої («Гамлет»), Марії Пащенко («Гамлет») та В. Ріфтіна («Сон літньої ночі»). Сергій Сонечкін представляв Театральну майстерню О. Хвостенка на 3-й Всеукраїнській художній виставці 1930–1931 рр. Звісно, до експозиції виставок потрапляли роботи й студентів В. Меллера та В. Мюллера. Так, у квітні 1927 р. разом з керівниками театральних майстерень художніх закладів Києва й Одеси майбутні художники театру взяли участь у Першій Всеукраїнській виставці

АРМУ – асоціації митців, головним закликком яких був рух до «мистецтва, українського за змістом і європейського за формою». Ескізи й макети сценічного оформлення В. Меллера, Н. Генке-Меллер, В. Мюллера, їх учнів Д. Власюка, Є. Товбіна, І. Курочки-Армашевського, О. Проценко (Київська майстерня), М. Данилова, О. Ексельбірт, Д. Котляра, В. Силкіна (Одеська майстерня), а також О. Хвостенка-Хвостова (Харків) склали окремий фаховий відділ «Театральне оформлення», остаточно засвідчивши собою «офіційний» статус мистецтва художника театру серед інших мистецьких ремесел.

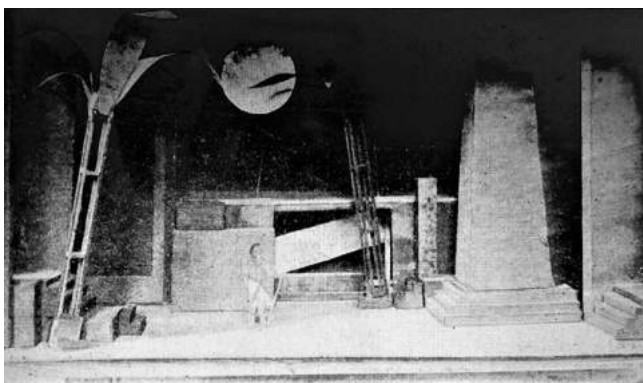
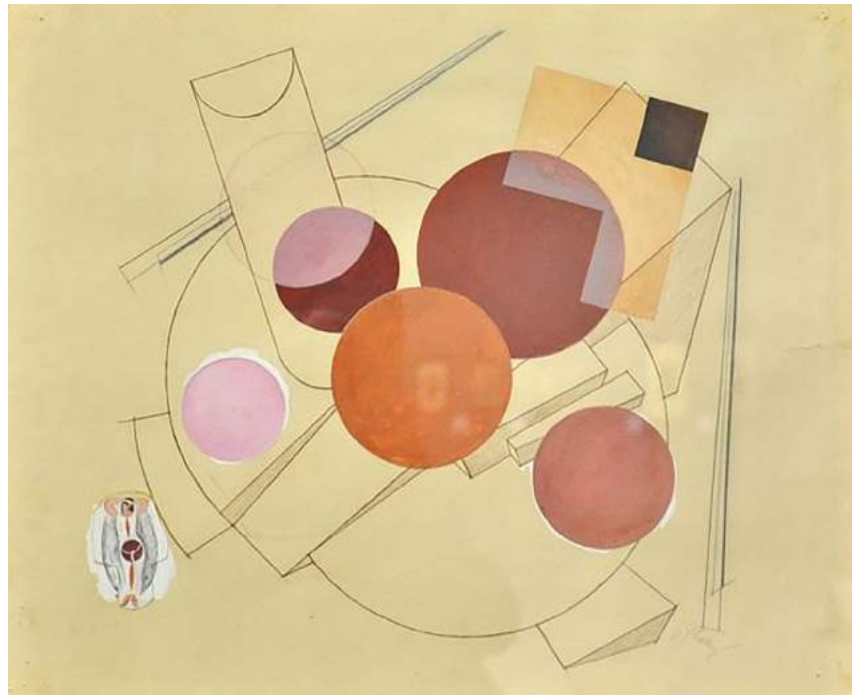
Отже, наприкінці 1920-х рр. був завершений перший, підготовчий період так званої професіоналізації української сценографії. Процес цей відбувся в харківській художній школі завдяки зусиллям багатьох, утім, у першу чергу завдяки творчій і викладацькій вдачі О. Хвостенка-Хвостова. Маючи відверто щирий і мудрий талант, Хвостенко протягом майже 25 років готував обдарованих художників і відданих справі педагогів. Наприкінці 1920-х рр. до майстерні як асистенти за рекомендацією Майстра потрапили В. Ріфтин і Д. Овчаренко. У 1946 р., коли О. Хвостенко-Хвостов наважився переїхати до Києва, прийнявши пропозицію на посаду головного художника Київського академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка, саме вони очолили Театрально-декораційну майстерню тоді вже Харківського державного художнього інституту.

Важливо додати, що процес спадкоємності поколінь підтримав переведений зі Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва в 1950 р. харків'янин за походженням і авангардист за переконаннями Борис Косарев. Залишаючи за собою право «діючого художника театру», Б. Косарев погодився на посаду професора живопису та композиції. З О. Хвостенком-Хвостовим його поєднувало не тільки шире людське тривале товаришування. Косарев захоплювався блискучим артистизмом і віртуозністю колеги по цеху, втім, його хвилювало вміння Хвостенка залишати в мистецьких творах недовомовленість і багатозначність. Розкутий артистизм у візуальній грі з художніми стилями й формами, прийомами та фактурами, традиційними й інноваційними, вирізняли й мистецтво Б. Косарева. На розумінні театру як «мистецтва дії», а сценічної декорації – як ігрової предметно-просторової композиції (метод «прямого монтажу») Б. Косарев використовував у викладанні курсу композиції) виховувалося наступне покоління харківських майстрів театру – сценографів-шістдесятників, які наполегливо шукали свій шлях у мистецтві: В. Константинова, В. Кравця, М. Кужелева, Т. Медвідь,

Г. Нестеровської та ін. Їх творчість мала не меншу силу тяжіння.

Висновки. Унікальна траєкторія творчої долі О. Хвостенка-Хвостова була пов'язана з художньою школою Харкова майже чверть століття. У 1922 р. художник очолив Театральну-декораційну майстерню, відкриту при живописному факультеті Харківського художнього технікуму, й залишався її постійним керівником до 1946 р. Її справу продовжили учні (В. Ріфтин, Д. Овчаренко) й близькі за художницьким світосприйняттям колеги по цеху (Б. Косарев). Останній випуск сценографів Харківського художньо-промислового інституту – нині Харківської державної академії дизайну і мистецтв – маркований 1966-м р. На жаль, у зв'язку з реорганізацією 1963 р. Харківського художнього інституту і переорієнтацією на підготовку художників промислового профілю Театральну-декораційну майстерню було закрито.

Іл. 6. О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз сценічного оформлення постановки «Валькірія» за оперою Р. Вагнера (Сцена Зіглінди). 1929 (не здійснена). (Горбачов Д. Олександр Хвостенко-Хвостов – сценограф, живописець, графік. Київ : Мистецтво, 1987)

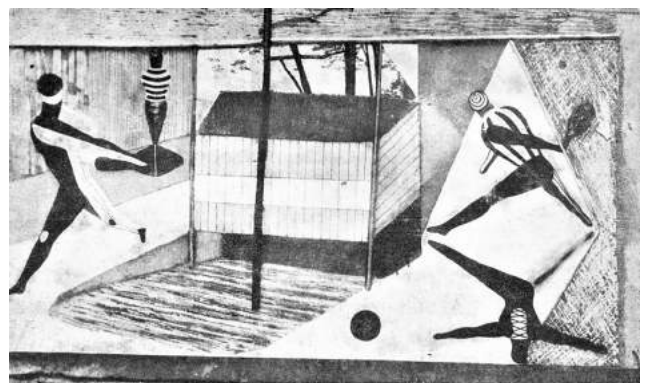


Іл. 7. А. Волненко. Макет до постановки «Аїди» за оперою Дж. Верді. 1926. (Нове мистецтво. 1927. № 19(60))

Необхідність даної дослідницької розвідки продиктована гострою затребуваністю сучасними візуальними практиками методологічних принципів «сценографічної режисури», вироблених і оформлених у систему, зокрема, в мистецтві та педагогіці О. Хвостенка-Хвостова. Прихильник авангардної естетики, автор талановитих сценічних проєктів О. Хвостенко-Хвостов стояв біля витоків професіоналізації харківської сценографії. Утім, ім'я цього майстра дотепер не внесене до пантеону видатних педагогів художньої школи Харкова.

Література:

1. Валеріян. Харківський художній технікум. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 254–255.
2. Василько В. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 407 с., іл.
3. Габелко В. Анатолій Волненко: Нариси про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1983. 79 с.
4. Гоziасон Ф. Художник в театре [Интервью с А. Экстер]. *Одесский листок*. 1919. 28 сент. С. 4.



Іл. 8. С. Йоффе, Б. Чернишов, О. Щеглов. Ескіз завіси до вистави «Дружня Горка». 1930. (Мистецька трибуна. 1930. № 11)



Іл. 9. Є. Коваленко, В. Кривошеїна. Ескіз костюмів до вистави «Каттарські матроси» за п'єсою Ф. Вольфа (1934). МТМК України (Київ). Ф. Е (Ескізи)



Іл. 10. Сцена з вистави Харківського червонозаводського театру «Каттарські матроси» за п'єсою Ф. Вольфа, режисер Д. Лазуренко, художники Є. Коваленко, В. Кривошеїна. 1934. МТМК України (Київ). Ф. Ф. (Фото). Інв. № 76601



Іл. 11. О. Хвостенко-Хвостов. Ескіз декоративного рішення оперної постановки Е. Кишенек «Джонні награс». (1929). (Горбачов Д. Олександр Хвостенко-Хвостов – сценограф, живописець, графік. Київ : Мистецтво, 1987)

5. Каплан А. (Каплан Л.), Фридкин Б. Художник в театре. *Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино*. Харьков. 1922. № 4. С. 4–5.
6. Каплан Л. Выставка живописи, графики и скульптуры Всеукраинского. *Театральные известия*. Харьков. 1921. № 3 (15 окт.). С. 2.
7. Коваленко Г. Александра Экстер = Alexandra Exter : [в 2 т.]. Москва : Московский музей современного искусства : Майер, 2010. Т. 2. 361 с.
8. Коваленко Г. «Ступени театрального конструктивизма» ; Українська модель. *Український театр*. 1992. № 3. С. 14–21.
9. Кратко Б. Єрмілов [Єрмілов] оформлює новий побут. *Авангард*. 1929. № 3. С. 158–159.
10. Лупандина А. Евгений Коваленко и Валентина Кривошеина в Камерном театре: условность и изобразительность. «...Глядеть на вещи без боязни». *К столетию Камерного театра*. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра (Москва, 16–18 декабря 2014 г.). Государственный институт искусствознания, Москва, 2016. С. 151–161.
11. Одоевский Б. Лилули. После спектакля. *Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино*. 1922. № 10. С. 8–9.
12. Олександр Хвостов-Хвостенко: Сценограф, живописец, графік / авт. вступ. ст. та упоряд. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1987. 128 с.
13. Паньок Т. В. Розвиток вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у ХХ столітті (1917–1991) : монографія. Харків : Оперативна поліграфія : Здоровий Я. А., 2016. 660 с.
14. Петников Г. К постановке «Лилули» (Письмо из Харькова). *Театр и музыка*. 1922. № 10. С. 191–193.
15. Протокол заседания живописного факультета от 03.05.1923. *ДАХО*. Ф. 820. Оп. 1. Спр. 714.
16. Рожицын В. «Мистерия-Буфф» в Героическом театре. *Коммунист*. 1921. 11 ноября (№ 254). С. 4.
17. Список личного состава Художественного Техникума. *ДАХО*. Ф. 820. Оп. 1. Спр. 1278. С. 3–4.
18. Туркельтауб І. Виставка Художнього технікуму. *Література, наука, мистецтво* : дод. до газ. «Вісти ВУЦВК». 1924. 25 травня. С. 4.
19. Хвостов Л. Проект річового оформлення постановки опери Р. Вагнера «Валькірія». *Мистецькі матеріали авангарду/відповід.* ред. : В. Поліщук. Харків, 1929. С. 40.
20. «Хобо» в 1-м Гос. театре для детей. *Вечернее радио*. 1924. 2 дек. (№ 92). С. 3.
21. Чечик В. Борис Глаголин и харьковские художники «Союза семи» (1917–1919). *Авангард и театр 1910–1920-х годов / ред.-сост. Г. Ф. Коваленко*. Москва : Наука. 2008. С. 39–107.
22. Nevermore. Художники-дипломанти Харківського художнього технікуму. *Всесвіт*. 1929. № 12 (24 березня). С. 10–11.
23. Kaplan, L. (1921, October 15). Vystavka zhivopisi, grafiki i skulptury Vseukrkomizo [Exhibition of painting, graphics and sculpture Vseukrkomizo]. *Teatralnye izvestiia*, 3, 2. [In Russian].
24. Kovalenko, G. (2010). *Alexandra Exter* [Monograph] (In 2 vols, vol. 2). Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva: Maier. [In Russian].
25. Kovalenko, H. (1992). “Stupeni teatralnogo konstruktivizma”; *Ukrainska model* [Degrees of theatrical constructivism; Ukrainian model]. *Ukrainskyi teatr*; 3, 14–21. [In Ukrainian].
26. Kratko, B. (1929). Yermilov [Iermilov] oformliuie novyi pobut [Yermilov makes a new life]. *Avanhard*, 3, 158–159. [In Ukrainian].
27. Lupandina, A. (2014, December 16–18). Evgenii Kovalenko i Valentina Krivosheina v Kamernom teatre: uslovnost i izobrazitelnost [Evgeny Kovalenko and Valentina Krivosheina at the Chamber Theater: convention and depiction]. In “...Gliadet na veshchi bez boiazni”. *K stoletiiu Kamernogo teatra*. Proceedings of the *International Scientific Conference dedicated to the 100th anniversary of the Chamber Theater* (pp. 151–161). State Institute for Art Studies, Moscow, Russia. [In Russian].
28. Odoevskii, B. (1922). Liliuli. Posle spektaklia [Lilyuli. After the show]. *Teatr, literatura, muzyka, balet, grafika, zhivopis, kino*, 10, 8–9. [In Russian].
29. Horbachov, D. (Ed.). (1987). *Oleksandr Khvostov-Khvestenko: Stsenohraf, zhivopysets, hrafik* [Alexander Khvostov-Khvestenko : Set designer, painter, graphic artist]. Kyiv: Mystetstvo, 1987. [In Ukrainian].
30. Panok, T. V. (2016). *Rozvytok vyshchoi khudozhno-pedahohichnoi osvity v Ukraini u XX stolitti (1917–1991)* [Development of higher art and pedagogical education in Ukraine in the twentieth century (1917–1991)] [Monograph]. Kharkiv: Operativna polihrafia: Zdorovyi Ya. A. [In Ukrainian].
31. Petnikov, G. (1922). K postanovke “Liliuli” (Pismo iz Kharkova) [For the production of “Lilyuli” (Letter from Kharkov)]. *Teatr i muzyka*, 10, 191–193. [In Russian].
32. *Protokol zasedaniia zhivopisnogo fakulteta* [Minutes of the meeting of the Faculty of Painting]. (1923, May 3). State Archives of Kharkiv Region (Fund 820, Inventory 1, Case 714), Kharkiv, Ukraine. [In Russian].
33. Rozhycyn, V. (1921, November 11). “Misteriya-Buff” v Geroicheskom teatre [“Mystery-Buff” at the Heroic Theater]. *Kommunist*, 254, p. 4. [In Russian].
34. *Spisok lichnogo sostava Khudozhestvennogo Tekhnikuma* [List of personnel of the Art College]. (1922). State Archives of Kharkiv Region (Fund 820, Inventory 1, Case 1278, P. 3–4), Kharkiv, Ukraine. [In Russian].
35. Turkel'taub, I. (1924, May 25). Vystavka Khudozhnogo tekhnikumu [Art College's Exhibition]. *Literatura, nauka, mystetstvo*, p. 4. [In Ukrainian].
36. Khvostov, L. (1929). Proiekt richovoho oformlennia postanovky opery R. Vahnery “Valkiriia”. In V. Polishchuk (Ed.). *Mystetski materialy avanhardu* (p. 40). Kharkiv. [In Ukrainian].
37. “Khobo” v 1-m Gos. teatre dlia detei [“Hobo” at the 1st State Theater for Children]. (1924, December 2). *Veчерnee radio*, 92, p. 3. [In Russian].
38. Chechik, V. (2008). *Boris Glagolin i kharkovskie khudozhniki “Soiuza semi” (1917–1919)* [Boris Glagolin and Kharkiv Artists of “The Seven’s Union” (1917–1919)]. In G. F. Kovalenko (Ed.). *Avangard i teatr 1910–1920-kh godov* (pp. 39–107). Moscow: Nauka. [In Russian].
39. Nevermore. (1929, March 24). Khudozhnyky-dyplomanty Kharkivskoho khudozhnogo tekhnikumu [Graduate artists of Kharkiv Art College]. *Vsesvit*, 12, 10–11. [In Ukrainian].

УДК 75.071.1(477.54/560)“191/194”
DOI 10.33625/visnik2021.02.096

ID ORCID 0000-0002-6583-508X

Фуат АКДЕНІЗЛІ

Університет Дев'ятого вересня
(Dokuz Eylül University)

ID ORCID 0000-0003-1083-9590

Валентина ЧЕЧИК

Харківська державна
академія дизайну і мистецтва

ВІД ХАРКОВА ДО СТАМБУЛА: ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ КАЛМИКОВА – НАСІ KALMUKOĞLU

Акденізлі Ф., Чечик В. В. Від Харкова до Стамбула: творчість Миколи Калмикова – Насі Калмукоґлу.

Стаття присвячена мистецтву Миколи Калмикова (1896–1951), зрілість і розквіт творчості якого відбулися в історичних і культурних реаліях Туреччини 1920–1940-х рр. Невід'ємною частиною його творчої біографії залишаються роки художницького формування, пов'язані з Україною перших десятиліть ХХ ст. Високий рівень академічної підготовки, знання історичних стилів, отримані у стінах Харківського художнього училища, з одного боку, з іншого – захоплення художників «Спілки Семи», активним членом якої був М. Калмиков, прикладними формами творчості, орієнтація на європейський модернізм як простір творчої свободи визначили мистецький універсалізм початківця. Модерністський характер «стамбульських» творів М. Калмикова не викликає сумнівів. Разом з тим, усотуючи пластичні відкриття французького модернізму, художник існував в особливій емоційній сфері, де було місце естетичним розвідкам у мистецтво минулих епох. У цьому дихотомічному сплаві імпресіоністичного світосприйняття і насеїзму вирішувалася більшість замовних речей – мізансцени настінних розписів і театральних декорацій, історичні полотна й натюрморти. Винятково мальовничі амбіції втілювалися в зображеннях «ню», в портретах рідних і друзів, у сотнях пейзажних сценаріїв, головна роль у яких відводилася сонячному світлу. Живопис як такий, привабливий сам по собі, поріднив М. Калмикова з О. Грищенком, автором пластичної концепції «кольородинамос». Побудова живописного сюжету на співвідношеннях колірних мас, конструктивний каркас яких задавався горизонтальними та вертикальними осями вільних мазків, – її принципові відбитки. Творча біографія та особистість М. Калмикова сьогодні широко відомі турецьким фахівцям, колекціонерам, любителям мистецтва. Відкриття мистецтва М. Калмикова їх українськими колегами ще попереду.

Ключові слова: Микола Калмиков, Насі Калмукоґлу, художня школа Харкова, мистецтво Туреччини,

діалог культур, імпресіонізм, авангард, живопис, творча манера.

Akdenizli F., Chechik V. From Kharkiv to Istanbul: Creative Work of Mykola Kalmykov – Naci Kalmukoğlu. The article is dedicated to the art of Mykola (Nikolay) Kalmykov, whose maturity and creative activity took place in historical and cultural realias of Turkey in the 1920s and 1940s. Years of artistic formation associated with Ukraine in the first decades of the 20th century are an integral part of his creative biography. A high level of academic training, knowledge of historical styles, obtained at Kharkiv Art School, on the one hand, on the other hand, admiration for the artists of the “Seven” group, of which M. Kalmykov was an active member, for applied forms of creativity, orientation towards European modernism as a space of creative freedom determined the artistic universalism of the novice. The modernist nature of Istanbul artworks of M. Kalmykov is undoubtable. At the same time, absorbing the plastic discoveries of French modernism, the artist existed in a special emotional sphere, where there was a place for aesthetic research in the art of past epochs. In this dichotomous fusion of impressionistic worldview and passeism, most of the custom-made things were solved – mise-en-scenes for murals and theatrical scenery, historical canvases and still lifes. Exclusively pictorial ambitions were embodied in depiction of nude figures, in portraits of relatives and friends, in hundreds of landscape scenarios, the main role in which was assigned to sunlight. Painting as such, attractive in itself, related M. Kalmykov to A. Grishchenko, the author of the plastic concept “color dynamos”. Construction of a pictorial plot on the ratio of color masses, structural framework of which was set by horizontal and vertical axes of free brushstrokes are its basic features. Creative biography and personality of Mykola Kalmykov are widely known to Turkish specialists, collectors and art lovers. Discovery of art of Mykola Kalmykov by their Ukrainian colleagues is still ahead.

Keywords: Mykola Kalmykov, Naci Kalmukoğlu, Kharkiv Art School, art of Turkey, dialogue of cultures, impressionism, avant-garde, painting, artistic manner.

Вивчення творчої спадщини художників-емігрантів, що симптоматично розпадається на «історію до і після», нерідко ускладнене недоступністю документів, а часто – відсутністю будь-яких, навіть самих загальних, відомостей про той чи інший часовий проміжок творчості. Проживаючи цілком успішне в особистому та творчому відношенні життя «у вигнанні», художники ці позбавлялися права визнання на Батьківщині, яку залишали в силу різних обставин. Це особливо актуально для майстрів, чия «втеча» в інші країни була пов'язана з неприйняттям політичного радикалізму більшовиків, установам їх диктатури на землях, які входили до складу спочатку Російської імперії, а з 1922 р. – до складу СРСР.

Показовим прикладом цього є життя та творчість Миколи Івановича Калмикова (1896–1951) – представника харківської авангардної школи, відомого сьогодні під іменем Насі Калмукоглу (Nası Kalmukoğlu), майстра, якого в Туреччині вважають представником свого національного мистецтва. Зіставлення дослідницьких координат у вивченні «харківського» і «стамбульського» періодів у творчості Миколи Калмикова – Nası Kalmukoğlu дозволить, як нам здається, не тільки доповнити і скоригувати особливості його творчого розвитку на різних етапах життя, а й позначити нові перспективи і вектори дослідження історії національних художніх шкіл. Таким чином, метою авторів даного дослідження є спроба відтворення загальної картини розвитку мистецтва цього різносторонньо обдарованого і надзвичайно плідного художника в контексті взаємозв'язку його «харківського» і «стамбульського» періодів.

Основний корпус дослідницьких матеріалів, присвячених мистецтву М. Калмикова, належить турецьким фахівцям, які перевідкрили творчість цього художника в низці вагомих фахових публікацій: найдавніші з них датовані 1990-ми рр. (К. Гірей [16], Т. Торос [17]), серед останніх досліджень – книга відомого куратора, історика мистецтва Х. Достала (2007), з чималим на сьогодні фактологічним та ілюстративним матеріалом [15]. Цими ж 1990-ми рр. маркована реабілітація імені М. Калмикова в українському мистецтвознавчому контексті. Однак якщо турецькі дослідники обмежилися – з об'єктивних причин – вивченням мистецтва М. Калмикова 1920–1940-х рр., умовно позначених нами як «стамбульський період», українські фахівці (О. Лагутенко, М. Мудрак, Т. Павлова, Л. Савицька, В. Чечик та ін. [3; 5; 6; 7; 13]) пов'язували мистецтво М. Калмикова з різними аспектами творчості першої кубофутуристичної групи «Спілка Семи» – їх графікою, живописом, роботою в театральній галузі (1916–1919).

Так сталося, що ці два періоди розірвали творчість мистця на дві різні частини, які, на перший погляд, дуже важко поєднати в один ланцюг. І справді, зухвалий, у дусі футуризму, заклик «геть школу!», зашифрований Миколою Калмиковим в епіграфі каталогу до «Виставки “Семи” першої» (1917) [1], в нових історичних реаліях не працював. Футуристичний нігілізм, породжений щирим захопленням пластичними відкриттями європейського авангарду і, звичайно, юнацьким ентузіазмом, художник залишив рідному Харкову.

На жаль, судити про межі естетичного радикалізму М. Калмикова харківського періоду сьогодні доводиться лише по двох дивом збережених репродукціях. Якщо в малюнку з ілюстрованого



Іл. 1. М. Калмиков. Рисунок (Портрет самотньої). Пап., туш. (Семь плюс Три : Иллюстрированный альманах. Харьков : изд. «Союза Семи», 1918. 56 с.)

альманаху «Сім плюс Три» (в каталозі виставки 1917 р., ймовірно, № 51 – «Портрет самотньої», туш, гуаш) (Іл. 1), геометризація форми, що загострила гротескно експресію образу, нагадувала про несміливий кубізм, то у малюнку «Віолончеліст» (Іл. 2) (1918), опублікованому в «Збірнику нового мистецтва» (1919) [8], вібрації силових ліній, їх концентрований ритм, що виявляв емоційно-афективний стан музиканта, – про пошуки динамічності та рухливості світу, заявлені італійським футуризмом.

Журналіст, який відгукнувся на виставку авангардистської групи «Спілка Семи», учасником котрої був М. Калмиков, – не приховуючи свого розчарування, відверто і в цілому нещадно засвідчив несамостійний характер робіт («хто знайомий із творами Пікассо, Гогена, Матісса, Бакста й ін., той ясно побачить надто дотикове наслідування цим художникам» [14, с. 4]). Наслідуванням, напевно, матіссівському «Танку» йому угледілись «танцюючі тіла» на великому полотні М. Калмикова (сміємо припустити, в каталозі – це робота олією «Я весняний», № 53) [1]. Негативні відгуки обрушилися на «Сімку» після їх участі в об'єднаній виставці «Союзу мистецтв» (1918). Критиком, який назвав художників «провінцій-



Іл. 2. М. Калмиков. *Віолончеліст*. Пап., ол. (Сборник нового искусства. Киев – Харьков : Изд. Всеукраинского Отдела Искусств, 1919. 24 с.)

ними модниками», виявився Ф. Шміт, професор Харківського університету, відомий учений-візантолог¹. «Сімка» відреагувала на критику негайно і не менш нещадно. Звертаючись в опублікованому «Листі до редакції» безпосередньо до обвинувача, молоді новатори дорікнули авторитетному історичу мистецтв у тому, що той «прогледів, не кажучи про завдання композиції, показаної в чистоті задуму тільки в наших роботах, явно виражені спроби розробити фактуру». «Він не помітив, що ми єдині працюємо над цілісністю нерозбіленого тону, над зведенням колірної гами до єдиної конструкції». І далі: «Ми не боїмося того, що запізнилися з модою, ми боїмося тільки – чи встигнемо переробити величезний художній досвід Заходу і Сходу у власні досягнення» [10, с. 23].

Не поділяючи естетичний радикалізм молодих новаторів, фахівці все ж розгледіли й позитивні сторони в їх роботах. Наприклад, щодо акварелей і малюнків М. Калмикова журналіст на псевдонім «Штрих» зазначив сміливе ком-

позиційне рішення й особливу, поетичну гармонію фарб [14, с. 4]. Саме на ці сильні мистецькі якості – бездоганну композицію і симфонію кольорів – згодом вказували й турецькі колеги по цеху. У 1918 р. родина Калмикових, рятуючись від політичного радикалізму більшовиків, переїхала спочатку до Криму – в Севастополь, а восени 1920 р. до Стамбула.

Долю М. Калмикова тоді розділили багато хто з харківської «Сімки» (принаймні, мали наміри). Улітку 1919 р. полковим писарем Добровольчої армії Харків полишив Борис Косарев² (дезертирував і залишався в Одесі до 1921). До Криму рушили Болеслав Цибіс³ і Георгій Цапок⁴.

² Борис Васильович Косарев (1897–1994) – український художник, сценограф, фотограф, педагог. Закінчив Харківське художнє училище (ХХУ). Представник харківського авангарду, входив до кубофутуристичного угруповання «Спілка Семи». Працював у «Вікнах ПівденРОСту». Був головним художником харківських Червонозаводського театру, Театру юного глядача. Очолював майстерню театрального живопису в Харківському художньо-промисловому інституті.

³ Болеслав Францевич Цибіс (1895–1957) – польський художник, скульптор, художник-монументаліст, кераміст. Навчався в ХХУ. Активний діяч харківського художнього авангарду, входив в угруповання «Спілка Семи». У 1920 р. виїхав до Константинополя, у 1922–1939 рр. мешкав у Польщі. Захоплювався сюрреалізмом, входив до угруповання «Братство св. Луки». У 1939 р. переїхав до Сполучених Штатів Америки.

⁴ Георгій Антонович Цапок (1896–1971) – український сценограф, живописець, графік. Закінчив ХХУ. Представник харківського авангарду, входив в угруповання «Спілка Семи». Оформлював вистави драматичних театрів Харкова, Києва, Дніпра. Був головним художником Харківського російського драматичного театру.

¹ Федір Іванович Шміт (Шміт) (1877–1937) – український і радянський візантолог, археолог, музеєзнавець, теоретик мистецтва, художній критик, педагог. Після закінчення Петербурзького університету 1900 р. досліджував пам'ятки архітектури і живопису Візантії, держав Балкан, Близького Сходу, мистецтво Київської Русі й України. Професор Харківського університету (1912–1921), Київського художнього інституту (1921–1924), директор Державного інституту мистецтв у Ленінграді (1924–1933). Найбільш відомими працями харківського періоду залишаються «Мистецтво старої Русі-України» (1919), «Мистецтво. Його психологія, його стилістика, його еволюція» (1919). Репресований у 1933 р., 1937 р. – розстріляний.

Останній після розриву з Анастасією Цветаєвою, сестрою знаної поетеси, повернувся до Харкова. Перш ніж дістатися до Константинополя, з кочовими циганами поневірявся кримськими степами Володимир Бобрицький⁵ [13]. Якщо Цибіс, доставшись турецьких берегів, виїхав до Берліна, а Бобрицький осів у Нью-Йорку, то Микола Калмиков пов'язав своє життя зі Стамбулом.

Мистець побачив уперше це місто з палуби корабля. Напевно, так само, як і його співвітчизник Олекса Грищенко⁶, Калмиков відчув «епічну велич» Сходу в декоративній пишноті його колористичних одкровен. «Береги підносяться, і ми пропливаємо зовсім близьенько біля грізних скель червоно-мідяного кольору. Барви наліті зеленню, пурпуром і синню-індіго. Величава візантійська мозаїка», [2, с. 25] – згадував на сторінках щоденника О. Грищенко. «Ліворуч Стамбул, праворуч Галата. <...> Над Галатою і побережжями розміщується Пера: посольства, великі доми-касарні, хмародери з рябими стінами. На крутій вежі Галати велично повіває французький прапор. Ніби картина в синьому – неможливо відірвати око. Вистоюю годинами на помості. Недалеко від нашого корабля показується вежа Леандра. За нею Босфор простягається в безмежність Мармурового моря. На обрїях мерехтять, укриті синім туманом, острови. Кораблі з'являються мов чорні цятки. Виникають синьо-блакитні гльоби, тягнуться гірляндами і запалюються то тут, то там, у порозкиданих місцевинах. А за ними мовчазна орієнтальна феєрія» [2, с. 27–28].

Слід зауважити, що з О. Грищенком художник міг особисто познайомитись у період їх спільного перебування в Севастополі. Напевно, М. Калмикову були відомі московські публікації цього літературно здїбного та схильного до теоретизування українського майстра. Серед виданих протягом 1913–1919 рр., мабуть, найбільш гучними були його книга «Російська ікона як мистецтво живопису», що вийшла друком 1917 р., і опублікована

⁵ Володимир Васильович Бобрицький (Bobri, 1898–1986) – театральний художник, графік, музикант. Закінчив ХХУ. Активний діяч харківського художнього авангарду, входив в угруповання «Спілка Семи». Автор першої фахової статті, присвяченої проблемам авангарду й оформлення сцени. У 1920 р. емігрував до Константинополя. З 1923 р. мешкав в Америці. Увійшов в історію американського мистецтва як ілюстратор, основоположник графічного дизайну, співробітничав у журналах Vanity Fair, New Yorker, Vogue, Harper's Bazaar. Відомий як майстер гри на класичній гітарі. Засновник, редактор і головний художник журналу Guitar Review.

⁶ Олекса (Олексій) Васильович Грищенко (1883–1977) – український художник, письменник, педагог. Автор теоретичних досліджень у галузі мистецтва, програмних маніфестів авангардистських течій, у тому числі власної мистецької концепції «кольородинамос» (1919). Жив, навчався, працював у Києві й Москві. У 1919 р. виїхав до Константинополя. З 1921 р. жив у Франції. У традиціях «паризької школи» створив сотні першорядних творів, вагомими частину яких за заповітом майстра було передано до НХМУ.

в каталозі XII Державної виставки стаття «Кольородинамос» (1919), яка оприлюднювала власний мистецький напрям художника, базований на поєднанні принципів кубізму і формальної мови ікони, – вже в наші дні цьому явищу було присвячено окреме дослідження і монографія В. Сусак [12]. Грищенко поділився своїми пластичними відкриттями зі «стамбульським Монпарнасом» (вираз художника). Зустріч влаштував Ібрагім Чалли⁷ [2, с. 182–189], професор Академії мистецтв (Стамбул), талановитий живописець і засновник групи «1914 року» – генерації майстрів, що приживлювала імпресіонізм і постімпресіоністичні прийоми живопису на турецький ґрунт. У творчому доробку особисто І. Чалли побудова живописного сюжету на чистому співвідношенні колірних мас, конструктивний каркас яких задавався горизонтальними і вертикальними осями, втілилась у серії талановитих олійних творів [11, с. 23]. Деякі речі М. Калмикова (особливо пейзажі – про них нижче) наближаються до цих мальовничих структур, позбавлених контурних ліній, створених щільними горизонтальними мазками широкого пензля. Сьогодні, на жаль, неможливо встановити час їх створення: Калмиков залишив без дати левову частку своїх робіт (межі часової атрибуції вельми широкі й визначаються змінами сигнатури: в 1936 р., прийнявши турецьке громадянство, Калмиков змінив підпис у картинах з «N. Kalmikoff» на «Naci Kalmukoğlu» [15, с. 68]).

Завершуючи розмову про О. Грищенка, додамо, що саме він ввів харківського майстра до емігрантського артистичного кола Стамбула [15, с. 20]. Грищенко познайомив Калмикова і Чалли, дружні стосунки яких були перервані смертю М. Калмикова в 1951 р. Інша справа, що як О. Грищенко жадібно всотував візантійство Стамбула (у своїх «Щоденниках» митець зовсім не випадково назвав його «Царгородом»), то Микола Калмикова, нащадка калмицьких турків, захопила османська культура [15, с. 33].

Вивченню архітектурних пам'яток, образотворчому і прикладному мистецтву Туреччини художник присвятив чимало часу. Обстежуючи палаци і мечеті (улюбленим місцем, як вважає Х. Достал, був палац османських султанів на європейській частині Босфору – Долмабахче⁸ з

⁷ Ібрагім Чалли (1882–1960) – турецький художник, педагог. Протягом 1910–1914 рр. навчався в Парижі в майстерні Ф. Кармона, захопився імпресіонізмом. Засновник групи «1914 року». Працював викладачем майстерні олійного живопису стамбульської Академії мистецтв. Зазнав впливу О. Грищенка. Працював у жанрі пейзажу, портрету, залишив галерею яскравих жіночих образів.

⁸ Долмабахче (тур. Dolmabahçe – «насіпний сад») – палац збудовано протягом 1842–1853 рр. у Стамбулі на межі районів Бешикташ і Кабаташ, з 1853 до 1924 р. резиденція шести османських султанів.

його Великим салоном, Залом послів, північними і східними брамами, мечеттю, кімнатами гарему), базари, площі, бібліотеки, караван-сараї, М. Калмиков негайно замальовував їх, бажаючи перейнятися не тільки особливостями естетичного мислення майстрів минулого, а й самим духом, атмосферою східного життя, часу, історії. Безпосередні враження художника втілились у величезній кількості малюнків і етюдів, які випередили створення історичних картин – невеликих за розмірами багатофігурних композицій, безжурних або повних руху, що розвивали теми святкових виїздів султанів, морських битв, обліг і полонів, торгівлі, свят, посольських обідів («Морська битва біля Превези» (Іл. 3), «Вечеря в палаці» (Іл. 4), «Завоювання Стамбула», «Нова мечеть» тощо) і, звичайно ж, сюжети з життя палацових красунь («Катання на човнах», «Лазні», «Гарем»).

На противагу відомим сьогодні «гаремам» музи харківської «Сімки» М. Синякової⁹ (її неопримітивістським акварелям 1910-х рр., героїні яких були подібні до кам'яних ідолів і нагадували про таїтянок П. Гогена [3, с. 80]), у стамбульських «гаремах» М. Калмикова в зачаровуванні східною екзотикою відчутне романтичне світосприйняття, яке багато в чому визначало своєрідність його естетичних поглядів та й, власне, зміст його мистецтва. Сцена післяобіднього відпочинку східних красунь («Гарем») розгортається в неквапливих ритмах горизонтально збудованої композиції. Різноманітність поз підсилює орнаментальність і декоративність, властиві естетиці модерну. У протиставленні відтінків вохристих, жовтих, білих, фіолетових кольорів на приглушеному синім кольором тлі народжувалося відчуття терпкої безтурботності, яка переривалася лише звуками турецького сазу¹⁰.

Зворотною стороною цієї теми була тема pudite, або «ню». Таїтянок П. Гогена, перед яким, про що зазначалося вище, схилялися харківські авангардисти, у стамбульському мистецтві М. Калмикова заступили моделі з циганських кварталів Фатіхе – історичних поселень чингене¹¹. «Цигани для нього – особливі люди», – запевняє історик мистецтва Х. Достал. «Їх унікальні життя і філософія завжди привертала Калмукоглу, вони займали важливе місце в його серці» [15, с. 63].

⁹ Марія Михайлівна Синякова-Уречина (1890–1984) – живописець, графік, ілюстратор книги. Представниця харківського авангарду. Автор червонополянського маніфесту «Труби Марсіан» (1916). У своєму мистецтві репрезентувала неопримітивістський напрям авангардного мистецтва. Муза українського і російського образотворчого і літературного футуризму. У 1922 р. переїхала до Москви.

¹⁰ Музичний інструмент типу лютні сімейства тамбурів (з декою грушоподібної форми і довгим грифом), поширений у численних країнах Сходу, зокрема в Туреччині.

¹¹ Збірна назва циганських груп, які мешкають на території Туреччини.

Цю пристрасть до циганів він розділив зі своїм однокашником по училищу – Володимиром Бобрицьким, батько якого часто влаштував у своєму будинку веселі вечори з музикою і танцями цих мандрівних артистів. Вражаюче живе, чуттєве, повнокровне сприйняття оголеної натури М. Калмикова виявляє чудове знання анатомії і пластики людського тіла, володіння точним малюнком і мальовничою маестрією, на що завжди звертали увагу дослідники творчості художника, вказуючи на отриманий ним блискучий академічний вишкіл у стінах Харківського художнього училища [15, с. 110]. Постановочні, зрежисовані сюжети (мистець зважував усі подробиці й деталі декоративних фонів, драпіровок, аксесуарів, прикрас) знаходили самостійну художню цінність. Ретельно моделюючи форму, мистець передавав ніжність і шовковистість смаглявої шкіри своїх моделей глибиною колірних і світлотіньових переходів. Прикладом цього є живописні твори «Оголена циганка на килимі», «Сидяча оголена» (Іл. 5), «Дівчина з яблуком і апельсином» (Іл. 6), «З підносом» (Іл. 7). Сексуальна привабливість героїнь переломлювалася через чуттєвість класичних образів. Художник не приховував джерел своїх творчих інспірацій: Д. Веласкес, Ф. Гоя, Е. Делакруа, сучасні йому майстри – Е. Мане, Е. Дега, П. Гоген.

Особливо близькою М. Калмикову, як здається, була художня ідеологія французького мистецтва XVIII ст. – її декоративізм і вишуканий естетизм, витончена орнаментальність і поезія алегорій. Усе це, «пропускаючи через себе», він переносив до розпису фасадів приватних особняків та інтер'єрів ресторанів, кондитерських, кінотеатрів (таких як Alhamra (1923), Fitaş, İpek (бл. 1924–1926), Yeni Melek, İnci, Süreyya Cinema (бл. 1927–1933) та ін. [15, с. 104]). До їх декорування майстер був притягнутий буквально відразу, щойно ступив на турецьку землю. У мальовничих декораціях інтер'єрних розписів кінотеатру Сюрейя (Süreyya Cinema) дослідники визначили не тільки стильові ознаки імпресіонізму й модерну, а й подібний парафраз «неокласицизму», звідси й «спіралі білих квітів на синьому тлі», «янголята в овальних рамах, обрамлених гіпсовими бордюрами», простір стельового зводу, що символізував небо, нарешті, німфи в туніках, що майоріють на вітру [15, с. 100]. Цю образну ідентичність неокласицизму фахівці знаходили й у розписах стелі Латинської католицької церкви Різдва Богородиці в Бююкдере, закінчених М. Калмиковим приблизно 1933 р.

Розмірковуючи про пластичну природу полотен М. Калмикова, відомий турецький письменник, поет, історик національної культури Т. Торос слушно зазначив, що увага до зразків класичного мистецтва була особливо значущою для цього ху-

дожника [17]. Репрезентуючи в певному сенсі мистецтво минулих епох, тонким знавцем і шанувальником яких він славився серед друзів, художник утамував особисту гостру потребу в досягненні естетичної краси. Разом із тим, у його «європейзованих» мальовничих сюжетах очевидний відгук на одну з магістральних тенденцій турецької культури (політичної та художньої) – західництво, нова хвиля в русі якої припала на початок ХХ ст. Пояснюючи гостру чуйність, сприйнятливність М. Калмикова до смаків і вподобань стамбульської буржуазії (Калмиков є автором великої кількості її портретів), Т. Торос зауважив, звичайно, і на комерційному аспекті з його безумовною мотивацією «вижити» [17] або, як пом'якшив Х. Достал, «адаптуватися до незнайомого соціального та культурного середовища» [15, с. 98].

Микола Калмиков справді виявився, як з'ясувало дослідження, досить успішним. Рік від року зростала його популярність. Його запрошували для роботи над важливими державними і громадськими замовленнями. Багато чим він був зобов'язаний друзям – таким самим емігрантам, як він, художнику Ібрагіму Сафі¹² й балерині, хореографу Лідії Красс-Арзумановій¹³ – і, звичайно ж, турецьким колегам: художникам, реставраторам, колекціонерам, серед яких Ібрагім Чалли, Ратіп Т. Буряк¹⁴ та інші. Посилаючись на турецьких дослідників, додамо, що протягом 1941–1947 рр. художник провів десять масштабних персональних виставок, на яких він зазвичай експонував від 40 до 100 робіт, і практично всі роботи знаходили свого покупця. Багатьох сучасників ця успішність дивувала, було чимало тих, хто драгувався критикою, наприклад прихильники радикальних авангардистських систем у мистецтві й заперечники академічної традиції художники «Групи Д». Ігнорувала М. Калмикова й офіційна Академія, пояснюючи це тим, що «Калмукоглу декоратор, а не художник» [15, с. 49].

Однак саме ідея живопису, сама по собі приваблива, була тією відправною станцією, яка ви-

значала всі творчі маршрути М. Калмикова. Це торкнулося абсолютно всіх жанрів і видів мистецтва, з якими стикався майстер: історичних картин, зображення «ню», настінних розписів, натюрмортів, портретів і особливо пейзажів.

«Моїм вівтарем завжди було сонце, моєю книгою завжди була природа» – програмний принцип М. Калмикова, записаний Е. Талантасем [15, с. 54], утілювався в сотнях пейзажних сценаріїв, головна роль у яких відводилася сонячному світлу. Постійні теми художника – види на Босфор, острови Прінкіпо (Бююкада) і Хейбеліада, вулички Саріер і рибальське селище Румелі-Каваги, тіністі парки Гюльхане – написані на одному диханні (олією або аквареллю). Міжсезоння або зимові пейзажі – рідкість. Синява неба і водна гладь протоки, білизна каменю і зелень садів розплавлені й приглушені або вкрай напружені полуденним сонцем. Індивідуальність пейзажів М. Калмикова, на думку мистецтвознавиці К. Гірей, – у динамічному русі яскраво освітлених поверхонь, різко контрастуючих з ними затінених ділянок [16, с. 4]. Художник використовує прийом підсвічування в сюжетах, що затримують увагу на декоративних деталях архітектурних будівель або подробицях панорамних ракурсів, прописаних плавним, тонуочим мазком («Мелодія прогулянки», «Мечеть султана Ускюдар Міхрімах» (Іл. 8), «Стамбул. Архітектурний пейзаж», «Пейзаж з човнами»), і в роботах, натурні враження яких розчиняються у вільних колірних плямах, у широкому русі пензля (часом мастихіна) – «Човни» (Іл. 9), «Причал Ейоп» (Іл. 10), «Лиман», «Лісовий пейзаж» (Іл. 11). Сміємо припустити, що розвиток мистецтва М. Калмикова проходив усередині й між цими двома рівноправними живописними системами, мальовничими стихіями, генетично пов'язаними з досвідом імпресіонізму.

Справа в тому, що в історію турецького мистецтва М. Калмиков – N. Kalmukoğlu (Іл. 12) увійшов майстром, який вільно трактував прийоми і техніку імпресіоністичного живопису (проблема, що її завжди підіймали турецькі мистецтвознавці). Напевно, «назадницький» крок у його бік (у порівнянні з «авангардизмом» «харківського» періоду) був свідомим і відвертим. Напевно, живописні цінності та завоювання імпресіонізму імпонували природі артистичного обдарування М. Калмикова, його художницьким уподобанням, його мистецькому світосприйняттю. Драматургія його творів наполегливо виявляє пасіонарність кольорових сполучень, захоплення пленером, природним освітленням тощо, але в них не знайшлося місця радикальній деформації натури, дематеріалізації предмету, кардинальним зсувам форми. «Імпресіоністична лінія» в її діалого-

¹² Ібрагім Сафі (1898–1983), відомий художник з азербайджанським корінням, народився в Нахічевані. Його прізвище взято від відомого турецького племені сафі, яке зіграло важливу роль в організації династії Сефевідів на початку XVI ст. Закінчив Московську академію мистецтв. Під час Першої світової війни переїхав до Стамбула, став громадянином Туреччини. У творчості був послідовником імпресіоністів і реалістів.

¹³ Лідія Красс-Арзуманова (1897–1988) родом з Катеринодара (після 1920 р. – Краснодар, Росія), засновниця першої балетної школи в Туреччині, відома там як Лейла Арзуман.

¹⁴ Ратіп Тахір Буряк (1904–1977) – турецький художник, графік, карикатурист. У 1921 р. закінчив Морське торгове училище, втім, у 1926–1928 рр. навчався живопису в Парижі. У «стамбульський» (1928–1936) та «анкарський» періоди (з 1936) писав масштабні живописні композиції, тематичні картини, захопився карикатурою. Активно виставлявся. Займався журналістикою і політикою.

вих інтерпретаціях залишалася наскрізною для М. Калмикова в 1930–1940-х рр. У цьому, мабуть, і полягає головна інтрига мистецтва його «харківського» і «стамбульського» періодів, інтрига, яка ще чекає на українських дослідників.

Висновок. Творча біографія і особистість Миколи Калмикова – Насі Калмукоглу сьогодні широко відома турецьким фахівцям, колекціонерам, любителям мистецтва. Відкриття мистецтва майстра їх українським сучасникам ще попереду. Разом з тим, уже сьогодні очевидний універсалізм М. Калмикова, котрий успішно працював як у царині театральної декорації і настінного розпису, так і у станкових формах мистецтва, синтетизм його мислення багато в чому, без сумніву, можна пояснити високим рівнем фахової підготовки, отриманої у стінах Харківського художнього училища, а також особливою професійною і художницькою орієнтацією артистичного середовища Харкова 1910-х рр.

У перспективі досліджень, як нам видається, залишаються проблеми творчих взаємовпливів І. Чалли і М. Калмикова. Вносять певні корективи в усталені уявлення щодо мистецтва М. Калмикова творчі контакти з харківською авангардистською «Спілкою Семи» і ще більше – з автором оригінальної мальовничої концепції «кольородинамос» О. Грищенком.

Непорушна впевненість художника у важливості свого призначення, місія популяризатора й адаптора високих зразків західного мистецтва, розуміння живопису як «світу без часу» (Г. Гессе) роблять М. Калмикова важливою фігурою сучасного мистецтва Туреччини.

Література:

1. Виставка «Семи» первая. 1917 : Живопись. Графика. Скульптура : каталог. Харьков : Типография Харьковской городской школы печатного дела, 1917. 18 с.
2. Грищенко О. Мої роки в Царгороді: 1919–1920–1921. Мюнхен ; Париж : Дніпрова хвиля. 1961. 260 с.
3. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
4. Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники русского зарубежья : Первая и вторая волна эмиграции : Биографический словарь : в 2 т. Санкт-Петербург : Мирь, 2019. Т. 1. 712 с.
5. Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні : монографія / пер. з англ. Г. Яворської. Київ : Родовід, 2018. 357 с.
6. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Харків : Графпром, 2014. 476 с.
7. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1980–1910-е годы : монография. 2-е изд., испр. и доп. Харьков : ТО Эксклюзив, 2006. 352 с.
8. Сборник нового искусства. Киев ; Харьков : Изд. Всеукраинского Отдела Искусств, 1919. 24 с. : ил.
9. Семь плюс Три : иллюстрированный альманах. Харьков : издание «Союза Семи». 1918. [56 с.].
10. Союз семи. Письмо в редакцию. *Колосья*. 1918. № 6/7. С. 23.
11. Сусак В. Його роки в Царгороді. *Крутика*. 2021. № 7/8. С. 22–30.
12. Сусак В. Олекса Грищенко. Динамоколір. Київ : Родовід, 2017. 320 с.
13. Чечик В. Борис Глаголин и харьковские художники «Союза семи». *Авангард и театр 1910–1920-х годов / отв. ред. Г. Ф. Коваленко*. Москва : Наука. 2008. С. 39–107.
14. Штрих. Виставка Семи. *Жизнь России*. 1917. 19 декабря (№ 6). С. 4.
15. Dostal H., Rosan S. O. Naci Kalmukoğlu [Николай Калмуков]. Izmir : Arcas Sanat, 2007. 271 s.
16. Giray K. Naci Kalmukoğlu'nun paletinden İstanbul. *Naci Kalmukoğlu : Sergi kataloğu* (Beyoğlu Sanat Galerisi, 16 Aralık 1997 – 9 Ocak 1998). İstanbul : Emlak Bankası, 1997. S. 3–5.
17. Toros T. Naci Kalmukoğlu. URL : <http://www.antikalar.com/naci-kalmukoglu/> (дата звернення : 16.06.2021).

References:

1. *Vystavka "Semi" pervaia. 1917: Zhivopis. Grafika. Skulptura* [Exhibition "Seven" first. 1917: Painting. Graphic arts. Sculpture] [Catalog]. (1917). Kharkov: Tipografia Khar'kovskoi gorodskoi shkoly pechatnogo dela. [In Russian].
2. Hryshchenko, O. (1961). *Moi roky v Tsarhorodi: 1919–1920–1921* [My years in Constantinople: 1919–1920–1921]. München; Paris: Dniprova khvyliia. [In Ukrainian].
3. Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX st.* [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Kyiv: Hrani-T. [In Ukrainian].
4. Leikind, O. L., Makhrov, K. V. & Severiukhin, D. Ia. (2019). *Khudozhniki russkogo zarubezhia: Pervaia i vtoroia volna emigratsii* [Artists of the Russian Diaspora: The First and Second Wave of Emigration] [Biographical Dictionary]. In 2 vols. (Vol. 1). Saint-Petersburg: Mir. [In Russian].
5. Mudrak, M. (2018). *'Nova Generatsia' i mystetskyi modernizm v Ukraini* [The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine]. H. Iavorska (trans). Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
6. Pavlova, T. (2014). *Mysttsi ukrainskoho avanhardu v Kharkovi* [Artists of Ukrainian avant-garde in Kharkiv]. Kharkiv: Hrafprom. [In Ukrainian].
7. Savitckaia, L. (2006). *Na puti obnovleniia. Iskusstvo Ukrainy v 1980–1910-e gody* [On the path of renewal: Art of Ukraine in the 1980–1910s] [Monograph]. (2nd ed.). Kharkov: TO Ekskliuziv. [In Russian].
8. Vseukrainskii Otdela Iskusstv. (1919). *Sbornik novogo iskusstva* [Collection of new art]. Kiev; Kharkov: Izd. Vseukrainskogo Otdela Iskusstv. [In Russian].
9. Soiuz Semi. (1918). *Sem plus Tri* [Seven Plus Three] [An Illustrated Almanac]. Kharkov: izdanie 'Soiuz Semi'. [In Russian].
10. Soiuz semi. (1918). Pismo v redaktsiiu [Letter to the editor]. *Kolosia*, 6/7, 23. [In Russian].
11. Susak, V. (2021). Yoho roky v Tsarhorodi [His years in Constantinople]. *Krytyka*, 7/8, 22–30. [In Ukrainian].
12. Susak, V. (2017). *Oleksa Hryshchenko. Dynamokolir* [Alexis Gritchenko. Dynamocolor]. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
13. Chechik, V. (2008). Boris Glagolin i kharkovskie khudozhniki "Soiuz semi" [Boris Glagolin and the Kharkov artists of the Union of Seven]. In G. F. Kovalenko (Ed.). *Avangard i teatr 1910–1920-kh godov* (pp. 39–107). Moscow: Nauka. [In Russian].
14. Shtrikh. (1917, December 19). Vystavka Semi [Exhibition of Seven]. *Zhizn Rossii*, p. 4. [In Russian].
15. Dostal, H. & Rosan, S. O. (2007). *Naci Kalmukoğlu* [Naci Kalmukoglu (Nikolay Kalmukov)]. Izmir: Arcas Sanat. [In Turkish].

16. Giray, K. (1997). Naci Kalmukoğlu'nun paletinden İstanbul [Istanbul from Naci Kalmukoğlu's palette]. In *Naci Kalmukoğlu: Sergi kataloğu* (Beyoğlu Sanat Galerisi, 16 Aralık 1997 – 9 Ocak 1998) (pp. 3–5). İstanbul: Emlak Bankası. [In Turkish].

17. Toros, T. (N. d.). Naci Kalmukoğlu. *Antikalar.com*. Retrieved from <http://www.antikalar.com/naci-kalmukoglu/>. [In Turkish].



Іл. 3. Н. Калмукоглу. Морська битва біля Превези. П., о. 54 × 70 см. Колекція Л. Аркаса (Dostal H., Rosan S. O. *Naci Kalmukoğlu. Izmir : Arcas Sanat, 2007. 271 p.*)



Іл. 4. Н. Калмукоглу. Вечера в палаці. П., о. 30 × 50 см. Приватна колекція (Dostal H., Rosan S. O. *Naci Kalmukoğlu. Izmir, 2007*)



Іл. 5. Н. Калмукоглу. Сидяча оголена.
П., о. 47,2 × 32,7 см. Колекція А. М. Зильберман
(Dostal H., Rosan S. O. Naci Kalmukoğlu. Izmir, 2007)



Іл. 6. Н. Калмукоглу. Дівчина з яблуком і
апельсином. П., о. 77 × 47,8 см. Колекція
Н. Терзи (Dostal H., Rosan S. O. Naci
Kalmukoğlu. Izmir, 2007)



Іл. 7. Н. Калмукоглу. З підносом. П., о. 26,8 × 41 см.
Колекція Б. Сойдан (Dostal H., Rosan S. O. Naci Kalmukoğlu. Izmir, 2007)



Іл. 8. Н. Калмукоглу. Мечеть султана Ускюдар Міхрімах. 46 × 60 см.
Приватна колекція (Dostal H., Rosan S. O. Naci Kalmukoğlu. Izmir, 2007)



Іл. 9. Н. Калмукоглу. Човни. П., о. 31 × 34 см. Колекція Antik A. Ş. (Toros T. Naci Kalmukoğlu.
URL : <http://www.antikalar.com/naci-kalmukoglu/> (дата звернення : 16.06.2021))



Іл. 10. Н. Калмукоглу. Причал Ейон. П., о. 31,3 × 38,7 см.
Колекція Б. Сойдан (Dostal H., Rosan S. O. Naci Kalmukoğlu. Izmir, 2007)



Іл. 11. Н. Калмукоглу. Лісовий пейзаж.
П., о. 52 × 40 см. Колекція Б. Сойдан
(Dostal H., Rosan S. O. Naci Kalmukoğlu.
Izmir, 2007)



Іл. 12. Н. Калмукоглу. Автопортрет з другом
(Р. А. Евраносоглу). П., о. 65,4 × 50,5 см.
Колекція Б. Сойдан (Dostal H., Rosan S. O.
Naci Kalmukoğlu. Izmir, 2007)

УДК 7.071.5(477.54)
DOI 10.33625/visnik2021.02.107

ID ORCID 0000-0002-0719-2231

Андрій БУДНИК

*Київський національний університет
культури і мистецтва*

ID ORCID 0000-0002-2189-0976

Юрій МАРЧЕНКО

Інженерна академія України

ID ORCID 0000-0001-9199-0270

Михайло СЕЛІВАЧОВ

*Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури*

ХАРКІВСЬКА ХУДОЖНЯ ШКОЛА В ІСТОРІЇ ТРЬОХ ПОКОЛІНЬ ОДНІЄЇ РОДИНИ

Будник А. В., Марченко Ю. Г., Селівачов М. Р. Харківська художня школа в історії трьох поколінь однієї родини. Висвітлюються матеріали про навчання у харківських навчальних закладах – попередниках ХДАДМ, участь у навчальному процесі протягом 1920–1950-х рр. і творчі здобутки архітектора Георгія Дмитровича Іконнікова (1896–1981), його пасинка – художника-поліграфіста Романа Олексійовича Селівачова (1914–1995), а також онуки Г. Іконнікова – Олени Олексіївни Ганенко (1945 р. н.).

Найстарший із наших персонажів навчався в 1910-х рр. у Центральному училищі технічного рисування (нині – Санкт-Петербурзька державна художньо-промислова академія ім. О. Штігліца). Брав участь у Першій світовій і громадянській війнах. Упродовж 1920–1930-х рр. запроєктував у співдружності з О. Молокіним, П. Крупком, В. Богомолівим близько тридцяти харківських споруд. Серед них такі знакові об'єкти, як «Лопанські сходи», студентський гуртожиток «Гігант», Національний університет будівництва та архітектури (колишній «Держстрах»), НДІ експериментальної ветеринарії, драматичний театр ім. О. Пушкіна, Будинок культури ім. М. Скрипника та ін. Г. Іконніков викладав у мистецьких навчальних закладах, очолював архітектурно-будівельний відділ Харківського ПромбудНДІпроєкту, який створив низку важливих підприємств для Індії, Китаю, Сирії й інших країн.

Р. Селівачов студіював у Харківському художньо-му інституті (1929–1932), оформлював експозиції Святогорського музею, згодом – заповідника «Кисво-Печерська лавра», працював у поліграфії. У 1941 р. студент Київського інженерно-будівельного інституту був призваний до армії. Після війни закінчив Московський поліграфічний інститут; під керівництвом Р. Селівачова худож-

ньо оформлювалися перше та наступні видання українських радянських енциклопедій, галузеві енциклопедичні довідники, «Історія українського мистецтва» у шести томах, «Словник художників України», «Шевченківський словник», інші відповідальні проєкти, відзначені дипломами всесоюзних і республіканських конкурсів. Серед «нащадків» Р. Селівачова є випускники мистецьких і архітектурних вишів Ленінграда, Харкова, Києва, члени НСХУ.

Проте бажання бути художником не завжди вдається реалізувати. Заохочувана дідом, О. Ганенко з дитинства позувала студентам ХХІ та мріяла стати мисткинею. Один із її портретів кільканадцять років прикрашав вестибюль навчального закладу. Зрештою вона віддала перевагу математиці, викладала в Харківському університеті, проте пам'ятає незабутні моменти, пов'язані з харківською художньою школою.

Ключові слова: харківська художня школа, художнє виховання в родині, Георгій Іконніков, Роман Селівачов, Олена Ганенко.

Budnyk A., Marchenko Yu., Selivatchov M. Kharkiv Art School in the History of One Family' Three Generations. The present article covers the materials about studies and teaching in Kharkiv educational institutions – the predecessors of the Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA), participation in the educational process during the 1920s–1950s and the creative achievements of the architect Georgy Ikonnikov (1896–1981), his stepson, printing artist Roman Selivachev (1914–1995), as well as G. Ikonnikov's granddaughter, Yelena Ganenko (born in 1945).

The oldest of our characters studied in the 1910s at the Central School of Technical Drawing (now the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design) in the 1910s, then participated in the Civil War and in WWI. During the 1920s and 1930s he designed about thirty Kharkiv buildings in collaboration with A. Molokin, P. Krupko, V. Bogomolov. Among his works there are such landmark objects as “Lopan Stairs”, student dormitory “Giant”, National University of Construction and Architecture (former building of the State Insurance), Research Institute of Experimental Veterinary, A. Pushkin Drama Theater, M. Skrypyk House of Culture, etc. G. Ikonnikov taught in the art schools, headed the architectural and construction department of Kharkiv research institute for industrial projects, which created a number of important enterprises for India, China, Syria and other countries. R. Selivatchov studied at Kharkiv Art Institute (1929–1932), designed the expositions of the Syvatogorsk Museum, and later the “Kyiv-Pechersk Lavra” Reserve, and worked in printing. In 1941 the student of the Kyiv Civil Engineering Institute was drafted into the army. After the war he graduated from Moscow Polygraph Institute. The first and subsequent editions of Ukrainian Soviet Encyclopedias, branch encyclopedic reference books, “History of Ukrainian Art” in six volumes, “Dictionary of Artists of Ukraine”, “Shevchenko Dictionary”, other projects of national importance were designed under his leadership. A lot of them were awarded by the diplomas of International, All-Union and republican book competitions. Among R. Selivatchov's

followers there are graduates of Art and Architectural universities in Leningrad, Kharkiv and Kyiv, members of the National Artists' Union of Ukraine. However, the desire to be an artist is not always realized. Encouraged by her grandfather, O. Ganenko from childhood posed for his students and dreamed of becoming an artist. One of her portraits decorated the lobby of Kharkiv Art Institute for many years. Finally, she preferred mathematics, taught at Kharkiv University, but remembers unforgettable moments related to Kharkiv Art school.

Keywords: *Kharkiv art school, art education in the family, Georgy Ikonnikov, Roman Selivatchov, Helena Ganenko.*

Столітній ювілей вищої художньої освіти в Харкові актуалізував низку питань історії та передісторії цієї інституції. Серед них – спадкоємність і взаємини навчальних закладів міста, що в різні періоди називалися по-різному, подеколи розташовувалися в різних приміщеннях і мали різне підпорядкування. У літературних джерелах наявні часом уривчасті та суперечливі відомості про викладачів і вихованців, їхній творчий доробок інколи визначений не повною мірою. Окремі помилки мандрують із одного видання до іншого, що перешкоджає повноцінному осмисленню вітчизняної культурної спадщини.

Особливе місце займає в ній діяльність мистецьких династій, адже родинна спадковість формує сприятливий ґрунт для засвоєння знань і навичок, які здобуваються в навчальному закладі. Саме такий випадок маємо щодо персонажа нашої розвідки, художника-поліграфіста Романа Селівачова, випускника Харківського художнього технікуму. Бабуся, Катерина Селівачова, брала участь у виставках «передвижників», батько – літературний і мистецький критик, вітчм – архітектор, сини, онук і правнук теж пов'язали життя з архітектурою та мистецтвом. Отже, нараховуємо шість доволі продуктивних творчих генерацій, принаймні три з них тісно асоційовані з Харковом.

Протягом останньої чверті століття з'явилася низка досліджень, які не тільки згадують окремих членів названої мистецької династії (це траплялося й раніше), а й виявляють і аналізують їхній раніше неоприлюднений доробок. До таких (обмежимося тут українськими виданнями) належать розвідки Ю. Марченка [10; 11; 12] й А. Пучкова [15; 16], М. Селівачова [17, с. 298–299, 520–521, 533, 543, 549]. У статтях В. Перевальського [14] й А. Будника [2], присвячених Романові Селівачову, з'ясовано його внесок у мистецтво української книги. А. Гаврилюк узагальнила дані стосовно ролі родинної традиції в становленні творчої особистості [3; 4].

Метою даного дослідження є виявлення ролі харківського культурного середовища, зо-

крема місцевої художньої школи, в історії кількох поколінь однієї родини, де сплелися гілки родів слобожанського, новгородського та петербурзького походження. Матеріалами послужили спогади, літературні й архівні відомості, документи та листи, що збереглися у сімейному архіві.

Інколи найтрагічніші колізії людської долі несподівано мають щасливе продовження. Так сталося з абсолювентом Лейпцігського університету О. Ф. Селівачовим (1887, Москва – 1919, Харків). Він навчався також у Мюнхені, склав екстернат у Московському університеті, викладав мову та словесність у гімназіях Дуббельна (під Ригою), Новочеркаська, Вільна. У 1915 р. овдовів і переїхав до Харкова, напевно, поближче до дітей-сиріток, якими опікувалася сестра його покійної дружини Анни – Марія Петрівна Солянка, що працювала тоді фармацевтом у Хоролі Полтавської губернії.

У Харкові Олексій Федорович учителював, писав дисертацію під керівництвом академіка М. Сумцова. В архіві останнього зберігся лист, у якому О. Ф. Селівачов просить сприяння у складенні магістерського іспиту [13]. 29 квітня 1918 р. вдруге одружився – з учителькою Євдокією Давидівною Шулікою (1889–1956). У свідцтві про шлюб харківської Різдово-Богородичної церкви наречена записана «селянкою села Таранівка Зміївського повіту Харківської губернії». Вона закінчила харківську Маріїнську гімназію (1907), навчалася на історико-філологічному факультеті Вищих жіночих курсів у Харкові (1913–1919). Збереглась її залікова книжка з виставленими оцінками й автографами харківських учених Дм. Багалія, Вл. Бузескула, Дм. Зеленіна, Є. Кагарова, А. Кадлубовського, М. Сумцова, Ф. Шміта.

Харківські адреси Селівачових відомі за позначками на рукописах статей Олексія Федоровича 1916–1919 рр. і на адресованих йому листах від московського письменника Михайла Осиповича Гершензона: Ветеринарна, 39; Рижовська, 4; Франківська, 3; Чернишевська, 39 [15]. Спільне життя подружжя тривало півтора роки. У свідцтві про смерть, виданому харківською Вознесенською церквою, занотовано, що 25 листопада 1919 р. О. Ф. Селівачов помер від запалення легенів і похований на Кирило-Мефодіївському кладовищі (ліквідованому в 1930-ті).

Євдокія Давидівна заступила рідну матір синові Олексія Федоровича – Роману, котрий називав її мамою. 1921 р. вона вийшла заміж за архітектора Г. Д. Іконнікова, який замінив пасинкові батька (Іл. 1) та, безперечно, вплинув на його рішення поступати до Харківського художнього технікуму (ХХТ), оскільки співпрацював у цьо-



Іл. 1. Є. Шуліка з другим чоловіком Г. Іконніковим, пасинком Романом і неідентифікованою особою (ліворуч) у своєму родинному будинку на вул. Трансваальській, 7. Фото бл. 1930 р.

му навчальному закладі з відомим архітектором Олександром Молокіним (1880–1951) [6]. У названому джерелі навіть стверджується, ніби будинок Клубу друкарів (1927) створили «архітектор Молокін і студент Іконніков», хоча такий статус для 35-річного майстра з петербурзькою фаховою освітою виглядає малоімовірним.

У згаданому нарисі Михайла Димного «Архітектори майбутнього», надрукованому в найстарішому з існуючих досі українському журналі «Всесвіт» за 1929 р., ледве не вперше йдеться про ХХТ. Розміщувався він у «будинку з кольоровими візерунками» на Каплунівській, де навчалося тоді «240 студентів, майбутніх архітекторів, художників і скульпторів», із них мало не 200 – на архітектурному факультеті. У дусі свого часу автор протиставляє «стару» й «нову» школи: «В самому технікумі до половини 1927 року студентів навчали стилів: українського, бароко, ампіру. Тепер технікум відкинув старі форми» [6].

Далі М. Димний пише про запрошення на кафедру архітектури технікуму молодих фахівців ОСАУ (Об'єднання сучасних архітекторів України) Г. О. Яновицького та І. І. Малоземова на допомогу Я. А. Штейнбергові, старому викладачеві вишу, теж представникові нових течій. «Бойовим завданням дня» названо створення су-

часного типу функціональних будівель і тісний зв'язок між студентами, випускниками технікуму та будівельними конторами: «Форма для форми, краса задля краси – мусять відмерти. Простота і зручність, конструктивізм, доцільність, економічність, ось лінія нової архітектури» [6].

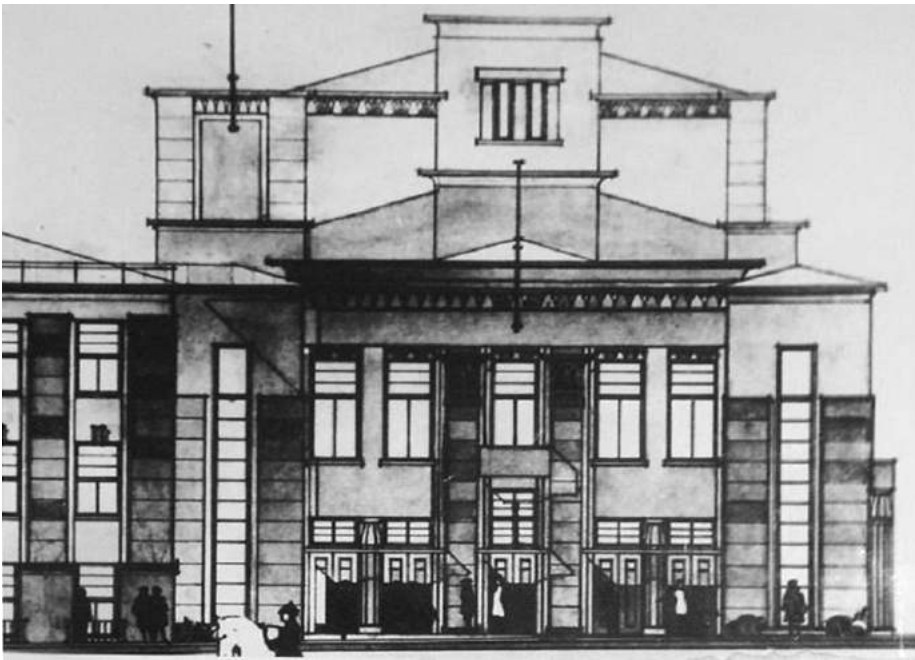
Стаття ілюстрована кількома прикладами дипломних проєктів повпредства (Н. Дайц), банку (Д. Чорновіл), театру (Г. Шлакониов), що нагадує горизонтально розпластаними геометризованими об'ємами сучасну будівлю харківської опери (Іл. 3). У тексті йдеться про проєкти стадіону «Металіст» (Перемилівський), «Фізкультура» (О. Касянов), лазні (Богомолів), будинку на Чорноглазовській вулиці (Білозеров) і вже згаданого Клубу друкарів (Іконніков і Молокін¹). Останній проєкт поєднує риси неокласицизму (збереження ордерної системи), модерну (ненав'язливо-егіпетські мотиви легкого декору), конструктивізму (асиметрія, «градусникові» вікна) й ар деко (пропорції та ритміка різнорівневих площин). Таке стилістичне співіснування взагалі властиве харківській архітектурі 1920-х рр. (Іл. 2).

Георгій Дмитрович Іконніков в архітектурному ландшафті Харкова

Георгій Дмитрович Іконніков народився 5 січня 1896 р. в петербурзькій багатодітній родині власника лісопильно-столярного заводу Дмитра Івановича Кособрюхова. Для людини мистецтва таке прізвище не дуже пасує, тому наш герой змінив його на материнське – Іконніков, а десятеро братів і сестер залишилися Кособрюховими. Зберігся сезонний проїзний квиток з фотографією юного Георгія на право проїзду з 1 травня по 15 вересня 1914 р. у вагоні третього класу «Приморской СПб – Сестрорецкой ж. д.» між станціями «Новая деревня» і «Горская» (Іл. 4). Неподалік була родинна дерев'яна дача.

Г. Іконніков охоче згадував навчання в Центральному училищі технічного рисування барона Штігліца, зокрема як революційні студенти викидали 1917 р. з вікон гіпсові зліпки античних статуй. Дійшли до нас і деякі його малюнки, го-

¹ Які саме дисципліни викладав у ХХТ Олександр Молокін, достеменно ще не з'ясовано. Дослідниця його творчості Н. В. Антоненко стверджує, що 1914 р. він влаштувався на роботу викладачем архітектури Харківського технологічного інституту (ХТІ), займаючи посаду головного архітектора міста [1, с. 99]. У листопаді 1921 О. Молокін отримує звання професора архітектури в ХТІ, 1923 р. – очолює там кафедру спеціальної архітектури, читає лекції з цивільної архітектури, 1926 стає науковим співробітником кафедри інженерно-будівельних наук у ХТІ. Після розформування 1930 р. ХТІ, О. Молокін ледве не до кінця життя працює в новоствореному Харківському інженерно-будівельному інституті (ХІБІ), де завідує кафедрами: архітектури; проєктування; будівництва; промислових споруд; архітектурних конструкцій; неодноразово призначався деканом архітектурного факультету.



Іл. 2. О. Молокін, Г. Іконніков. Проект Клубу друкарів, виконаний на архітектурному факультеті Харківського художнього технікуму (1927). (Антоненко Н. В. Творческий путь архитектора профессора А. Г. Молокина. Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость. 2017. Т. 7. № 1. С. 101)

ловним чином академічні студії з натури. Устиг і повоювати, про що свідчить фотографія в кашкеті з кокардою та зимовій шинелі з каракулевым коміром. Іконніков тримає за вуздечку вороного коня. На звороті вказано, як звати коня, – «Дрянъ» і місце – Західний фронт.

У серпні 1941 р. був призваний на службу до Червоної армії у званні інженер-капітана. Був поранений і через це кульгав, але службу не залишив. Закінчив війну 1 жовтня 1945 р. у званні інженер-майора. Після цього викладав, очолював архітектурно-будівельний відділ Харківського Промбуд-НДПроекту, створюючи промислові підприємства в Індії, Китаї, Сирії й інших країнах. Архітектурні об'єкти Іконнікова неодноразово описані, достатньо додати лише кілька штрихів.

Почнемо з «Харківських сходів», спроектованих у співавторстві з архітектором П. З. Крупком (Іл. 5). Нині це одна з візитівок Харкова – сходи з Лопанської набережної на Університетську гірку. При масштабній реконструкції Пролетарської площі (1927–1933) сходи стали її частиною [18]. Тоді ж на гірці знесли торгові ряди з боку універмагу, побудували хімічний корпус Університету в конструктивістському смаку [8], нові сходи добре вписались у новостворений ансамбль [9]. На початку 1930-х ці два співавтори проектували житловий будинок працівників місцевої промисловості – на розі вул. Культури та пров. Самокиша, що функціонує досі, включно з «ліфтом 2-го під'їзду».

Далі згадаємо кілька проектів у співавторстві Молокіна з Іконніковим. Студентське містечко «Гігант» (1927–1929) спочатку називалося «Будинок пролетарського студентства № 1» й займало гуртожиток Політехнічного інституту і

Палац студентів на Пушкінській вулиці. Це комплекс із десятих пов'язаних між собою п'яти- і шестиповерхових секцій. Сходові клітки розташовувалися в потужних пілонах, що створювали могутню пластику фасадів, яка добре видна на фотографіях. Коридори освітлювалися з торців. Крім житлових кімнат і санвузлів передбачалися лазні, пральні, дезінфекційні камери, ізолятор – усе необхідне для нормального життя (Іл. 6).

Після пошкоджень у роки війни будівлю реконструювали. Іконніков жалкував, що в кімнатах почали селити по п'ять-шість осіб замість двох (відповідно до первинного задуму). Тим більше, що в «Гіганті» довелося мешкати й одному з його внуків, Олексієві Романовичу Селівачову (1951 р. н.), коли навчався в Харківському інженерно-будівельному інституті.

Нині це Харківський національний університет будівництва та архітектури. Його добре збережену будівлю (колишній Держстрах, 1926–1927) теж проектували Іконніков і Молокін [1, с. 100–103]. Вона прикметна виразним, але ненав'язливим ритмом балконів і потужним рустом, який об'єднує два долішніх поверхи. Нещодавно тут установили пам'ятник О. М. Бекетову, проте немає хоч би пам'ятної дошки про творців цієї величної споруди (Іл. 7). Можна додати ще кварталний комплекс (із доміантою рис ар деко) Ветеринарного інституту з житловим будинком для співробітників на Пушкінській вулиці (1927–1928), але його мало хто знає навіть із харків'ян (Іл. 8).

Будівлю драматичного театру ім. Пушкіна на вул. Чернишевського знищила пожежа 1978 р., і тимчасову сцену театрові надав Будинок культури зв'язківців на вул. Скрипника. У ньому



Іл. 3. Репродукція статті М. Димного (Димний М. Архітектори майбутнього. Всесвіт. 1929. № 7. С. 7)



Іл. 4. Георгій Іконніков-Кособрюхов. Фото бл. 1914 р.



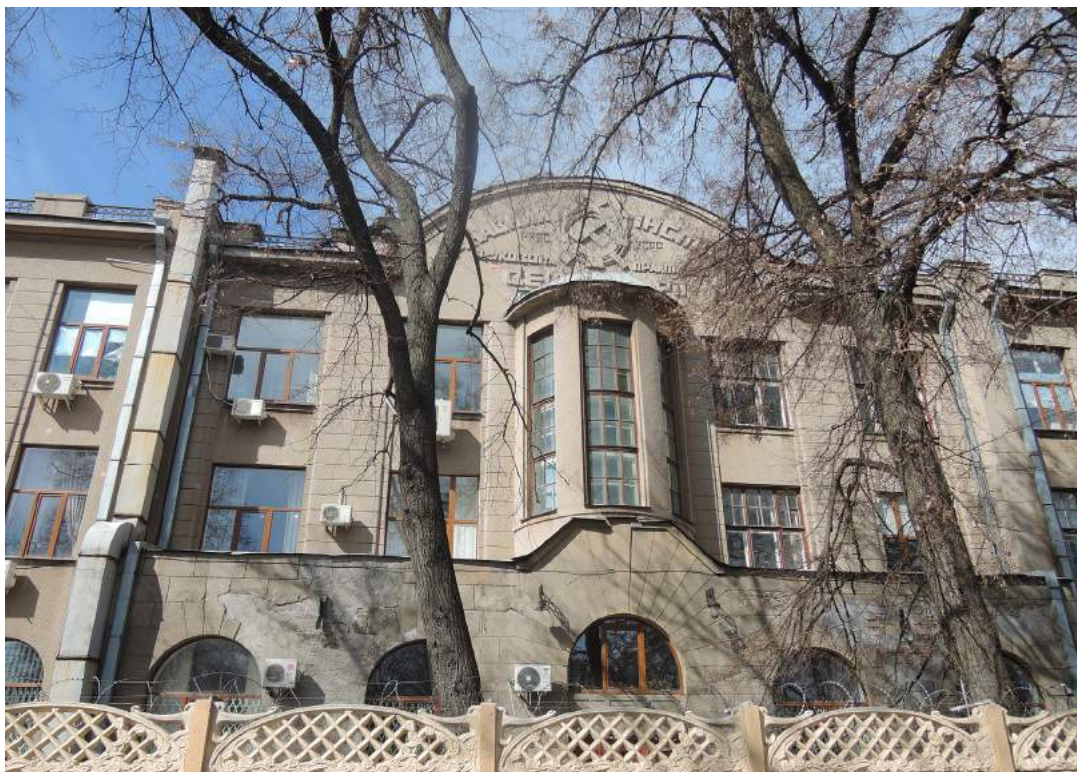
Іл. 5. Сходи від Лопанської набережної до Університетської гірки. Проект Г. Іконнікова (1927) у співавторстві з архітектором П. Крупком



Іл. 6. Студентський гуртожиток «Гігант» (1927–1928), спроектований Г. Іконніковим у співавторстві з О. Молокіним. Фото Ю. Марченка, 2019 р.



Іл. 7. Будівля колишнього Держстраху (1925–1929), спроектована Г. Іконніковим у співавторстві з О. Молокіним. Нині Харківський національний університет будівництва та архітектури. Фото Ю. Марченка, 2019 р.



Іл. 8. Будівля Ветеринарного інституту (1927–1928), спроектована Г. Іконніковим у співавторстві з О. Молокіним. Фото Ю. Марченка, 2019 р.



Лл. 9. Будинок культури зв'язківців (1926–1929), спроектований Г. Іконніковим у співавторстві з О. Молокіним. (Антоненко Н. В. Творческий путь архитектора профессора А. Г. Молокина. Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость. 2017. Т. 7. № 1. С. 94–110)

теж бачимо типове для харківської архітектури 1920-х рр. співіснування конструктивізму з ордерною системою: асиметрична композиція, вікна згруповані парами задля уникнення монотонного ритму, вертикалі «градусникових» вікон, акцентування чотирма колонами зміщеного вбік головного входу з розвиненим аттиком, що врівноважується довгим балконом верхнього поверху на протилежному крилі будівлі (Лл. 9). Знову цікавий збіг: обидва ці об'єкти (1926–1929) також проектували Молокін з Іконніковим!

Завершимо короткий огляд «Корсаковською лазнею». То був триповерховий палац у стилістиці ар деко зі ступінчастим ризалітом у центрі, широкими двомаршовими сходами на рівень бельєтажу та просторим басейном, споруджений уже без Молокіна. Два величезних симетричних аркових вікна посередині нагадують обриси давньоримських терм і ніби вказують на функціональне призначення лазні (Лл. 10). Утім, її правильніше називати «Корсіковською» – за прізвищем одного з колишніх власників земельних ділянок на Московському проспекті. Чергова помилка – керівником дипломного проекту (за ним побудована лазня) студента В. І. Богомолова вважається міфічна особа – Г. Д. Толоконніков, а насправді ним був Г. Д. Іконніков.

Серед творів Г. Д. Іконнікова був один «для душі» – його власний дім, обсаджений з усіх боків французьким бузком, на вулиці Трансваальській, 7, у приватному секторі тодішньої харків-

ської околиці Шатилівки. Тут Георгій Дмитрович мешкав з кінця 1920-х упродовж півстоліття. Шкода, що будинок розібрали на початку 1980-х, було б цікаво порівняти творчість архітектора для «переможного пролетаріату» та «для себе». Проте збереглися спогади та фотографії. Бачимо на них простий і зручний одноповерховий будинок із червоною цеглою з еркером і білою мансардою під етернітовим дахом з ламаним фронтоном (Лл. 11). Довкола, на стандартній ділянці площею шість соток, – невеликий сад із клумбами, огорожений простим штахетом, а біля хвіртки з кованою традиційною клямкою – висока біла черешня.

Парадний хід улаштований був із заплетеної виноградою веранди, де влітку пили чай і обідали в прохолодному затінку. З коридора круті дерев'яні сходи вели на горище, де сушили білизну, та до гостьової кімнатки в мансарді, де жив у юності пасинок подружжя Роман. У наступні десятиліття тут зберігали старі малюнки, рукописи, ноти, книги, періодику різних історичних епох укупі з усяким щодня уже непотрібним цікавим мотлохом – несправними старовинними стільцями, клямками, прасками, малозрозумілими приладами й устаткуванням, музичними інструментами, грамофонними платівками, фотокамерами, парасольками, капелюшками, парфумними пляшечками тощо. Була жерстяна шкатула, щільно набита давніми асигнаціями різної вартості, перетвореними на фантики, якими гралися діти.



Лл. 10. Корсіковська лазня на Московському проспекті. Дипломний проєкт студента В. І. Богомолова під керівництвом Г. Д. Іконнікова, фото 1930 р.
(URL : <http://the-past.inf.ua/list-3-5-5.html> (дата звернення : 28.06.2021))



Лл. 11. Будинок Євдокії й Георгія Іконнікових на Трансваальській, 7.
Фото 1953 р.



Лл. 12. Г. Іконніков у вітальні свого будинку, на тлі прочинених дверей до кабінету. Фото 1950-х рр.

У передpokій виходили двері більшості кімнат, а також кухні та рідкісної тоді ванної. Утім, у ній не купалися, бо до будинку за півстоліття не вдалося провести ні газу, ні води, воду спочатку носили з джерела в сусідньому яру, потім із вуличної колонки. Зрештою ванна стала ще однією коморою.

Головною кімнатою була простора вітальня-їдальня з вікном у всю стіну. Взагалі всі примі-

щення були пронизані світлом, який так любив архітектор Іконніков. У другій за розміром після вітальні – кімнаті Євдокії Давидівни – французьке вікно на всю стіну, що виступає еркером у бік вулиці. В еркері стояв полірований ломберний столик, застелений картатою плахтою. Частина стіни займала тепла пічна стінка з поличкою, на якій стояла ваза доби модерн із пир'ями пави. Друге вікно виходило на дві великі квіткові клум-



Іл. 13. Архітектор Олександр Молокін. Фото зі скляного негативу в родинному архіві, що зберігався в харківській оселі Г. Іконнікова

би в садку. До кабінету дідуся Георгія можна було потрапити з їдальні, але дітям ходити туди не дозволяли. Та хіба можна було встояти перед спокующою подивитися на скарби діда?! (Іл. 12)

Наприкінці 1970-х рр. Георгію Дмитровичу довелося покинути свою затишну оселю, замість неї мали побудувати дев'ятиповерхівку. Старого архітектора з дружиною запроторили до тісної двокімнатної квартири, звичайно, без саду. Тут Георгію Дмитровичу бракувало повітря, простору, що присутні в усіх його проєктах. Не вистачало також спілкування з великою кількістю людей, якими завжди був наповнений будинок на Шатилівці, починаючи з постійного співавтора Молокіна (Іл. 13) та його зятя Чорноморченка, теж архітектора, з яким Іконніков приятелював.

Коли Олені Ганенко було років шість-сім, дід призвичаїв її позувати студентам у Харківському художньо-промисловому інституті, розплачувався з моделлю морозивом у ресторанах «Динамо», «Люкс». Протягом багатьох років її портрет висів у вестибюлі Худпрому на Каплунівській. Олена прекрасно пам'ятає: була на портреті в гарному бордовому вбранні з золотою вишивкою, таємно переданому їй рідним дідом – білоемігрантом Федором Шулікою з Бейрута. Добре мати багато дідусів!

Майстер поліграфічного мистецтва Роман Олексійович Селівачов

У плеяді майстрів українського поліграфічного мистецтва доби його розквіту (кінець 1950-х – кінець 1980-х рр.) особливе місце належить пасинку Георгія Дмитровича – Р. О. Селівачову, творцю нової стилістики наших енциклопедичних видань. Як відзначав народний художник України, академік Василь Перевальський, глибоке розуміння Романом Олексійовичем характеру енциклопедичної книги в поєднанні з ґрунтовними знаннями можливостей поліграфії сприяли піднесенню тогочасного книжкового мистецтва до зразків світового рівня. Р. О. Селівачов був основним конструктором і художнім редактором особливо відповідальних видавничих проєктів, які за найкраще художнє рішення відзначені дипломами міжнародних, всесоюзних і республіканських конкурсів [14].

Р. Селівачов очолював і спрямовував творчовиробничий процес, залучав до роботи провідних митців (зокрема Василя Хоменка, Ісаака Хотінка, Володимира Юрчишина), відвідував паперові та текстильні фабрики в пошуках оптимальних поліграфічних матеріалів. Інколи не обмежувався функціями менеджера й редактора, власноручно макетуючи книжковий блок і верстку майбутніх видань.

За словами вже цитованого В. Є. Перевальського, «всі, кому довелося працювати з Романом Олексійовичем, пам'ятають, з якою неймовірною ретельністю опрацьовував він кожен розгортку макету майбутнього видання і з яким трудом вдавалося йому на всіх рівнях у видавництві та поліграфічному підприємстві (із застарілим обладнанням і хронічною нестачею необхідних матеріалів) домагатися точного дотримання продуманих до деталей параметрів книги» [14].

Р. Селівачов народився 22 липня 1914 р. в місті Вільні у родині вчителів. У п'ятирічному віці лишився круглим сиротою. 1922 р. Роман пішов у Харкові до 17-ї школи, влітку працював у господарстві брата мачухи Василя Давидовича Шуліки у с. Таранівка Зміївського пов. Харківської губ. У 1925 р. вступив до п'ятої групи 33-ї семирічної трудової школи міста Харкова, де малюванню його вчив Михайло Гордійович Дерегус, майбутній викладач ХХІ, народний художник України². Збереглося свідоцтво про закін-

² Дружба М. Г. Дерегуса з колишніми учнями та земляками-слобожанами тривала до кінця ХХ ст. Зустрічалися вони й у майстерні художника в приміщенні колишньої іконописної школи Києво-Печерської лаври. До цього кола входили, зокрема, разом із Романом Селівачовим, однокласники з ХХТ живописець Євген Волобуєв, графіки Віктор Дмитренко та Микола Лебідь, який успадкував майстерню Михайла Гордійовича після його кончини.



Іл. 14. 6-й випуск семикласників харківської 33-ї семирічної трудової школи, 15 червня 1929. Перший праворуч у першому ряду сидить Р. Селівачов, а першим праворуч у третьому ряду стоїть учитель малювання М. Дерезус

чення цієї школи Р. Селівачовим і групова фотографія шостого випуску семикласників 15 червня 1929 р., де першим праворуч у першому ряду сидить Р. Селівачов, а першим праворуч у третьому ряду стоїть М. Дерезус (Іл. 14).

Того ж року 15-літнього Романа прийняли до Харківської художньої профтехнічної школи. На першій сторінці тогочасної зовсім уже «сліпої» машинописної копії можна розібрати прізвища й імена перших тринадцяти учнів зі списку прийнятих до цього навчального закладу. Наведемо їх у тій самій послідовності й у тому ж правописі, що в оригіналі: 1) Фитильов Лев, 2) Гольдфедер Борис, 3) Тихомірова Елізав., 4) Фаріх Анна, 5) Фаріх Зінаїда, 6) Борова Наталія, 7) Борова Тетяна, 8) Селівачев Роман, 9) Гаврікова Таїсія, 10) Пономарева Марія, 11) Кожевников Петро, 12) Кельх Віктор, 13) Лугово Микола. Навпроти прізвищ, у першій графі, вказано «соц. стан.» учнів (інж., науч. роб., техн., член ІТС), далі – заробіток і склад сім'ї. Останній зазначено в межах від прочерку до п'яти, заробіток – від 55 до 240. У колонці «партійність» бачимо суцільні прочерки крім одного випадку, де вказано «піонер». У наступних колонках – оцінки за рисунок і живопис, які варіюються від п'ятірки до двій-

ки. Проте всі абітурієнти значаться «зачисленими». Треба думати, педагоги були впевнені, що підтягнуть обдарованих підопічних до належного рівня. У якому саме відношенні була тодішня Харківська художня профтехнічна школа до Харківського художнього технікуму, ще належить з'ясувати.

У 1932–1935 рр., закінчивши XXI, Р. Селівачов оформлює експозиції новоствореного музею у Святогірському монастирі над Сіверським Дінцем – тодішній філії заповідника «Києво-Печерська лавра», куди невдовзі переходить на роботу³ (Іл. 15). У 1940 р. разом із однолітком-харків'янином Віктором Дмитренком оформлює альбом «Автодорожне господарство СРСР», виданий київським обласним відділенням УКРНТОТРАНСу.

³ Утім, як і нині, художники подеколи паралельно працювали з різними об'єктами. У родинному архіві збереглося датоване 17 березня 1935 р. за № 17 запрошення на бланку «Відділу народної освіти Харківської міської Ради Роб., Сел. і Червоноарм. Депутатів» наступного змісту: «До тов. Селівачова. Шановний товаришу, прохання зйти для обізнання з роботою, яку маємо на меті здати Вам для виконання. Характер роботи – оформлення Відділу (ескіз і виконання). Чекаємо на Вас 20–24/III від 13 до 17 годин. З пошаною – завідувач (підпис), Кузнечна вул. № 24».



Іл. 15. Р. О. Селівачов з колегами-музейниками. Фото бл. 1933 р.



Іл. 16. Р. О. Селівачов зі співробітниками Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника за монтажем виставки. Фото 1946 р. (Очерки истории Киево-Печерской лавры и заповедника. Киев, 1992. С. 148)

У червні 1941 р. після першого курсу Київського інженерно-будівельного інституту – мобілізований до Червоної армії. Служив у навчальній артилерійській батареї Сибірського військового округу. У 1944 р., після неодноразових рапортів, задоволено його прохання піти на фронт. По демобілізації у званні ст. лейтенанта (серпень 1945) – вчений секретар і художник-експозиціонер музею «Києво-Печерська лавра». Проектує оформлення території заповідника, консультується в цій справі з архітекторами (знову-таки харківського кола) І. О. Ігнаткіним і Г. Д. Іконніковим, які запропонували альтернативні ескізи стендів біля Троїцької надбрамної церкви, Великої дзвіниці та руїн Успенського собору. На фотографії 1946 р. серед співробітників заповідника, зайнятих монтажем виставки, бачимо і Романа Олексійовича в гімнастйорці з орденом і медаллю (Іл. 16).

Упродовж 1950-х рр. герой нашої розповіді – художній редактор у київському видавництві «Радянська школа» (тепер – «Освіта»), 1959 р. він стає завідувачем художньої редакції у видавництві «Українська радянська енциклопедія» під керівництвом М. П. Бажана, де працював до кінця 1980-х.

Нові віяння часу помітні вже у першому виданні «УРЕ» (1959–1965), хоч її верстка мало від-

різняється від звичного двоколонкового набору, властивого попереднім радянським і навіть ще дореволюційним енциклопедіям. Відмінності – у винесенні деяких ілюстрацій, якщо то потрібно, на частину сусідньої колонки, поданні кольорових вклейок «навиліт», дещо видовженому формату (25,5 × 17 см), що нагадує стародруки, та, певна річ, у яскраво національному рішенні палітурки.

Її замовили І. П. Хотінку (1908–1980), теж вихованцеві харківської мистецької школи, який учився у Харківському художньому інституті у І. Падалки та В. Єрмілова. Мистець запропонував принаймні три варіанти, що відрізнялися не тільки графічними деталями, а й пропорціями [7]. У кінцевому підсумку вирішили обтягнути оправу зеленим ледерином із рельєфним тисненням і позолоченими шрифтовими й орнаментальними елементами на чільному боці та півкруглому корінці. Надзвичайно гарна та вельми лаконічна видавнича марка «УРЕ», повторювана на палітурці й авантитулі. Тим самим акцидентним шрифтом І. Хотінка виконані у нарбутівській манері написи на корінці (Іл. 17).

Для тритомового «УРЕС» (1965–1967) обрали трохи менший формат двоколонкового набору, але таких самих видовжених пропорцій, меншим став і кегль шрифту. Натомість розміри ілюстрацій залишились у попередньому діапазоні, хоч їх і почали давати тепер унизу та вгорі сторінки навиліт. Колонтитули винесли на бічні береги, колонцифри змістили вниз, до середини розворотів.

Оправу також змінили, хоч і зберегли «нарбутівський підхід», так успішно використаний у першому виданні «УРЕ» І. Хотінком. Очевидно, він її проектував і для «УРЕСу», що засвідчують ті ж «нарбутівські» трикутники, характерні деталі накреслення літер, які чомусь тут інші на корінці та на марці, традиційно розташованій у центрі оправу.

На відміну від цього макету, «Словник художників України» (1973) і «Універсальний енциклопедичний словник» (1975) мають більший формат (26 × 20 см), але такий самий дрібний кегль набору. Напевно, дасться взнаки «економна економіка» брежнєвської доби. Береги тут вузьчі та вже без ілюстрацій. Внутрітекстові картинки красиво скомпоновані, переважно блоками, з тенденцією до розташування їх по зовнішніх краях розворотів. Асиметричний титульний аркуш «УЕС» відповідає «жвавій» верстці, так само як і виділення колонтитулів плашками замість лінійок.

Засади, випробувані щойно згаданими варіантами 1965, 1973 та 1975 рр., синтезовано в ґрунтовно зміненому 2-му виданні «УРЕ» (12 томів, 1977–1984). Верстальна смуга тут у три ко-



Іл. 17. Оформлення першого видання «Української Радянської Енциклопедії» (УРЕ), 1959–1965.
Колаж А. Будника

лонки, на кожній із них можуть розташовуватись ілюстрації шириною в колонку, півтори, дві, дві з половиною. Дрібніші картинки винесені на зовнішні береги. Колонтитули та колонцифри, як і в «УРЕСі», скомпоновано блоком і розділено лініями. Застосовано великі заголовні буквиці на ширину колонки (вперше це зроблено в «Словнику художників України» 1973 р.), але без рамок навколо. У цілому вигляд оправу та багатоілюстрованої верстальної смуги став динамічнішим, більш гармонійним і сучасним.

Улюблене дітище Р. О. Селівачова – «Історія українського мистецтва» (1966–1970) (далі – «ІУМ») (Іл. 18). Для її оформлення він залучив також колишнього учня М. Г. Дерегуса графіка Василя Йосиповича Хоменка (1912–1984), випускника Харківського поліграфічного інституту. Подібно до І. Хотінка, головним засобом художнього вирішення для цього митця також був шрифт, але В. Хоменко був чи не єдиним, хто розробив у 1960-ті рр. національно забарвлену складальну гарнітуру.

Попередній макет 1-го тому «ІУМ», датований 1964-м р., вирішений із помітними ремінісценціями стилістики 1920-х рр. Доволі контрастно, коли не суперечливо, виглядає по-



Іл. 18. Оформлення першого з шести томів
«Історії українського мистецтва», 1966.
Колаж А. Будника

еднання легкого за накресленням українського акцидентного шрифту в назві книги з жирним накресленням гарнітур, які схожі на «Бодоні» й «Обыкновенная», що ними набрано дрібніші написи на титулі та розділові заголовки в основному тексті. Можливо, ці звичні казуальні гарнітури застосовано, щоби відтінити художність заголовка. Цілком імовірно, що тодішні дизайнери просто були обмежені наявними в касі друкарні гарнітурами.

Так чи інакше, цього контрасту вже немає в тому варіанті видання, в якому воно побачило світ 1966 р. Збереглася попередня композиція оправи з півкруглим корінцем, але чорні написи на ньому стали коричневими, замість чорних у червоному цифр бачимо на лицевому боці оправ орнаментні марки, змінні в рисунку та кольорі для кожного тому й узгоджені в кольорах із відповідними суперобкладинками.

Книги оправили у красиве крупночарункове полотно складного тепло-сірого відтінку. Кожний із томів мав оригінальну багатоколірну суперобкладинку з фрагментом якогось із художніх творів, знакових для певного періоду історії українського мистецтва. Колірне рішення оправи підтримане бордовими форзацами,

додатковими бордовими (замість червонястих) написами на титульному розвороті. При цьому відмовилися від нав'язливої гри з грубими кольоровими лініями в заголовках, оскільки це було в той час уже надто застарілим прийомом 40-річної давнини.

Головні назви на обкладинках і титульних розворотах набрані «хоменківською» гарнітурою, решта заголовків і основний текст – «академічною», хоч вона і малочитабельна в дрібних кеглях. Але над видавцями, напевно, тяжіла традиція академічних видань, зокрема двох «Історій русского искусства» початку та середини ХХ ст., які були набрані «єлизаветинською» гарнітурою, дуже схожою з «академічною». Спадкоємність «Історій мистецтва» помітна й у пропорціях форматів, і в багатоілюстрованих композиціях верстальної смуги, застосуванні подібного напівматового глянцевого паперу. У всіх трьох «Історіях» колонцифри проставлені внизу, але у «Старому Грабарі» 1910-х рр. – врозліт, у «Новому Грабарі» 1950-х – по центру сторінки, в «ІУМ» 1960-х рр. – зміщені до згину зошитів.

Українське видання та «Новий Грабар» використовують чорно-теракотове співзвуччя в шрифтах титульних розворотів, але кольорові форзаци бачимо тільки в «ІУМ», так само як і виступи картинок за межі верстальної смуги. Український варіант має щільніший текст і ошадливіший інтерліньяж, у ньому нема посторінкових приміток. Якість кольору в ньому близька до кнебелівського дореволюційного видання. Це досягалося кількарізковими кольоровими пробами, за результатами яких коригували застосування кожного з хроматичних складників. Але є і відмінність: у «ІУМ» картинки наклеєні на білі сторінки, у «Старому Грабарі» – на темно-сірі паспарту. Проте в обох випадках барви значно ближчі до оригіналів, ніж у «Новому Грабарі».

Можна стверджувати, що «Історія українського мистецтва» 1960-х рр. становить певний крок уперед у зіставленні зі своїм російським попередником 1950-х. На жаль, цього вже не скажеш, порівнюючи томи аналогічних видань, які вийшли впродовж 2000-х рр. у Києві та Москві: перші книги нової «Історії русского искусства» в 22-х томах не можна навіть порівнювати з уже завершеною новітньою «Історією українського мистецтва», в якій завдання сучасного художньо-поліграфічного вирішення навіть і не ставилося [5].

Одразу по закінченні «ІУМ» Р. О. Селівачов заглибився у мистецьке конструювання «Словника художників України». Пов'язаність обох видань очевидна вибором того ж формату, напівматового глянцевого паперу й аналогічної крупнофактурної тканини для оправи, застосуванням ко-

льорових форзаців. На суперобкладинці «Словника» вміщено фрагменти суперобкладинок усіх 7-ми книг «Історії українського мистецтва», бачимо подібне компонування колонцифр.

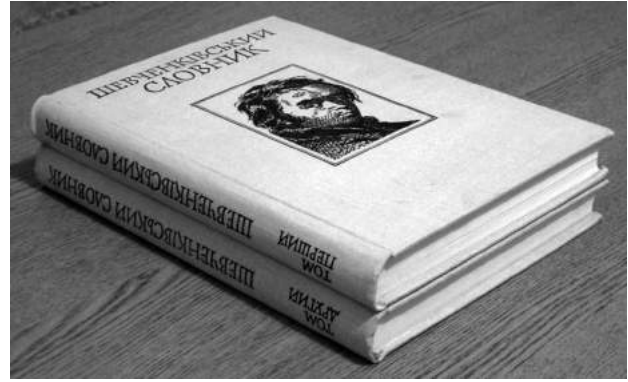
Специфіка довідкового видання зумовила застосування триколонкового набору в «Словнику художників України». Його найприкметніша особливість – ініціали (буквиці) в рамках на цілу колонку. Читабельності дрібнокегелевого тексту сприяють «розвантажені» заголовки статей, де приблизно пів рядка займає прізвище, далі йде довгий пробіл, а ім'я та по-батькові перенесені до наступного нижнього рядка. Поряд чергуються чорно-білі та кольорові картинки. Щоправда, останніх порівняно небагато. Винахідливо знайдені різні варіанти розміщення підтекстовок: не тільки під ілюстраціями, а й із лівого чи правого їх боку, на різній їх висоті – залежно від загальної композиції розвороту.

Утім, одразу помітна відмова від акцентування національної специфіки, що так приваблювала в оправах і титульних розворотах усіх 7-ми книг «Історії українського мистецтва». Напевно, й тут масо «печатку доби». Бо саме 1971 р., коли йшла робота над «Словником художників України», змінилося вище керівництво УРСР, зміщеного з посади Першого секретаря ЦК КПУ Петра Юхимовича Шелеста суворо критикували за «націоналістичний ухил».

Стисло згадаємо й галузеві енциклопедії, оформлювані за редакцією й участю Р. О. Селівачова. Найбільш рання з них – «Енциклопедія історії України» в 4-х томах (1969–1972) – вирішена вельми стримано в композиційному та колірному смислі. Достатньо динамічний титул із асиметричною композицією рубленого шрифту підтриманий оригінальними ініціалами на штрихованому тлі з білими «тіньками». Традиційна двоколонкова верстка не передбачає винесення ілюстрацій поза межі набірної блоку. Сіра ледерінова оправа має білий напис на лицевому боці, чорний із золотом – на корінці. Цій гамі відповідають оливково-сірі компоненти титульного заголовка з такого ж тону видавничою маркою на авантитулі.

Дуже просто й конструктивно вирішена двоколонкова «Енциклопедія кібернетики» (1973). Її оправа та титульні сторінки знову виконані І. П. Хотінком. Але, на відміну від попередніх видань «УРЕ», вони вже не мають кольорових акцентів. Оправа теж не схожа за стилістикою на попередні – своїм яскраво «плакатним» образом, не властивим творчому діапазону цього автора.

Звичайний для видавництва «УРЕ» триколонковий набір застосовано й у «Шевченківському словнику» (1976–1977), який має характерні



Іл. 19. Шевченківський словник у двох томах, 1976–1977

особистісні риси завдяки титульному аркушу, ініціалам і оправі Володимира Івановича Юрчишина, його неповторному легко впізнаваному шрифту. Застосоване звичне для «УРЕ» розміщення ілюстрацій із частковим виносом на береги, темно-геракотові форзаці й текстильна оправа, що нагадують образ «Історії українського мистецтва» (Іл. 19).

Наш огляд дозволяє зробити висновок, що Р. О. Селівачов упродовж 40 років своєї вже зрілої професійної діяльності незмінно спрямовував і очолював творчо-виробничі процеси з оформлення та художнього редагування друкованої продукції видавництва «УРЕ». Навіть передаючи наприкінці 1980-х завідування редакцією В. П. Вечерському, а потім – В. П. Данильчуку, він іще довго залишався постійним членом утвореної М. П. Бажаном художньої ради «УРЕ». До неї входили провідні українські митці Б. Валуєнко, О. Данченко, С. Кириченко, В. Лопата, В. Хитриков, А. Чебикін, С. Шишко, Т. Яблонська й інші (Іл. 20).

За цей час у видавництві склалася власна неформальна поліграфічна школа зі стабільним, хоч і оновлюваним, колективом митців і художніх редакторів, з характерною стилістикою та колом улюблених підходів і принципів. І при всьому цьому бачимо широкий діапазон рішень, відсутність явних штампів і заялжених прийомів.

За участю Р. О. Селівачова та під його керівництвом чи не вперше було застосовано складні модульні сітки (які не поступалися західним аналогам) для створення багатосторінкових видань, чим закладено підвалини дизайну поліграфічної продукції в цілому і типографіки окремо в сучасному розумінні. Розроблені у його відділі системи подання колонтитулів, колонцифр і рубрикації стали предтечею навігаційних рішень для сучасних книжкових і журнальних видань. Тактика Р. О. Селівачова щодо залучення національно орієнтованих фахівців принесла свої пло-



Іл. 20. Обговорення книги «УРСР» художньою радою видавництва «УРЕ» 22 листопада 1982. Праворуч від Р. Селівачова – А. Кудрицький, далі по колу – дві невизначені особи, С. Шлишко, М. Маловський, В. Вечерський, І. Верба, невизначена особа, Є. Стеценко, Р. Заєздний

ди у створенні вітчизняної айдентики мінімальними (часто просто тогочасними обмеженими) засобами, що надає виданням аури місця й епохи. Особливо цінна ця стримана «селівачовська» естетика зараз, у добу дизайнерського несмаку, що не впорався зі спокусою всездозволеності, не витримав безмежних технічних комп'ютерних можливостей і сховався за візуальними кліше «хатакалина-вишиванка» при створенні образу нашої ідентичності.

Минуло сто років від народження Р. О. Селівачова і чверть століття після його кончини. Проте і нині «приємно брати до рук гармонійно створені закоханою в книгу людиною видання 20- і 40-літньої давності». Ці слова, написані академіком В. Перевальським про героя нашої розповіді півтора десятиліття тому, будуть актуальні ще довго, бо «художньо-конструктивні засади творчості Романа Селівачова, його прагнення будувати книгу як цілісний чітко відпрацьований організм, надати стриманому дизайну української енциклопедичної книги ознак національного стилю використовуються і сьогодні» [14].

Висновки. Конспективне висвітлення деяких аспектів історії харківської художньої школи крізь призму життєпису однієї родини дозволило відкрити й уточнити декілька цікавих сторінок із минулого, виправити наявні мандрівні

неточності. Ми переконуємось у надзвичайній плідності харківського культурного середовища, що приваблювало й адаптувало талант і працю численних діячів зі Слобожанщини, Донеччини й інших регіонів і країн Європи. Винятковий професіоналізм і висока освіченість провідних представників місцевої науки, архітектури, живопису, графіки забезпечили Харкову роль унікального центру з кузницею кадрів для всієї України, та й не тільки для неї. При всій важливості обставин історії та «його величності випадку», вирішальна роль належить окремим особистостям, які складають основний зміст і смисл у досягненнях творчої інституції, формують навколо себе потужне культурне поле, що починається з родини.

Подвижництво як стиль життя; згуртування навколо себе плеяди креативних особистостей усупереч випучуванню власного «Я»; розуміння конкуренції як плідної співпраці на кшталт флорентійської ботеги доби Рінассімента – це те, чого бракує сучасній арттусовці, поділеній на ворогуючі клани, тейпи, угруповання, що ведуть між собою не дискусію, а, швидше, медійну війну. Тому антропоцентричний аспект мистецтвознавчих пошуків, стримуваний у авторитарну добу з ідеологічних міркувань, має великі ще не реалізовані перспективи.

Література:

1. Антоненко Н. В. Творческий путь архитектора профессора А. Г. Молокина. *Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость*. 2017. Т. 7, № 1. С. 94–110.
2. Будник А. Художник українських енциклопедій Роман Олексійович Селівачов (1914–1995). *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні* : зб. наук. праць / ПСМ НАМ України. 2016. Вип. 11. С. 160–180.
3. Гаврилюк А. Роль родинної традиції у становленні творчої особистості (на прикладі п'яти поколінь Селівачових). *Народознавчі зошити*. 2020. № 1 (150). С. 177–189. DOI: 10.15407/nz2020.01.177
4. Гаврилюк А. Сприйняття та викладання художньої творчості за текстами харківського культуролога Олексія Селівачова. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 195–205.
5. Дві «Історії» у світлі статистики : [редакційна стаття]. *Ант. Вісник археології, мистецтва, культурної антропології*. 2010. № 22/24. С. 4–5.
6. Димний М. Архітектори майбутнього. *Всесвіт*. 1929. № 7. С. 7.
7. Ісак Павлович Хотінок : каталог виставки. Київ : Мистецтво, 1971. С. 32.
8. Кравець С. Проект хемічного корпусу х.і.н.о. на Університетській горці в м. Харкові. *Нова генерація*. 1930. № 1. С. 44.
9. Лейбфрейд А., Полякова Ю. Харьков. От крепости до столицы : заметки о старом городе. Харьков. 2004. 335 с.
10. Марченко Ю. Забутий архітектор. Часть 1. Творчество. *Живой журнал Юрия Марченко*. 11.05.2021. URL : <https://yuriy-marchenko.livejournal.com/3898.html> (дата звернення : 26.05.2021).
11. Марченко Ю. Забутий архітектор. Часть 2. Дом. *Живой журнал Юрия Марченко*. 17.05.2021. URL : <https://yuriy-marchenko.livejournal.com/4123.html> (дата звернення : 26.05.2021).
12. Марченко Ю. Забутий архітектор. Часть 3. Человек. *Живой журнал Юрия Марченко*. 19.05.2021. URL : <https://yuriy-marchenko.livejournal.com/4587.html> (дата звернення : 26.05.2021).
13. Микола Федорович Сумцов (1854–1922): Опис документальних матеріалів особистого фонду № 794 1876–1921 рр. / упоряд. : І. Іваницька, О. Катруха. Київ : Наукова думка, 1965. С. 88, поз. № 1040.
14. Перевальський В. Роман Селівачов. *Ант. Вісник археології, мистецтва, культурної антропології*. 2000. № 4/6. С. 102–103.
15. Пучков А. «Кстати, подумайте, не можете ли помочь...» : Письма М. О. Гершензона и два философских трактата Алексея Федоровича Селивачева (1912–1919 гг.). *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2006. Вип. 3(2). С. 170–192.
16. Пучков А. Олексій Селівачов. *Ант. Вісник археології, мистецтва, культурної антропології*. 2003. № 10/12. С. 119–120.
17. Селівачов М. Після війни... : Спогади. Київ : Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПіК, 2015. 592 с.
18. Сліпко-Москальцов К. Я. Конструктивізм у сучасній архітектурі. *Всесвіт*. 1928. № 44. С. 6–7.
- encyclopedias Roman Selivatchov] (1914–1995). *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini*, 11, 160–180. [In Ukrainian].
3. Havryliuk, A. (2020). Rol rodynnoi tradytsii u stanovlenni tvorchoi osobystosti (na prykladi p'iaty pokolin Selivachovykh) [The role of family tradition in the formation of creative personality (for example, five generations of Selivatchovs)]. *Ethnology Notebooks*, 1(150), 177–189. DOI:10.15407/nz2020.01.177 [In Ukrainian].
4. Havryliuk, A. (2020). Spryiniattia ta vykladannia khudozhnoi tvorchosti za tekstamy kharkivskoho kulturoloha Oleksiiia Selivachova [Perception and teaching of artistic creativity on the texts of Kharkiv culturologist Alexei Selivatchov]. *Issues in Cultural Studies*, 36, 195–205. [In Ukrainian].
5. Dvi “Istori” u svitli statystyky [Two “Histories” in the light of statistics] [Editorial]. (2010). *ANTAE. News bulletin on archaeology, art, cultural anthropology*, 22/24, 4–5. [In Ukrainian].
6. Dymnyi, M. (1929). Arkhitektory maibutnoho [Architects of the future]. *Vsesvit*, 7, 7. [In Ukrainian].
7. *Isak Pavlovykh Khotinok* [Isaac Pavlovich Khotinok] [Exhibition catalog]. (1971) (p. 32). Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
8. Kravets, S. (1930). Proiekt khemichnoho korpusu kh.i.n.o. na Universytetskii hortsii v m. Kharkovi [Proiekt of the chemical building kh.i.n.o. on the Universytetska hirka in Kharkiv]. *Nova heneratsiia*, 1, 44. [In Ukrainian].
9. Leibfreid, A. & Poliakova, Iu. (2004). *Kharkov. Ot kreposti do stolitsy: zametki o starom gorode* [From Fortress to Capital: Notes on the Old City]. Kharkov. [In Russian].
10. Marchenko, Iu. (May 11, 2021). Zabytyi arkhitektor. Chast 1. Tvorchestvo. [Forgotten architect. Part 1. Creativity]. *LiveJournal of Yuriy Marchenko*. Retrieved from <https://yuriy-marchenko.livejournal.com/3898.html>. [In Russian].
11. Marchenko, Iu. (May 17, 2021). Zabytyi arkhitektor. Chast 2. Dom. [Forgotten architect. Part 2. House]. *LiveJournal of Yuriy Marchenko*. Retrieved from <https://yuriy-marchenko.livejournal.com/4123.html>. [In Russian].
12. Marchenko Iu. (May 19, 2021). Zabytyi arkhitektor. Chast 3. Chelovek. [Forgotten architect. Part 3. Human]. *LiveJournal of Yuriy Marchenko*. Retrieved from <https://yuriy-marchenko.livejournal.com/4587.html>. [In Russian].
13. Ivanytska, I. & Katrukha, O. (1965). *Mykola Fedorovykh Sumtsov (1854–1922): Opys dokumentalnykh materialiv osobystoho fondu № 794 1876–1921 rr.* [Mykola Fedorovykh Sumtsov (1854–1922): Description of documentary materials of the personal fund № 794 1876–1921] (pp. 88, mark no. 1040). Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
14. Pereval'skyi, V. (2000). Roman Selivatchov [Roman Selivatchov]. *ANTAE. News bulletin on archaeology, art, cultural anthropology*, 4/6, 102–103. [In Ukrainian].
15. Puchkov, A. (2006). “Kstati, podumaite, ne mozhete li pomoch...”: Pisma M. O. Gershenzona i dva filosofskikh traktata Alekseia Selivachova [“By the way, think, can you help...”: Letters from M. O. Gershenzon and two philosophical treatises of Alexei Selivatchov] (1912–1919). *Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezheniia kulturnoi spadshchyny*, 3(2), 170–192. [In Russian].
16. Puchkov, A. (2003). Oleksii Selivachov [Alexey Selivatchov]. *ANTAE. News bulletin on archaeology, art, cultural anthropology*, 10/12, 119–120. [In Ukrainian].
17. Selivachov, M. (2015). *Pislia viiny...: Spohady* [After the war...: Memories]. Kyiv: Tsentri pamiatkoznavstva NAN Ukrainy i UTOPIK. [In Ukrainian].
18. Slipko-Moskaltsov, K. Ya. (1928). Konstruktyvizm u suchasni arkhitekturi [Constructivism in modern architecture]. *Vsesvit*, 44, 6–7. [In Ukrainian].

References:

УДК 7.038.41(045)
ID ORCID 0000-0002-8711-7521
DOI 10.33625/visnik2021.02.123

Олександр ШИЛО

Харківський національний університет
будівництва та архітектури

ГРИГОРІЙ АНТОНОВИЧ БОНДАРЕНКО І ЙОГО ШКОЛА

Шило О. В. Григорій Антонович Бондаренко і його школа. Своєю творчістю та педагогічною діяльністю видатний харківський графік, професор Харківського художнього інституту Григорій Антонович Бондаренко пов'язує сьогодишню мистецьку практику з великими традиціями мистецтва, до яких належав він сам.

У 1910-ті рр. Г. А. Бондаренко навчався в Одеському художньому училищі у К. К. Костанді; в 1915–1917 рр. – в Академії мистецтв; у 1923–1927 рр. – в Ленінградському ВХУТЕІНі у К. С. Петрова-Водкіна і В. М. Конашевича. У ВХУТЕІНі склався ланцюг художньої традиції: К. С. Петров-Водкін – В. О. Серов – І. Ю. Рєпін – П. П. Чистяков.

Своєю педагогічною діяльністю Чистяков ставить проблему творчого методу, а Рєпін – художньої форми. Серов підходить до їх вирішення в ідеї проєкційного малюнку. Петров-Водкін доповнив її розумінням аркуша як простору. Бондаренко синтезував усі ці аспекти. На прикладі ряду його графічних робіт розглянуто його творчий метод. Він базується на трьох основних моментах. Перший – двоїсте розуміння аркуша, на якому робиться зображення. Він мислиться, з одного боку, як проєкційна площина, а з іншого боку – як простір. Другий – суміщення проєкцій. Третій – розуміння зображення як способу обробки поверхні аркуша.

Серед учнів Г. А. Бондаренка, що сприйняли цей творчий метод, – такі відомі майстри, як В. М. Куликов, В. І. Ленчин, В. С. Ненадо. Кожен з них розвивав ті його аспекти, які були їм органічні.

Показано універсальність, стрункість і несуперечливість проаналізованого творчого методу. У його основі лежить цілісний світогляд.

У творчості та педагогічній роботі Г. А. Бондаренка злилися воедино дві великі традиції, наступником, сучасником і продовжувачем яких він був: класичного мистецтва ХІХ ст. і нового мистецтва ХХ ст., котре перетворилося на нову класику та нову традицію.

Ключові слова: проєкційне малювання, суміщення проєкцій, композиція і конструкція в малюнку, художній творчий метод, трансляція художньої традиції.

Shylo O. Hryhoriy Bondarenko and His School. Through his work and pedagogical activity, an outstanding Kharkiv graphic artist, professor of Kharkiv Art Institute Hryhoriy Bondarenko connected today's artistic practice with the great traditions of art, to which he belonged.

In the 1910s, H. Bondarenko studied at the Odessa Art School, with K. Kostandi; in 1915–1917 – at the Academy of Arts; and in 1923–1927 at Leningrad VKhUTEIN with K. S. Petrov-Vodkin and V. M. Konashevich. A chain of artistic tradition was formed in VKhUTEIN: K. Petrov-Vodkin – V. Serov – I. Repin – P. Chistyakov. With his pedagogical activity Chistyakov poses the problem of the creative method, and Repin – of the art form. Serov approaches its solution in the idea of projection drawing. Petrov-Vodkin supplemented it with an understanding of picture plane as space. Bondarenko synthesized all these aspects. His creative method is considered on the example of a number of his graphic works.

It is based on three main points. The first is a double understanding of the picture plane on which the image is made. It is thought of, on the one hand, as a projection plane and, on the other hand, as space. The second is a combination of projections. The third is the understanding of the image as a way of processing the surface of the sheet.

Among the students of H. Bondarenko, perceived this creative method, there were such well-known masters as V. Kulikov, V. Lenchin, V. Nenado. Each of them developed those aspects of the method that were organic to them.

The universality, harmony and consistency of the analyzed creative method are shown in the article. It is based on a holistic worldview.

Two great traditions, the successor, contemporary and continuer of which he was, merged together in H. Bondarenko's creative activity and pedagogical work: the classical art of the 19th century, and new art of the 20th century, which itself has become a new classic and a new tradition.

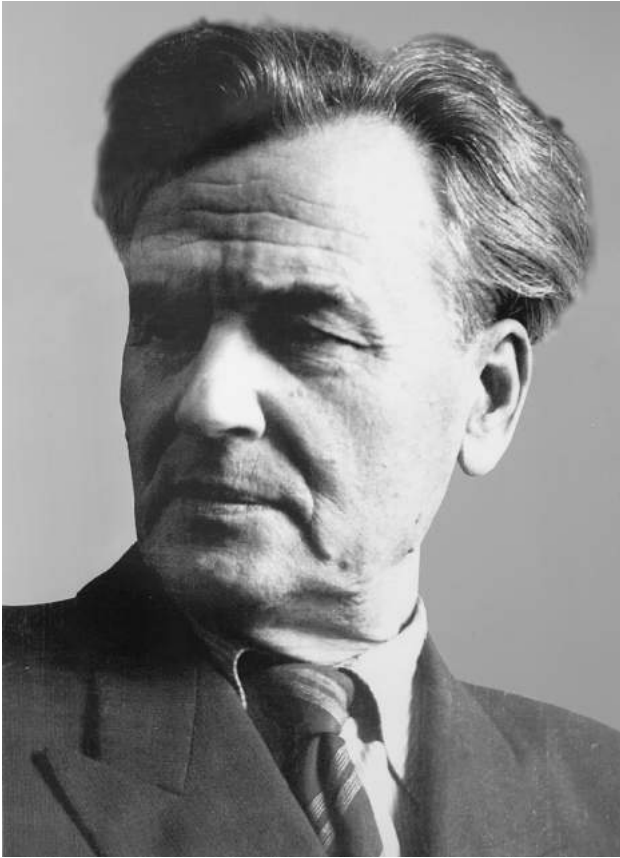
Keywords: projection drawing; combination of projections; composition and construction in the figure; artistic creative method; translation of artistic tradition.

У харківській художній школі Григорію Антоновичу Бондаренку (Іл. 1) належить особливе місце¹.

Він народився 1892 р. в м. Новогеоргіївську, у 1911–1915 рр. навчався в Одеському художньому училищі у К. К. Костанді, у 1915 поступив до Академії мистецтв у Петрограді, де до 1917 навчався у Г. Р. Залемана, І. І. Творожнікова. Після революції і громадянської війни відновив навчання в Ленінградському ВХУТЕІНі (1923–1927), у який була перетворена Академія, у В. М. Конашевича і К. С. Петрова-Водкіна. З 1927 р. жив у Харкові, працював у галузі станкової та книжкової графіки. З 1945 і до самої смерті в 1969 р. Г. А. Бондаренко викладав у Харківському художньому (з 1963 р. – художньо-промислового) інституті. З 1948 р. – професор, вів курс графічних матеріалів, керував дипломними роботами студентів-графіків, станковистів та ілюстраторів.

Г. А. Бондаренко, можливо, сам того не підозрюючи, виявився ключовою ланкою, що зв'язує

¹ Автор статті та редколегія журналу висловлюють щирі подяку Вірі Бондаренко і Миколі Штоку за надані репродукції творів Г. А. Бондаренка



Лл. 1. Г. А. Бондаренко. Фото. 1958

сьогоднішню художню практику з великими традиціями мистецтва, до яких він сам належав обставинами власної творчої долі. Слова ці можуть видатися надто пафосними, але що робити, якщо наносні конотації затуляють собою точне значення слів, а воно саме таке – ключова ланка великих художніх традицій.

Ось що згадував його учень – і мій учитель – В. М. Куликов: «Він захоплювався майстерністю Рембрандта, виключною артикульованістю пластичної мови, її гнучкістю і архітектонічністю. Остання якість особливо цінувалася Г. А. <...> Він любив повторювати слова Врубеля “натиск захоплення” стосовно до процесу малювання. Крім безумовної точності та логічності конструювання малюнок Г. А. завжди артистичний, видно, з яким азартом він спрацьований. <...>

Викладацька практика Г. А. була своєрідною. Він ніколи не сходив до дидактичного менторства. <...> Роз’яснення були небагатослівними <...>. Це були головні слова ремесла: конструкція, форма, композиція, колірний лад, колірні відношення. <...>

Основним прийомом викладання був давній і найнадійніший метод – “роби, як я”.

Він не соромився малювати в присутності студентів. Г. А. ніколи не кокетував, як деякі, зображуючи зарозумілого поблажливого метра, він просто малював разом з усіма, показував, що ми і

він зайняті спільною серйозною справою. У перервах планшет не закривав і не відвертав, ми бачили, як складається форма малюнка, як вона аналізується, як точно фіксується розшифрований порядок конструкції. Наочна демонстрація процесу, власне, і була навчанням, була справжнім, як сказали б тепер, майстер-класом. Він не втручався в індивідуальну тканину роботи студента, але на полях показував багато, супроводжуючи покази словесними коментарями, дуже короткими, втім, часто ці маленькі схеми, фрагменти, вузли, прийоми ставали справжніми графічними шедеврами, шкода було їх прибирати.

Він не був зацікавлений дефініцією сучасного мистецтва. Однаково захоплено і докладно міг говорити про Франса Хальса або Томаса Гейнсборо і про Ван Гога, він їх зближив у часі, переконуючи співрозмовника, що в сутнісних якостях вони представляють собою ланки послідовностей, ім’я яким традиція» [8, с. 29–30, 62–63].

Тут відзначена найважливіша особливість художньої школи: значну роль у ній відіграє реміснична складова. Передача традиції від учителя до учня відбувається «з рук у руки». Вона схожа на рукопокладання.

Це, звичайно, не означає автоматизму або передзаданості творчого шляху. Сприйнята від учителя традиція потім згортається до індивідуального творчого досвіду учня, в ньому вона приростає його працею, його талантом, новими складовими, такими, що в роботі вчителя ще не існували або не були актуалізовані, щоби потім у такому оновленому вигляді передаватися вже у наступному поколінні – учням учня.

Г. А. Бондаренко входив у мистецтво на початку ХХ ст.

У 1910-ті рр. він навчався в Одеському художньому училищі, яке вже набуло славу одного з найбільш гідних середніх мистецьких навчальних закладів Росії, у К. К. Костанді.

Потім, у 1915–1917 рр., було навчання в Академії мистецтв. Про те, як у той час у ній відбувалося навчання, згадує В. О. Мілашевський (він навчався там кількома роками раніше Бондаренка): «Історія мистецтв з ранку, з 9 години до 11, поки взимку темно. <...> Увечері малювали Венер, Адоніса і Лаокоона.

Античність, античність і античність! Її вгаляли в нас, як пеніцилін при запаленні легенів. Вона повинна була просочити всі пори нашого мозку. Її ритми, музика її пропорцій повинні вискакувати з-під руки “не думаючи”, щойно рука потягнеться до олівця» [10, с. 19–22].

У цих давніх, перевірених роками традиціях і методах академічного викладання живе відчуття мистецтва безповоротно втрачалось. Про це,

згадуючи роки свого навчання в Академії, каже Д. М. Кардовський, що став на той час уже професором і керівником майстерні: «Ну ось, ми і почали вчитися. Для першого класу, що називався головним, заняття складалися тільки у вечірньому малюванні з античних гіпсових голів <...>. Наступний клас був фігурний. Тут малювали також увечері з античних гіпсових фігур. Ні в головному, ні у фігурному класах живопису не було. <...> Викладання велося не тільки рутинно <...>, а іноді просто анекдотично.

<...> До чого може бути доведено в учнів живопису нерозуміння суті цього мистецтва. Мені згадалося, що в натурному класі Академії мистецтв при мені був один учень, який становив на палітрі колір для світлого та тіньового боків будь-якої частини тіла нещасного натурника, що позував у класі, потім мазав у відповідному місці натурника цим кольором, щоби переконатися, що колір підходить» [6, с. 35, 36–38].

Академія 1910-х рр. багатьма сучасниками згадується як оплот мракобісся й рутини. А навколо вирувало мистецьке життя Петербурга. Багато молодих тоді художників наголошували на тому сильному враженні, яке робила на них ця суперечність.

Але проблема тут бачиться глибше: на рубежі століть виявилася множинність одночасно існуючих художніх мов. Це була якісно нова ситуація в художньому процесі. Наочно вона проявилася на з'їзді російських художників, що пройшов у 1911–1912 рр. У його просторі про свої погляди отримали можливість заявити представники різних художніх напрямів – від І. Ю. Рєпіна до В. В. Кандинського. Те, що за ними стояла множинність художніх методів – аж до найрадикальніших дослідів безпредметництва, які буквально напередодні заявили про себе, і що ці мови й методи треба опановувати, спеціально їх вивчаючи, стане зрозуміло пізніше.

Навчання Бондаренка в петербурзькій Академії мистецтв припало на роки революції та громадянської війни. Тому воно розтяглося аж на дванадцять років. У 1923–1927 рр. він навчався і закінчив уже лєнінградський ВХУТЕІН, у який була перетворена Академія. Тут безпосередніми вчителями майбутнього митця були К. С. Петров-Водкін і В. М. Конашевич. Бондаренко мав також можливість дізнатися з перших рук про художні досліді П. М. Філонова, який короткий час викладав в інституті на початку 1920-х рр.

Що тоді являв собою ВХУТЕІН? Ось що згадував М. В. Кузьмін, який навчався в ті роки: «На сесансах малювання з оголеної моделі лєдь вдавалося нагріти клас до стерпної температури. Пам'ятаю, як під час уроків анатомії професор М. І. Курил-

ко розкреслює вугіллям розташування м'язів по спині й животі натурниці, яка вже посиніла. Стара професура щодо педагогічних нововведень тримала мовчазний нейтралітет. Утім, Шилінговський при початку занять вважав за потрібне заявити: «Ви можете подумки посилати мене до біса, але я буду вчити вас так само, як мене свого часу вчили в Академії». Студенти іноді дражнили його кубістичними жупелами в завданнях з композиції – то «зворотною перспективою», то «зрушеннями» а Іа Юрій Анненков. Він кривився, але ставив залік, а потім брав реванш, змушуючи різати на дереві копію з гравюри Дюрера» [7, с. 264].

А ось свідчення вже згаданого В. О. Мілашевського: «Одне диктаторство Петрова-Водкіна в Академії мистецтв чого вартє! Один семестр писати все ультрамарином. Інший – усе жовтою охрою і третій семестр – якоюсь дешевенькою (дорогої і не було) червоною фарбою! Сферична перспектива при малюванні якогось горщика на столі! Яка нестримність тиранства і «самовластительства», якщо згадати цей термін Пушкіна! Якщо хочеш учитися – підкоряйся! Інакше – геть!» [10, с. 240].

Тут, у ВХУТЕІНі, і зав'язався той ланцюг традиції, «родовідне дерево» якої К. С. Петров-Водкін – В. О. Серов – І. Ю. Рєпін – П. П. Чистяков. Сьогодні в історичній ретроспективі стає зрозумілим, що кожен із цих майстрів зосередився у своїй педагогічній практиці на суттєвих аспектах єдиного творчого методу.

Чистяков усією своєю педагогічною роботою фактично ставить його проблему. Він ще, можливо, не рефлексує цієї обставини, вона розгортається у нього як деякий безпосередній педагогічний досвід. Але важливо те, що у Чистякова вчилися дуже різні художники, наприклад Рєпін і Врубель – творчо абсолютно різні художні індивідуальності, спільним знаменником роботи яких був метод пластичного мислення. І подібне відбувається потім у всьому цьому ланцюжку.

І. Е. Грабар, який сам пройшов вишкіл у Чистякова, писав: «Найчудовішою стороною цієї системи було те, що <...> учень привчався до суворого ставлення до натури, звикаючи до думки, що немає нічого легкого, все однаково важко, все однаково цікаво, важливо, захоплююче. Малювання не є тільки розвага: воно така ж суворі і, головне, точна дисципліна, як математика. Тут є свої непорушні закони, стрункі й прекрасні, які необхідно вивчати. <...>

За словами Серова, найбільш цінними його вимогами були наступні. У малюнку: малювати треба на основі законів перспективи, перспективний малюнок є основою передачі форми на площині; спостерігати зв'язок окремих частин

між собою і з цілим – “поставити крапку і вірно зв’язати”, як він визначав цю вимогу. У живописі: писати тіло яскравіше від природи; розчленувати колір, не змішуючи фарб; писати, як роблять мозаїку» [2, с. 48–49].

Д. М. Кардовський відзначав: «Чистяков <...> був надзвичайно вимогливий до малюнка з природи; на колір у живописі він дивився не як на розмальовку, а як на певний підбір кольорів у тоні й у залежності від їх відношення <...> Тільки в майстерні у П. П. Чистякова мені вдалося почути розмови про форму, про її побудову, про те, що треба працювати відношеннями. <...> В основу вчення живописця ставився малюнок; у малюнку була потрібна пластична форма, твердість її конструкції і точність пропорцій. Уміння працювати відношеннями вимагалось особливо наполегливо, і це як у живописі, так і в малюнку» [6, с. 42–44].

Репін у цьому ланцюжку фактично перший всерйоз ставить проблему художньої форми. Це цікавий і парадоксальний момент: ми звикли розуміти Репіна як художника великого ідейного змісту і абсолютно забуваємо ту обставину, що дуже значну увагу Репін надавав саме питанням художньої форми. І знову-таки, може, він сам ще не вмів це теоретично сформулювати, зафіксувати тощо, але проблема ця задавалася ним, обговорювалася, дискутувалася, і від нього вона потрапляла в уми наступного покоління.

Сам художник писав з цього приводу: «Мій головний принцип у живописі: матерія як така. Мені немає діла до фарб, мазків і віртуозності пензля, я завжди прагнув суті: тіло так тіло» (Цит. за: [14, с. 35–36]). У своїх «Думках про мистецтво» (1903) він зазначав: «Доктринери, що проповідують у мистецтві тільки “настрій”, – нездатні зрозуміти найважливішу сторону мистецтва – пластику» (Цит. за: [1, с. 53]).

Ось ще його висловлювання: «...переходячи до дійсного завдання мистецтва, до поезії в житті, до правди пластики, значущості, виразності сюжетів, до новизни, самотності <...>, життєвої краси, – я все ж таки назву і тут художнім, виходячи з принципу – як, а не що» (Цит. за: [4, с. 122]); «У нас художник не сміє бути самим собою, не сміє вдосконалюватися до ідеальної ясності розуміння форм і гармонії природи» (Цит. за: [9, с. 344, 355]); «Я думаю, це хвороба нас, російських художників, яких заїла література. У нас немає гарячої, дитячої любові до форми; а без цього художник буде сухий і важкий і мало плідний. Наш порятунок у формі, у живій красі природи, а ми ліземо у філософію, в мораль – як це набридло. Я впевнений, що наступне покоління російських художників буде відпльовуватися

від тенденцій, від пошуків ідей, від мудрування; воно зітхне вільно; погляне на світ божий з любов’ю і радістю і буде відпочивати в невичерпному багатстві форм і гармонії тонів і своїх фантазій» (лист Репіна Є. П. Антокольській від 7 серпня 1894 р. (Цит. за: [9, с. 340])).

До вирішення поставленої Репіним проблеми форми в ідеї проєкційного малюнку підходить Серов. Для нього важливо розуміти форму проєкційно, як арабеск, а об’єкт сприймати частиною більш загального цілого – картинної площини.

Про суть такої установки свідомості у своєму дослідженні творчості Серова ще на початку ХХ ст. детально писав М. Е. Радлов: «...раніше, при писанні з природи, художник намагався якомога точніше “впізнати” (тут і далі розрядки М. Е. Радлова. – О. Ш.) кожен з предметів, що входять у ціле зображуваного шматка природи, для того, щоби зробити його таким, яким він є. Тепер же (при проєкційному малюванні. – О. Ш.), коли ці окремі частини втратили свою самостійну цінність, художник повинен був робити зусилля, щоб забути про існування окремих предметів, навчитися бачити в них тільки плями, що становлять даний візерунок. Подібна точка зору зумовила сучасні погляди на колорит. Окрема пляма підпорядкована загальному візерунку барвистих плям, вона не абсолютна; локальний колір зник із живопису; істину знайшли у вченні про відношення кольорів.

Але ще більше, хоч і набагато менш помітне значення цей погляд мав для розвитку малюнку. Відтоді як природа перестала бути поділена на окремі предмети – вона стала плоскою. Явище мало сприйматися художником як візерунок, і поступово очі його витончились у цьому напрямі. Він перестав робити для цього зусилля; його зір став проєкційним, тобто предмети сприймаються ним уже начебто перенесеними на площину. Щоби пояснити сутність цієї зміни в художницькому зорі, вкажемо на її значення для самого процесу малювання. Коли художник бачить “предмет”, він малює його, вишукуючи і моделюючи його форму незалежно від форм оточуючих його предметів. Він пов’язує окремі частини форми на малюнку так, як вони пов’язані в дійсності. Художник, що володіє “проєкційним” зором, стежить відношення ліній на всьому просторі того шматка природи, що спостерігається. Зв’язок між окремими моментами цієї проєкції не залежить від дійсного зв’язку між формами у просторі. Художник не стежить за формою предметів, бо він їх “не бачить”, – подібності предметів мають виходити з комбінації плям і ліній, які він переносить на полотно, стежачи тільки за їх відношеннями й межами та забуваючи про їхне



Іл. 2. Г. А. Бондаренко. Робочий малюнок до композиції «Новопетрівський форт». 1961



Іл. 3. Г. А. Бондаренко. Робочий малюнок до композиції «Новопетрівський форт». 1961

значення. <...> По лініях, які перетинають частогусто окремі частини зображеної форми, ми бачимо, як художник шукав зв'язок між окремими точками форми, наявний тільки в проєктованій на площину природі і зовсім випадковий у тривимірному просторі.

Таким чином, випадкове в просторі робиться абсолютним на площині. Перед обличчям явища, що зображується, художник раніше був вільний. Малюючи предмети, він міг поєднувати їх, як хотів, бо їх залежність один від одного була в його сприйнятті настільки ж випадкова, як і в дійсності. Сучасний художник утратив цю волю. <...>

Таким чином, пошуки вільної, безумовної форми привели до того, що мистецтво втратило волю змісту» [13, с. 36–37].

І в іншому місці про цю ж особливість творчого методу Серова: «Художник може переводити природу на мову плям і ліній <...>. Серов <...> забував про об'єктивне існування предметів самих по <...> собі. Він <...> бачив <...> їх проєкцію на площину. Ми можемо переконатись у цьому, переглядаючи деякі начерки його з природи <...>. На них допоміжні лінії, іноді трохи намічені, перетинають форму і з'єднують частини її, зв'язок між якими не існує в дійсності, але є на проєктованій на площину формі. <...> Серов <...>, який зображає проєкцію форми, вистежує взаємини вже перенесеної на площину природи.

Це саме ставлення до форми залишилось і в тих малюнках, де не видно цих додаткових штрихів, де з уявною легкістю намічені тільки контури форми. Тут та ж робота відбувається всередині художника і на папір виноситься тільки останнє узагальнення. <...>

У цій проєкції всі окремі частини мають однакове значення, однакову цінність, саме тому, що важливі не самі предмети, а їхні взаємини» [12, с. 26, 31–32].

Петров-Водкін доповнив ідею проєкційного малювання розумінням аркуша як простору. Тема простору хвилювала його протягом довгого часу. Митець неодноразово повертався до її обговорення на сторінках своїх книг. Ось деякі витяги з них: «Моменти змін положення нашого тіла дуже часто змінюють психічний наш стан. <...> Але тепер тут, на пагорбі, коли я падав на землю, переді мною промайнуло зовсім нове враження від пейзажу, якого я ще ніколи, здається, не отримував <...>: я побачив землю як планету. Зраділий новим космічним відкриттям, я став повторювати досвід бічними рухами голови і варіювати прийоми. Окресливши очима весь горизонт, сприймаючи його цілком, я опинився на відрізьку кулі, причому кулі пологої, зі зворотною увігнутістю, – я опинився наче в чаші, накритій трьома чвертями кулі небесного зводу. Несподівана, абсолютно нова сферичність обняла мене на цьому <...> па-



Іл. 4. Г. А. Бондаренко. Новопетрівський форт. 1961

горбі. Найзапаморочливіше захоплення було те, що земля виявилася не горизонтальною і Волга трималася, не розливаючись на прямовисних округлостях її масиву, і я сам не лежав, а немов би висів на земній стіні» [11, с. 271].

С. М. Даніель так прокоментував цю установку свідомості художника: «Сказане стосується і до портретів Петрова-Водкіна, де «сферою головної дії» стає людське обличчя, яке часто займає всю площину полотна. Перебільшені розміри і близькість контуру голови до рами спонукають сприймати обличчя не тільки (і навіть не стільки) як об'єм, а як простір зі зростаючою в міру видивляння глибиною – майже ландшафт» [5, с. 178].

Бондаренко у своїй творчості та педагогічній практиці синтезував усі ці аспекти (Див.: [16]). У 1927 р. після закінчення інституту він оселився в Харкові. Це був уже зрілий майстер, який у ході довгого освоєння долучився до здобутків світової художньої культури, виробив принципове ставлення до художньої форми.

Творча зрілість Бондаренка збіглася з тим часом, коли в мистецтві набирали силу офіційні тенденції, що вимагали від художника не стільки пошуків і знахідок, скільки слідування апробованим зразкам. Багато видатних майстрів пішли у «малі форми», що дозволяли уникнути офіційної заангажованості. Бондаренко не уникнув цієї долі. Значну частину свого часу і сил він став

віддавати художній освіті, а творчі свої інтереси зосередив головним чином на ілюструванні дитячої літератури та ліричних пейзажах Харкова, Чигирини, інших місць України.

Про творчий метод, який потім був сприйнятий його учнями, дають уявлення малюнки майстра; деякі з них носять характер підготовчих студій до станкових робіт, таких, наприклад, як «Новопетрівський форт» (1961) (Іл. 4), «Партизани в засідці» (1958) (Іл. 8). Інші мають самостійне значення: «Художники С. М. Прохоров і Й. А. Дайц на етюдах» (1944) (Іл. 5), «Сірий день» (1954), «Гречани» (1965) та ін. (Див.: [15]).

На перше місце тут ставиться цілісність бачення форми, яке забезпечується логічною стрункістю аналізу її конструкції, тектоніки. Тектонічні якості малюнків забезпечуються широким застосуванням тональних узагальнень, для яких художник вдається до заливок аквареллю. Вона прокладається ним не стільки в межах предмета, скільки в межах великих тональних мас, які об'єднують одразу декілька предметів у єдину геометрично певну тональну проекцію (Іл. 7).

Збіг меж тону з конструктивним каркасом форм об'ємів, що зображуються, створює ілюзорний простір малюнка. У ньому матеріальні якості предметів виявляються не завдяки імітації їх кольору та фактур, а за допомогою тонально виявленого їх взаємозв'язку між собою і просто-

ром, а також виявленням пластичних – конструктивно-тектонічних – властивостей матеріалу всередині предметів (Іл. 9).

Достатнє уявлення про цей метод дає малюнок до композиції «Партизани. 1918 р.» (Іл. 6), де зображений босць у шинелі, який сидить з казанком на землі. Художник аналізує зв'язок форми фігури з простором, узагальнюючи широким штрихуванням плями власної тіні фігури й тіні, яка падає на землю. У монолітно вирішеній великій формі виділяються конструктивні деталі, що дають уявлення про текучі складки тканини, про жорсткий матеріал чобіт тощо. Життєво-конкретні якості предметів наче заново народжуються в малюнку у процесі його побудови. Факти життя обертаються приводом для появи художньої пластики, перетворюючись тим самим у факти мистецтва, чуттєва конкретність яких є породженням художнього мислення і високої майстерності аналізу, а аж ніяк не самостійною властивістю цих зображених предметів.

Подальший розвиток цього методу в роботі над композицією (підготовчі малюнки до автолітографії «Новопетрівський форт» (1961) (Іл. 2, 3)) розкриває складну діалектику ілюзорного простору, що зображується, і плоского аркуша, на якому зображення вміщено. Геометрія великої форми набуває тут взаємодії з геометрією площини, в сукупності проявляючи статичні й динамічні властивості вертикалей, горизонталей і діагоналей. Вони створюють у просторі аркуша енергетичну напругу, котра сприймається глядачем у поєднанні зі змістом зображеної сцени як наповнена духовним, психологічним сенсом.

У цьому творчому методі психологізм, що йде від К. К. Костанді – носія передвижницьких традицій, поєднується з культурою раціонального аналізу форми, прищепленою вітчизняному малюнку В. О. Серовим і К. С. Петровим-Водкіним, які прискіпливо вивчали сучасні їм методи малювання в європейських, перш за все паризьких, академіях (Див.: [17]).

Можна заперечити: перед нами індивідуальний творчий досвід, перейняти який неможливо, тому що для цього треба стати тією людиною, котрій цей досвід належить. Але в тому і складаються «ланки послідовностей, ім'я яким – традиція», що, живучи на окремих людях, поєднуючись із їхньою індивідуальністю, їх досвідом, обставинами їх долі, вони містять імперсональні складові творчого методу, які підлягають рефлексії, вивченню, освоєнню і трансляції. Іншими словами, вони мають бути вивчені, освоєні та сприйняті новими учнями, з'єднатися з їх індивідуальним творчим досвідом і в такому вигляді бути переданими наступним поколінням.

Цей творчий метод базується на трьох основних моментах.

Перший – двоїсте розуміння аркуша, на якому робиться зображення. Він мислиться, з одного боку, як проєкційна площина, і це та традиція, котра йде від Серова. І з іншого боку, аркуш мислиться як простір, і це та традиція, яку, сприйнявши серовський метод, розвинув і доповнив Петров-Водкін. Ця двоїстість одразу завантажується у свідомість того, хто малює. Вона повинна навчитися сканувати – і одного разу так налаштувати очі, щоби бачити площину аркуша, а іншого разу так налаштувати очі й так розуміти цю площину, щоб вона перетворювалася на глибокий простір, у котрий має бути вбудований малюнок, що в нього вставляється зображення.

Ця двоїстість приводить до того, що одночасно актуалізуються два базових уявлення, на яких тримається і будується вся образотворча практика. З одного боку, площина вирішується композиційно, композиція аркуша визначає його існування. І композиція – це саме робота з площиною. А з іншого боку, розуміння аркуша як простору актуалізує тему конструкції. Конструкції того зображуваного світу, який урешті-решт повинен виникнути на цій площині – незалежно від того, чи буде це окремий предмет, чи це буде розгорнутий пейзаж або глибокий простір із безліччю предметів. І те, й інше – і окремий предмет, і глибокий простір – мають свою конструкцію, і ця конструкція повинна бути переконливо і грамотно зображена в площині аркуша.

Виразність побудови конструкції актуалізує другий змістовний фокус цього методу, а саме тему суміщення проєкцій.

Суміщення проєкцій – це універсальний спосіб побудови будь-якого зображення: від креслення до картини будь-якого гатунку. І реалістичне перспективне зображення – ні що інше як поєднання проєкцій. І дуже складно деформована кубістична картина – це теж поєднання проєкцій. У них різні проєкції по-різному поєднуються. Але сам принцип суміщення проєкцій виявляється універсальним.

І, у зв'язку з цим, актуалізується третій змістовний фокус творчого методу, що аналізується. Це розуміння самого зображення як способу обробки поверхні аркуша. Залежно від того, як будується зображення і як обробляється образотворча площина, виходить простір, у якому можуть домінувати й актуалізуватися деформації, і це повинно робитися заради чогось, мати змістовний сенс. Або, навпаки, ці деформації маскуються й нівелюються таким чином, щоб отримати традиційне звичне зображення, яке, врешті-решт, сходиться до прямої перспективної проєкції, що

була притаманна мистецтву після доби Відродження. А самі деформації виявляються неминучими, оскільки поєднання проєкцій і є деформацією (Див.: [21]).

Розквіт педагогічного дару Г. А. Бондаренка припадає на повоєнні роки, коли в Харкові починає складатися визначна школа графіки. Серед учнів Г. А. Бондаренка – такі відомі сьгодні майстри, як В. М. Куликов, В. І. Ленчин, В. С. Ненадо. Творче становлення цієї генерації художників відбувалось у той час, коли традиція, що сходила до найкращих зразків вітчизняної художньої культури, існувала не в офіційній історії мистецтва. Традиція могла вижити лише в побутовому повсякденному спілкуванні учнів із майстром, у його оповідях про великих вчителів, про їх творчі відкриття, у схематичних начерках на берегах академічних студій, які супроводжують ці розповіді, у книгах, які під великим секретом показувалися особливо довіреним учням.

Те, що для майстрів, які працювали в 1930–1950-ті рр., стало творчою трагедією невираженості, обернулося для художньої культури в цілому шансом на виживання в умовах жорсткого адміністративно-цензурного обмеження можливостей її розвитку. Вчителі, подібні до Бондаренка, не просто передавали учням секрети майстерності, а здійснювали живий зв'язок часів, не дозволяючи зійти нанівець художній традиції.

З формуванням його школи актуалізується така важлива складова мистецької освіти, на яку сьогодні, як здається, потрібно звернути окрему увагу, тому що ця обставина виявляється сьогодні, певною мірою, затіненою всякими модними нині пошуками способів самовираження, формотворчим експериментуванням тощо. Обставина ця – художнє виховання професіонала. І, зокрема, виховання художнього смаку. Найважливішим тут є той досвід спілкування учнів з уже сформованими майстрами, який виникає в роботі майстерень у режимі майстер-класів. Як свідчать учні майстерні Григорія Антоновича у Харківському художньому інституті, він з ентузіазмом культивував саме таку форму педагогічної роботи та щедро ділився з учнями своїм творчим досвідом, у якому, власне, і формувався той художній смак, що ставав нормою праці вже для наступної творчої генерації.

У ході таких майстер-класів опановується техніка постановки пластичних задач через «роботу в ключі» кого-небудь з обраних майстрів. Така робота принципово протиставляється копіюванню. Копіювання, як правило, є процедурою технічною. Робота ж «у ключі» є не формальним повторенням чужого рішення, а осягненням тех-

ніки постановки і вирішення пластичних задач на власному матеріалі, тобто це робота не технічна, а інтелектуальна та творча.

Особливість художньої освіти – з'єднання досвіду відтворення ремесла, безпосереднього діяння, і його теоретичне осмислення й рефлексія. Якщо просто відтворюються навички ремесла – опановується прийом, але не формується мислення. Можна навчитися дуже добре володіти прийомом. Однак опанування прийому майстра ще не робить учня майстром.

Разом з тим, відтворення прийому – виховання навички ручної роботи – необхідний елемент, без якого неможливою є постановка пластичного мислення.

Тому на початкових стадіях художнього становлення наслідувати сформованим майстрам вбачається абсолютно необхідним. Через наслідування освоюється історично сформована культурна практика, відбувається входження в професію. Непотрібно боятися «втратити власну індивідуальність» у цьому процесі: її ще просто немає, її треба сформувати. Створення власної індивідуальності – чимала праця. Вона відбувається шляхом освоєння накопиченого в культурі чужого досвіду, привласнення і перетворення його у свій власний, вчинення власних помилок, розуміння їх природи, їх подолання та виправлення тощо. Так у процесі творчого визрівання шляхом вибору власних орієнтирів майстерності значною мірою й відбувається формування смаку. Згодом, коли своя індивідуальність виявляється сформованою, наслідування зникне саме собою. Навзамін прийде власна досить переконлива і тверда майстерність і творчий світогляд, що склався в цьому процесі. Можна буде говорити про набуття впевненого художнього професіоналізму (Див.: [20]).

Це й відбулось із майстрами, які сформувалися в Харківському художньому інституті у творчій школі Бондаренка, що нею була його інститутська майстерня. Кожен з них розвивав ті аспекти сприйнятого від учителя творчого методу, які були для даного учня органічними.

В. М. Куликов у своїй творчості й педагогічній практиці, яка розвивалася на архітектурному факультеті Харківського інженерно-будівельного інституту (нині Харківський національний університет будівництва та архітектури), довів до високої досконалості тему суміщення проєкцій, що стала провідною в його художньому досвіді (Лл. 10) (Див.: [18]).

В. І. Ленчин звернувся до розроблення теми образотворчої площини як простору (Лл. 11) (Див.: [19]). Він культивував її як у власній творчості, так і у своїй викладацькій роботі й на ар-



Іл. 5. Г. А. Бондаренко. Художники С. М. Прохоров та Й. А. Дайц на етюдах. 1944



Іл. 6. Г. А. Бондаренко. Робочий малюнок до композиції «Партизани. 1918 р.». 1949



Іл. 7. Г. А. Бондаренко. Ескіз літографії «Партизани в засідці». 1950



Іл. 8. Г. А. Бондаренко. Партизани в засідці. 1958



Гл. 9. Г. А. Бондаренко. Навчальна постановка. 1953



Гл. 10. В. М. Куликов. Солдат, що пише. 1966



Гл. 11. В. І. Ленчин. Індустріалізація. Із серії «Революція». 1970



Гл. 12. В. С. Ненадо. Горе. 1965

хітектурному факультеті ХНУБА, і в Харківській дитячій художній школі ім. І. Ю. Рєпіна.

Складні монтажні стики обох аспектів (Іл. 12) зустрічаються у творчості В. С. Ненада, який продовжував художню і педагогічну традицію свого вчителя на графічному факультеті Харківського художньо-промислового інституту.

Закладена в культивованій Г. А. Бондаренком творчий метод увага до художньої форми парадоксально проявилась у тому, що з досвіду його досить традиційних, особливо в повоєнний час, робіт, які ніяк не можна віднести до провісників будь-якого модерністського світобачення, з'являються ці харківські бунтарі другої хвилі модернізму. Вона актуалізувалась і дала дуже цікаві та яскраві творчі результати на зламі 1960–1970-х і, головним чином, в 1970–1990-ті рр.

Тут виявляється універсальність творчого методу, що лежить в основі цієї школи. Свій перший прояв вона продемонструвала ще на початку ХХ ст., коли з традиційної педагогічної практики, з традиційних прийомів побудови зображення, що йдуть від Чистякова і знайшли у Серова свою завершено класичну форму, став виростати художній авангард. А вже багато великих авангардистів ХХ ст. навчалися у Серова. З його майстерні вийшли І. І. Машков, Р. Р. Фальк, М. Ф. Ларіонов, О. В. Купрін, той же К. С. Петров-Водкін і багато інших художників.

А з іншого боку, цей творчий метод давав можливість, свідомо працюючи з образотворчою площиною, будувати й цілком традиційну художню форму. І ці обставини не суперечать і не протистоять одна одній. У їх основі лежить цілісний світогляд, який утілюється врешті-решт у стрункий і несуперечливий художній метод.

У творчості та педагогічній роботі Г. А. Бондаренка, яка більш ніж чверть століття була пов'язана з Харківським художнім, а згодом художньо-промисловим вишем, злилися восдино дві великі традиції, наступником, сучасником і продовжувачем яких він був, – класичного мистецтва ХІХ ст. і нового мистецтва ХХ ст., яке перетворилося на нову класику і нову традицію.

Їх перетин склав контекст уже сучасної художньої практики, яку реалізували учні майстра, а тепер реалізують учні його учнів.

Література:

1. Бродский И. А. Репин-педагог. Москва : Изд-во АХ СССР, 1960. 128 с. : ил.
2. Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество, 1865–1911. Москва : Искусство, 1965. 492 с. : ил.

3. Грабарь И. Э. Репин : монография : в 2 т. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1963. Т. 1. 332 с. : ил., портр.
4. Грабарь И. Э. Репин : монография : в 2 т. Москва : Наука, 1964. Т. 2. 331 с. : ил., портр.
5. Даниэль С. М. Искусство видеть : О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Ленинград : Искусство, 1990. 223 с. : ил.
6. Кардовский Д. Н. Об искусстве : Воспоминания, статьи, письма / [сост. и авт. примеч. Е. Д. Кардовская]. Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. 340 с. : ил.
7. Кузьмин Н. В. **Давно и недавно.** Москва : Сов. художник, 1982. 528 с.
8. Куликов В. Н. Мастер. Григорій Бондаренко : альбом / упоряд. : В. М. Куліков, М. В. Шток. Харків : Віват, 2016. С. 17–73.
9. Ляковская О. А. Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество. Москва : Искусство, 1982. 480 с.
10. Милашевский В. А. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Книга, 1989. 400 с.
11. Петров-Водкин К. С. Хлыновск ; Пространство Эвклида ; Самаркандия : повести, очерк / [вступит. статья, с. 3–38, подгот. текста и примеч. Ю. А. Русакова]. 2-е изд., доп. Ленинград : Искусство, 1982. 655 с. : ил.
12. Радлов Н. Э. Серов. Санкт-Петербург : Изд. Н. И. Бутковской, [1914]. 48 с. : цв. ил., портр. (Современное искусство. Серии иллюстрированных монографий ; [вып. 8]).
13. Радлов Н. Э. Трагедия Серовского творчества (Опыт анализа методов). *Аполлон*. 1914. № 6/7. С. 33–38.
14. Репин И. Е. Валентин Александрович Серов (материалы для биографии). *Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников* : в 2 т. / ред.-сост. : И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. Ленинград : Художник РСФСР, 1971. Т. 1. С. 22–44.
15. Шило О. В. Г. А. Бондаренко – мастер проекционного малюнка. *Харківський художньо-промисловий інститут. Матеріали наук.-метод. конф. професорсько-викладацького складу та аспірантів інституту за підсумками наукової роботи в 1996 р.* Харків : ХХІІІ, 1997. С. 85–87.
16. Шило А. В. Г. А. Бондаренко – художник и педагог, сохранивший традицию. *Григорій Бондаренко* : альбом / упоряд. В. М. Куліков, М. В. Шток. Харків : Віват, 2016. С. 83–97.
17. Шило О. В. Григорій Бондаренко і харківська школа графіки. *Харків 30–40-х рр. ХХ ст. Література. Історія. Мистецтво.* Харків : Знання, 1998. С. 155–158.
18. Шило А. В. Заметки о творчестве В. Н. Куликова. *Віталій Куликов* : [альбом] / [упоряд. Микола Шток]. Київ : Родовід, 2009. С. 268–285.
19. Шило А. В. Синтез искусств в архитектуре Харькова 1960–1970-х гг. *Архитектура Украины 1955–1975. Друга хвиля модернізму. Тези міжнар. конф. (м. Харків, 9–11 жовт. 2013 р.)* / упоряд. : О. П. Буряк. Харків : Раритети України, 2013. С. 41–42.
20. Шило А. В., Вовчук Д. С., Иванов О. Д., Тимофеева Н. В. Проблемы художественного воспитания в процессе обучения рисованию в современном архитектурном образовании. *Актуальные научные исследования в современном мире*. 2021. Вып. 2(70). Ч. 1. С. 34–38.
21. Шило А. В., Глушич О. Н., Кочмар В. С., Светличный Е. И. Конструктивный художественный метод В. Н. Куликова. *Актуальные научные исследования в современном мире*. 2020. Вып. 12(68). Ч. 5. С. 77–80.

References:

1. Brodskii, I. A. (1960). *Repin-pedagog* [Repin-teacher]. Moscow : Izd-vo AKh SSSR. [In Russian].
2. Grabar, I. E. (1965). *Valentin Aleksandrovich Serov. Zhizn i tvorchestvo, 1865–1911* [Valentin Serov. His life and work, 1865–1911]. Moscow : Iskusstvo. [In Russian].
3. Grabar, I. E. (1963). *Repin* [Monograph]. In 2 vols. (Vol. 1) Moscow : Izd-vo Akad. nauk SSSR. [In Russian].
4. Grabar, I. E. (1964). *Repin* [Monograph]. In 2 vols. (Vol. 2) Moscow : Izd-vo Akad. nauk SSSR. [In Russian].
5. Daniel, S. M. (1990). *Iskusstvo videt: O tvorcheskikh sposobnostiakh vospriiatii, o iazyke linii i krasok i o vospitanii zritel'ia* [The art of seeing : About creative abilities of perception, on the language of lines and of colors and about the education of the viewer]. Leningrad : Iskusstvo. [In Russian].
6. Kardovskaya, E. D. (Ed.). (1960). *Kardovskii D. N. Ob iskusstve. Vospominaniia, stati, pisma* [Kardovsky D. N. About Art. Memories, Articles, Letters]. Moscow: Izd-vo Akad. khudozhestv SSSR. [In Russian].
7. Kuzmin, N. V. (1982). *Davno i nedavno* [Long ago and recently]. Moscow : Sov. khudozhnik. [In Russian].
8. Kulikov, V. N. (2016). Master [Master]. In V. M. Kulikov & M. V. Shtok (Eds.). *Grygorii Bondarenko* [Album] (pp. 17–73). Kharkiv: Vivat. [In Russian].
9. Liaskovskaia, O. A. (1982). *Ilia Efimovich Repin. Zhizn i tvorchestvo* [Ilia Efimovich Repin. Life and Work]. Moscow : Iskusstvo. [In Russian].
10. Milashevskii, V. A. (1989). *Vchera, pozavchera... Vospominaniia khudozhnika* [Yesterday, the day before yesterday... Memoirs of an artist]. (2nd ed.). Moscow: Kniga. [In Russian].
11. Petrov-Vodkin, K. S. (1982). *Khlynovsk ; Prostranstvo Evklida ; Samarkandiia* [Khlynovsk; Euclidian space; Samarkandiia] [Novellas & essay]. (2nd ed.). Leningrad : Iskusstvo. [In Russian].
12. Radlov, N. E. ([1914]). *Serov*. Saint-Petersburg : Izd. N. I. Butkovskoi. [In Russian].
13. Radlov, N. E. (1914). Tragediia Serovskogo tvorchestva (Opyt analiza metodov) [The Tragedy of Serov's Creativity (Experience of Analysis of Methods)]. *Apollon*, 6/7, 33–38. [In Russian].
14. Repin, I. E. (1971). Valentin Aleksandrovich Serov (materialy dlia biografii) [Valentin Alexandrovich Serov (materials for biography)]. In I. S. Zilbershtein & V. A. Samkov (Eds.). *Valentin Serov v vospominaniakh, dnevnikakh i perepiske sovremennikov*. Vols 1–2 (vol. 1, pp. 22–44). Leningrad: Khudozhnik RSFSR. [In Russian].
15. Shylo, O. V. (1997). H. A. Bondarenko – maister proektsiinoho maliunka [G. A. Bondarenko – master of projection drawing]. In *Kharkivskiy khudozhno-promyslovyi instytut*. Proceedings of Scientific-methodical conference of the teaching staff and graduate students of the institute based on the results of scientific work in 1996 (pp. 85–87), Kharkiv Art and Industrial Institute, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
16. Shilo, A. V. (2016). G. A. Bondarenko – khudozhnik i pedagog, sokhranivshii traditcii [G. A. Bondarenko is an artist and teacher who has kept the tradition]. In V. M. Kulikov & M. V. Shtok (Eds.). *Grygorii Bondarenko* [Album] (pp. 83–97). Kharkiv: Vivat. [In Russian].
17. Shylo, O. V. (1998). Hryhorii Bondarenko i kharkivska shkola hrafiky [Gryhorii Bondarenko and Kharkiv School of Graphics]. In *Kharkiv 30–40-kh rr. XX st. Literatura. Istoriia. Mystetstvo* (pp. 155–158). Kharkiv: Znannia. [In Ukrainian].
18. Shilo, A. V. (2009). Zаметki o tvorchestve V. N. Kulikova [Notes on the work of V. N. Kulikov]. In M. Shtok (Ed.). *Vitalii Kulikov. Albom* [Vitalii Kulikov. Album] (pp. 268–285). Kyiv: Rodovid. [In Russian].
19. Shilo, A. V. (2013, October 9–11). Sintez iskusstv v arkhitekture Kharkova 1960–1970-kh gg. [Synthesis of arts in the architecture of Kharkov 1960–1970s]. In O. P. Buriak (Ed.). *Arkhitektura Ukrainy 1955–1975. Druha khvyliia modernizmu. Proceedings of International conference* (pp. 41–42), Kharkiv National University of Civil Engineering and Architecture, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
20. Shilo, A. V., Vovchuk, D. S., Ivanov, O. D. & Timofeeva, N. V. (2021). Problemy hudozhestvennogo vospitaniia v processe obuchenija risovaniju v sovremennom arhitekturnom obrazovanii [Problems of artistic recovery in the process of learning to draw in modern architectural education]. *Aktualnye nauchnye issledovaniia v sovremennom mire*, 2(70(1)), 34–38. [In Russian].
21. Shilo, A. V., Glushich, O. N., Kochmar, V. S. & Svetlichny, E. I. (2020). Konstruktivnyi khudozhestvennyi metod V. N. Kulikova [Constructive artistic method V. N. Kulikova]. *Aktualnye nauchnye issledovaniia v sovremennom mire*, 12(68(5)), 77–80. [In Russian].

УДК 738.071.1:[378.4:7(477.54-21)]
DOI 10.33625/visnik2021.02.135

ID ORCID 0000-0002-0140-0802

Тетяна ЗІНЕНКО

Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

ID ORCID 0000-0001-9840-9370

Аліса ЗІНЕНКО (РЕДЬКО)

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

ВОЛОДИМИР ШАПОВАЛОВ ТА СУЧАСНА ХАРКІВСЬКА ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА

Зіненко Т. М., Зіненко (Редько) А. В. Володимир Шаповалов та сучасна харківська художня кераміка.

У даній статті здійснено спробу схарактеризувати історичні обставини та впливи Харківської державної академії дизайну і мистецтв та Володимира Шаповалова на формування особливостей харківської художньої кераміки наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Визначено і проаналізовано характер цих особливостей, які полягають в органічному поєднанні наукових знань (філософських, математичних, технологічних) з теорією і практикою мистецтва. Доводиться теза, що це єдиний в Україні феномен, коли в академії, де головний акцент робиться на станкове мистецтво та дизайн, завдяки творчій і педагогічній діяльності Володимира Шаповалова з'являється група мистців, які обрали кераміку основним матеріалом творчості. Фактично постає школа, яка демонструє принципово інший підхід до кераміки, ніж у традиційних гончарних осередках і керамічних школах. Вона засновується на «багатошаровості» твору, пошуках гармонії втілення в кераміці філософських роздумів і технологічних експериментів, наративності, намаганні зрозуміти внутрішній стан речей. Звертається увага на особливості авторської методики опанування теоретичних та практичних знань з кераміки. Визначено коло особливих характеристик творчості Володимира Шаповалова та присутність цих рис у творах його учнів: Олександра Мірошніченка, Олексія Подліпського, Лізи Мамай та В'ячеслава Пасинка. Художня мова Володимира Шаповалова розглядається в контексті прямого взаємозв'язку з природою, прискіпливої уваги до деталей, застосування наукових знань з різних галузей для творчих і технологічних експериментів у кераміці. Особливу увагу приділено аналізу місця і ролі харківської художньої кераміки у контексті сучасної керамології та українського мистецького процесу.

Ключові слова: Володимир Шаповалов, художня кераміка, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, школа кераміки, сучасне українське мистецтво.

Zinenko T., Zinenko (Redko) A. Volodymyr Shapovalov and Modern Kharkiv Art Ceramics. This article is an attempt to characterize the influence of Volodymyr Shapovalov and the Kharkiv State Academy of Design and Arts on the formation of the features of Kharkiv art ceramics in the late twentieth – early twenty-first century. The present article identifies and analyzes the nature of these features, which are an organic combination of scientific knowledge (philosophical, mathematical, technological) with the theory and practice of art. The thesis is that due to creative and pedagogical activity of Volodymyr Shapovalov, there is the only phenomenon in Ukraine, when the Academy, where the main emphasis is on the easel art and design, manages to organize a group of artists who have chosen ceramics as the main material for their creative pursuits and implementation. In fact, there emerges a school that demonstrates fundamentally different approaches to ceramics from those which are used in traditional pottery and ceramic schools. It is based on the “layering” of the work, the search for harmony in the embodiment of philosophical reflections and technological experiments in ceramics, on narrativity, on the attempt to understand the inner state of things. Attention is drawn to the peculiarities of the author's method of mastering the theoretical and practical knowledge of ceramics. A certain set of special characteristics of Volodymyr Shapovalov's creativity is defined and the presence of these features is clearly noticeable in the works of his students: Olexander Miroshnichenko, Olexey Podlipsky, Liza Mamay and Vyacheslav Pasynok. Volodymyr Shapovalov's artistic language is considered in the context of a direct relationship with nature, close attention to detail, the application of scientific knowledge from various fields for creative and technological experiments in ceramics. Particular attention is paid to the analysis of the place and role of Kharkiv art ceramics in the context of modern ceramology and Ukrainian art process.

Keywords: Volodymyr Shapovalov, art ceramics, Kharkiv State Academy of Design and Arts, school of ceramics, contemporary Ukrainian art.

Сучасна художня кераміка з кожним роком займає усе більш значні позиції у світовому мистецькому середовищі. Стрімко вирвавшись із об'ємів ужитковості наприкінці ХХ ст., вона невпинно виявляє свою своєрідність у виставках, симпозіумах, посідає все більш вагоме місце у дизайнерських розробках, наповнює середовище своєю рукотворністю та унікальністю. Особливо важливо, коли у певному місті з'являється людина, яка здатна створити нове мистецьке середовище і об'єднати навколо себе однодумців, співпраця яких дає результат. Для Харкова як міста з поважними традиціями станкового і промислового мистецтва та дизайну кераміка традиційно не була особливо значимою галуззю. І, відповідно, навчанню кераміки в мистецькому навчальному закладі – Харківському художньо-промислового інституті, а згодом Харківській державній академії дизайну і мистецтв, – відводилася швидше ознайомча роль. Зміна підходів та формування особли-

вих рис сучасної харківської кераміки пов'язані з постаттю Володимира Шаповалова (Іл. 1), який, працюючи в Академії, зумів об'єднати когорту своїх послідовників, створити свою художню мову та впізнаване творче обличчя.

У теорії мистецтва існує поняття «художня школа». Воно вживається «для трактування умовних узагальнених рис образно-пластичної мови, яка притаманна певному осередку, регіону чи окремому навчальному закладу» [11]. Як правило, художня школа започатковується одним або декількома мистцями, котрі винаходять своєрідну техніку, тематику творів, до яких приєднуються однодумці, що сприймають, підтримують і творчо розвивають основоположні естетичні ідеї та засоби художньої реалізації, започатковані майстром, авторитетом, теоретиком. Достатньо поглянути на творчі роботи В. Шаповалова і на розвиток його ідей у творчості учнів – і стає зрозумілим: явище «школа Шаповалова» існує і заслуговує на всебічне вивчення. Нині абсолютно ясно, що без цієї людини харківська кераміка була б зовсім іншою. Тому автори даної статті ставлять для себе головним завданням дослідження особливостей сучасної харківської художньої кераміки крізь призму вивчення місця і ролі яскравого її представника – Володимира Шаповалова. Увагу зосереджено на наступних проблемах: 1) «наука – мистецтво – виробництво», де розглядається вплив університетської освіти та аурі наукового життя на становлення творчого шляху художника, звернено увагу також на роль Будянського фаянсового заводу та його художників; 2) «академія – кераміка», де досліджується вплив середовища Академії, аспект діяльності художника-педагога та формування особливого творчого обличчя сучасної харківської кераміки.

Постать і творчий шлях В. Шаповалова вже є предметом наукових мистецтвознавчих розвідок як в Україні, так і за її межами. Однією з перших публікацій про мистця була стаття Ю. Кононенка [8]. Неодноразово про майстра писали В. Бондаренко [1], А. Сафарова [5; 17], на особливості філософських підходів художника до глини звернули увагу А. Корнев та О. Романенко у статті «Глиняний космос Володимира Шаповалова» [9], професор О. Векленко розмістив свої спогади про Володимира Шаповалова у каталозі творів художника [4]. Мистецтвознавці С. Рибалко та А. Ожога-Масловська звернули увагу у своїх дослідженнях на близькість творчості художника до японської філософії та розглянули його мистецтво з позицій «японізму» [11; 18]. У 1990 р. побачив світ буклет до персональної виставки В. Шаповалова з передмовою А. Сафарової [5], а у 2020 р. – альбом-каталог з лаконічною назвою: «Владимир Шаповалов. Кераміка» [4]. У цьому

альбомі-каталозі містяться статті Н. Нерубацької [4, с. 12–22] та К. Мамаєва [4, с. 36–52]. Про В. Шаповалова пишуть також його учні, зокрема художник О. Мірошніченко [4, с. 102]; друзі В. Бойков та В. Захаров [4, с. 63, 58] присвятили майстрові свої вірші. У виданнях Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному [1] творчості художника-кераміста, активного учасника симпозіумів художньої кераміки також відводиться значне місце. Так, у статті Вікторії Бондаренко «Декілька штрихів до творчого портрета Володимира Шаповалова», опублікованій в «Українському керамологічному журналі», подано аналіз творчих здобутків мистця та окреслено особливості його художньої мови. У статті також ідеться про педагогічну діяльність художника [1, с. 67–72].

Водночас досі немає комплексного мистецтвознавчого дослідження місця і ролі В. Шаповалова у формуванні особливого обличчя сучасної харківської художньої кераміки у середовищі ХДАДМ наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Враховуючи попередні дослідження та власні напрацювання, автори даної публікації залучають матеріали своїх інтерв'ю з В. Шаповаловим та інтерв'ю з його учнями О. Мірошніченком, О. Подліпським, В. Пасинком 2021 р. [10; 12; 13; 16]. У статті використовуються також фотоматеріали з приватного архіву авторів, а також В. Шаповалова та О. Мірошніченка.

Дослідження всього існуючого комплексу матеріалів щодо творчості В. Шаповалова надає можливість визначити ступінь впливу творчості майстра на формування новітньої керамічної спільноти у Харкові, зокрема у ХДАДМ – з середини 1970-х рр., коли це ще був ХХІІІ, й до сьогодні. Саме це є метою даної статті. Більш як 45-річна творча та педагогічна діяльність в Академії В. Шаповалова – видатного митця, який органічно поєднує у своїй роботі практичну майстерність кераміста з глибинним філософським підходом художника, – теж є невід'ємною частиною дослідження.

Перша половина 70-х рр. ХХ ст. була для України часом розквіту промислового керамічного виробництва: успішно діяли і розвивалися фарфорові, фаянсові та майолікові заводи, на кожному з яких працювали у творчих лабораторіях висококласні художники. Поряд з Харковом, у Будах, розташовувався Будянський фаянсовий завод (1867–2006) – одне з найбільших та найпотужніших підприємств галузі. Його масштаби можна визначити з фотографії завантаженої до випалу печі тих років (Іл. 2), коли щорічний випуск продукції сягав близько 80 млн виробів (Іл. 3). На заводі працювали відомі художники: Б. Пянида, Г. Чернова, Г. Кломбицька, Л. Антонова та інші.

В основній експозиції Харківського історичного музею ім. М. Сумцова діє виставка «Будянські барви» (Іл. 4), де представлено авторські твори художників заводу, про які написано: «Вироби будянських керамістів відзначаються не тільки високою якістю та красою. На заводі було створено неповторний “будянський стиль”, що поєднає традиційні українські народні мотиви у формах посуду та його декоруванні, красу української природи, відображеної в орнаментах та розписах, самотній український гумор та любов до рідної Слобожанщини» [2]. Будянський завод з його потужною матеріально-технічною базою був місцем для творчих експериментів багатьох харківських художників-керамістів: Ж. Соловйової, П. Мося, В. Шаповалова. Художники не тільки придбавали там необхідні керамічні маси, фарби, поливи, а й випалювали великогабаритні роботи. В. Шаповалов засвідчує, що «розпис солями в Будах – це була еталонна техніка, й усю технологію кераміки можна було вивчити у заводських умовах» [16]. На Будянському заводі випалювали методом високого випалу великі панно з анімалістикою без використання полив (курс вела Ж. Соловйова). Там також було випалено сюжетне панно для інтер'єру харківського поштамту, розписане по білій емалі підполив'яними фарбами (Іл. 5).

Сприятливість історичних умов початку 1970-х у сфері мистецтва кераміки полягала ще й у потужному піднесенні її мистецьких акцентів: участь художників у престижних виставках кераміки у Валлорісі та Фаенці, керамічні симпозиуми та творчі групи у країнах Балтії (Вільнюс, Дзінтарі), можливість виконання дипломних робіт на потужностях підприємств, творчість окремих, знакових для кераміки особистостей (серед них П. Мартінсонс, І. Віцько, А. Какабадзе, О. Вепхадзе, В. Гориславцев та інші, які приїжджали на Будянський завод для виконання окремих робіт або зі студентами на практику [16]) – усе це підносило харківську художню кераміку на якісно новий рівень.

У цей сприятливий для кераміки час 1970-х у ХХІІІ заняття з кераміки вела відома художниця-керамістка, випускниця «строганівського» училища Жанетта Соловйова, а пізніше – художник Володимир Шаповалов. Саме він і став тією постаттю, яка надала усій харківській кераміці нового поштовху та вивела регіональну школу на новий мистецький рівень.

Володимир Петрович Шаповалов (нар. 1945 р. у м. Сучан Приморського краю, сучасна РФ) – відомий український художник (Іл. 1), якого, згадуючи його біографію і шлях становлення, часто називають «математиком з душею лірика» [4, с. 52]. Загалом перша базова освіта впливає на формування особистості. Історія культури має

достатньо прикладів, коли математик О. Шпенглер став відомим культурологом, а художники Ж. Нувель, З. Хадід – видатними архітекторами. Звісно, вища математична освіта та аспірантура¹ не могли не вплинути на характер творчості В. Шаповалова, збагатили його знаннями точних наук, умінням чітко прораховувати бажаний результат, що в кераміці дуже складно.

Як же математик Шаповалов прийшов до кераміки? Чому і навіщо треба було змінювати сферу реалізації? Важливо отримати відповідь самого художника. В інтерв'ю авторам статті зазначається, що особливий вплив на становлення особистості мала аура новосибірського академістечка та університету 1960-х рр. Там, у середовищі науковців, де «класних учених було немало – і з художнім ухилом теж»² [16], зростало зацікавлення поезією, філософією, музикою, живописом, театром. «Там, де я навчався на мехматі, поєднання професіоналізму в математиці, фізиці й поезії було абсолютно природним для того часу, діяло літературне об'єднання. Поряд з літературою в Будинку вчених була художня галерея, де відбувалися виставки Фалька, Філонова, Шемякіна... Тому повернутися обличчям до мистецтва не було гріхом, а культура мислення склалася за сім років заняття наукою. Усі ці терміни – золотий перетин, пропорції, модульор, числа Фібоначчі – знають і дизайнери, й архітектори; або мають знати» [16]. Загалом стереотипність мислення, абсолютно невиправданий поділ на «фізиків» і «ліриків» ще довго переслідували художника. Так само, як і меншовартісне ставлення до кераміки як до «декоративного», «прикладного», «ужиткового» мистецтва. Доводилося терпіти, коли вже у Харкові, на худрадах у Спілці художників, його років десять називали «математик, який ліпить горщики» [16].

«Нестандартний розум, глибока філософія, поетична натура» – так сприймають В. Шаповалова колеги і студенти. Математика – наука, котру він освоїв у університеті, – точна, й вона є у великій залежності від формул, точних розрахунків, визначених алгоритмів, правил. І як протиположним – відкрите поле творчих експериментів із таємничим матеріалом – глиною, в роботі з якою передбачити результат – дуже складна справа. Однак досконале знання технології підготовки глиняної маси, знання характеристик і можливостей полив, оксидів, солей, знання варіантів і передбачення результатів після випалу – усе це необхідний спектр знань художника-кераміста. Знання в галузі точних наук, математичний склад розуму у поєднанні з ірраціональністю творчого

¹ В. Шаповалов закінчив механіко-математичний факультет Новосибірського державного університету 1967 р., навчався в аспірантурі цього ж вишу у 1960–1970-х рр.

² Тут і далі переклад автора статті.

мислення художника дають можливість В. Шаповалову знаходити чіткий баланс, справжню гармонію технології та естетики. Порушення цього балансу «неминуче перетворить роботи або на непереконаливе мистецтво, або на технологічні експерименти» [4, с. 102].

Роботу в керамічній майстерні кафедри «Інтер'єр і обладнання» харківського Худпрому³ В. Шаповалов розпочав з 1 листопада 1975 р. З того часу він навчає студентів не ремесла, а філософсько-творчого підходу до глини (Іл. 6). Усе, що стосується кераміки, художник робить сам: від підготовки формувальної маси до випалу. Сам готує солі, сам змішує поливи. Це надає особливої унікальності його творам. Цього ж він і навчає студентів. Володимир Шаповалов активно використовує «принцип саморозвитку форм, жанрів» [4, с. 31]. Цей принцип полягає в тому, щоб, вивчаючи природу і можливості матеріалу, давати йому можливість «саморозвиватися», «самовдосконалюватися» в руках мистця. Значне місце у творчому натхненні, як і колись у новосибірському академістечку 1960-х рр., займає спілкування з поетами, композиторами, театральними художниками, котрі «виховують смак, змушують шукати власну філософію творчості. Насправді, – переконаний В. Шаповалов, – художник живе не у просторі, а в четвертому вимірі – у часі, який необхідно долати, поступово випереджаючи події. Наприклад, те, до чого я прийшов років двадцять тому, виявилось потрібним і сучасним» [4, с. 36].

Кераміка як галузь мистецтва набуває все більше прихильників як серед художників, так і серед споживачів. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. художники-керамісти звертаються до нових різновидів. Набуває популярності «вогняна» керамічна скульптура, величезними (понад 5 м) керамічними скульптурами вже нікого не здивуєш. Проводяться керамічні виставки, бієнале, наукові форуми та симпозиуми. Проте на сьогоднішній день в Україні є тільки один спеціалізований заклад вищої освіти, який готує керамістів, – це Львівська національна академія мистецтв. Спеціалізацію «художня кераміка» має також Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука. У багатьох інших університетах України художня кераміка вивчається як частина, хоча й дуже суттєва, освітньої програми за спеціальністю «образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Це Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», Київський університет ім. Бориса Грінченка, Луганський університет ім. Тараса Шевченка та ін. Кераміку

вивчають також у ряді фахових коледжів (Миргород, Одеса тощо). Для України, яку називають «країною глин», це дуже замало. Водночас аналіз вивчення кераміки в університетах і коледжах, наприклад, США дає можливість стверджувати, що художній кераміці відводиться важлива роль у підготовці фахівців різних галузей. Це пов'язано з унікальною здатністю кераміки поєднувати в собі практично необмежені можливості формотворення та з її рукотворністю, яка стимулює креативність, нестандартність мислення.

Для харківського художнього вишу кераміка не є профілюючим предметом, і у процесі підготовки фахівців на її вивчення відводиться зовсім небагато часу. Тим ціннішим є те, що в середовищі Академії за сприяння й підтримки її керівництва та небайдужих людей В. Шаповалову вдалося підготувати когорту фанатів кераміки (більше десяти чоловік), які невпинно і послідовно втілюють у життя його філософію, примножують його знання і досвід у власній творчості. Не всі його студенти стали керамістами, але дух філософії дзен живе у багатьох.

За значний проміжок часу (більше як 45 років) у Володимира Шаповалова було багато учнів. Для одних знайомство з керамікою почалось і закінчилось за дверима керамічної лабораторії Академії, а для інших – стало професією і сенсом життя. Секрет педагогічної майстерності В. Шаповалова полягає перш за все у щирості ставлення до всього: до матеріалу, до студентів, яких він учить бути собою, шукати свій шлях, не наслідувати інших, а чітко знати, чого хочеш. У творчості його учнів Олександра Мірошніченка, Геннадія Писарева, Сергія та Ігоря Фомічових, Катіба Мамедова, Лізи Мамай, Олексія Подліпського, В'ячеслава Пасинка та інших чітко прочитується вплив авторитетного мистця, але відчувається цей вплив саме на рівні творчих підходів, а не зовнішнього наслідування. Хто почув, про що справді говорив педагог на заняттях, – той увібрив у себе його життєву філософію. І що б далі не робили його учні, – чи то чайники, чи чавани, монументальну скульптуру чи дуже складні в технологічному і філософському відношенні речі, – усе це несе відбиток глибокої і чистої душі художника, бо саме цьому перш за все вчив своїх учнів майстер. «Він відкритий для тих, хто прагне спілкування. Він – надзвичайний педагог, – пише про майстра В. Бондаренко. – Маючи для кожного конкретного завдання у процесі роботи зі студентом свою конкретну думку і рішення, він при цьому не намагається “давити” на студентів своїм авторитетом. Він завжди дає можливість студенту проявити творчі пошуки, хоче почути від них їхню ідею, їхнє бачення проблеми. Але при цьому кожен студент відчуває його цілеспрямоване керівництво. У Володимира Шаповалова немає творчих секретів, якими б він не хотів поділитися зі

³ Загальнорозповсюджена неофіційна назва харківського художнього вишу (ХХПІ – ХДАДМ).

студентами. Він для них як символ високотворчої особистості... Він завжди несподіваний, і у цьому його індивідуальна принадність» [1, с. 72]. Тож саме В. Шаповалов зміг поживити харківський напрям керамічної освіти і творчості та надати йому новий поштовх. Це особливо помітно на тлі всього сучасного українського ландшафту кераміки.

Учні В. Шаповалова переконані, що головний секрет їх учителя – у різнопланових знаннях, якими він охоче ділиться з тим, кому це справді потрібно. «У його майстерні немає якихось спеціальних полив, складних механізмів. Стандартний набір матеріалів. Але знання, як вони поведуть себе у тому чи іншому поєднанні, як взаємодіють, якою повинна бути різниця нанесення, як зміниться колір у процесі випалу, як та чи інша температура змінить виріб, у якому місці потече полива, – усе це дає вражаючий результат. Він працює над кожною річчю з граничною уважністю до усіх деталей. У кераміці поширений підхід, коли ти віддаєш річ стихії, але підхід Шаповалова в іншому – він ніби сам стає стихією в момент створення...» [4, с. 102].

Особливість педагогічної методики В. Шаповалова полягає у відсутності того, що називається «прямим» навчанням: «взьми – зроби – приклей» тощо. Його підхід інший – він ніби вкарбовує у молоді голови стійкі асоціативні паралелі, які й породжують творчий підхід до виконання найпростіших операцій. «Для багатьох студентів це незрозуміло, оскільки більшості потрібні прямі конкретні вказівки – що робити, і якщо людина прийшла виконувати завдання, вона чекає розписаних по пунктах дій: візьміть глину, перемішайте, розкотіть у пласт і так далі... Але Володимир Петрович пояснює все інакше, він може розповісти про ритми у музиці, про анатомію людини, про те, як пальто сидить на фігурі, і так далі, але усе це якимось чином стосується носика, який ми приклеюємо, і саме це він намагається донести до студента. Тобто він намагається пояснити єдність речей і узагальненість законів, які керують нами. І людина, проаналізувавши оточуючий її світ, може щось усвідомити, і в кожній її дії буде сенс, навіть у такій механічній дії, як прикріплення носика до чайника» [10].

Такий підхід віддзеркалює власну мистецьку філософію майстра та його художній метод. Володимир Шаповалов переконаний, що у кожній створеній художником речі має бути своя історія. Його твори містять власну філософію і наповнену сенсом істину. Той пошук «невизначеної правди», яка існує і яка прихована іноді під товщею не зовсім правдивого і буденного. У кераміці Шаповалова ця «прихована правда», ця таємниця – завжди присутня (Іл. 8). І саме це робить його твори загадковими і дещо міс-

тичними (Іл. 7). В. Шаповалов ніби вписує свої розповіді у сіточки тріщинок поливи (Іл. 10), у різноманітні товщі полив'яних підтікань, у різну шорсткість шамотної фактури (Іл. 11). «Складні поверхні, переплетення тріщин, тонкі переходи кольору, відчутна структура фактури, яка ніби проростає крізь товщу глини» [4, с. 36]. Цю «історію всередині творів» має прочитати і відчути глядач. Зрозуміло, що ступінь доступу до зашифрованої у творі «таємної розповіді» залежить від рівня сприйняття, від рівня підготовки, від рівня загальної культури глядача. Тому вчитель переконаний, що саме здатність «чути – бачити – відчувати» має домінувати над механічним «взьми – нанеси – приклей». Величезне значення у процесі підготовки справжнього художника має атмосфера майстерні, середовище, де в кожній деталі живе прихований сенс (Іл. 6).

Авторська педагогічна методика навчання кераміці, розроблена у харківському художньому виші В. Шаповаловим, дає вражаючий результат. Наприклад, декілька художників – учнів В. Шаповалова різних років – незалежно один від одного у різний час, як і він сам (Іл. 11), звернулися до мотиву людської голови. І поверталися до цієї теми через двадцять-тридцять років. Так, ще наприкінці 1980-х тоді ще студент (Іл. 12) Геннадій Писарев⁴ створив проєкт «Метафізичні голови», який складається з 28 керамічних голів, що репрезентують різні стилістичні напрями: сюрреалізм, кубізм, фовізм, «японське мистецтво» тощо (Іл. 13). У цьому проєкті художник розглядав голову як «вмістилище» різноманітних ідей.

У 1990 р. В. Шаповалов разом з Г. Писаревим створили монументальне керамічне панно для Харківського оперного театру (Іл. 14). Створення монументальних керамічних композицій для інтер'єрів громадських споруд у 1970–1980-х рр. стало дуже поширеним явищем. Монументальна кераміка була необхідною складовою оздоблення приміщень. В основному це були твори, які мали відображати головне призначення будівлі. Про панно, створене В. Шаповаловим з учнями у 1990 р., говорили, що в ньому ніби звучить музика. Панно створювалось у керамічній лабораторії Академії, а випалювалось у харківському НДІ вогнетривів (нині УкрНДІ вогнетривів ім. А. С. Бережного).

Одним із найуспішніших учнів В. Шаповалова є відомий в Україні й у світі художник Олександр Мірошніченко⁵. Він був не тільки

⁴ Геннадій Леонідович Писарев (нар. 1959 р. у Луганську) – сучасний художник, закінчив ХХПІ 1989 р.

⁵ Олександр Олександрович Мірошніченко (нар. 1983 р. у м. Рубіжне, Луганська обл.) працює в галузі художньої кераміки. Член НСХУ. Член Міжнародної академії кераміки в Женеві (2019). Закінчив ХДАДМ (2004–2010), де вчився у В. Шаповалова та одночасно працював у лабораторії

студентом Володимира Петровича, а й працював пліч-о-пліч з ним на посаді лаборанта керамічної лабораторії, що давало змогу бачити педагогічний процес із різних боків. Згадуючи ці часи, він каже про свого вчителя: «Особистість Шаповалова вплинула на мене прямісіньким чином. Його ставлення до мистецтва, спосіб думок, розуміння, що таке художник, – усе це стало відправною точкою в пошуках власного шляху. Його інтерес до філософії, науки, літератури, допитливість розуму та жага пізнання й аналізу. Це людина, що шукає якусь невизначену правду, намагається дістатися до сутності речей, і кераміка особливим чином є методом і засобом у даному пошуку. Річ у кераміці є предметом і сенсом одночасно» [10].

Особливо активно і багатоаспектно О. Мірошниченко розвиває тему голови починаючи з 2014 р. Його твори вражають ритмікою та викликають неймовірні емоції: здивування, жаху, філософського споглядання буття (Лл. 15). При своїй глибокій різноплановій асоціативності, твори О. Мірошниченка виконані досконало з технологічної точки зору, що приносить автору заслужені перемоги на престижних міжнародних конкурсах, а харківській академії – гордість за свого випускника. Один з останніх його творів має назву «Порожнеча» (Лл. 16). Він виконаний 2021 р. з глини й шамоту з використанням ручного ліплення, авторської техніки та електричного випалу (45 × 31 × 25 см). Як і всі роботи Олександра, цей твір несе потужний асоціативний заряд, вражає своєю енергетикою і філософським змістом та підкоряє абсолютною досконалістю виконання. Саме такої досконалості, у тому числі технологічної, часто бракує сучасним українським мистцям, особливо молодим. Кераміка не пробачає недбалості, поверхневості. Вона вимагає повного занурення в матеріал, у процес, повної віддачі. Патріарх українського гончарства Василь Омеляненко (1925–2021) неодноразово повторював, що «глина – то жива істота». Вочевидь, що цю сентенцію добре засвоїли студенти академії, навчаючись у В. Шаповалова. Прикладом цього може бути дипломна робота Л. Мамай, виконана у ХДАДМ 2011 р. (Лл. 17).

Філософію кераміки В. Шаповалова прекрасно засвоїв ще один його успішний учень Олексій

Подліпський⁶. З 1999 р. до початку 2000-х він також працював у лабораторії кераміки ХДАДМ під керівництвом В. Шаповалова. Художник стверджує, що саме на цей період припадає процес формування його художньо-естетичного світогляду. «Дивлячись на роботи Володимира Петровича, виконані технологічно, зі знанням справи, наповнені сенсом і глибиною, я зміг виставити для себе високу планку у творчості. Своє ставлення до кераміки як до Праматері мистецтв, носія сакральних сенсів, я сформував саме там» [13]. На виставці художньої кераміки «ЦеГлина – 2021» Олексій Подліпський представив твір «Генератор гармонії» (глина, шамот, авторська техніка) (Лл. 18). Це також керамічна голова «у розрізі». Філософська багатоплановість поєднується тут з майже анатомічними подробицями, які створюють ефект занурення у внутрішній простір. Автор намагається гармонізувати простір людини за принципом гармонізації механізму. Саме тому, як у будь-якому механізмі, всередині розміщено «сердечник». Але поряд з цією багатоплановістю значне місце займає порожнеча як простір для думок. Це друга робота із серії «Генератори гармонії». Авторська концепція цієї скульптурної композиції полягає у залученні глядача до «метафоричного процесу гармонізації внутрішнього простору за допомогою простих закономірностей, котрі застосовуються в архітектурі, і як наслідок – “перетікання” процесу гармонізації у зовнішній простір. Думка про створення даної серії зародилася як певна антитеза ідеям деконструкції, що пронизують сучасну культуру та медіапростір» [13].

В'ячеслав Пасинок⁷ – молодий мистець, який закінчив ХДАДМ три роки тому. Студії у В. Шаповалова навчили його «слідувати пориву відчуттів, емоцій. А вже наприкінці вдивлятися і радіти від форми та придумувати назву, відштовхуючись від пориву емоційного натхнення, яке було під час створення. Безумовно, жорсткі правила Шаповалова дали якісний стержень людям, бажання вивчати кераміку» [12]. У своїй творчості В'ячеслав демонструє ті глибинні ефекти – серйозне ставлення до матеріалу, чітке пророблення деталей, досконалість усіх технологічних процесів, – які заклав у формування його особистості вчитель.

Об'єднуючим для всіх студентів ХДАДМ, хто вчився у В. Шаповалова і продовжує займатися керамікою, є розуміння того, що саме створення ним спеціальної мистецької атмосфери у керамічній лабораторії зробило сучасну харківську кераміку унікальною. Це лекції майстра, бесіди, обговорення з ним книг і журналів, просто розмо-

кераміки цього ж вишу (2003–2010). З 2011 р. працює у власній студії. Володар гран-прі I Міжнародного конкурсу художньої кераміки «КерамПік» (Україна, 2013). Володар золоті медалі I Міжнародного бієнале художньої кераміки ім. Василя Кричевського (Україна, 2017). Творча діяльність мистця представлена в багатьох виставкових проєктах, серед яких – виставки й численні нагороди всеукраїнського та світового рівня. Твори зберігаються в Національному музеї українського гончарства в Опішному, в Національному музеї Словенії (Любляна), Даугавпілському центрі мистецтва ім. Марка Ротка (Латвія 2018, 2021), Музеї кераміки Алькора (Museu de Ceràmica de l'Alcora, Іспанія, 2015). Має приз головного судді на 12-му Міжнародному конкурсі кераміки (2021, Міно, Японія).

⁶ Олексій Валентинович Подліпський (нар. 1975 р. у Харкові) – художник-графік і кераміст, закінчив ХДАДМ у 2011 р.

⁷ В'ячеслав Пасинок (нар. 1995 р. у Харкові) – художник, закінчив ХДАДМ у 2018 р.



Іл. 1. Художник Володимир Шаповалов. Харків, травень 2018.
Фото з приватного архіву В. Шаповалова



Іл. 2. Завантаження випалювальної печі на
Будянському фаянсовому заводі (1970–1980).
Фото В. Шаповалова з його приватного архіву

Іл. 3. Твори художників
Будянського фаянсового заводу
на виставці в Харківському
художньому музеї. Харків, 2015.
Фото В. Шаповалова з його
приватного архіву



Іл. 4. Художники Будянського
фаянсового заводу разом
з директором Харківського
художнього музею В. Мизгіною
на відкритті виставки
будянського фаянсу в Харкові.
2016. Фото В. Шаповалова
з його приватного архіву





Гл. 5. Керамічне панно в інтер'єрі харківського поштамту. 1989. Фото В. Шаповалова з його приватного архіву



Гл. 6. Художник Володимир Шаповалов у керамічній лабораторії ХДАДМ. 2005. Фото з приватного архіву В. Шаповалова



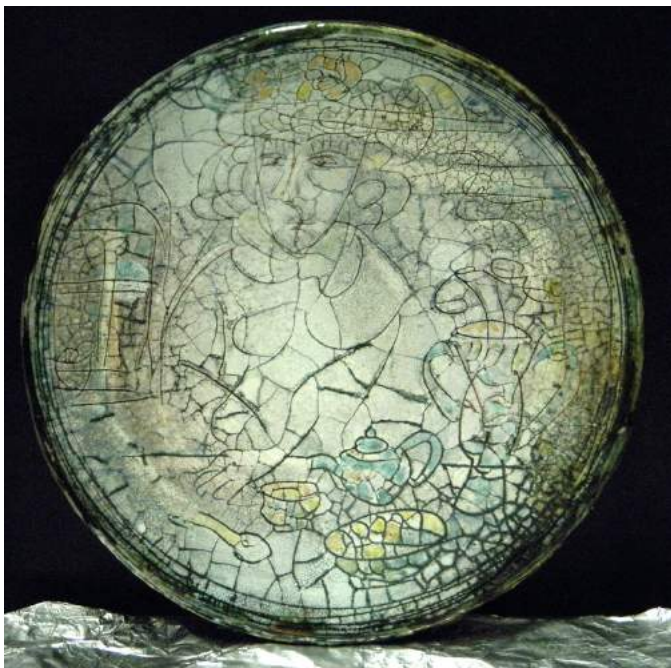
Гл. 7. В. Шаповалов зі своїми творами. Фото з персональної виставки художника. Харків, 2019. Фото: О. Мірошніченко



Гл. 8. В. Шаповалов. Дама з собачкою. Харків, 1989. Глина, шамот, пігменти, солі. Висота – 27 см. Фото: В. Шаповалов



Гл. 9. В. Шаповалов. Чаша. Діаметр – 20 см. Глина, емалі, кракле, гончарний круг. Харків, 2018. Фото: В. Шаповалов



Іл. 10. В. Шаповалов. Таріль «За чаєм». Глина, емаль, розпис по емалі, кракле. Діаметр – 20 см. Харків, 2021. Фото: В. Шаповалова



Іл. 11. В. Шаповалов. Голова. Харків, 2019. Глина, шамот, солі, пігменти, ручне ліплення. Висота – 19 см. Фото з приватного архіву В. Шаповалова



Іл. 12. Студенти ХХІІІ у керамічній лабораторії (крайній праворуч – Геннадій Писарев). Харків, 1988. Фото з приватного архіву В. Шаповалова



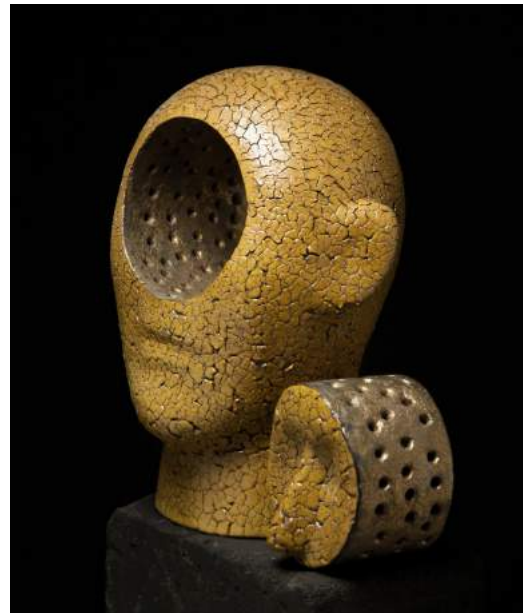
Іл. 13. Г. Писарев. Із серії «Метафізичні голови». Фаянс, шкіра. Авторська техніка. Харків, 1990. Висота – 25 см. Фото з приватного архіву В. Шаповалова



Іл. 14. В. Шаповалов під час монтування монументального панно в інтер'єрі Харківського оперного театру. 1990. Автор фото невідомий. Фото з приватного архіву В. Шаповалова



Лл.15. О. Мірошніченко зі своїми творами на Фестивалі сучасної кераміки «ЦеГлина – 2016». Київ, 2016



Лл.16. О. Мірошніченко. Порожнеча. Глина, шамот, електричний випал. Харків, 2021. 45 × 31 × 25 см. Фото: О. Мірошніченко



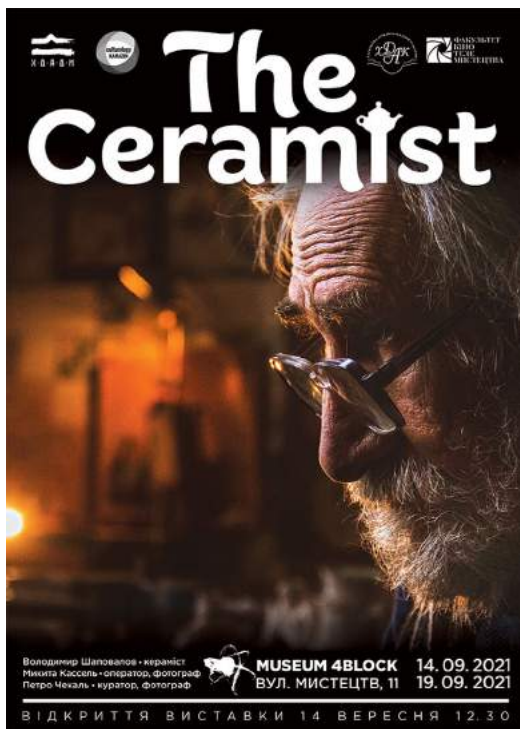
Лл. 17. Л. Мамай. Панно. Фрагмент. Харків, 2011. Фото з архіву В. Шаповалова



Лл. 18. О. Подліпський. Генератор гармонії. Харків, 2020. Глина, шамот, авторська техніка. Фото зроблено під час експонування твору на Фестивалі сучасної кераміки «ЦеГлина – 2021». Фото з архіву О. Дворак-Галік, Київ, 2021



Лл. 19. Група студентів у керамічній лабораторії ХДАДМ. Харків, грудень 2020. Фото: В. Шаповалов



Лл. 20. Афіша проекту «The Ceramist», присвяченого творчості В. Шаповалова. 2021. Автор (куратор) Петро Чекаль, учасники – Володимир Шаповалов, Микита Кассель



Лл. 21. Презентація проекту «The Ceramist». ХДАДМ, 14 вересня 2021 р. На фото (зліва направо): Микита Кассель (помічник куратора виставки, оператор, фотограф), Петро Чекаль (куратор виставки, фотограф, музикант), Володимир Шаповалов, Олександр Мірошніченко (учень В. Шаповалова, колега, учасник міжнародних виставок з кераміки), В'ячеслав Пасинок (випускник ХДАДМ, учень В. Шаповалова). Фото: Д. Бутенко

ви за чашкою чаю – особливо з його авторських чайників. «Завжди було відчуття того, що в цьому підвалі, де розташована майстерня, відбуваються найважливіші події і найбільш справжні розмови про мистецтво. І, звичайно, цю атмосферу створив Володимир Петрович, і буквально в кожному предметі у майстерні проявляється його особистість і ставлення до професії» [10]. Таке ставлення виявляється в умінні вступити у діалог з глиною, вміння вивчити її особливі характеристики, притаманне далеко не всім студентам Академії. Але ті, хто щиро зацікавлений у процесі пізнання, – обов'язково знаходять підтримку і допомогу метра Володимира Шаповалова. Щоправда, вчитель завжди з'ясував ступінь зацікавленості студента: чи потрібно це людині як разовий проєкт, чи це є внутрішньою потребою і бажанням, і якщо бачив щирість – ніколи не відмовлявся і допомагав, і зараз продовжує це робити (Лл. 19).

Виховання учнів у дусі власної філософії, створення атмосфери творчого пошуку, орієнтація на результат у процесі пошуку власного шляху та численних експериментів; прогнозування отриманого результату, що в кераміці є дуже складним явищем, – усе це створений В. Шаповаловим авторський педагогічний і мистецький підхід до кераміки, який сьогодні надає харківському художньому вишу статус місця, з якого виходить сучасна харківська кераміка.

Висновки. Становлення традицій художньої кераміки у ХДАДМ сягає своїм корінням сере-

дини 1970-х рр. У цьому становленні дуже важливою була територіальна близькість до Будянського фаянсового заводу з його висококласними художниками та сформованими традиціями. Значну роль у цьому процесі відіграла особистість художника В. Шаповалова, який завдяки серйозним науковим знанням сформував тут унікальний сплав мистецтва і науки. Знання властивостей матеріалів, уміння передбачити результат, творчі експерименти – визначна риса сучасної харківської художньої кераміки. Водночас неквапливо-філософське ставлення до часу і простору, заглибленість у тему твору, створення наративної історії, намагання знайти внутрішній сенс предмета – теж її відмінна риса. «Школа Шаповалова» заснована не на ремеслі, їй чужі тиражування і блискучість. Їй притаманна власна художня мова та свої особливі риси, вона утримує у собі принципи вишуканої простоти і позачасовості, коли сучасним є усе, що справжнє. Учні-послідовники В. Шаповалова, випускники ХДАДМ Олександр Мірошніченко, Геннадій Писарев, Ліза Мамай, Олексій Подліпський, В'ячеслав Пасинок та інші, йдучи шляхом власної творчості, будують її на знаннях і вміннях, отриманих в Академії. Їх успіхи і мистецькі пошуки знаходять заслужене визнання на престижних міжнародних виставках.

Феномен сучасної харківської художньої кераміки полягає в тому, що у художньому виші (ХДАДМ) з основною орієнтацією на станкове і монументальне мистецтво та дизайн було сфор-

мовано своєрідну мистецьку школу зі своїм творчим обличчям та художньою мовою. Діяльність плеяди художників, педагогів за сприяння й підтримки керівництва Академії довела, що технологічно складна і матеріалозатратна галузь «кераміка» може бути успішно реалізована за умови максимальної кількості набутих знань, чуття філософа та таланту педагога зацікавити студентів тим, що є сенсом життя майстра.

Отже, сучасна харківська художня кераміка, завдяки ХДАДМ, заявила про себе як про самобутнє, складне й багатогранне мистецьке явище і заслуговує на подальші культурологічні та мистецтвознавчі дослідження, як і творчість її окремих яскравих представників.

Література:

- Бондаренко В. Декілька штрихів до творчого портрета художника Володимира Шаповалова. *Український керамологічний журнал*. 2002. № 3. С. 67–72.
- Будянські барви : [виставка, присвячена творчості майстрів Будянського фаянсового заводу]. *Харківський історичний музей імені М. Ф. Суцзова* : [вебсайт]. URL : <http://museum.kh.ua/exhibits/budy-ceramics.html> (дата звернення : 21.07.2021).
- Величко Ю. Дива з гончарного круга. *Урядовий кур'єр*. 2007. 25 травня (№ 91). С. 8–9.
- Владимир Шаповалов. Кераміка : альбом-каталог / сост., дизайнер К. Шаповалова. Харьков : [б. в.], 2020. 104 с., ил.
- Владимир Шаповалов. Кераміка : буклет / предисл. А. Сафаровой. Харьков : [б. в.], 1990. [2], [16] отд. л. : цв. ил.
- Джерелянський П. Найдавніше у світі мистецтво. *Сільський вісник*. 2007. № 5. С. 12.
- Кириллова М. Творчество, как бесконечный поиск. *Кераміка: стиль и мода*. 2005. № 2. С. 102–107.
- Кононенко Ю. Чайная церемония художника Шаповалова. *Декоративное искусство СССР*. 1986. № 11(348). С. 24–25.
- Корнев А., Романенко О. Глиняный космос Владимира Шаповалова. *Декоративное искусство*. 2011/2012. № 1(412). С. 48–54. URL : <http://monumental-art.ru/dekorativnoe/dekor-2011-1.pdf> (дата звернення : 21.07.2021).
- Мірошніченко О. Інтерв'ю з учнем В. Шаповалова Олександром Мірошніченком / бесіду провела Т. Зіненко. *Приватний архів Т. Зіненко*. 30 травня 2021 року.
- Ожога-Масловская А. В. Японизм в современной керамике Украины. *Искусство и культура*. 2017. № 4(28). С. 21–26.
- Пасинок В. Інтерв'ю з учнем В. Шаповалова Вячеславом Пасинком / бесіду провела Т. Зіненко. *Приватний архів Т. Зіненко*. 20 травня 2021 року.
- Подліпський О. Інтерв'ю з учнем В. Шаповалова Олексієм Подліпським / бесіду провела Т. Зіненко. *Приватний архів Т. Зіненко*. 21 серпня 2021 року.
- Розенфельд М. Владимир Шаповалов. *Ватерпас*. 2001. № 3. С. 62–63.
- Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон : Стар, 2016. 52 с. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/709237/1/Словник%20художній.pdf> (дата звернення : 21.07.2021).
- Шаповалов В. Інтерв'ю з художником В. Шаповаловим / бесіду провела Т. Зіненко. *Приватний архів Т. Зіненко*. 17 серпня 2021 року.
- Шаповалов В., Сафарова А. Глобалізм по Шаповалову : [бесіда головного редактора журналу «ДИ» Ады Сафаровой с художником Владимиром Шаповаловым]. *Диалог искусств*. 2005. № 5. С. 88–89.
- Ozhoha-Maslovskaya A., Rybalko S. Japonism in Ukrainian art of the late XX – early XXI century: sculpture and plastic objects. *Humanities And Social Sciences Review*. 2017. No. 6(2). P. 325–330. URL : <http://www.universitypublications.net/hssr/0602/pdf/U6K680.pdf> (дата звернення : 21.07.2021).

References:

- Bondarenko, V. (2002). Dekilka shtrykhiv do tvorchoho portreta Volodymyra Shapovalova [A few touches to the creative portrait of artist Vladimir Shapovalov]. *Ukrainian Keramological Journal*, 3, 67–72. [In Ukrainian].
- Budianski barvy [Budyan colors]. (N. d.). *M. F. Sumtsov Kharkiv Historical Museum* [Websait]. Retrieved from <http://museum.kh.ua/exhibits/budy-ceramics.html>. [In Ukrainian].
- Velychko, Yu. (2007, May 25). Dyva z honcharnoho kruha [Miracles from the potter's wheel]. *Uryadovy Courier*, p. 8–9. [In Ukrainian].
- Shapovalova, K. (Ed. & design.). (2020). *Vladimir Shapovalov. Keramika* [Vladimir Shapovalov. Ceramics] [Album-catalog]. Kharkiv : [n. e.]. [In Russian].
- Safarova, A. (Introductory). (1990). *Vladimir Shapovalov. Keramika* [Vladimir Shapovalov. Ceramics] [Booklet]. Kharkiv : [n. e.]. [In Russian].
- Dzherelianskyi, P. (2007). Naidavnishe u sviti mystetstvo [The oldest art in the world]. *Silskyi visnyk*, 5, 12. [In Ukrainian].
- Kirillova, M. (2005). Tvorchestvo, kak beskonechnyi poisk [Creativity as an endless search]. *Keramika: stil i moda*, 2, 102–107. [In Russian].
- Kononenko, Iu. (1986). Chainaia tcaremonia khudozhnika Shapovalova [Tea ceremony of the artist Shapovalov]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 11(348), 24–25. [In Russian].
- Kornev, A. & Romanenko, O. (2011/2012). Gliniany kosmos Vladimira Shapovalova [Clay space by Vladimir Shapovalov]. *Dekorativnoe iskusstvo*, 1(412), 48–54. Retrieved from <http://monumental-art.ru/dekorativnoe/dekor-2011-1.pdf>. [In Russian].
- Miroshnichenko, O. & Zinenko, T. (2021, May 30). Interview with V. Shapovalov's student Oleksandr Miroshnichenko. Private archive of T. Zinenko. [In Ukrainian].
- Ozhoha-Maslovskaya, A. V. (2017). Japonizm v sovremennoi keramike Ukrainy [Japanese Studies in Contemporary Ceramics of Ukraine]. *Iskusstvo i kultura*, 4(28), 21–26. [In Russian].
- Pasynok, V. & Zinenko, T. (2021, May 20). Interview with V. Shapovalov's student Viacheslav Pasynok. Private archive of T. Zinenko. [In Ukrainian].
- Podlipskyi, O. & Zinenko, T. (2021, August 21). Interview with V. Shapovalov's student Oleksii Podlipskyi. Private archive of T. Zinenko. [In Ukrainian].
- Rozenfeld, M. (2001). Vladimir Shapovalov. *Vaterpas*, 3, 62–63. [In Russian].
- Sotska, H. & Shmelova, T. (2016). *Slovnnyk mystetskykh terminiv* [Dictionary of artistic terms]. Kherson: Star. Retrieved from <https://lib.iitta.gov.ua/709237/1/Словник%20художній.pdf>. [In Ukrainian].
- Shapovalov V. & Zinenko, T. (2021, August 17). Interview with artist V. Shapovalov. Private archive of T. Zinenko. [In Ukrainian].
- Shapovalov, V. & Safarova, A. (2005). Globalizm po Shapovalovu [Globalism according to Shapovalov] [Interview]. *Dialog iskusstv*, 5, 88–89. [In Russian].
- Ozhoha-Maslovskaya, A. & Rybalko, S. (2017). Japonism in Ukrainian art of the late XX – early XXI century: sculpture and plastic objects. *Humanities And Social Sciences Review*, 6(2), 325–330. Retrieved from <http://www.universitypublications.net/hssr/0602/pdf/U6K680.pdf>.

378.09:747.012.3(477)
ID ORCID 0000-0001-5873-2421
DOI 10.33625/visnik2021.02.147

ХАРКІВСЬКА ШКОЛА ДИЗАЙНУ: ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ ІГОРЯ ОСТАПЕНКА

Рибалко С. Б. Харківська школа дизайну: творча майстерня Ігоря Остапенка. У статті розглядається творчо-педагогічна діяльність Ігоря Остапенка – дизайнера, одного з провідних викладачів Харківської державної академії дизайну і мистецтв кінця ХХ – початку ХХІ ст. Запропонована розвідка побудована на використанні методів формального, функціонального, образно-стилістичного, компаративістського аналізу. До кола досліджуваних матеріалів залучено реалізовані проекти, макети, ескізи, виставки, методичні та наукові публікації, дизайнерську періодику, інтерв'ю, спогади. Уведено до наукового обігу нові імена та твори, узагальнено матеріали фахової періодику в контексті обраної теми.

На підставі аналізу вказаних матеріалів визначено особливості становлення творчих і педагогічних позицій Ігоря Остапенка, висвітлено основні фактори впливу на формування його авторських пропедевтичних курсів «Теорія композиції» та «Основи формоутворення», встановлено паралелі з концепціями освітнього процесу провідних дизайнерських закладів; виявлено спадкоємність творчих принципів фундаторів харківської художньої школи та діяльності Ігоря Остапенка. Висвітлено основні ознаки майстерні, які простежуються у творчих роботах учителя та його учнів: лаконізм виразальних засобів, художню образність, увагу до фактури та природних якостей матеріалу. Обґрунтовано відповідність творчо-педагогічних здобутків Ігоря Остапенка та його учнів поняттю «мистецька школа» (системна єдність художньо-проектних принципів, методів і технік їх реалізації; наявність вагомих досягнень та їх визнання вітчизняною і світовою професійною спільнотою). Підкреслено, що робота майстерні є одним із репрезентативних явищ у дизайнерській освіті України періоду її незалежності.

Ключові слова: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, майстерня Ігоря Остапенка, промисловий дизайн, предметний дизайн, творча майстерня, мистецька школа, дизайнерська пропедевтика, теорія композиції, основи формоутворення.

Rybalko S. Kharkiv School of Design: Igor Ostapenko's Creative Workshop. Creative and pedagogical activity of Igor Ostapenko is considered in the article. I. Ostapenko is a designer and one of the leading teachers of Kharkiv State Academy of Design and Arts of the late 20th and early 21st centuries. The proposed

research is based on the use of methods of formal, functional, figurative, stylistic and comparative analysis. The range of researched materials includes realized projects, models, sketches, exhibitions, workbooks, scientific publications, design periodicals, interviews and memoirs. New names and artworks were introduced into scientific circulation. Materials of professional periodicals in the context of the chosen topic were generalized. Peculiarities of Igor Ostapenko's creative and pedagogical positions are determined on the basis of the analysis of these materials. Main factors influencing the formation of his propaedeutic courses Theory of Composition and Fundamentals of Shaping are highlighted. Parallels with the concepts of educational process of leading design institutions are established. The continuity of creative principles of Kharkiv Art School founders and Igor Ostapenko's activity is revealed. Such main features of the workshop as laconism of expressive means, artistic figurativeness, attention to the texture and natural qualities of materials can be traced in creative works of the teacher and his students. Conformity of creative and pedagogical achievements of Igor Ostapenko and his students with the "Art School" concept is substantiated. It includes system unity of art and project principles, methods and techniques of their realization, presence of significant achievements and their recognition by domestic and world professional community. It is emphasized that the work of the workshop is one of the representative phenomena in design education of Ukraine during its independence.

Keywords: Kharkiv State Academy of Design and Arts, Igor Ostapenko's workshop, Industrial Design, Product Design, creative workshop, design propaedeutics, Theory of Composition, Fundamentals of Shaping.

Харківській дизайнерській школі, її витокам і фундаторам присвячено чимало публікацій. Про який би регіон не йшлося, якщо в об'єктиві аналізу – вітчизняний дизайн, звернення до його харківської «колисанки» неминуче. Віддаючи шану науковцям, які зробили внесок у вивчення цього явища культури України, відзначимо найбільш фундаментальні твори. Серед дослідників, які першими, крок за кроком вводили до наукового обігу поняття харківської школи дизайну, стверджували її своєрідність, розглядаючи у контексті світових мистецьких і дизайнерських шкіл, – О. Бойчук, В. Даниленко, Л. Соколюк [2; 11; 15]. Саме їхні праці утворюють вагоме підґрунтя для подальшого вивчення становлення дизайну та дизайнерської освіти в Україні і, зокрема, Харкові.

Характеризуючи загальний науковий доробок у вивченні школи, акцентуємо його переважно ретроспективний характер, що цілком природно для перших етапів формування її дослідницької складової. Останні тридцять років діяльності школи висвітлювалися головним чином у контексті трансформацій, що їх зазнала художньо-дизайнерська освіта під впливом політичних і соціокультурних змін, які відбувались у суспіль-

стві наприкінці XX – на початку XXI ст. Поза сумнівом, здатність школи відповідати викликам часу, реорганізація її структурних підрозділів, переосмислення навчального процесу, розвиток спеціалізацій, пошуки нових підходів і методик є важливими аспектами у розвитку її історичного наративу [2; 3; 8]. Разом з тим поза увагою залишилися такі визначальні для існування школи аспекти, як діяльність окремих провідних майстрів. Сьогодні, коли Харківська державна академія дизайну і мистецтв відзначає своє сторіччя, потрібно бодай окреслити доробок фахівців, які репрезентують школу на її новому етапі. Тож метою запропонованої розвідки є висвітлення творчо-педагогічної діяльності одного з представників зазначеного періоду – Ігоря Володимировича Остапенка (Іл. 1), дизайнера і викладача, вихователя плеяди талановитих митців і дизайнерів, а також визначення особливостей його методики викладання.

Як уже зазначалося, сучасний період у становленні дизайнерської спеціальності в наукових публікаціях залишається деперсоніфікованим або обмежується лише називанням прізвищ викладачів. Так, у статті «Етапи становлення і розвитку кафедри “Дизайн” Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ)» Ю. Міцай згадує І. Остапенка у зв’язку з очоленням ним напрямом підготовки «футуро-дизайн» та завідуванням кафедрою у 2001–2003 рр. [8, с. 55]. Оглядовий характер статті не дозволив авторці висвітлити діяльність провідних викладачів більш докладно.

Певним винятком є стаття І. Тесленко, присвячена проблематиці орієнталізму у дизайнерській галузі [14]. Спираючись на матеріали виставок «Парадиз» та «Водопарод-2003», авторка встановлює паралелі між об’єктами майстерні Остапенка та різноманітними явищами культури Сходу. Дослідниця застосовує асоціативний підхід, що, безумовно, збагачує сприйняття творів. Разом з тим уявляється доцільним звернутися й до витоків визначених аналогій. Роботи майстра та його учнів ілюструють фундаментальні праці О. Бойчука [1; 15] та В. Даниленка [5; 15].

Частково заповнює цю прогалину арткритика, фіксує основні події, здобутки та імена учасників дизайнерського процесу. Творчі роботи Ігоря Остапенка та його учнів від початку 2000-х рр. не сходять зі шпальт таких архітектурно-дизайнерських журналів, як «Ватерпас», «АрхІдея», «Domus Design», «Дом и интерьер». Щоправда, більшість таких публікацій через переважно ілюстративний формат видань здебільшого репрезентує твори переможців та дипломантів фестивалів-конкурсів. Певним винятком стали опубліковані інтерв’ю з майстром з нагоди його

60-річчя, що містять цінні висловлювання І. Остапенка стосовно дизайну та методики викладання дизайнерських дисциплін [6; 10]. Отже, назріла необхідність осмислення еволюції творчих та педагогічних підходів Ігоря Остапенка на підставі аналізу навчальних завдань, проектних розробок його майстерні, порівняння з місцевими традиціями художньої освіти та закордонним досвідом.

Ігор Володимирович Остапенко (нар. 1951) свою першу професійну освіту здобув у Донецькому політехнічному технікумі. Протягом навчання та після захисту дипломної роботи відвідував художню студію, де під керівництвом відомого педагога Ігоря Макаренка¹ навчався основ рисунку та живопису. Макаренко вмів розглядити своєрідність індивідуального обдарування, докладав багато зусиль, щоб розвинути художній смак у своїх учнів, розширити їх загальнокультурні горизонти. Учитель приносив ілюстровані альбоми, багато розповідав про мистецтво, утворюючи неповторне інтелектуально-творче середовище². Саме він і порадив продовжити навчання у Харківському художньо-промисловому інституті, використати набутий фах технолога і розвинути мистецькі здібності.

І надалі професійне становлення Ігоря Остапенка визначають зустрічі з непересічними особистостями. Серед них – Микола Молочинський³, відомий графік і колекціонер. У його майстерні по п’ятницях збиралися його учні-студійці, професійні митці, чиї погляди на мистецтво могли бути висловленими лише у неформальному гурті однодумців, за межами академічних установ. На той час таке «подвійне життя» творчої еліти було поширеною стратегією виживання. За визнанням Ігоря Остапенка, саме Молочинський найбільше вплинув на формування творчих і життєвих принципів. Його розповіді про мистецтво – і не лише класичне, про вчителів Василя Єрмілова⁴ і Бориса Косарева⁵ та їх експерименти в умовах

¹ Ігор Логвинович (Лонгинович) Макаренко (1916–1967 (?)) – художник, член Спілки художників СРСР; навчався в Одеському художньому училищі, Інституті живопису, скульптури та архітектури ім. І. Ю. Рєпіна. Після Другої світової війни викладав у Державному інституті мистецтв Естонської РСР. У Донецьку виконував обов’язки головного художника Ленінського району, викладав у художній студії при Палаці культури Ленінського району Донецька.

² З бесіди з Ігорем Остапенком 20 червня 2021 р.

³ Микола Іванович Молочинський (1934–2008) – художник-графік, особливо відомий у галузі екслібрису; закінчив ХХПІ, викладав у художній студії Будинку народної творчості; з 1985 по 2008 р. – голова клубу «Екслібрис» при Харківській організації Добровільного товариства любителів книги України. Учасник всеукраїнських і міжнародних виставок, колекціонер.

⁴ Василь Дмитрович Єрмілов (1894–1968) викладав у ХХТ та ХХПІ (на різних етапах його реорганізації) у 1921–1935 та 1963–1967 рр.

⁵ Борис Васильович Косарев (1897–1994) викладав у ХХПІ упродовж 1963–1986 рр.

обмеженого доступу до інформації, радянської цензури суттєво розширювали уявлення про мистецькі підходи і взагалі поняття «художності».

Серед учителів художньо-промислового інституту, де Ігор Остапенко навчався у 1975–1980 рр., майстер згадує керівника свого дипломного проєкту Сергія Бережного⁶, який був повною протилежністю Миколі Молочинському: не відволікаючись на образні характеристики, він міг розповісти про будь-яку річ як про суму послідовних технологічних виробничих процесів. Саме він навчив функціонального аналізу, що є важливим аспектом процесу проєктування. Мали вплив на формування майбутнього дизайнера й уроки живопису Миколи Шевченка⁷, творчі експерименти Віктора Гонтарова⁸, який викладав рисунок на факультеті дизайну, курс кольорознавства Михайла Шапошнікова⁹. Відсутність єдності серед викладачів як щодо методів навчання, так і щодо суті дизайнерського фаху, цілком природні для стадії становлення спеціальності [3], компенсувалася великою кількістю яскравих особистостей учителів-творців, ентузіазмом перших випускників-дизайнерів, залучених до викладання, високою мотивацією студентів.

Після завершення навчання Ігор Остапенко залишився на кафедрі художнього конструювання (нині – кафедра дизайну) як асистент викладача. Працюючи за затвердженою програмою «Основи композиції» та незмінним підручником відомого теоретика архітектури та дизайну Юрія Сомова «Композиція в техніці» (1972) [12], молодий викладач відчував внутрішній спротив. Розумів, що за змістом поняття «композиція» значно глибше і має прояви у різноманітних явищах – від живопису і графіки до танцю, музики, предметного дизайну; що мають бути певні універсалиї, які акумулюють увесь досвід людства в осмисленні світу. Відтоді молодий педагог стає постійним читачем Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка, відвідує методологічні семінари, що проводились у Харківському інженерно-будівельному інституті¹⁰.

Курси підвищення кваліфікації у Строганівському вищому художньо-промисловому училищі дали можливість порівняти педагогічні підходи, отримати доступ до найкращих бібліотек, розширити творчі зв'язки. Спілкування з викладачами багато в чому змінювало оптику. Тоді, у 1980-х, суспільство відчувало голод до інформації, до живого, неформального слова. Ігор Остапенко згадує, що «запам'ятався курс історії мистецтва... Вражала об'ємність погляду на художні явища, вміння показати їх через призму художнього життя в цілому, побуту, настроїв, культури. То дуже відрізнялося від підручників, викладач ділився своїми думками, висловлював інший, самостійний погляд на мистецтво... Історію архітектури читав Прокопій Тельтевський¹¹, але як “читав” – він водив нас по Москві, по нетуристичних маршрутах, показував архітектуру з найрізноманітніших ракурсів!» Заняття з рисунку, які вів Федір Волошко¹², Ігор Остапенко відвідував зі своєю та з іншою групою: хотілося увібрати в себе якомога більше. Волошко був розробником системи конструктивного рисунку, без якого неможливо уявити підготовку майбутнього дизайнера, живописця-монументаліста, скульптора. Митець трактував рисунок як інструмент проєктування, вчив аналізувати форму у просторі й у цьому сенсі був продовжувачем традицій ВХУТЕМАСу і ВХУТЕІНу. Блискучий оповідач, він багато розповідав про мистецтво. «...Волошко – учень Олександра Дейнеки, і саме від нього я почув про особливості викладання у ВХУТЕМАСі, про авангардні експерименти, про те, що Дейнека вважав себе учнем бойчукістів...»¹³

Прикметно, що про бойчукістів Ігор Остапенко міг би почути й у рідному Харкові, де історію мистецтва в художньо-промисловому інституті викладав учень бойчукіста Івана Падалки – Михайло Зубар¹⁴. Однак в Україні цензурні обмеження були значно жорсткішими, і те, що дозволялося у творчих колах Москви, у Харкові було немислимим. Можливо, й тодішній студент не був готовим «читати поміж рядків». Тож усе

⁶ Сергій Григорович Бережний (нар. 1941) – художник-конструктор, викладав у ХХПІ у 1970–1980-ті рр. функціональний аналіз та проєктування.

⁷ Микола Карпович Шевченко (1927–1994) – харківський живописець (пейзаж, натюрморт); викладав у ХХПІ з 1952 р.; у 1970-х рр. на факультеті художнього конструювання викладав живопис.

⁸ Віктор Миколайович Гонтаров (1943–2009) – художник-монументаліст, живописець, графік, академік НАМУ. Із перервами викладав у ХХПІ (згодом – ХДАДМ) до 2009 р.; у 1970-х рр. на факультеті художнього конструювання викладав рисунок.

⁹ Михайло Олександрович Шапошніков (1909–1989) – живописець, графік, ректор ХДХУ (1948–1963) та ХХПІ (1963–1972); викладач дисципліни «Кольорознавство» (1963–1987).

¹⁰ Методологічні семінари за системою Московського методологічного гуртка, одним із натхненників якого був

філософ і методолог Г. П. Щедровицький (1929–1994), у Харкові проводив історик і теоретик архітектури Олександр Петрович Буряк (нар. 1949).

¹¹ Прокопій Олександрович Тельтевський (1915–2002) – історик архітектури, краєзнавець, доктор мистецтвознавства, професор, у 1980-ті – завідувач кафедри історії мистецтва МВХПУ.

¹² Федір Федорович Волошко (1915–1987) – художник-монументаліст, засновник системи конструктивного рисунку, доцент кафедри рисунку МВХПУ.

¹³ З бесіди з Ігорем Остапенком 11 вересня 2021 р.

¹⁴ Михайло Іванович Зубар (1907–1992) – мистецтвознавець, графік, учень В. Єрмілова та І. Падалки. Закінчив Харківський художній інститут (нині – ХДАДМ), де згодом викладав із перервами у 1932–1948, 1957–1979 рр., завідував кафедрою історії мистецтв.

почуте було відкриттям, приголомшувало новизною, породжувало нові питання. Відповіді шукав у бібліотеках, на лекціях в інших закладах. У ті часи не знали поняття «академічна мобільність», але в колах творчої інтелігенції Москви та Ленінграда було заведено відвідувати лекції провідних науковців. Так, із Тетяною Фурсовою¹⁵, яка у той час навчалася в аспірантурі «Строганівки», він відвідував лекції з біоніки відомого теоретика архітектури Юрія Лебедева¹⁶. Саме тоді й були зроблені перші власні нотатки для майбутнього курсу пропедевтики.

Наступним кроком стало навчання в аспірантурі Всесоюзного науково-дослідного інституту технічної естетики (ВНДІТЕ, рос.: ВНИИТЭ) – провідного центру дизайнерської теорії. Не останню роль у цьому рішенні відіграли успішні захисти кандидатських дисертацій старшими колегами по кафедрі в ХХІІІ – Олександром Бойчуком¹⁷ та Тетяною Фурсовою. Невдовзі відбувся захист і Віктора Даниленка¹⁸. Новозпечені кандидати наук сприяли підвищенню інтересу до дослідницької складової професії¹⁹. О. Бойчук, який на той час завідував кафедрою, суттєво допоміг корисними порадами при вступі до аспірантури.

У ВНДІТЕ панувала атмосфера інтелектуальних дискусій. То була друга половина 1980-х рр., коли в інституті працювали такі класики дизайнерської науки, як Олег Генісаретський, Селім Хан-Магомедов, Галина Кур'єрова, Володимир Сидоренко та ін. Кілька років, проведених у цьому інтелектуально-творчому середовищі, допомогли визначити принципи, підходи, акценти у власній дизайнерській та викладацькій практиці. Тема дисертації «Нюансування форми в дизайні» (наук. керівник В. Сидоренко) потребувала опанування розмаїтої інформації, а зустрічі з науковим керівником, як, власне, і в цілому атмосфера у тодішньому ВНДІТЕ, підштовхували

до інтенсивної інтелектуальної праці, до розширення загальнонаукових і культурних горизонтів. Розпад СРСР і супровідні процеси послаблення зв'язків, непевність існування старих інституцій, новітні виклики у всіх сферах життя і, зокрема, освіти відтермінували підготовку до захисту проведеної масштабної праці. Надалі постали більш нагальні проблеми перебудови освітнього процесу, до якого Ігор Остапенко активно долучився одразу після завершення навчання в аспірантурі.

Важливу роль у професійному та педагогічному становленні цілого покоління викладачів і студентів ХХІІІ відігравали й зв'язки з Вищою школою мистецтв і дизайну м. Галле Бург Гібихенштайн (Німеччина)²⁰. Творче співробітництво двох навчальних закладів докладно висвітлено у працях О. Бойчука [2; 15], тож, не вдаючись до зайвих подробиць, зазначимо, що вперше Ігор Остапенко відвідав партнерський виш у Німеччині у складі групи студентів 1979 р. За спогадами І. Остапенка, ентузіазм подорожі за кордон в умовах політики «залізної завіси» переважав: захлиснула новизна вражень від екскурсій, музеїв, організації життєвого простору, побуту, навчального середовища. Осмислення підходів до навчання прийшло пізніше, вже у наступних поїздках, сумісних проєктах. «Звісно, ніхто з нами не ділився методиками, навіть завдання не пояснювалися – ми бачили лише кінцевий результат і могли тільки здогадуватися про задачі, які ставилися перед студентами. Але те, що ми мали змогу подивитися роботи, майстерні, взяти участь у проєктуванні, – було дуже корисним. Особливо вразило те, як поважно ставляться наші колеги до обґрунтування проєкту. Ми були свідками того, як група їх студентів довела недоцільність розробки проєкту за визначеним завданням і отримала схвальні відгуки викладачів. Власне, для мене саме цей акцент на мисленнєвому процесі, який може не тільки сприяти винайденню нових підходів, а й спростувати проєктування, виявився найбільш повчальним»²¹.

Власні творчі та педагогічні позиції Ігоря Остапенка оформлюються на початку 1990-х рр. Увесь попередній період був часом пошуків, що зрештою вилився у спеціально розроблений курс «Основи формоутворення», який викладався студентам промислового дизайну. Саме цей курс, згодом доповнений основами композиції, став прообразом пропедевтики, що викладається на першому курсі. Лекції та практичні завдання, розроблені Ігорем Остапенком, створюють необхідне підґрунтя для подальшого проєктування.

¹⁵ Тетяна Миколаївна Фурсова (1957–2011) – дизайнерка, кандидат мистецтвознавства, доцент. Викладала у ХХІІІ (згодом у ХДАДМ) від кінця 1970-х і до 2011 р. Брала активну участь у підготовці наукових кадрів як науковий керівник і член спеціалізованої вченої ради ХДАДМ.

¹⁶ Юрій Сергійович Лебедев – кандидат мистецтвознавства, керівник лабораторії архітектурної біоніки при Центральному науково-дослідному інституті теорії та історії архітектури (рос.: ЦНИИТИА).

¹⁷ Олександр Васильович Бойчук (нар. 1949) – дизайнер, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, у різні часи завідував кафедрою дизайну, викладає у харківському художньо-промисловому виші з 1974 р.

¹⁸ Віктор Якович Даниленко (нар. 1952) – дизайнер, доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член НАМУ. У харківському художньо-промисловому виші працює з 1976 р., пройшов шлях від молодшого наукового співробітника до ректора (1999–2020).

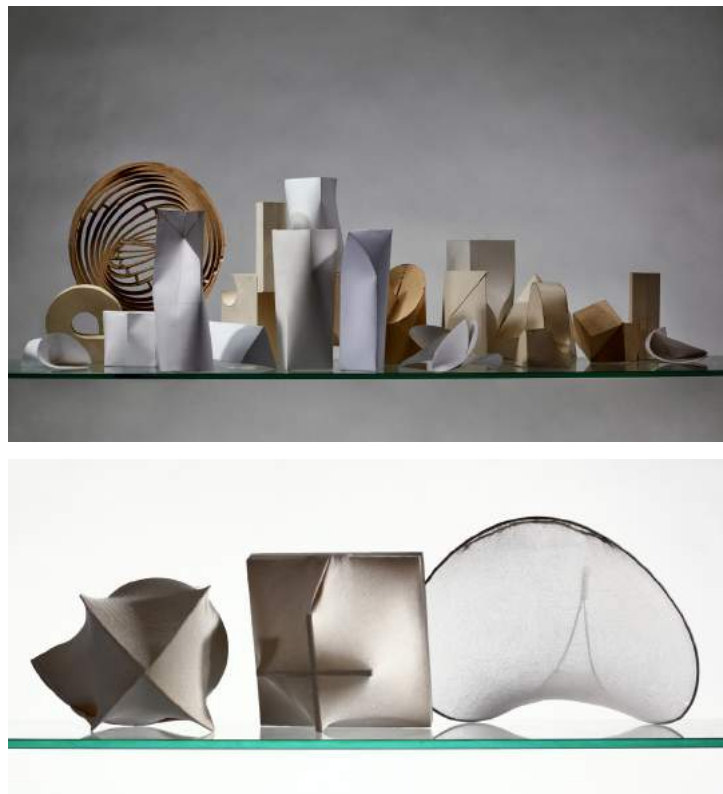
¹⁹ Вони же згодом заклали підвалини наукової школи у галузі історії та теорії дизайну у ХДАДМ.

²⁰ Нині – Університет мистецтв і дизайну Галле Бург Гібихенштайн.

²¹ З бесіди з Ігорем Остапенком 8 вересня 2021 р.



Лл. 1. Ігор Остапенко. 2011. Фото: І. Авдєєнко



Лл. 2, 3. Майстерня І. Остапенка. Завдання з дисциплін «Формоутворення», «Основи композиції». 2011. Фото: І. Авдєєнко

Авторський курс став результатом переосмислення досвіду харківської школи, Баугаузу [7], ВХУТЕМАСу, Строганівського вищого художньо-промислового училища, теоретичних праць із композиції. На думку його автора, курс мав дати уявлення про композицію як універсальну категорію; через виконання завдань, спрямованих на опанування різних композиційних засобів, сформувані професійне мислення. Не заперечуючи важливості матеріальної частини, Ігор Остапенко є прихильником так званого слабкого проєктування в дизайні, вважає за краще уникати силового підходу до конструювання, рухатися чуйно, уважно, більше витратити час на пошук оптимальних, технологічно простих і водночас художніх рішень – і лише після того доосмислювати, удосконалювати пошукові начерки за функцією та формою.

Усі завдання пропедевтичного курсу передбачають суто формальні рішення, без прив'язки до конкретної ситуації. Найважливіше (на цьому, початковому етапі) – зрозуміти принципи формоутворення. В одному зі своїх інтерв'ю Ігор Остапенко пояснював: «Ми йдемо від простого до складного, виконуючи завдання, що колись практикувались у Баугаузі. Починаємо з найпростішого – з точки. Аналізуємо, як рух точки утворює лінію, рух лінії – площину, рух площини – об'єм, рух об'єму – простір. Усе це ми робимо,

використовуючи папір – традиційний матеріал макетування. Це основа, вона дає розуміння єдності законів композиції і предметно-просторового зв'язку» [10, с. 8–9].

Декілька поколінь студентів, що пройшли курс пропедевтики Ігоря Остапенка, пам'ятають цей досвід як важливий етап у професійному становленні (Лл. 2, 3). Однак значно повніше його педагогічні знахідки, прийоми розкрилися і зрештою оформились у систему під час впровадження в академії принципу майстерень. Тепер учні, які прийшли навчатися до Ігоря Остапенка, продовжували працювати з ним протягом чотирьох років, поступово рухаючись від осмислення ближнього предметного середовища до просторових об'єктів. Ігор Остапенко навчає аналізувати форму з точки зору функції, фактури, кольору, впливу середовища, знакової системи; підштовхує шукати відповіді на питання, що таке час, простір, заохочує до обговорення різноманітних явищ і подій у художній культурі. Він вважає, що у формуванні майбутнього дизайнера важливу роль відіграють і такі академічні дисципліни, як живопис і графіка, історія мистецтва – і не лише образотворчого. «...Якби була можливість, я би додав ще й ритміки, музики, філософії, можливо, й метафізики»²² (Лл. 4–7). У цьому сенсі його розуміння оптимізації навчального процесу спів-

²² З бесіди з Ігорем Остапенком 20 червня 2021 р.



Лл. 4. Т. Новікова. Крапка – лінія – поверхня – об'єм.
2011. Фото: І. Авдєєнко



Лл. 5, 6. А. Хворостьянов. Завдання
з формоутворення. Кер.: І. Остапенко.
2000-ні. Фото: І. Авдєєнко



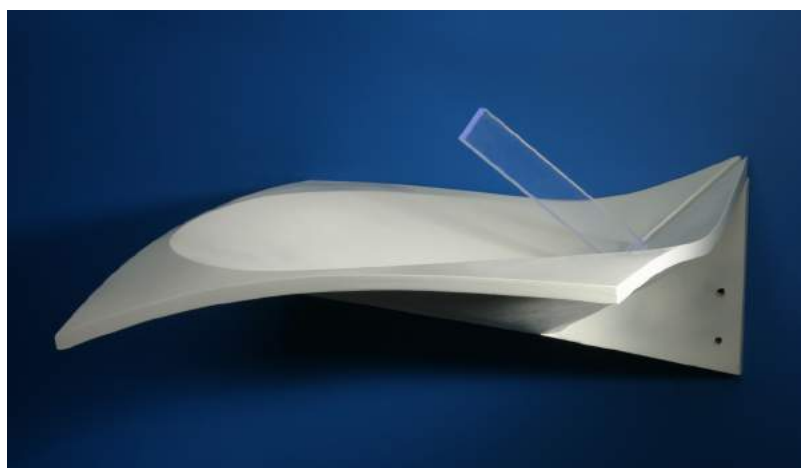
Лл. 7. К. Тіпакова. Слід крапки. Кер.:
І. Остапенко. 2011. Фото: І. Авдєєнко



Лл. 9. І. Остапенко. Аксонометрія. 2007. Колекція фестивалю
«Водопарад». Фото: А. Авдєєнко



Лл. 8. І. Остапенко. Рекурсія. 2006.
Колекція фестивалю «Водопарад».
Фото: А. Авдєєнко



Лл. 10. І. Остапенко. 2П. 2005. Колекція фестивалю «Водопарад».
Фото: А. Авдєєнко

звучне теорії гармонізації Гертруди Грунов²³, яка сформулювала теорію про взаємозв'язок між звуком, кольором і рухом і була однією з учасниць педагогічного експериментального проекту, відомого сьогодні як архітектурно-дизайнерська школа Баугауз [19].

До речі, саме переосмислення досвіду Баугаузу сповіщає розробленим у майстерні предметам «східні асоціації», адже славнозвісні попередники активно впроваджували до системи освіти елементи східних візуальних та синкретичних практик.

Останнім часом Ігор Володимирович впроваджує завдання з використанням техніки оригамі як засіб розвитку об'ємного та образного мислення, дисципліни, дрібної моторики. Сьогодні, коли у навчальному процесі та проектуванні все більше використовується комп'ютер, поширюється думка про те, що паперові вправи, макетування мають відійти у минуле, Ігор Остапенко переконаний: потреба у таких вправах зросла ще більше, адже нове покоління студентів, що виховувалися у середовищі, перенасиченому гаджетами, має інший, у багато чому збіднілий тактильний досвід, має проблеми з дрібною моторикою, відчуттям матеріалів, що не може не позначитися на процесі проектування. Саме тому, працюючи з папером, картоном, деревом, гіпсом, листовим металом тощо студенти І. Остапенка досліджують фактуру, текстуру, можливий спектр трансформацій при застосуванні тих чи інших технологій обробки. Ці вправи наближають до того, що Йозеф Альберс²⁴ визначав як «тісний контакт з матеріалом через кінчики пальців» [18]. Коментуючи концепцію дизайнерського рішення інтер'єру галереї сучасного мистецтва «Єрмілов-Центр», Ігор Остапенко згадує «єрмілівський» принцип: «...у нього (Єрмілова. – С. Р.) звучали всі матеріали, він умів показати текстуру дерева, зіставляти фактури, грати ними, знаходити в них образність... Матеріал – дуже важлива складова дизайну. Не тільки в сенсі відповідності функції або ергономічним вимогам. Він також бере участь у створенні образу. Тепло дерева з його слідами присутності людини (сліди пальців, мітки, щербинки) або ідеальне, капризно холодне скло, або метал» [10, с. 9–10].

Уважне ставлення до матеріалу помітне й у конкурсних роботах до фестивалю предметного дизайну «Водопарад»²⁵, що був однією з найя-

скравіших подій у дизайнерському житті України понад десятиліття. У щорічних експозиціях «Водопараду» роботи майстерні Остапенка відвідувачі впізнавали без етикетажу завдяки елегантній простоті рішень, «чистоті» форм, виразній (і несподіваній) артикуляції естетичних якостей старих знайомих матеріалів (Іл. 7–16). Серед цих творів – роботи Анни та Андрія Галушка, Ірини Дяків, Тетяни Новікової, Катерини Соколової, Інни Педан, Тетяни Рижової, Андрія Хворостьянова. Міжнародне журі конкурсної частини фестивалю неодноразово відзначало найвищими нагородами у номінаціях «концепція», «артдизайн», «оригінальна ідея» роботи Ігоря Остапенка та його учнів.

«Дизайнер має вміння проектувати усе: від авторучки до космічного човна» – настанова майстра учням, що підтверджується і його власною творчістю. Діапазон проєктів включає як предмети ближнього людині світу, пов'язані із середовищем її проживання, так і виставкове обладнання, промислові верстати та бетономішалки, транспорт наземний і повітряний (Іл. 17–21). До проектування з можливістю реалізації Ігор Остапенко активно залучає учнів. Одним із перших таких проєктів стало дизайнерське рішення інтер'єру та обладнання майстерні – 403-ї аудиторії другого корпусу ХДАДМ, з якою декілька випусків студентів пов'язують найкращі часи свого життя (Іл. 22). «403» стала місцем народження ідей, професійного зростання, місцем набуття навичок роботи в команді.

Серед сумісних з учнями розробок слід відзначити виставковий проєкт «Країна Амагерасу»²⁶ [13]. Для майбутньої виставки у Харківському художньому музеї було розроблено дизайн експозиційного простору та обладнання. Як кураторка проєкту, авторка цих рядків пам'ятає незабутні

Борис Лоткін, куратор – Володимир Бондаренко). Більша частина виставок відбувалась у стінах ХДАДМ, що сприяло активній участі викладачів і студентів у зазначеному проєкті. Студентські роки кількох поколінь пройшли під ознакою щорічного «Водопараду», який, без перебільшення, став площадкою експериментів, творчого діалогу між поколіннями дизайнерів, школою майстерності. У ситуації зруйнованої промисловості «Водопарад» мотивував до творчості, став суттєвою підтримкою для студентів-дизайнерів.

²⁶ «Країна Амагерасу» – виставковий проєкт, ініційований харківським бізнесменом, громадським діячем Юрієм Сапроновим (куратор Світлана Рибалко). Проєкт відбувся у виставкових залах Харківського художнього музею у жовтні – листопаді 2006 р. Експонування нецьке, кімоно та акваскейпу супроводжувалося майстер-класами з чайної церемонії, ікебани, оригамі, вдягання кімоно. Розміття заходів проєкту потребувало розробки не лише спеціальних вітрин для нецьке, а й поліфункціонального обладнання та інтер'єрних рішень. Увесь комплекс дизайнерських завдань для проєкту було виконано Ігорем Остапенком разом із учнями – Інною Педан і Андрієм Хворостьяновим. Дизайн виставки був удостоєний муніципальної Єрмілівської премії (2006).

²³ Гертруда Грунов (1870–1944) – відома німецька музикантка й педагогиня, викладала у Баугаузі.

²⁴ Йозеф Альберс (1888–1976) – видатний художник і педагог, викладав у Баугаузі.

²⁵ Водопарад – фестиваль предметного дизайну, започаткований УАСП «Влада-Промтекс» та групою харківських дизайнерів і архітекторів у 2000 р. (директор проєкту –



Іл. 11. І. Остапенко. Умивальник-трансформер «Остапенки». 2009. Колекція фестивалю «Водопарад». Фото: А. Авдєєнко



Іл. 12. І. Остапенко. 100-К. 2003. Колекція фестивалю «Водопарад». Фото: А. Авдєєнко



Іл. 13. І. Остапенко. Конуси. 2010. Колекція фестивалю «Водопарад». Фото: А. Авдєєнко



Іл. 15. І. Педан. Дощ або сніг. 2010. Колекція фестивалю «Водопарад». Фото: А. Авдєєнко



Іл. 14. К. Соколова. Ірис. 2005. Колекція фестивалю «Водопарад». Фото: А. Авдєєнко



Іл. 16. І. Педан. Спогади про майбутнє. 2006. Колекція фестивалю «Водопарад». Фото: А. Авдєєнко



Іл. 17. К. Шикаренко. Вулик.
Кер.: І. Остапенко. 2000-ні.
Фото: І. Авдєєнко



Іл. 18. Ігор Остапенко в майстерні зі своїм твором
«Дирижабль». 2000-ні. Фото: І. Авдєєнко



Іл. 19. І. Остапенко. ХДАДМ: Кінетична
композиція. 2000-ні. Фото: І. Авдєєнко



Іл. 20. А. Заволока. Електромобіль. Кер.: І. Остапенко.
2010-ті. Фото: І. Авдєєнко

багатогадинні сесії, під час яких Ігор Остапенко з учнями дивилися фотозйомку з Японії – природа, міста, інтер'єри, предмети; вертіли в руках нецке, обговорювали особливості підходу японців до організації середовища, до матеріалу. Результатом тривалих пошуків стали візуально легкі конструкції, що дозволяли роздивитися предмети з усіх боків. Модульність рішення і можливість різноманітних комбінацій вітрин, насичений колір конструктивної основи нагадують водночас і традиції харківського конструктивізму, і систему ієрогліфіки (Іл. 23). Крім того, для проекту з його насиченою програмою, було розроблено й подіум-трансформер для чайної церемонії, який може використовуватися й як лави для сидіння або шафки (Іл. 24).

Однак як би не приваблювала наявність замовлення, Ігор Остапенко наполягає на всебіч-

ному його аналізі: чи дійсно існує така потреба, чи її можна задовольнити в інший спосіб. «Якщо поставити завдання розробити дизайн автівки, то напрями пошуків суттєво обмежуються. Якщо сформулювати завдання як розробку капсули, яка захищає людину і водночас є засобом пересування, то тут уже є простір для нових ідей і пропозицій»²⁷. Зрештою, найважливішим у своїй викладацькій практиці майстер вважає мисленнєвий процес, підштовхування студентів до пошуку незвичних рішень, експерименту.

Роботи учнів Ігора Остапенка можна бачити на виставках і конкурсах України й зарубіжжя, на шпальтах дизайнерських журналів, каталогів. Принципи його пропедевтики використовує у творчій та викладацькій роботі Тетяна Новікова (студія StadyRoom). Успішно

²⁷ З бесіди з Ігорем Остапенком 20 червня 2021 р.



Іл. 21. І. Педан. Абажур. 2016. Фото:
С. Солонський



Іл. 22. І. Педан. Ширма для творчої
майстерні. 2002. Фото: А. Авдєєнко



Іл. 23. І. Остапенко, І. Педан, А. Хворостьянов. Вітрина для нецке.
Виставковий проєкт «Країна Амагерасу». 2006. ХХМ. Фото: А. Авдєєнко



Іл. 24. І. Остапенко, І. Педан, А. Хворостьянов. Експозиція виставкового проєкту «Країна Амаатерасу». 2006. ХХМ. Фото: А. Авдєєнко



Іл. 25. К. Соколова. Капсульний збір. Палау. 2020. Фото: Є. Гулій

представляє школу на світовому ринку, розробляючи дизайн меблів, світла, електроніки, декору Катерина Соколова – засновниця і креативна директорка бренду «NOOM та SOKOLOVA Design Studio» (Іл. 25–27). Вона є учасницею і переможницею багатьох європейських виставок і конкурсів (найбільш вагомий – Red Dot Design Award 2015).

Творчо розвиває та передає наступному поколінню отримані у майстерні знання й навички Інна Педан – нині викладачка ХДАДМ і практикуюча дизайнерка, учасниця виставок у Харкові, Києві, Львові, Мілані, Ессені, Парижі, Ейндховені. У таких її розробках, як «Купання коня», «Спіймати лелеку» емоційно-образне начало знаходить послідовне втілення у вишукано-лаконічних формах, ефектах гри світла та тіні, витончених нюансах фактури (Іл. 28, 29). Разом з тим як би вона не експериментувала, їй завжди притаманні внутрішня зосередженість, лапідарність у використанні матеріалів, відсутність «зайвого». Яскрава образність дозволяє сприймати об'єкти Інни Педан як повноцінне художнє висловлювання, що зумовлює інтерес до її творчості з боку кураторів та глядачів. Її роботи органічно сприймаються як на суто дизайнерських виставках, так і в просторі художніх галерей, наочно переконуючи в штучності протиставлення мистецького та дизайнерського напрямів. Серед останніх таких експозицій – персональна виставка «Кураж-монтаж» у Харківській муніципальній галереї, де авторка через колажі та інсталяції висловила своє зачарування фарбами, фактурами, формами, візуалізуючи за допомогою них власні почуття, думки, настрої (Іл. 30).

Згадуючи про роки свого навчання, мисткиня зазначає, що майстерня Остапенка не тільки стала школою, а й сформувала саме ставлення до дизайн-діяльності. «Ігор Володимирович навчив нас аналітично мислити, бачити композицію у всьому, любити і відчувати матеріал, з яким працюєш» [10]. Ці навички майстриня прищеплює і своїм учням (Іл. 31–34). Викладаючи дисципліну «Робота в матеріалі» на спеціалізації «Дизайн меблів», згодом – «Формоутворення» на спеціалізації «Мультимедійний дизайн», Інна Педан вважає за найскладніше навчити мислити, не зупинятися на першій знайденій відповіді, а ставити нові питання, уточнювати, шукати інші варіанти»²⁸. У низці виконаних її студентами завдань простежується прагнення розкрити пластичні та фактурні властивості матеріалів, орієнтованість на пошук мінімалістичних і водночас виразних, художніх рішень (Іл. 35–37). Семестрові перегля-

ди та виставкові проекти її студентів завжди стають помітною подією, привертаючи увагу критиків і колег по цеху [9; 16; 17].

Висновки. Узагальнюючи викладене, значимо, що формування творчих і згодом педагогічних позицій Ігоря Остапенка відбувалось у розмаїтті творчо-інтелектуальних середовищ Донецька, Харкова, Москви. Його становлення як дизайнера відбувалося в атмосфері дискусій щодо професії та принципів дизайнерської освіти – з усіма суперечностями та здобутками тих часів. Визначені позиції щодо дизайну та викладання простежуються від 1990-х рр., набувають системних ознак на початку 2000-х рр., реалізуються у таких пропедевтичних курсах, як «Основи композиції», «Формоутворення», отримують розвиток у керівництві проектами.

Попри зміни у програмах пропедевтики, пов'язані з соціокультурними трансформаціями у суспільстві, творча майстерня Ігоря Остапенка виявляє такі характерні ознаки, як акцент на художньо-образній складовій (із розвитком цифрових технологій цей акцент іще більше підсилюється); увага до властивостей матеріалів, їх образних, фактурних, текстурних, технологічних характеристик; у цілому притаманний «несиловий» підхід, прагнення знайти прості та досконалі рішення.

Прийоми та методи викладання орієнтовані на розкриття індивідуального потенціалу студента, активно застосовується пошуково-дослідницький метод. Процес осмислення, ідеї, теоретичне розроблення пропозиції цінуються більше, ніж «муляж» речі. Узагальнюють викладацькі підходи Ігоря Остапенка наступні поняття: особистісний підхід, де важливу роль відіграють як індивідуальність студента, так і інтелектуально-творче життя викладача; навчальне середовище, що реалізується у формуванні особливої творчої атмосфери майстерні, відкритої для студентів, котрі виконують як аудиторну, так і самостійну роботу; експеримент – готовність і провокація до нових, нестандартних рішень.

Література:

1. Бойчук А. Пространство дизайна. Харьков : Новое слово, 2013. 367 с.
2. Бойчук А. ХХПІ: поиски своей методики. *Техническая эстетика*. 1987. № 12. С. 1–2.
3. Васіна О. В., Федосенко М. Б., Копилов Є. М., Остапенко І. В. «Робота в матеріалі» як дисципліна професійно-орієнтованого циклу в системі підготовки дизайнерів. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2020. № 1. С. 7–11.
4. Водопарад. Коллекция = Vodoparad Collection, 2001–2010 : каталог / авт. текста В. Чечик. Харьков : Влада ЛТД, 2010. 588 с.

²⁸ З бесіди з Інною Педан 10 вересня 2021 р.



Лл. 26. К. Соколова. Стільці Gropius для NOOM. 2020-ті. Фото: Є. Авраменко



Лл. 27. К. Соколова. Блютус-система «Аеротвіст». 2010-ті. Фото: О. Неправда



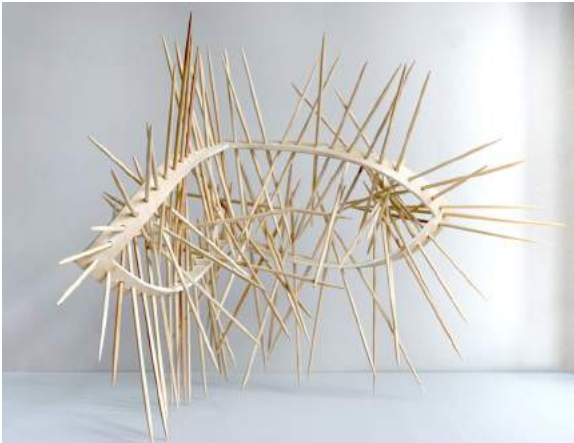
Лл. 28. І. Педан. Купання коня. 2014. Колекція фестивалю «Водопарад». Фото: А. Авдєєнко



Лл. 29. І. Педан. Спіймати лелеку. 2008. Конкурс «Світло». Фото: С. Солонський



Лл. 30. І. Педан. Ультрамарин. Не хвилюйте моє море. Інсталяція. 2021. Фото: Є. Марті



Іл. 31–34. Студенти спец.
«Мультимедійний дизайн».
Завдання з формоутворення.
Кер.: І. Педан. 2016–2017.
Фото: М. Опалев, І. Педан



Іл. 35. О. Шатохіна. Медуза. Кер.: І. Педан.
2016. Фото: Bart buro



Іл. 36. А. Бухолдіна. Кульбабка. Кер.: І. Педан.
2016. Фото: Bart buro



Іл. 37. А. Асєєва. Аїстра. Кер.: І. Педан.
2016. Фото: Bart buro

5. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури. Харків : ХДАДМ : Колорит, 2005. 244 с. : іл.
6. Игорь Остапенко: необычный облик привычных вещей. *Д. Журнал : дизайн интерьера, красивые ремонты, дизайнерские дома*. 03.07.2009. URL : <https://www.djournal.com.ua/?p=2131> (дата звернення : 15.04.2021).
7. Иттен Й. Искусство формы. Мой Форкурс в Баухаузе и других школах / пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. Москва : Д. Аронов, 2001. URL : https://monoskop.org/images/5/52/Itten_Iokhannes_Iskusstvo_formy.pdf (дата звернення : 15.05.2021).
8. Міцай Ю. В. Етапи становлення і розвитку кафедри «Дизайн» Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 2. С. 53–56.
9. Педан И. Харьков – Мюнхен. Студенческий практикум : [альбом-каталог]. Харьков : б. и., 2014. 64 с.
10. Рыбалко С. Эпоха Остапенко. *Объект: событие, предмет, интерьер*. 2011. № 4(14). С. 6–15.
11. Соколюк Л. Шляхи становлення українського дизайну. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття* : зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; за заг. ред. М. І. Яковлева. Київ : Фенікс, 2012. С. 84–110.
12. Сомов Ю. С. Композиция в технике. Москва : Машиностроение, 1972. 280 с.
13. Страна Амагэрасу: нэцкэ, кимоно, аквапейзаж : каталог выставки / авт. текста и сост. С. Б. Рыбалко. Харьков : Крок, 2006. 100 с.
14. Тесленко І. Орієнтальні мотиви у сучасному українському дизайні (на прикладі аналізу виставок «Парадиз» та «Водопарад 2003»). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2003. № 2. С. 43–50.
15. Харьковская школа дизайнера : Опыт подготовки дизайнеров в Харьковском художественно-промышленном институте / сост. : А. В. Бойчук, В. Я. Даниленко, А. Г. Устинов. Москва : ВНИИТЭ, 1992. 116 с. : ил.
16. Чирва А. Поэтика и лаконичность. *ПроАРТ*. 2013. № 9. С. 7.
17. Чирва А. Поэтический дизайн Инны Педан. *ПроАРТ*. 2013. № 5. С. 5.
18. Albers J. Werklicher Formunterricht. *Bauhaus*. 1928. Vol. 2, Nr. 2/3. S. 3–7.
19. Burchert L. Gertrud Grunow's Theory of Harmonization. A Connection between European Reform Pedagogy and Asian Meditation. *Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar* : website. [2019]. URL : <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3895/gertrud-grunow-s-theory-of-harmonization> (дата звернення : 24.06.2021).
4. [Chechik, V.]. (2010). *Vodoparad. Kollektciia, 2001–2010* [Vodoparad Collection, 2001–2010] [Catalog]. Kharkov: Vlada LTD. [In Russian].
5. Danylenko, V. Ya. (2005). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury* [Ukraine's Design in the World Context of Art and Design Culture of the Twentieth Century]. Kharkiv: KhDADM: Koloryt. [In Ukrainian].
6. D.Zhurnal. (2009, July 3). Igor Ostapenko: neobychnyi oblik privychnykh veshchei [Igor Ostapenko: an unusual look of familiar things]. www.djournal.com.ua. Retrieved from <https://www.djournal.com.ua/?p=2131>. [In Russian].
7. Itten, J. (2001). *Iskusstvo formy. Moi Forkurs v Baukhauze i drugikh shkolakh* [The art of form. My Forcourse at the Bauhaus and other schools]. (L. Monakhova, trans.). Moscow: D. Aronov. URL: https://monoskop.org/images/5/52/Itten_Iokhannes_Iskusstvo_formy.pdf. [In Russian]. [Original ed.: Itten, J. (1963 & 1975). *Gestaltung und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und spaeter*. Stuttgart: Dornier GmbH].
8. Mitsay, Y. V. (2011). Etapy stanovlennia i rozvytku kafedry "Dyzain" Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv (KhDADM) [Stages of formation and development of faculty are "Design" of the Kharkov state academy of design and arts (KSADA)]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 53–56. [In Ukrainian].
9. Pedan, I. (2014). *Kharkov – Munkhen. Studencheskii praktikum* [Kharkov – Munich. Student workshop] [Album & Catalog]. Kharkov. [In Russian].
10. Rybalko, S. (2011). Epokha Ostapenko [Epoch of Ostapenko]. *Objekt*, 4(14), 6–15. [In Russian].
11. Sokolyuk, L. D. (2012). Shliakhy stanovlennia ukrainskoho dyzainu [Ways of formation of Ukrainian design]. In M. I. Yakovliev (Ed.). *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia* (pp. 84–110). Kyiv: Feniks. [In Ukrainian].
12. Somov, Iu. S. (1972). *Kompozitciia v tekhnike* [Composition in technique]. Moscow: Mashinostroenie. [In Russian].
13. Rybalko, S. B. (Ed.). (2006). *Strana Amaterasu: netcke, kimono, akvapeizazh* [Amaterasu Country: netsuke, kimono, aqua landscape] [Catalog]. Kharkov : Krok. [In Russian].
14. Teslenko, I. (2003). Orientalni motyvy u suchasnomu ukrainskomu dyzaini (na prykladi analizu vystavok "Paradyz" ta "Vodoparad 2003") [Oriental motifs in modern Ukrainian design (on the example of the analysis of the exhibitions "Paradise" and "Vodoparad 2003")]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 43–50. [In Ukrainian].
15. Boychuk, A., Danilenko, V. & Ustinov, A. (Eds.). (1992). *Kharkovskaia shkola dizaina: Opyt podgotovki dizainerov v Kharkovskom khudozhestvenno-promyshlennom institute* [Kharkiv School of Design: Training experience of designers at the Kharkiv Art and Industrial Institute]. Moscow: VNIITE. [In Russian].
16. Chirva, A. (2013). Poetika i lakonichnost [Poetics and brevity]. *ProART*, 9, p. 7. [In Russian].
17. Chirva, A. (2013). Poeticheskii dizain Inny Pedan [Poetic design by Inna Pedan]. *ProART*, 5, p. 5. [In Russian].
18. Albers, J. (1928). Werklicher Formunterricht. *Bauhaus*, 2(2/3), 3–7. [In German].
19. Burchert, L. ([2019]). Gertrud Grunow's Theory of Harmonization. A Connection between European Reform Pedagogy and Asian Meditation. *Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar*. Retrieved from: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3895/gertrud-grunow-s-theory-of-harmonization>.

References:

УДК 76.012+76.03(477:4/73)J"196"
ID ORCID 0000-0001-9590-5109
DOI 10.33625/visnik2021.02.162

Надія СБІТНЄВА

Харківська державна
академія дизайну і мистецтв

ВІТЧИЗНЯНИЙ ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН 1960-Х РОКІВ У КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ДОСЯГНЕНЬ У ЦІЙ ГАЛУЗІ

Сбітнєва Н. Ф. Вітчизняний графічний дизайн 1960-х років у контексті світових досягнень у цій галузі. У статті розглядаються особливості становлення вітчизняного графічного дизайну у 60-ті рр. ХХ ст. порівняно з досягненнями лідерів світового дизайнерського руху.

Завданням статті є виявлення особливостей становлення радянського графічного дизайну 1960-х рр. у контексті світових досягнень у цій галузі.

Методика дослідження поєднує прийоми компаративного й мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу, які спираються на історичний і системний підходи.

У матеріалах статті показано, що професійне становлення вітчизняного дизайну у 1960-ті рр. відбувалось у ситуації значного економічного й технологічного відставання від провідних країн Європи й від США. Водночас через тяжіння до стилістичної інерції та наслідування форм і засобів графічного мистецтва, у тому числі й естетичних критеріїв оцінювання, у радянському дизайні відчувалось і стилістичне відставання від прогресивних тенденцій, що були представлені швейцарською типографічною школою, польською школою плакату й американським комерційним дизайном.

Автор доходить висновку, що розвиток радянського графічного дизайну 1960-х рр. відбувався у руслі протилежних тенденцій. З одного боку – вплив досягнень світового дизайну, значний прогрес в окремих галузях науки й техніки, створення дизайнерських вишів; з іншого – традиції прикладної графіки й естетичні критерії; ідеологізація суспільства й державний контроль за усіма сферами творчої діяльності. Це заважало сприйняттю графічного дизайну як самостійної та специфічної галузі художньо-проектної діяльності.

Незважаючи на це, період 1960-х рр. у СРСР став важливим етапом у розвитку професії: були створені перші навчальні заклади дизайнерської освіти, зокрема й харківський художній виш реформований у художньо-промисловий; з'явився ВНДІТЕ; почалося видання журналу «Технічна естетика». Усе це мало величезне значення для розвитку графічного дизайну, оскільки дало початок його професійній історії, формуванню основ, його усвідомленню як принципово нового типу діяльності з власним інструментарієм і професійними завданнями.

Ключові слова: графічний дизайн, міжнародний типографічний стиль, польський плакат, американський комерційний дизайн.

Sbitnieva N. National Graphic Design of the 1960s in the Context of World Achievements in this Field. Peculiarities of national graphic design formation in the 60s of the 20th century in comparison with achievements of the leaders of the world design movement are considered in the article.

The aim of the article is to identify peculiarities of Soviet graphic design formation in the 1960s in the context of world achievements in this field.

The research methodology combines the methods of comparative, figurative and stylistic analysis, which are based on historical and systematic approaches.

The materials of the article proved that in the 1960s professional development of national design took place in conditions of significant economic and technological gap with the leading countries of Europe and the United States. At the same time, due to the tendency to stylistic inertia and imitation of forms and means of graphic art, including aesthetic evaluation criteria, there also was a stylistic gap with progressive trends represented by the Swiss Printing School, the Polish Poster School and American commercial design.

The author concludes that the development of Soviet graphic design in the 1960s was in line with opposite trends. On the one hand an impact of world design achievements was obvious, along with significant progress in certain fields of science and technology, the creation of design universities; on the other hand, there were traditions of applied graphics and aesthetic criteria; ideologization of society and state control over all spheres of creative activity. These factors hindered the perception of graphic design as an independent and specific field of art and design activities.

Nevertheless, the period of the 1960s was an important stage in the development of design profession in the USSR. The first design educational institutions were established, including the Kharkiv Institute of Arts and Industrial Design; the All-Union Research Scientific Institute of Technical Aesthetics appeared; the publication of the journal "Technical Aesthetics" began. All these changes were of great importance for the development of graphic design, as they marked the beginning of its professional history, formation of the basis, awareness of a fundamentally new type of activity with its own tools and professional tasks.

Keywords: graphic design, international typographic style, Polish poster, American commercial design.

Сучасний стан українського графічного дизайну свідчить про підвищення його загального рівня; це доводять і численні виставки й конкурси, які проводяться у світі й у нашій країні й до яких залучаються українські дизайнери, і проведення фахових досліджень у галузі, і стрімке підвищення затребуваності освітніх програм, пов'язаних із графічним дизайном, а головне – наявність якісних дизайнерських розробок «у реальному житті». За таких умов важливо дослідити, як відбувалося становлення графічного дизайну на вітчизняному просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про наявність великого корпусу науко-

вих розвідок, пов'язаних із вивченням різних аспектів розвитку світового графічного проектування у повоєнні десятиліття. Зокрема дослідженню *радянського графічного дизайну 1960-х рр.* присвятили свої роботи В. Ляхов, А. Павлінська, О. Черневич, С. Серов.

В. Ляхов у монографії «Оформлення радянської книги» [6] окремий розділ присвятив аналізу прикладної графіки 1960-х рр. Зокрема автор зазначив: «Період повоєнного відновлення народного господарства <...> у галузі торговельної і промислової графіки визначився порівняно малими успіхами. У ці роки не відчувалось гострої потреби у пропаганді товарів шляхом їх рекламування, не вважалось доцільним витрачати кошти й матеріали на підвищення естетичної якості пакування, етикеток товарів широкого вжитку тощо» [6, с. 109]. У роботі А. Павлінської «Графіка навколо нас» [7] особливості прикладної графіки 1960-х рр. розглянуто у контексті Постанови ЦК КПРС «Про усунення надмірностей у проектуванні й будівництві» 1955 р. Так, авторка підкреслила, що прикрашання є притулком для художників низької професійної кваліфікації [7, с. 4].

Монографія О. Черневич «Мова графічного дизайну» [16] присвячена вивченню специфіки графічного дизайну та його окремих об'єктів, їх функціонуванню й візуальному сприйняттю, виявленню основних способів візуалізації сенсу в дизайн-графіці. Робота написана 1975 р., практично на матеріалі 1960-х рр., тому є дуже цінною для розуміння особливостей розвитку графічного дизайну в цей період.

Відомий російський дослідник С. Серов у монографії «Стиль у графічному дизайні, 60–80-ті роки» [11] розглядає графічний дизайн 1960-х у контексті стильової еволюції від 1960-х до кінця 1980-х рр. До наукових завдань цієї розвідки не входив порівняльний аналіз радянського графічного дизайну з графічним проектуванням у зарубіжжі, але автор висловлює важливі думки щодо характеру становлення радянського графічного дизайну у 1960-ті рр., зокрема зазначає, що ці роки були періодом «бурі й натиску» у промисловому дизайні, але «для графічного дизайну стали лише першими боязкими спробами заявити про себе» [11, с. 4].

Міжнародний типографічний стиль розглянуто у працях Д. Девішвілі, О. Рожнової, Ф. Мергза. Так, Д. Девішвілі у дисертаційній роботі «Інтернаціональний стиль і сучасний графічний дизайн» [4] аналізує графічну мову, принципи швейцарської школи та інтернаціонального стилю, що виник на її підґрунті [4, с. 4]. Розглядаючи специфіку функціонального напрямку у графічно-

му дизайні, дослідник зазначає, що графічна мова функціоналізму найбільш точно реалізувалась «у таких жанрах, як середовищна графіка й корпоративні стилі» [4, с. 21]. Російська дослідниця О. Рожнова у монографії «Історія журнального дизайну» наступним чином характеризує головні принципи функціоналізму в періодичних виданнях: «Принцип структурування інформації, логічність і ясність її подання були першорядними аспектами проектування. <...> Відмовляючись від будь-якого виду декорування, вони ратували за використання лише тих виразних засобів, які не заважали процесу сприйняття, а робили читання легким і приємним» [9, с. 85].

Ф. Мергз у роботі «Історія графічного дизайну» [18] аналізує характерні особливості міжнародного типографічного стилю, розглядає реалізацію його принципів у роботах видатних представників графічного дизайну Швейцарії та інших країн (Німеччини, США тощо).

Вивченню особливостей *польської школи плакату* присвячені розвідки Я. Лениці, І. Величка, С. Серова. Відомий польський художник і дослідник Ян Лениця у передмові до видання «Польський кіноплакат» [17] підкреслив характерні особливості польської школи плакату, зокрема ті, що робили його справжнім мистецтвом; надав характеристику технологічним особливостям тиражування плакатів. І. Величко у дисертації «Візуальна мова польського плакату 50–70-х рр. ХХ ст.» [2] на основі аналізу робіт польських художників другої половини ХХ ст. охарактеризував специфіку візуальної мови польської школи плакату, зокрема «проблему передачі утилітарного повідомлення через візуальний образ» [2, с. 6]. В інтернет-публікації «Картинка і текст» С. Серов [10] розглянув польський плакат як самобутнє й високохудожнє явище, що сформувалось у супереч недосконалим технологіям тиражування, використовуваним у повоєнній Польщі.

Дослідженню *американського дизайну й реклами* присвячені праці В. Глазичева, К. Бове та В. Аренса, О. Рожнової, Дж. Сивулки, Ф. Мергза. Так, В. Глазичев у монографії «Про дизайн» [3] аналізує «західний», і насамперед американський, дизайн як розвинену й ефективну систему «та як елемент певної соціальної системи, <...> пов'язаний з нею через характер сучасної західної цивілізації» [3, с. 97]. Науковець висловлює цінні й глибокі спостереження щодо характеру дизайну в США та інших розвинених країнах 1960-х рр., пропонує можливість використання цього досвіду на радянському просторі, але, віддаючи данину часу, говорить про американський дизайн як про такий, що «реалізує інтереси панівного класу» [3, с. 96] в умовах «цивілізації суперкомфорту» [3, с. 55].

У виданні «Сучасна реклама» [1] К. Бове та В. Аренсом ґрунтовно розглянуто історію американської реклами, теоретичні й практичні аспекти її функціонування. Щодо повоєнного етапу автори зазначили, що «після закінчення Другої світової війни зростання рекламної діяльності й витрат виявилось безпрецедентним. Повоєнний розквіт сприяв вибуху споживацького попиту серед «дітей війни»» [1, с. 19]. Маркетингові аспекти розвитку реклами в США характеризує й Дж. Сивулка у книзі «Мило, секс і сигарки» [12]. Дослідник розрізняє етапи розвитку американської реклами, зокрема 1960-ті характеризує як час науково-технічного прогресу й розквіту суспільства споживання, коли витрати на рекламу неухильно зростали, а реклама формувала стандарти життя американців.

О. Рожнова стосовно дизайну американських журналів 1960-х рр. зазначає: «Використовуючи прості сюжети, позбавлені оригінальності, що не мали подвійного сенсу, філософського чи ідеологічного підтексту, вони зберігали враження важливої події та символічності» [9, с. 139]. Б. Хіллер у роботі «Стиль ХХ сторіччя» [13] приділяє більшу увагу предметному оточенню людей, зокрема, у 60-ті рр. ХХ ст., але надає точні спостереження щодо загальнокультурного життя в США, що безпосередньо вплинуло на формування графічного дизайну й реклами.

Ф. Меггз у роботі «Історія графічного дизайну» [18] характеризує американський графічний дизайн 1960-х рр. як час небувалих успіхів у галузі корпоративної ідентичності, коли були створені приклади графічного дизайну, що стали класикою і не втратили актуальності до сьогодні.

Дослідження тенденцій розвитку графічного дизайну в Європі та США надало розуміння певних здобутків і трендів того часу, на тлі яких стало можливим більш об'єктивно розглянути та виявити особливості становлення радянського графічного дизайну 1960-х рр. у контексті світових досягнень у цій галузі. Саме це і є метою даного дослідження.

60-ті рр. ХХ ст. увійшли до історії як десятиріччя економічного розвитку й суспільного прогресу у більшості країн Європи й США. Після подолання найважчих наслідків Другої світової війни інтенсивно розвивалися наука й техніка, позитивні зрушення відбувалися в усіх галузях культури. Поступово усвідомлювалася роль дизайну як соціально значущої та економічно важливої професії. Про це промовисто свідчило створення фахових координуючих установ світового масштабу: Міжнародної ради організацій з промислового дизайну (International Council of Societies of Industrial Design – ICSID,

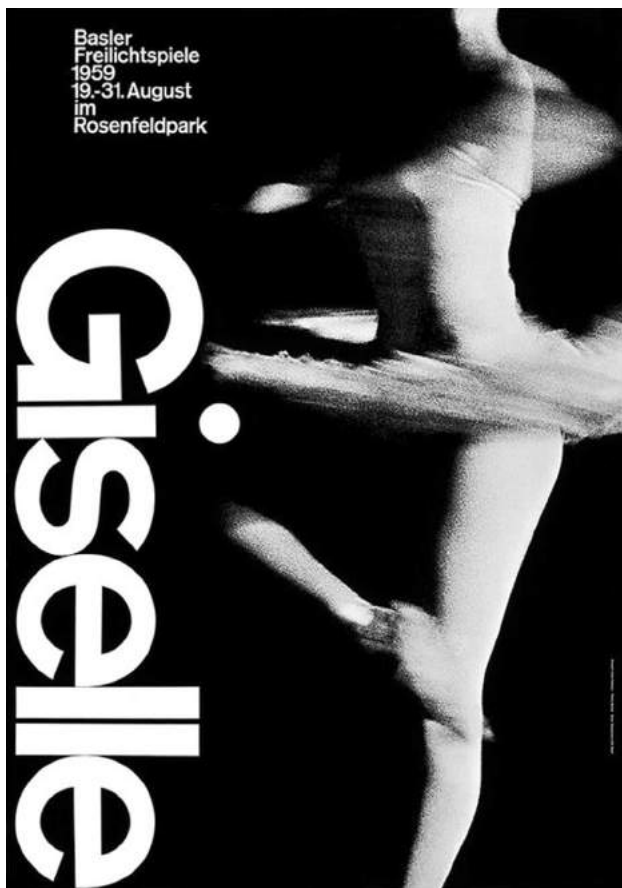
1957) і Міжнародної ради асоціацій графічного дизайну (International Council of Graphic Design Associations – ICOGRADA, 1963).

У той час лідерами світового дизайнерського руху були: швейцарська типографічна школа як виразник ідей функціоналізму у графічному дизайні; польська школа плакатного мистецтва – міцний осередок творчих пошуків та авторського підходу; американський комерційний дизайн і реклама.

Після Другої світової війни в умовах інтенсивного розвитку світової економіки й інтернаціоналізації комунікаційних процесів у європейському дизайні актуалізувалась проблема пошуку ефективних засобів передавання інформації. Найбільш результативною в цьому напрямі виявилася швейцарська школа графічного проектування, яка синтезувала найпрогресивніші тенденції у галузі типографіки та фотографіки, шрифтового дизайну й абстрактного мистецтва. Представники швейцарської школи вважали дизайн соціально значущою діяльністю, відкидаючи особистісне самовираження й ексцентричні прийоми на користь більш універсального наукового підходу. Швейцарська школа з'явилася ще у 40-х рр. ХХ ст. і стала першою модерністською течією в графічному дизайні, яка сприяла формуванню «естетичних принципів графічної мови функціоналізму <...>, сучасної типографічної культури. Вона дала дизайнерам нову естетику аркуша, новий погляд на роль шрифту в типографіці, нові канони проектування у графічному дизайні» [4, с. 20]. Швейцарська школа стала основою для створення глобального графічного стилю, що у 1960-ті рр. одержав статус міжнародного.

Міжнародний типографічний стиль для всіх фахівців ототожнювався з чистотою форм, читабельністю й об'єктивністю. Його метою було досягнення простоти, логіки й порядку в дизайнерському проектуванні. Ознаками стилю були асиметричні композиційні схеми, вирівнювання по лівому краю, використання модульної сітки, шрифтів без зарубок, категорична відмова від орнаментів і декорування й безумовна перевага чорно-білої фотографії над ілюстраціями або малюнками (Іл. 1–3). Як зазначила О. Рожнова, «мінімалізм, суворість і елегантність стали синонімами естетичності та стильності» [9, с. 156]. «У 1960-ті роки в західному дизайні набули популярності ідеї системного підходу до проектування. Новизна методу в першу чергу була пов'язана з відмовою від художньої інтуїції на користь системності й логічності мислення. Переосмислюючи ідеї функціоналізму, послідовники системного підходу до дизайну були супротивниками надлишкової зображувальності й декоративності» [9, с. 154].

Л. І. К. Вівареллі. Дизайн обкладинки журналу «Новий графічний дизайн». 1958–1965. (URL: <https://assets.fontsinuse.com/static/use-media-items/48/47145/full-2953x3307/58757360/NG%2316.jpeg> (дата звернення : 07.09.2021))



Лл. 2. А. Хофманн. Рекламний постер до балету «Жизель», 1959. (URL: https://avisualcommunicator.files.wordpress.com/2014/12/timelines_swiss_style2.jpg?w=300&h=212 (дата звернення : 04.07.2021))



Лл. 3. Е. Рудер. Плакат виставки «Берлін». 1963. (URL: https://vk.com/fave?z=photo-106647975_456239682/wall-62268523_7368 (дата звернення : 07.09.2021))

Особливо високо цей стиль цінили в країнах, де розмовляють одночасно кількома мовами, наприклад у Канаді та Швейцарії. Подання інформації у знаковій формі, у вигляді схем і таблиць (Іл. 4) знімало проблему міжмовного спілкування. Модульний принцип дизайнерського проектування швидко довів свої переваги під час розробки окремих елементів і комплексних систем ідентифікації, затребуваних у повоєнній Європі й Америці після появи транснаціональних корпорацій [18, с. 384]. Завдяки цьому популярність ідей швейцарської школи і міжнародного типографічного стилю сягнула світового масштабу.

Воднораз у СРСР 1960-х рр. через наслідки війни залишалося значне економічне й технологічне відставання від провідних країн Європи; так само відчувалося відставання від світового дизайнерського руху. Ідеї функціоналізму на той час не отримали широкого розповсюдження на вітчизняному дизайнерському просторі, більше того, вони сприймалися з упередженням. З високої трибуни I Всесоюзної конференції з питань художнього конструювання (1965) лунали застереження щодо «небезпеки функціоналізму і техніцизму, що виникають при недооцінюванні естетичних завдань художнього конструювання» [8, с. 4]. Це красномовно свідчило про домінування «художнього» сприйняття професії дизайнера (в тому числі й дизайнера-графіка). Логічним наслідком такої ситуації були естетичні критерії оцінювання об'єктів дизайну та запозичення технічних засобів і композиційних прийомів у «високого» графічного мистецтва. Це визначило такі риси графічного дизайну 1960-х рр., як сюжетність, деталізація, другорядна роль шрифту (Іл. 5).

Одним із найяскравіших явищ світового графічного дизайну 1960-х рр. з точки зору творчого підходу до вирішення дизайнерських завдань була польська школа плакатного мистецтва. Повоєнний період (1950–1970-ті) називають золотом добою у розвитку польського плакату [2, с. 7], що було визначено унікальними соціально-культурними умовами, які склалися в Польщі у другій половині ХХ ст. В умовах повоєнних часів саме плакату надавалося значення потужного засобу просування культури й покращення вигляду зруйнованих війною міст. Плакат у Польщі розвивався за підтримкою держави: численні замовлення від державних установ на створення плакатів, система біенале й конкурсів, відкриття першого у світі музею плакату, видання спеціалізованих журналів сприяли тому, що плакат став провідною галуззю графічного проектування та справжнім мистецтвом. Цьому також сприяла «ситуація змагальності й відносна творча свобода

у визначенні співвідношення сенсу й засобів плакатної форми» [2, с. 28].

Важливо, що, будучи об'єктом громадської уваги та широкого обговорення, польський плакат практично не зазнав стримуючого впливу цензури. Більш того, щедре фінансування з боку держави захистило польський плакат і від неминучої комерціалізації. Видатний польський дизайнер і дослідник Ян Лениця у передмові до видання «Польський кіноплакат» зазначив: «Він докорінно відрізняється від рекламної афіші комерційного типу, розрахованої на дешеві й невибагливі смаки» [17]. Додамо, що роботи польських художників у 1960-ті рр. практично подолали вплив соцреалізму й відрізнялися також від традиційних ілюстративних, часто банальних плакатів, що створювалися в інших країнах «соцтабору», до яких належала й Польща. Розробки польських майстрів стали справжньою революцією у світовому дизайні. У польському плакаті образність була «пластичним засобом побудови метафори й розкриття алегорії, умовність – засобом реалізації гіперболи, а емоція, гумор, сатира, дотепність використовувалися для створення зображувального гротеску» [2, с. 28].

Величезним досягненням представників польської школи плакату став відхід від натуралістичності й сюжетності в бік лаконізму, знаковості та символічності (Іл. 6–8). Це докорінно змінило уявлення про можливість плаката як ефективного засобу комунікації і з часом визначило специфічну мову сучасного плакату як окремої галузі графічного проектування. На відміну від швейцарського універсального й наукового підходу, де особистість дизайнера свідомо відсувалася на другий план, польський плакат акцентував увагу на унікальності авторського підходу, художньому артистизмі й самобутності майстра, котрий сприймався насамперед як митець, художник, творча особистість.

Незважаючи на загальний низький рівень поліграфії у повоєнній Польщі, плакат став специфічною творчою лабораторією, яка значною мірою виникла з технічної недосконалості. Характеризуючи цю ситуацію, С. Серов писав: «Польща була частиною соціалістичного табору з відповідними наслідками поганої поліграфії, неякісних матеріалів, жахливої шрифтової (і взагалі) бідності. Але в польській школі плакату все це було переможене й подолане художницькою пристрастю, жагою свободи. Типографіку замінила експресивна каліграфія, рукописні й рисовані шрифти. Фотографію замінила ілюстрація» [10]. Зазначимо, що плакати у Польщі тиражувалися засобами прогресивної на той час фотоофсетної техніки, «накладами від 8 до 22 000 примірників,

які потрапляли навіть у найвіддаленіші кутки Польщі» [17], що також свідчило про дбайливе ставлення держави до розвитку плакатної галузі (Лл. 6–9).

У СРСР рівень розвитку поліграфії в 1960-ті рр., напевно, був ще нижчий, ніж у повоєнній Польщі. Через брак якісних набірних шрифтів дизайнери так само використовували власноруч виконані шрифтові написи й експресивні розчерки, що увійшли до візуальної моди ще у 1950-ті рр. (Лл. 10). Теоретично вітчизняні графічні розробки тиражувалися засобами офсетного, високого друку та літографії. Але насправді лише окремі найбільші друкарні у великих містах мали офсетне обладнання, яке використовувалось головним чином для друкування політичних замовлень і святкових ювілейних комплексів (Лл. 11). Переважна більшість типографій користувалась технологією літографського або, ще частіше, високого друку. Невипадково у 1960-ті рр. в СРСР були поширені графічні розробки, створені на базі лінориту, що за своєю природою є також різновидом високого друку (Лл. 12, 13). Варто зазначити, що офсет у СРСР почали використовувати ще на початку 1950-х рр., але для зниження собівартості та збільшення накладів використовували тонкий дешевий папір, унаслідок чого офсетні відбитки виглядали набагато більш темними, ніж літографські. Отже, у 1960-ті рр. офсет не був популярною й поширеною технологією друку в СРСР.

Крім особливостей типографського відтворення, польський і радянський графічний дизайн 1960-х рр. об'єднувало й спільне прагнення «художності» розробок. Водночас, на відміну від вільного від цензури польського плакату, радянський графічний дизайн так само, як інші галузі художньої (отже, виховної та ідеологічної) діяльності, зазнавав суттєвого тиснення з боку держави. Як зазначила відома українська дослідниця О. Лагутенко, після недовгого процесу «відлиги», «уже від 1962–1963 рр. починається посилення ідеологічної цензури, знову жорстко пролягає межа між дозволеним і забороненим» [5, с. 50]. Тому радянський графічний дизайн 1960-х був тотально контрольованим з боку держави, сумлінно виконував суспільні завдання щодо ідеологічної пропаганди й «виховання високих смаків населення» [11, с. 4].

Потужне зростання американської економіки у повоєнні десятиріччя сприяло затребуваності всіх галузей дизайну, насамперед комерційного спрямування. 60-ті рр. ХХ ст. називають золотою добою не лише польського плакату, а й американського рекламного дизайну [19]. У 1960-ті США були визнаним світовим ліде-

ром в економіці й техніці; товари з цієї країни займали провідні позиції на ринках. Унаслідок усвідомлення ролі дизайну як важливого бізнес-чинника було створено безліч дизайнерських бюро і студій, що спеціалізувалися перш за все на графічному дизайні. Дизайнер став своєрідною ланкою, що зв'язувала мистецтво, промисловість і споживачів. У той час у США для просування товарів почалося застосування PR-технологій, завдяки яким було визначено головну мету виробників в умовах зростання конкуренції: створення «видимості відмінності товарів з тим, щоби привернути увагу більшої кількості споживачів» [1, с. 28]. Унаслідок цього «у 1960-ті роки акцент у рекламній діяльності змістився зі споживчих якостей товару на його “імідж” чи оригінальний образ», – констатували К. Бове та В. Аренс [1, с. 20].

Завдяки маркетинговим дослідженням були визначені риси американського рекламного дизайну як 1950–1960-х рр., так і наступних десятиліть. «У рекламі віддзеркалювалися найбільш прийнятні для повоєнного американського суспільства життєві принципи» [12, с. 322], головними з яких були оптимізм і родинні цінності. «Реклама формувала стандарти нового способу життя <...>, намагалася спокусити швидко забагатілих американців здійснювати покупки» [12, с. 303]. Найбільш поширеними персонажами рекламних плакатів стали молоді, щасливі й успішні подружні пари, реалістично трактовані засобами рекламної ілюстрації або фотографії (Лл. 14). «Стилізація реальності, її обробка за допомогою узагальнення й формалізації кольору і силуету допомагали акцентувати увагу глядача», – писала О. Рожнова, називаючи цей напрям у дизайні журналу «художньою стилізацією» [9, с. 139]. Розвиток рекламної ілюстрації в США у той час сягнув небувалих висот; якісні зрушення відбувались і в галузі поліграфії: яскраві повнокольорові рекламні постери тиражувалися засобами офсетного друку, що дозволяв отримувати величезні накладі високоякісної поліграфічної продукції за відносно невелику ціну.

У повоєнні десятиріччя США лідирували не лише у комерційній галузі – вони також домінували у політиці й культурі. Американський спосіб життя, що ґрунтувався на певних естетичних ідеалах і життєвих настановах, активно пропагувався Голлівудом, музичними гуртами тощо. «Рекламу 60-х допомогли сформувати політика, культура й технологія» [12, с. 366]. Через експансію всього американського: товарів, дизайну і навіть способу життя, у той час часто звучало застереження про «загрозу американізації всієї земної кулі» [13, с. 134].

Поруч із комерційним напрямом у США розвивався й елітарний дизайн як художньо-проектна діяльність, що відповідала високим моральним вимогам і була спрямована на естетичне виховання мас, упорядкованість візуального середовища і соціальну гармонію. З боку представників цієї гілки професії постійно лунали критичні висловлювання на адресу комерційного напрямку щодо «обслуговуючої ролі дизайну в умовах цивілізації суперкомфорту» [3, с. 55]. Але, незважаючи на протистояння масового й елітарного, американський дизайн у цілому зберігав репутацію спрямованого на «задоволення основних людських потреб». Високоідейним уявленням про «чесність» дизайну американці протиставляли вимоги ринку. Прихильники комерційної позиції завжди прагнули дати масовому споживачеві те, що він бажав отримати (Іл. 15, 16).

Таким чином, графічний дизайн США після Другої світової війни переживав небувалий злет, оскільки став затребуваною галуззю діяльності й невід'ємною складовою способу життя в умовах надлишку товарів, виконуючи насамперед комерційні завдання. Ретельне вивчення ринку й орієнтація на масового споживача визначили характерні риси американського рекламного дизайну: винахідливість сюжетів (Іл. 16) і переконливість реалістично трактованих образів (Іл. 14–16); експлуатацію позитивних емоцій та ідеї родинних цінностей (Іл. 14). Завдяки технічному прогресу стрімко розвивалися й поліграфічні технології – дизайнерські розробки, створені з застосуванням фотографії та рекламної ілюстрації, відтворювалися засобами високоякісного офсетного друку.

На відміну від американського, масовий дизайн рекламного напрямку в СРСР виглядав дуже наївно (Іл. 17), спирався частіше за все на технологію високого друку, яка накладала на проектувальника обмеження, пов'язані з необхідністю площинної стилізації зображень. Додрукарська підготовка авторських оригіналів, так само як і припасовування друкарських форм у типографіях, виконувались уручну, внаслідок чого часто траплялися розбіжності та зміщення кольорів (Іл. 10, 12, 18, 19). Низька якість друку свідчила про другорядність питань дизайну й реклами у країні. Ставлення до дизайну в СРСР точно висловили автори популярного за радянських часів посібника з дизайну: «Перед дизайном у СРСР поставлені інші цілі, ніж перед фахівцями художнього конструювання на Заході. До того ж радянський дизайн не в такій мірі залежить від ринку» [14, с. 94].

Справді, планово-розподільча система, що панувала в СРСР, звільняла дизайн від необхідності бути рекламно-привабливим і переконли-

вим. Тому, крім технологічного (поліграфічного) аспекту, комерційна гілка радянського графічного дизайну значно відставала й у стилістичному плані, спираючись на наївні прояви художніх стилів, що панували в минулі десятиріччя й тяжіли до станковізму й сюжетності. «Низький професійний рівень прикладної графіки цього періоду пояснювався не лише недооцінюванням її можливостей і завдань з боку організаторів виробництва й торгівлі. У середовищі самих художників існувало відверто зневажливе ставлення до цієї галузі, що відкривало шлях ремісникам і недобросовісним ділкам, які охоче бралися за оформлення товарів масового виробництва», – наголошував В. Ляхов [6, с. 109]. Невипадково цей напрям прикладної графіки зазнав різкої критики з боку дослідників і характеризувався як «оформилівка, декоративізм, пустоформ'я» [11, с. 14], «вulgарне прикрашання, незграбні, недоладні, грубі...» [8, с. 2]. Така ситуація сприяла актуалізації питань професійної підготовки дизайнерів, що залишається актуальним і в наш час.

Таким чином, радянський графічний дизайн 1960-х рр. мав суттєве відставання від світового дизайнерського руху. Наслідки Другої світової війни, що загальмували економічний і культурний розвиток країни й не були остаточно подолані до 1960-х рр., стали лише однією з причин такої ситуації. Крім того, найпрогресивніші ідеї світового дизайну, до яких належав і функціоналізм, не отримали на той час широкого розповсюдження через те, що викликали неприйняття не лише у масових споживачів, котрі вважали красивим «те, що прикрашене» [15, с. 16], новітні тенденції викликали побоювання й у представників професії, що були прибічниками традиційного, тобто художнього сприйняття графічного дизайну як «прикладної графіки», де ключовим словом є «графіка». Ця тенденція почала потроху змінюватися лише після того, як наприкінці 1960-х рр. до лав фахівців доєдналися випускники дизайнерських вишів.

Серед перших навчальних закладів дизайнерського напрямку в СРСР був і Харківський художньо-промисловий інститут (ХХПІ), створений 1963 р. шляхом реорганізації Харківського художнього інституту. Студенти першого набору «Прикладної графіки» харківського Худпрому навчалися в умовах відсутності як освітніх програм з графічного дизайну, так і напрацьованих методик і матеріально-технічної бази, поруч зі студентами станкового напрямку. Викладачі кафедри під керівництвом відомого художника-плакатиста й графіка В. П. Селезньова (Іл. 5) створювали власні робочі програми, спираючись на професійну інтуїцію та особистий досвід

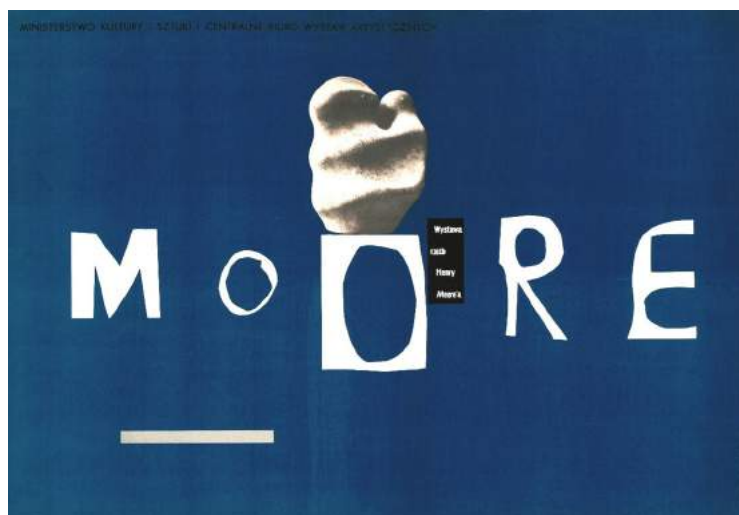


Іл. 4. Розгортки журналу «Новий графічний дизайн». 1960-ті.
(URL: https://files.idnworld.com/imprints/files/LarsMiller-NeueGrafik/09_NeueGrafik_10_Seite_14-15.jpg/ (дата звернення : 14.05.2021))



**НА НОВЫЕ ЗЕМЛИ
ЕДЕМТЕ С НАМИ!**

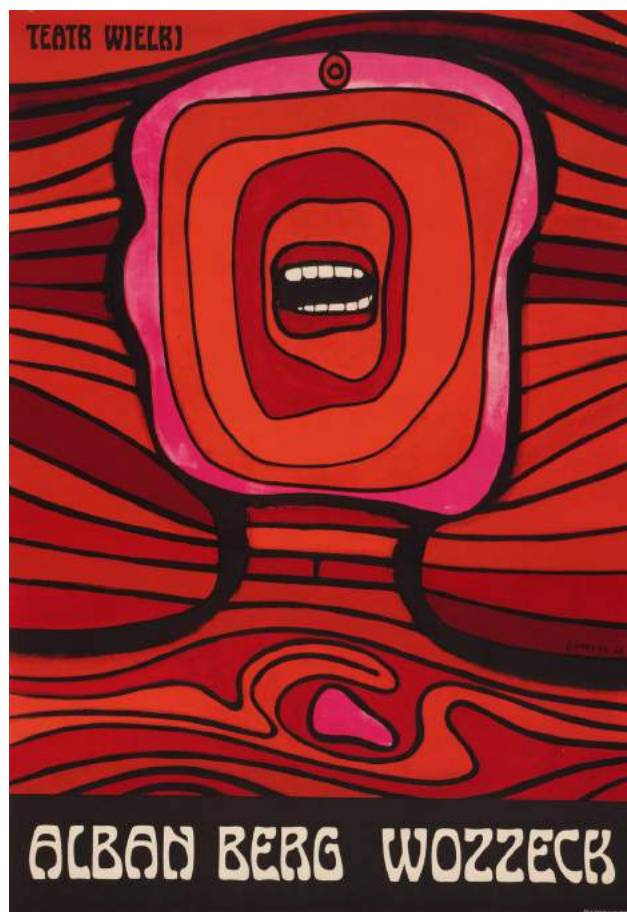
Іл. 5. В. Селезньов. Плакат «Їдьмо з нами на нові землі».
Харків. 1954. (URL: <http://www.rsl.ru/dataphotos/a/ac/ac28c7f-33c45435fbf61610fca49e8ea.jpg> (дата звернення : 07.09.2021))



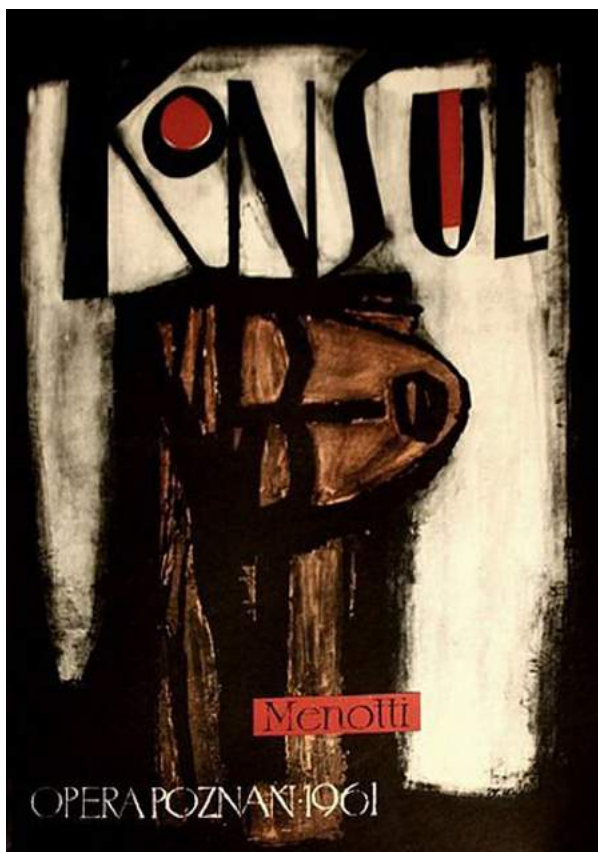
Іл. 6. Г. Томашевський. Плакат до виставки
скульптора Генрі Мура. Польща, 1959.
(URL: <https://i.pinimg.com/236x/30/93/cc/3093ccf6c371c31331a85a1686cb3f27.jpg> (дата звернення : 04.07.2021))



Лл. 7. Я. Лениця. Театральний плакат «Фауст». 1963.
(URL: https://64.media.tumblr.com/0bcd05d7e10113f49e36f7c9dfcc6bc/tumblr_ni9y5t8ZLu1rpgpe2o2_r1_500.jpg
(дата звернення : 07.09.2021))



Лл. 8. Я. Лениця. Театральний плакат. 1964.
(URL: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQfG16ZxEzeHKBIL0cd9F1OHbHZusUZGrDuZw&usqp=CAU> (дата звернення : 04.07.2021))



Лл. 10. Невідомий дизайнер. Запрошення на виставку.
Харків, 1960-ті. Власна колекція Надії Світневої

Лл. 9. З. Кая. Театральний плакат «Консул».
Польща, 1961. (URL: <http://www.posterpage.ch/exhib/ex259kaj/p228577s.jpg>
(дата звернення : 07.09.2021))



Лл. 11. Б. Білопольський. Плакат «За роботу, товарищи!». 1962. (URL: <https://pbs.twimg.com/media/EggXWZiUwAEaf1q.jpg> (дата звернення : 04.07.2021))



Лл. 12. Невідомий дизайнер. Поштовий конверт. 1961. Власна колекція Надії Сбітневої



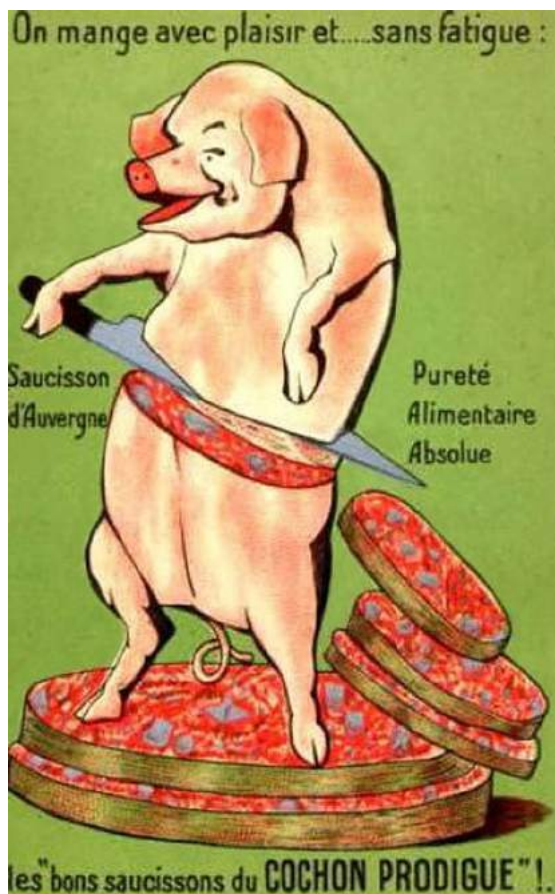
Лл. 13. Невідомий дизайнер. Пакувальний папір. Харків, 1960-ті. Власна колекція Надії Сбітневої



Лл. 14. Невідомий дизайнер. Рекламний плакат «Coca-Cola». США, початок 1960-х. (URL: <https://i.pinimg.com/originals/5e/fb/8f/5efb8fcada8c1c53657124ff4884240e.jpg> (дата звернення : 07.09.2021))



Лл. 15. Невідомий дизайнер. Рекламний плакат «Нарізаний хліб у целофані». США, 1960-ті. (URL: <https://www.watson.ch/imgdb/627e/Qx,A,51,95,483,418,304,267,45,45/3716932492430741> (дата звернення : 04.07.2021))



Лл. 16. Невідомий дизайнер. Рекламний плакат «Шинка». США, початок 1960-х.
(URL: <https://arhiblog.ro/poze/2019/01/suicidal-pig.jpg> (дата звернення : 07.09.2021))



Лл. 17. Л. Філіппова. Рекламний плакат «Сир плавлений на будь-який смак». 1966.
(URL: <https://my-ussr.ru/images/plakaty/reklama/tovary-narodnogo-potrebleniya/1966-filippova-syr-plavleniyi-lyuboi-vkus-44.jpg> (дата звернення : 04.07.2021))



Лл. 19. Невідомий дизайнер. Пакування мила «Восток» (розгортка). Миколаїв, початок 1960-х.
Власна колекція Надії Сбітнєвої

Лл. 18. Невідомий дизайнер. Обгортка мила «Харківське». Харків, 1960-ті.
Власна колекція Надії Сбітнєвої

роботи у галузі прикладної графіки. Незважаючи на те, що серед студентів-графіків і декого з викладацького складу існувало трошки зневажливе ставлення до прикладної графіки як до такої, що, на відміну від станкової (тобто самостійної і повноцінної), має до чогось «прикладатися», відбувалися насправді революційні зміни у розумінні професії. Після того, як був зроблений перший випуск художників прикладної графіки (1967 р.), на викладацькі посади в ХХІІІ були запрошені найкращі студенти, серед яких Ж. Коров'яноко і Л. Сиротіна, які почали працювати на відділенні «Промислова графіка та упаковка». Дизайнерські виші, зокрема й харківський Худпром, з більш-менш рівною активністю почали просувати ідеї функціоналізму та прогресивні методики дизайнерського проектування.

Уже з перших років підготовки художників-конструкторів (тобто дизайнерів, оскільки випускники дизайнерських факультетів до кінця 1980-х рр. отримували дипломи художника-конструктора) представники дизайнерських вишів намагалися наблизити рівень підготовки фахівців до потреб ринку праці й очікувань здобувачів освіти. У своєму виступі на I Всесоюзній конференції з питань художнього конструювання (1965) тодішній ректор ХХІІІ М. Шапошников запропонував «створити науково-методичну раду, до складу якої, крім представників навчальних закладів, мали би входити представники промисловості, торгівлі й інших зацікавлених організацій» [8, с. 3]. Ця дуже прогресивна на той час думка і сьогодні залишається актуальною, але у 1960-ті рр. «представники промисловості, торгівлі й інших організацій» в умовах планової економіки й розподільчої системи не були аж надто зацікавлені у розвитку дизайну, тому створення науково-методичної ради з питань дизайну не відбулося ані в 1960-ті, ані в наступні десятиріччя за часів існування СРСР.

Зазначимо, що дизайнерська галузь у 1960-ті рр. (як, на жаль, і сьогодні) не належала до пріоритетних напрямків розвитку держави. Економічні й технологічні ресурси в СРСР були спрямовані насамперед на політичні змагання між капіталістичною й соціалістичною системами. Тому поруч зі справжніми досягненнями, наприклад, у галузі космічних досліджень, були й другорядні за значущістю напрями, до яких належав і дизайн. Підтвердженням цього є факт, що у сфері художнього конструювання в 1960-ті рр. не проводилось науково-дослідних робіт через

повну відсутність фінансування з боку держави [8, с. 3]. Це пояснює причини і низької якості поліграфії у країні, і зневажливого ставлення до масового дизайну комерційного напрямку.

Висновки і перспективи подальших наукових розвідок. Розвиток радянського графічного дизайну 60-х рр. ХХ ст. відбувався у руслі протилежних тенденцій. З одного боку – вплив найновіших досягнень світового дизайну, значний прогрес у багатьох галузях науки й техніки, створення вишів дизайнерського напрямку в Москві, Ленінграді й Харкові, які були одnodумцями у просуванні дизайнерських ідей. А з іншого – художні традиції прикладної графіки й естетичні критерії оцінювання дизайнерських розробок, які визначали стилістичний розвиток дизайнерського проектування; тотальна ідеологізація суспільства й державний контроль за всіма сферами творчої діяльності, до яких зараховували й графічний дизайн. Акцентування на спільному корінні графічного дизайну з мистецтвом графіки заважало сприйняттю вітчизняного графічного дизайну як окремої, самостійної і специфічної галузі художньо-проектної діяльності. Ставлення до питань дизайну як до другорядних в умовах планової економіки й розподільчої системи призводило до обмежень або взагалі відсутності фінансування на розвиток дизайну, зокрема на вдосконалення поліграфічних технологій, проведення науково-дослідних робіт тощо.

Однак попри об'єктивні труднощі й проблеми, що супроводжували становлення вітчизняного графічного дизайну, саме з періоду 1960-х рр. у СРСР почався відлік його професійного розвитку. Серед найбільш значущих подій того часу – створення перших навчальних закладів дизайнерської освіти, зокрема й ХХІІІ (з 2001 р. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, ХДАДМ), ВНДІТЕ (Всесоюзного науково-дослідного інституту технічної естетики) з філіями в союзних республіках, великих містах, зокрема у Харкові; видання інформаційного бюлетеня ВНДІТЕ – журналу «Технічна естетика». Усе це мало величезне значення для розвитку графічного дизайну як принципово нової професії з власним інструментарієм і професійними завданнями.

Вивчення специфічних особливостей вітчизняного графічного дизайну наступних десятиліть у порівнянні зі світовими досягненнями у галузі графічного проектування визначає перспективи подальших досліджень.

Література:

1. Бове К., Аренс У. Современная реклама : пер. с англ. / общ. ред. Феофанова О. А. Тольятти : Довгань, 1995. 661 с. : ил.
2. Величко И. С. Визуальный язык польского плаката 50–70-х годов XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. Москва, 2010. 35 с.
3. Глазычев В. О дизайне : очерки по теории и практике дизайна на Западе. Москва : Искусство, 1970. 192 с.
4. Девишвили Д. В. Интернациональный стиль и современный графический дизайн : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.06. Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. Москва, 2004. 24 с.
5. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
6. Ляхов В. Н. Оформление советской книги. Москва : Советский художник, 1966. 248 с. : ил.
7. Павлинская А. Графика вокруг нас. Ленинград : Художник РСФСР, 1962. 47 с. : ил.
8. Первая Всесоюзная (к итогам I Всесоюзной конференции по художественному конструированию). *Техническая эстетика*. 1965. № 9. С. 1–4.
9. Рожнова О. И. История журнального дизайна. Москва : Университетская книга, 2009. 272 с. : ил.
10. Серов С. И. Картинка и текст. *КАК проект*. 01.03.2007. URL : <http://kak.ru/columns/serov/a3316/> (дата звернення : 17.10.2016).
11. Серов С. И. Стиль в графическом дизайне, 60–80-е годы. Москва : ВНИИТЭ, 1991. 119 с. : ил.
12. Сивулка Дж. Мыло, секс и сигареты / пер. с англ. под ред. Л. А. Волковой. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 576 с. : ил.
13. Хиллер Б. Стиль XX века : гл. 1980–1998 написана Кейт Макинтайр / [пер. с англ. А. Н. Богомякова]. Москва : Слово. 2004. 240 с. : ил.
14. Холмянский Л. М., Щипанов А. С. Дизайн. Москва : Просвещение, 1985. 240 с.
15. Черневич Е. В. Пространство культуры графического дизайна. *Техническая эстетика*. 1987. № 1. С. 16–17.
16. Черневич Е. В. Язык графического дизайна : материалы к методике художественного конструирования. Москва : ВНИИТЭ, 1975. 137 с. : ил.
17. Lenica J. [Wstep]. *Polski plakat filmowy / oprac.* T. Kowalski. Warszawa : Filmowa agencja wydawnicza, 1957. S. [44–51].
18. Meggs Ph. A history of graphic design. [3rd ed.]. New York : John Wiley & Sons, Inc., 1998. 528 p.
19. The Golden Age of Advertising: the 60s / edited by J. Heimmann. London : Taschen, 2005. 352 p.

References:

1. Bovee, C. & Arens, W. (1995). *Sovremennaiia reklama* [Contemporary Advertising] (Feofanova, O. A. (Ed.)). Tolyatti: Dovgan. [In Russian].
2. Velichko, I. S. (2010). *Vizualnyi iazyk polskogo plakata 50–70-kh godov XX veka* [Visual language of the Polish poster of the 50s and 70s of the XX century]. (Extended abstract of PhD dissertation). Moscow State Art-Industrial Academy named after S. G. Stroganov, Moscow, Russia. [In Russian].
3. Glazychev, V. (1970). *O dizaine: ocherki po teorii i praktike dizaina na Zapade* [About design: essays on the theory and practice of design in the West]. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
4. Devishvili, D. V. (2004). *Internatsionalnyi stil i sovremenyi graficheskii dizain* [International style and modern graphic design]. (Extended abstract of PhD dissertation). Moscow State Art-Industrial Academy named after S. G. Stroganov, Moscow, Russia. [In Russian].
5. Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia* [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Kyiv: Hrani-T. [In Ukrainian].
6. Liakhov, V. N. (1966). *Oformlenie sovetskoi knigi* [Design of the Soviet book]. Moscow: Sovetskii khudozhnik. [In Russian].
7. Pavlinskaia, A. (1962). *Grafika vokrug nas* [Graphics around us]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. [In Russian].
8. Pervaia Vsesoiuznaia (k itogam I Vsesoiuznoi konferentsii po khudozhestvennomu konstruirovaniiu) [The First All-Union (to the results of the 1st All-Union Conference on Artistic Design)]. (1965). *Tekhnicheskaiia estetika*, 9, 1–4. [In Russian].
9. Rozhnova, O. I. (2009). *Istoriia zhurnalnogo dizaina* [History of magazine design]. Moscow: Universitetskaia kniga. [In Russian].
10. Serov, S. I. (March 1, 2007). *Kartinka i tekst. KAK proekt*. Retrieved from <http://kak.ru/columns/serov/a3316/>. [In Russian].
11. Serov, S. I. (1991). *Stil v graficheskoi dizaine, 60–80-e gody* [The style in graphic design, 60s–80s]. Moscow: VNIITE. [In Russian].
12. Sivulka, J. (2002). *Mylo, seks i sigarety* [Soap, Sex, and Cigarettes] (Volkova, L. A. (Trans)). Saint-Petersburg: Piter. [In Russian].
13. Hillier, B. & McIntyre, K. (2004). *Stil XX veka* [The style of the 20th century]. (Bogomiakova, A. N. (Trans.)) Moscow: Slovo. [In Russian].
14. Kholmianskii, L. M. & Shchipanov, A. S. (1985). *Dizain* [Design]. Moscow: Prosveshchenie. [In Russian].
15. Chernevich, E. V. (1987). *Prostranstvo kul'tury graficheskogo dizaina* [Space of the culture of graphic design]. *Tekhnicheskaiia estetika*, 1, 16–17. [In Russian].
16. Chernevich, E. V. (1975). *Iazyk graficheskogo dizaina: materialy k metodike khudozhestvennogo konstruirovaniia* [The language of graphic design: materials for the methods of design]. Moscow: VNIITE. [In Russian].
17. Lenica, J. (1957). [Wstep]. In T. Kowalski (Ed.). *Polski Plakat Filmowy* (pp. [44–51]). Warszawa: Filmowa agencja wydawnicza. [In Polish & French & Russian & English & German].
18. Meggs, Ph. (1998). *A history of graphic design*. [3rd ed.]. New York: John Wiley & Sons, Inc.
19. Heimmann, J. (Ed.). (2005). *The Golden Age of Advertising: the 60s*. London: Taschen.

УДК 75.041.5(47)“1950–1970”:378(474.54.)ХДАДМ
ID ORCID 0000-0002-9520-4633
DOI 10.33625/visnik2021.02.175

Євгенія ФЕДЮН

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ПОРТРЕТИ 1950–1970-Х РР. З ФОНДІВ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Федюн Є. О. Портрети 1950–1970-х рр. з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтва. У статті досліджуються стилеві й образотворчі особливості створених у 1950–1970-х рр. студентами Харківського художньо-промислового інституту (ХХПІ) академічних портретів, які нині зберігаються у фондах Харківської державної академії дизайну і мистецтва (ХДАДМ). Визначено, що провідним принципом у системі викладання ХХПІ в означений період залишались традиції реалістичного портрету, в основі якого закладені принципи академічного тонального рисунку та об'ємно-пластичного зображення форми. Студенти мали високу фахову підготовку з художніх дисциплін, а найкращим випускникам адміністрація вишу пропонувала поповнити викладацький склад ЗВО (О. Мартинець, Н. Минько, А. Демюра, Є. Бондаренко).

Основні складові системи художньої освіти харківської академічної школи живопису у 1970-х рр. зазнали певних змін унаслідок перегляду напрямів підготовки художників. Так, у 1950-х рр. в інституті готували фахівців тільки за напрямками «Станковий живопис», «Театрально-декоративний живопис», «Скульптура» та «Станкова графіка», а у 1960-х рр. відкрилися нові спеціалізації з дизайнерської освіти: «Інтер'єр і обладнання», «Промисловий дизайн», «Промислова графіка та упаковка». Навчальні програми викладання рисунку й живопису для нових спеціалізацій були створені на основі методичних матеріалів Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна; Московського вищого художньо-промислового училища; Ленінградського вищого художньо-промислового училища ім. В. Мухоміної. Визначено, що згодом методики викладання всіх фахових дисциплін були адаптовані та удосконалені викладачами ХХПІ під впливом новітніх вимог часу. Окреслено, що під керівництвом художників-педагогів Єфрема Павловича Світличного та Михайла Андрійовича Рибальченка студенти виконували академічні роботи, які зазнали впливу монументально-декоративного мистецтва і дизайну, котрі в той час набули свого розквіту на теренах України. У більшості навчальних робіт 1960–1970-х рр. простежується певні стилістичні зміни у порівнянні з полотнами попередніх років. Аналіз академічних творів цього періоду свідчить про симбіоз станкових і декоративних форм.

Ключові слова: харківська художня школа, Харківський художньо-промисловий інститут, академічний живопис, портрет.

Fedun Ye. Portraits of the 1950s–1970s from the Funds of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. This article examines the stylistic and imaginative features of the academic portraits created by the students of Kharkiv Art and Industry Institute (the KAIИ) in the 1950s and 1970s, which are now kept in the collections of the Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA). It was found that the leading principle in the KAIИ teaching system during that period was the tradition of realistic portraiture, which was based on the principles of academic tonal drawing and volumetric-plastic representation of the form. The KAIИ applicants had a high level of professional training in art disciplines, and later the administration of the institution offered the best of them to join the teaching staff of the Institute (O. Martynets, N. Mynko, A. Demura, Ye. Bondarenko).

The main components of the art education system of the Kharkiv Academic School of Painting in the 1970s underwent some changes due to the revision of the course of training for artists. Thus, in the 1950s the institute trained specialists only in the fields of “easel painting”, “theatrical and decorative painting”, “sculpture” and “easel graphics”, and in the 1960s new specializations in design education were opened: “interior and equipment”, “industrial design”, “industrial graphics and packaging”. Curricula for teaching drawing and painting for the new specializations were created on the basis of methodological materials of I. Repin Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture; V. Mukhina Moscow Higher Art and Industrial School, and Leningrad Higher Art and Industrial School. The paper shows that later the teaching methods for all the professional disciplines were adapted and improved by the KAIИ teachers under the influence of the latest requirements of that time.

It is outlined that under the guidance of artists-teachers Yefrem Svitlychnyi and Mykhailo Rybalchenko, their students performed academic works that were influenced by monumental and decorative art and design, which flourished in Ukraine at that time. In most of the educational works in the 1960s and 1970s, certain stylistic changes can be traced in comparison with the paintings of the previous years. The analysis of academic works of that period shows a symbiosis of the easel and decorative forms.

Keywords: Kharkiv Art School, Kharkiv Art and Industrial Institute, academic painting, portrait.

Академічні традиції харківської школи живопису ґрунтуються на багатьох десятиліттях художнього та педагогічного досвіду, який має певне історичне та мистецьке підґрунтя. Аналіз збережених академічних робіт студентів художньо-промислового інституту (ХХПІ, нині ХДАДМ) виявляє нові сторінки розвитку харківської художньої школи 1950–1970-х рр. Стилістичні й технічні особливості цих творів дозволяють реконструювати процес підготовки художників того часу у Харкові.

Вивчення академічних постановок ХХІІ є черговою спробою відтворення процесу художнього навчання у 1950–1970-х рр. Під час аналізу творів з фонду Академії використовувалися дослідження, присвячені портретному мистецтву. Основні прийоми формотворення, колориту, рисунку, специфіку композиційної побудови та засоби художньої виразності розкрито у дослідженнях мистецтвознавців Г. Бєди [1], С. Мунтян [10], М. Сидоренко [14], Г. Шегалє [22], які вивчали портретне малярство в контексті вдосконалення методики викладання фахових дисциплін у художніх навчальних закладах. Теоретичні та практичні аспекти побудови портрета висвітлюються у працях українських художників-педагогів В. Жердзицького [5], Д. Єфименка [4], В. Чурсіної [21], І. Ковтонюка [7], І. Красного [8]. У цих роботах аналізуються загальні принципи викладання живопису, що доповнюють теорію образотворчого мистецтва. Утім, на цей час бракує узагальнюючих наукових досліджень, присвячених академічному живопису взагалі й навчальному портрету зокрема.

Розвиток академічного рисунку й живопису харківської художньої школи висвітлюються у ряді монографій і публікацій Л. Соколюк [15], В. Немцової [12], І. Чеботова [19]. Передумови й особливості мистецької освіти в Харкові були вперше проаналізовані в ґрунтовних працях Людмили Соколюк. Серед особливостей розвитку живопису харківських митців вона виділяє зближення академічного та народного малярства. Валентина Немцова своєрідністю регіональної школи називає поєднання академічного і дизайнерського напрямів освіти у рамках одного навчального закладу, що впливало на збагачення традиційних станкових форм декоративними елементами. Картину розвитку академічної мистецької освіти в Харкові доповнює розвідка Ігоря Чеботова, присвячена викладачам академічного рисунку в ХХІІІ. В ілюстративному виданні вперше представлені найкращі рисунки з методичного фонду Харківської державної академії дизайну і мистецтв, які доповнюються відомостями про деяких видатних викладачів навчального закладу (С. М. Солодовника, С. Ф. Бєседіна, Є. П. Єгорова, В. В. Сизикова та ін.)

Біографічні відомості про митців Харківщини репрезентовані у виданні «Наші ректори. Випробування і перемоги. 1921–2016» [11]¹, «Кафедра живопису ХДАДМ» [6], у довіднику вітчизняного мистецтвознавця М. Безхутрого «Художники Харкова» [2], в архівних матері-

алах Національної спілки художників України (НСХУ). Ці джерела доповнюють фактологічну базу дослідження. У них систематизуються відомості про видатних митців Харківщини, які становлять ядро реалістичного напрямку в українському мистецтві другої половини ХХ ст.

Таким чином, на сьогодні, незважаючи на посилення інтересу до вивчення розвитку мистецтва Слобожанщини, існують певні прогалини в історії розвитку харківської художньої школи. У рідкісних дослідженнях, присвячених історії школи, не була розкрита сутність академічного живопису, тенденції його розвитку. Детальний аналіз збережених академічних живописних робіт з фонду ХДАДМ допоможе розширити коло питань, пов'язаних з еволюцією реалістичного напрямку в українському мистецтві 1950–1970-х рр.

Мета даного дослідження полягає у виявленні основних образотворчих особливостей портретного мистецтва харківської художньої школи на прикладі академічних постановок з фондів ХДАДМ. У статті простежується розвиток академічного живопису у 1950–1970-х рр., розширення його тематичного діапазону та індивідуальні підходи харківських митців до втілення художнього образу. Поставлена мета передбачає вирішення низки завдань, серед яких доповнення фактологічної бази з поставленої проблематики та включення до наукового обігу нових імен українських художників. Окремим завданням є розкриття особливостей живописної школи Харкова та педагогічного процесу у вищій художній школі (ХХІІІ) у 1950–1970-х рр.

Система освіти в харківській художній школі завжди ґрунтувалась на збереженні реалістичних традицій у живописі. Високому рівню фахової підготовки студентів і викладачів у ХХІІІ означеного періоду сприяло підтримання постійного контакту з головним вищим художнім закладом СРСР, апологетом академічної художньої освіти у 1950–1970-х рр. – Ленінградським інститутом живопису, скульптури та архітектури ім. І. Ю. Рєпіна, де харківські викладачі проходили стажування, а студенти – практику. Історично сформована система викладання рисунку й живопису базувалась на програмах, у яких зберігалися принципи поступового і поетапного ускладнення навчальних завдань. Традиція регулярних переглядів студентських ескізів і начерків викладацьким складом інституту сприяла постійному творчому спілкуванню студентів з викладачами різних кафедр і спеціалізацій [16].

На початку 1960-х рр. Харківський державний художній інститут зазнав реформування, перетворившись у Харківський художньо-промисловий інститут. Це позначилось у створенні

¹ Це видання було підготовлено до друку, але на сьогодні залишається лише рукописом і існує тільки в авторському примірнику.

нових спеціальностей: художника-конструктора, художника оздоблення будівель, художника промислової графіки [16]. Ліквідування майстерень портретно-жанрового живопису, історико-батальної картини, театральної сценографії та монументального живопису позначилось на навчальному процесі означеного періоду. Останніми випускниками 1967 р. портретно-жанрового станкового живопису були А. Демура, В. Міленін, Н. Минко. Вони стали новими викладачами у стінах ХХІІІ, наслідували й розвивали традиційні риси викладання академічного живопису. Поповнений педагогічний склад кафедри живопису намагався забезпечити високий рівень живописної підготовки на нових спеціальностях інституту, а саме: «Інтер'єр і обладнання», «Промисловий дизайн», «Промислова графіка та упаковка».

У цей час деякі навчальні програми кафедри «Внутрішнє оздоблення будівель» були створені на основі методичного матеріалу Московського вищого художньо-промислового училища (колишнього Строганівського) та Ленінградського вищого художньо-промислового училища ім. В. Мухоміної [16]. Значний внесок у реорганізацію вишу й підготовку художників нових спеціальностей зробили викладачі Л. Винокуров, В. Константинов, В. Селезньов, В. Білик, В. Лістовський, В. Синєбрюхов, З. Юдкевич, Ю. Старостенко та ін. Плеяда випускників, які здобули диплом художника декоративного мистецтва або художника-конструктора, успішно працювала не тільки у дизайнерській сфері, а й у галузі станкового живопису. Пізніше майстри, які здобули освіту художника-конструктора, стали відомими, це народні художники України В. Сидоренко і В. Ганоцький, заслужений художник України П. Тайбер, заслужені діячі мистецтв України В. Чаус і О. Шеховцов, художники Н. Вербук, О. Капшук та інші.

Згодом педагоги ХХІІІ розробили власну методику, яка постійно корегувалась відповідно до вимог часу, з огляду на кращі досягнення декоративно-прикладного мистецтва України, досвід інших художньо-промислових шкіл, набутки авангардного мистецтва 1920–1930-х рр. [16, с. 191].

Згідно з навчальними програмами на першому курсі студенти всіх спеціальностей вивчали портретний живопис, що передбачало засвоєння ними комплексу завдань різного ступеня складності. Під час роботи студенти ознайомлювались із основними принципами портретного зображення (йдеться про вирішення портретної композиції, конструктивне опанування форм голови, визначення світлотіньових і колірно-тональних співвідношень, особливості передачі характер-

них рис моделі). А головне, це завдання сприяло розвитку у студентів цілісності бачення натури.

Більшість портретів виконані студентами на першому році навчання. Найкращі їхні роботи 1950–1970-х рр. демонструють лаконічність вирішення, посилення уваги на найсуттєвішому – характері моделі. Перед початком роботи фарбами майбутні митці виконували рисунок вуглем, крейдою (на темному ґрунті), олійною фарбою. Глибокі знання і досвід з пластичної анатомії допомагали правдиво зображувати людину, досягати необхідної портретної схожості [14, с. 4]. У фондах Академії зберігся рисунок, виконаний вуглем на полотні, який являє собою завершений портрет літнього чоловіка (Іл. 1). Рисунок вирізняється монументальністю, впевненістю і досконалістю графічного опанування форм, завершеністю портретного образу. В історії мистецтв загальновідомі приклади, коли підготовчий рисунок під живопис ставав самостійним художнім твором [7, с. 23].

Деякі академічні роботи виконувались під керівництвом українського художника Єфрема Павловича Світличного (1901–1976), який викладав у ХХІІІ з 1941 по 1963 р. Він навчався рисунку у О. Кокеля (1880–1956), у творчих майстернях портретно-жанрового живопису в С. Прохорова (1873–1948) та М. Федорова (1870–1942). Єфрем Павлович був відомим майстром сюжетно-тематичної картини і портрету [17, с. 673]. Художник багато працював у графічній техніці, найбільш відомі його літографії на шевченківську тематику, які неодноразово можна було бачити на всеукраїнських виставках. Серед головних задач, які ставились Є. Світличним перед студентами, можна виділити виявлення характерних рис моделі, знайдення вишуканого колориту, впевнене моделювання форм, що сприяло монументальності й декоративності портретних творів [17, с. 673].

Програма першого курсу навчання передбачала виконання чоловічого або жіночого зображення у нескладному ракурсі з боковим освітленням. У фондах Академії зберігається навчальна робота професора, графіка, заслуженого діяча мистецтв України Олександра Васильовича Мартинця (1932–2008), у минулому – студента майстерні монументального живопису (Іл. 2). Твір визначається поглибленим вивченням форм голови, гармонією тональних і колірних відношень. Легкий поворот портретованого додає живописному твору особливої жанровості. Стриманий колорит та досконалість рисунку, врівноваженість та психологізм образу демонструють особливості портретного класу педагога Є. Світличного.

У фонді ХДАДМ зберігаються роботи учнів Світличного Надії Минко (1941) (у подальшому

викладача ХХІІІ) і Шаймардана Сарієва (1937–1988) (в подальшому відомого казахського живописця, графіка), що вчилися на спеціалізації «станковий живопис». Вочевидь, вони навчалися в одній групі, про це свідчить рік виконання полотен (1961). Студенти виважено розраховували вплив бокового світла на різні локальні площини портретного зображення та їх співвідношення з середовищем (Іл. 3, 4). Гармонія вказаних творів побудована митцями не тільки в основних світло-тональних і колористичних співвідношеннях, а й у напівтонах, що грамотно моделюють форму натури [22, с. 49]. **Вдало знайдений поворот голови натурника** в роботі Сарієва, певна незавершеність і етюдність твору посилюють художні якості портретного образу. Постановки визначаються сіро-сріблястим колоритом, що є характерною ознакою харківської художньої школи живопису 1950–1960-х рр.

До робіт Н. Минко і Ш. Сарієва наближений етюд літнього чоловіка, виконаний (?) Сурковим (Іл. 5). У швидкому начерку живописцю вдалося виявити характер силуету портретованого, що представлений на світлому тлі, максимально підкреслити конструктивні особливості форм голови. Легка і невимущена манера виконання портрета підсилює художній рівень збереженого твору.

За навчальною програмою з академічного живопису у другому семестрі виконувався портрет з плечовим поясом. Доповнення портретного образу аксесуарами ускладнювало академічну задачу і сприяло розкриттю психологічної характеристики натури. Подібна задача вирішується в жіночих портретах Аркадієм Демурою (1937–?) та Євдокією Бондаренко (1925–1998).

У даних навчальних постановках (Іл. 6, 7) вирішується образ літньої жінки в яскравій хустці. У ході роботи над етюдом жіночої голови студенти вирішили тонкі й складні колористичні відношення. Голова з плечовим поясом розташована на світлому сірому тлі, що окреслює виразний силует портретованої. З боку формального рішення ці роботи наближені за змістом. Автори втілюють витончений образ жінки-трудівниці, що набув популярності у мистецтві 1960-х рр. Втомлений погляд не зосереджується на глядачеві, жінка немов замріяна. Але А. Демура обирає звучання більш холодного колориту, а Є. Бондаренко трактує портретні форми теплими охристими відтінками.

Наступна робота (Іл. 8) виконувалася під керівництвом майстра монументально-декоративного мистецтва Михайла Андрійовича Рибальченка (1909–1998), який переймав досвід у видатних харківських живописців М. Бурачека (1871–1942), М. Шаронова (1881–1957), С. Про-

хорова (1873–1948), О. Кокеля (1880–1956), І. Северина (1881–1964) та А. Петрицького (1895–1964) у стінах вишу. Автор жанрових картин на воєнну тематику і монументально-декоративних розписів, присвячених творчості Тараса Шевченка, викладав в інституті з 1948 по 1951 (?) р. Монументальні панно Рибальченка виділяє чіткість лінійно-конструктивної форми, вишукані градації тональних сполучень. Більшість творів шевченкіани були виконані у співавторстві з Олександром Павловичем Любимським (1907–1981).

Жіночий портрет Віктора Щербини, який навчався в майстерні портретно-жанрового живопису у М. Рибальченка, виділяється ретельністю трактування портретних форм, вишуканістю колористичних відношень. Тепле за тоном обличчя відтінене прохолодними відтінками середовища і силуетом темного волосся. Студент досяг багатства у градації сріблясто-сірих тонів. Цьому вдалому колористичному рішенням сприяє добір вишуканих відтінків бордового одягу. Вдало знайдений силует голови жінки посилює ефектність композиції полотна, що допомагає глибше розкрити характер моделі. Мистець намагається не тільки створити максимально схожий на оригінальну модель образ, а й детально розкрити моральні якості та духовний світ жінки без ускладнення зображення будь-якими атрибутами, що вказували би на соціальну приналежність портретованої.

За якістю художнього вирішення до проаналізованих портретів можна додати зображення жінки у смугастій кофті (Іл. 9). Обрис жіночої фігури немов розтає у м'якому сфумато, створюючи пластичну єдність із нейтральним фоном. Головною особливістю твору є світлотіньовий контраст насичених колірних співвідношень. Постановка ускладнюється орнаментальністю портретних аксесуарів, що надає роботі більш декоративного звучання.

Прикладом ускладнення академічного завдання є чоловічий портрет (Іл. 10). Він досить виразний у колірному рішенні завдяки теплому штучному освітленню. Голова моделі сприймається калейдоскопом яскравих помаранчево-червоних плям, натомість рефлекси з боку підборіддя й шиї трактовані зеленувато-синіми відтінками, що узгоджені між собою. Це ілюструє характерну зміну завдань у другому півріччі, коли ставилася задача більш декоративного і колористичного втілення портретних форм. З одного боку, автор скульптурно моделює обличчя чоловіка, а з іншого – зберігає цілісність світло-тонального і колористичного рішення полотна.

Серед збережених творів виділяються короткочасні портретні етюди, виконані студентом

Михайлом Козуліним (Іл. 11). Незвичність зображення двох різних образів на одному форматі вперше зустрічається у фондах ХДАДМ. Здебільшого подібні етюди являють собою зображення однієї особи у різних ракурсах. Ці короточасні завдання розвивали спостережливість студентів, навчали їх сприйняття тонких колірних і тональних нюансів, передачі специфіки освітлення й навколишнього середовища в натурі. Козулін у своїй роботі вдало підбрав колір обличчя портретованих, погоджуючи його з тоном оточення і загальним колористичним вирішенням полотна.

Виконання портретних завдань було введено і в програму з літньої практики, що підвищувало рівень майстерності студентів у цьому жанрі мистецтва, розвивало їхню індивідуальну манеру живопису. Основна увага під час виконання пленерних етюдів зосереджувалася на впливі колірних рефлексів на портретний образ. Ще французький митець XIX ст., провідний майстер європейського романтизму Ежен Делакруа (1798–1863) визначав, що, по суті, в живописі тіней немає взагалі, а є тільки рефлекси [9, с. 209]. Студенти під керівництвом досвідчених викладачів училися уникати темних брудних відтінків, тушування форми одноманітними відтінками кольору. Ці задачі сприяли посиленню прозорості живопису, яскравості колірних контрастних відношень, посиленому звучанню тепло-холодних рефлексів [8, с. 23–24].

Прикладом пленерного портрета є зображення дівчини у жовтій сукні (Іл. 12). У роботі відчуваються теплі рефлекси сонячного освітлення, які так полюбили використовувати імпресіоністи. Виразність засмаглого обличчя дівчини підкреслюється автором полотна темним силуетом крони дерева. Художнику також удалося втілити індивідуальні риси молодої української дівчини. Засмаглий рум'янець, виразні брови, темне кучеряве волосся, легка замріяність образу нагадують портрети доби романтизму. Завдяки поєднанню фактурної манери письма і досконалого рисунку студенту вдалося втілити красу молодості.

Пленерністю визначається жіночий образ, виконаний студентом В. Уманцем 1971 р. (Іл. 13). Він виконувався під керівництвом А. Демури, якого одразу після закінчення інституту запросили викладати академічний живопис. У портреті простежуються характерні риси харківської художньої школи: світлоносність роботи, тонкі тональні й колористичні відношення. Вдало підібраний співзв'язок кольорів, рівновага між теплими і холодними відтінками, технічна складова загального вирішення полотна свідчать про високий фаховий рівень підготовки студентів у 1970-х рр. у ХХІІІ.

Контрастність пленерного освітлення, широка манера письма також підсилюють індивідуально-психологічну характеристику образу. Художник не тільки прагне передати зовнішню схожість з оригіналом, а й намагається втілити образ жінки з народу в її глибинних духовних проявах, у ставленні до праці й життя. Подібні образи у 1970-х рр. залишаються центральною темою портретних полотен. За часів соцреалізму художники-станковисти прагнули віднайти в конкретних образах та явищах риси, що всебічно розкривали соціальні аспекти тогочасного життя [13, с. 112]. Українські мистці встановлювали зв'язки з трудовими колективами підприємств. У живописі з'являється більше творів, присвячених робітничому класу, розширюється коло сюжетів, їх емоційний діапазон. В академічних портретах простежуються нові композиційні, ритмічні, колористичні та предметні знахідки, підказані самим характером багатогранної індустріальної праці, в деяких з них акцентується лірична настроєність, декоративна виразність мотиву.

Наступні полотна демонструють нові тенденції розвитку школи у бік зближення станкового і монументально-декоративного мистецтва. Цим особливостям сприяла педагогічна і творча діяльність відомих харківських живописців Адольфа Константинопольського (1923–1993), Олександра Хмельницького (1924–1998), Йосипа Карася (1918–2000), Бориса Колесника (1927–1992), Петра Супоніна (1898–1990), Євгена Єгорова (1917–2005), Леоніда Чернова (1915–1990), Євгена Жердзицького (1928), які плідно працювали не тільки в галузі станкового живопису, а й були визнаними майстрами монументального і графічного мистецтва.

Особливістю композиційно-живописного рішення полотна, певною монументалізацією образу виділяється чоловічий портрет, створений (?) Трофімчуком (Іл. 14). Чіткість конструктивної побудови голови, певний потяг до графічного трактування форм, умовність освітлення демонструють зміни в художньому методі втілення портретного зображення. Світлоносність рожевих і блакитних напівтонів середовища у поєднанні з теплими відтінками обличчя посилюють декоративне звучання твору.

У цьому контексті слід розглянути жіночий портрет, який також створено під впливом монументального живопису (Іл. 15). Для виконання навчального завдання студентом було обрано велике полотно (70 × 100 см), що дозволило йому детальніше вивчити закономірності анатомічної побудови голови. Крім академічної задачі мистцю вдалося віднайти художнє рішення жіночого

образу. Умовна гротескність, виразність обличчя та підкреслено індивідуальні риси портретованої надають роботі модерністичного звучання. Це авторське вирішення надає образу неповторної психологічної напруженості. Лаконізм композиції, узагальненість форми силуету підсилюють монументальне звучання твору.

За програмою з дисципліни «академічний живопис» на першому курсі майбутні майстри виконували автопортрет. Робота студента спеціалізації «Інтер'єр і обладнання» Геннадія Геєця являє собою самостійне домашнє завдання (Іл. 16). В автопортреті мистець використовує певні площинні деформації, які дозволяють загострити пластичні форми обличчя, підкреслити найхарактерніші прикмети зовнішнього вигляду. Зображення спрощується й узагальнюється, немов розпадається на невеликі плями. За допомогою вдало підбраного освітлення художник майстерно відтворює співвідношення темних і світлих площин, що підсилює динаміку руху живописних форм у полотні.

Висновки і перспективи подальших розвідок. У портретах, виконаних студентами ХХІІІ у 1950–1970-х рр., простежуються творчі принципи реалістичного живопису. Під час роботи молоді мистці виконували завдання, пов'язані з вивченням анатомії голови людини; визначенням композиційних, світлотіньових і колірно-тональних співвідношень натури. За програмою навчання портретні завдання поступово ускладнювалися штучним освітленням, яке підсилювало ефект тональних і колористичних відношень у постановках. Деякі портрети виконувались в умовах пленеру, і в них простежується намагання засвоїти традиції імпресіоністичного живопису.

Проаналізовані твори належать студентам першого року навчання. Під керівництвом педагогів Є. Світличного і М. Рибальченка у 1950–1960-х рр. були написані полотна, які відтворюють основні риси харківської художньої школи: врівноваженість композиційного рішення, реалістичність рисунку, живописність трактування форми, сріблясте світовідчуття гами, індивідуально-психологічне розроблення образів. У роботах О. Мартинця, Н. Минко, Ш. Сарієва, А. Демури, Є. Бондаренко, М. Козуліна, В. Щербини, В. Уманця, Г. Геєця, (?) Суркова, (?) Трофімчука простежується ретельне вивчення форм обличчя, формування художньо-узагальненого образу, виразне і цікаве композиційне рішення, що ставить навчальні роботи в ряд кращих портретів 1950–1970-х рр.

Живописні твори 1970-х рр. більш наділені рисами монументалізму, декоративною трактовкою форм і водночас вирізняються психологіч-

ним осмисленням портретного образу, особистою манерою виконання. Рухаючись в одному ідейному спрямуванні, студенти зуміли урізноманітнити формальне і тематичне спрямування, не відходячи від принципів академічного живопису, зберігаючи стилістичний знаменник реалізму. Портрети, що вводяться до наукового обігу вперше, є вагомим методичним і мистецьким надбанням української культури 1950–1970-х рр.

Література:

1. Беда Г. В. Живопись и ее изобразительные средства : [уч. пособие для вузов]. Москва : Просвещение, 1977. 186 с. : ил.
2. Безхутрий М. М. Художники Харкова : довідник. Харків : Прапор, 1967. 175 с.
3. Бербаш Т. И. Рисунок на старших курсах художественно-графического факультета. *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение*. 2011. № 4. С. 168–171. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/risunok-na-starshih-kursah-hudozhestvenno-graficheskogo-fakulteta> (дата звернення : 25.02.2021).
4. Єфименко Д. В. Академічний живопис. Портрет : навчальний посібник. Харків : ХДАДМ, 2019. 72 с.
5. Жердзицький В. Є. Живопис. Техніка і технологія : навчальний посібник. Харків : ХДАДМ : Колорит, 2006. 332 с.
6. Кафедра живопису ХДАДМ : традиції та сучасність : [ювілейний альбом-каталог] / куратори й упоряд. : М. І. Деркач, В. Ю. Гальченко. Харків : ХДАДМ, 2015. 239 с.
7. Ковтонюк І. А. Методика викладання на 1 курсі. *Українська академія мистецтв : дослідницькі та науково-методичні праці*. 1995. № 2. С. 23–27.
8. Красний І. Літня навчальна практика з живопису на І курсі графічного факультету КДХІ. *Українська академія мистецтв : дослідницькі та науково-методичні праці*. 2011. № 18. С. 22–24.
9. Мац И. Л., Яворский Н. В. Мастера искусства об искусстве : в 7 т. Москва : Искусство, 1967. Т. 4, кн. 1. 312 с.
10. Мунтян С. Д. Вплив освітлення на сприйняття кольору в умовах пленеру. Методичні рекомендації до дисципліни «Навчальна художньо-творча практика (Пленер)» для здобувачів вищої освіти ОС «бакалавр» третього року навчання спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) / Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, Художньо-графічний факультет, кафедра образотворчого мистецтва. Одеса. 2018. 28 с. URL : <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/2206/1/Muntyan%20Stella%20Dmytrivna.pdf> (дата звернення : 24.02.2021).
11. Наші ректори. Випробування і перемоги, 1921–2016 : ювілейний альбом / [авт.-упоряд. В. Ю. Гальченко]. Харків : ХДАДМ : б. в., 2016. 309 с.
12. Немцова В. Харьковская художественная школа (середина XVII – конец XX века) : [монографія]. Харьков : Панов А. Н., 2016. 382 с. : ил.
13. Павлов В. П. Українське радянське мистецтво 1920–1930 років. Київ : Мистецтво, 1983. 191 с. : іл.
14. Сидоренко М. Ю. Изображение головы человека в технике акварели : методические указания к практическим занятиям по живописи. Челябинск : ЮУрГУ, 2004. 20 с.



Лл. 1. Автор невідомий. Портрет. Не датований.
П., вугіль. 65 × 85 см. Фонд ХДАДМ (інв. № 319).
Публікується вперше



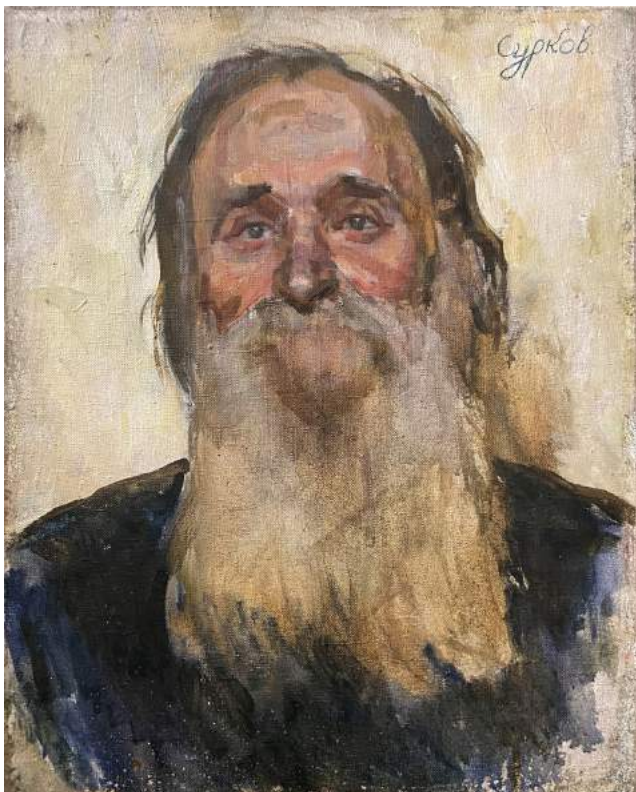
Лл. 2. О. Мартинець. Портрет чоловіка 1955/56 н. р.
П., о. 44 × 57 см. Кер.: Є. П. Світличний.
Фонд ХДАДМ (інв. № 137)



Лл. 3. Н. Минко. Портрет чоловіка. 1961. П., о.
45 × 60 см. Кер.: Є. П. Світличний. Фонд ХДАДМ
(інв. № 67). Публікується вперше



Лл. 4. Ш. Сарієв. Портрет чоловіка. 1961. П., о.
45 × 57 см. Кер.: Є. П. Світличний. Фонд ХДАДМ
(інв. № 117). Публікується вперше



Іл. 5. Сурков. Портрет чоловіка. Не датований.
П., о. 41 × 52 см. Фонд ХДАДМ (інв. № 129).
Публікується вперше



Іл. 6. А. Демура. Портрет жінки у хустці.
1961/62 н. р. П., о. 44 × 55 см. Кер.: Є. П. Світличний.
Фонд ХДАДМ (інв. № 714). Публікується вперше



Іл. 7. Є. Бондаренко. Портрет жінки у хустці. 1963.
П., о. 45 × 55 см. Кер.: доц. Є. П. Світличний.
Фонд ХДАДМ (інв. № 74). Публікується вперше



Іл. 8. В. Щербина. Жіночий портрет. 1952/53 н. р.
П., о. 43 × 53 см. Кер.: М. А. Рибальченко.
Фонд ХДАДМ (інв. № 143). Публікується вперше



Іл. 9. Автор невідомий. Портрет жінки у смугастій кофті. Не датований. П., о. 53 × 41 см. Фонд ХДАДМ. Публікується вперше



Іл. 10. Автор невідомий. Чоловічий портрет. 1957. П., о. 45 × 55 см. Фонд ХДАДМ (інв. № 4). Публікується вперше



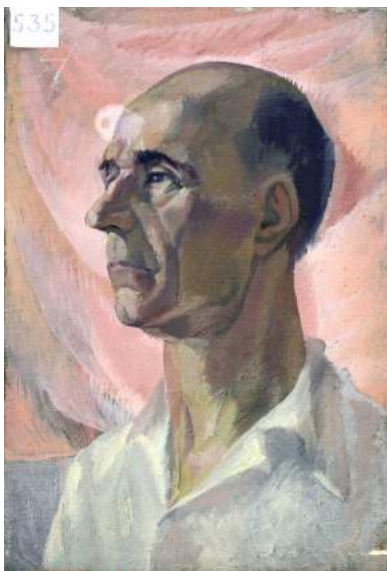
Іл. 11. М. Козулін. Чоловічий і жіночий портрети. 1954. П., о. 50 × 80 см. Фонд ХДАДМ (інв. № 682). Публікується вперше



Лл. 12. Автор невідомий. Портрет дівчини у жовтій сукні. Не датований. П., о. 50 × 60 см. Фонд ХДАДМ (інв. № 715). Публікується вперше



Лл. 13. В. Уманець. Жіночий портрет. 1971. П., о. 50 × 63 см. Кер.: А. Демура. Фонд ХДАДМ (інв. № 634). Публікується вперше



Лл. 14. Трофімчук. Чоловічий портрет. Не датований. П., о. 40 × 60 см. Фонд ХДАДМ (інв. № 535). Публікується вперше



Лл. 15. Автор невідомий. Жіночий портрет. Не датований. П., о. 70 × 100 см. Фонд ХДАДМ (інв. № 308). Публікується вперше



Лл. 16. Г. Геєць. Автопортрет. 1978. П., о. 30 × 60 см. Кер.: В. Міленін. Фонд ХДАДМ (інв. № 476). Публікується вперше

15. Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020. 248 с. : іл.
 16. Соколюк Л. Д. Нові горизонти розвитку. *Наші ректори. Випробування і перемоги, 1921–2016* : ювіл. альбом / [авт.-упоряд. В. Ю. Гальченко]. Харків : ХДАДМ : б. в., 2016. С. 186–197.
 17. Сьомка О. Світличний Єфрем (Охрим) Павлович. *Шевченківська енциклопедія* : в 6 т. / редкол. : М. Г. Жулинський (голова) [та ін.] ; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ : [б. в.], 2015. Т. 5. С. 673.
 18. Унковський А. Живопись фигуры. Москва : Просвещение, 1968. 66 с.
 19. Чеботов І. П. Харківська школа рисунку. Харків : ХДАДМ, 2017. 344 с., іл.
 20. Черватюк В. Виховання художнього бачення на пленерних студіях. *Українська академія мистецтв : дослідницькі та науково-методичні праці*. 2011. № 18. С. 9–15.
 21. Чурсіна В. І. Робота на плері. Проблема теорії і творчості практики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 5. С. 149–152. URL : <https://www.visnik.org/pdf/v2011-05-37-chursina.pdf> (дата звернення : 24.02.2021).
 22. Шегаль Г. Колорит в живописи. Москва : Искусство, 1957. 109 с. : ил.
- References:**
1. Beda, G. V. (1977). *Zhivopis i ee izobrazitelnye sredstva* [Painting and its visual means]. Moscow: Prosveschenie. [In Russian].
 2. Bezkhutryi, M. M. (1967). *Khudozhnyky Kharkova* [Artists of Kharkiv] [Reference Book]. Kharkiv: Prapor. [In Ukrainian].
 3. Berbash, T. I. (2011). Risunok na starshikh kursakh khudozhestvenno-graficheskogo fakulteta [Drawing in senior courses of the art-graphic faculty]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie*, 4, 168–171. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/risunok-na-starshih-kursakhudozhestvenno-graficheskogo-fakulteta>. [In Russian].
 4. Yefymenko, D. V. (2019). *Akademichnyi zhyvopys. Portret* [Academic painting. Portrait]. Kharkiv : KhDADM. [In Ukrainian].
 5. Zherdzytskyi, V. Ye. (2006). *Zhyvopys. Tekhnika i tekhnolohiia* [Painting. Technique and technology]. Kharkiv: KhDADM: Koloryt. [In Ukrainian].
 6. Derkach, M. I. & Halchenko, V. Yu. (Curators & eds.). (2015). *Kafedra zhyvopysu KhDADM: tradytsii ta suchasnist* [Painting Sub-Department of Kharkiv State Academy of Design and Arts: Traditions and modernity life] [Anniversary album-catalog]. Kharkiv: KhDADM. [In Ukrainian].
 7. Kovtoniuk, I. A. (1995). Metodyka vykladannia na 1 kursy [Methods of teaching in the 1st year]. *The National Academy of Fine Arts and Architecture: Scientific and Methodology Essay*, 2, 23–27. [In Ukrainian].
 8. Krasnyi, I. (2011). Litnia navchalna praktyka z zhyvopysu na I kursy hrafichnogo fakultetu KDKhI [The summer practical training workshop of painting for first-grade students of School of graphic arts at Kyiv state institute of fine arts]. *The National Academy of Fine Arts and Architecture: Scientific and Methodology Essay*, 18, 22–24. [In Ukrainian].
 9. Mats, I. L. & Yavorskiy, N. V. (1967). *Mastera iskusstva ob iskusstve* [Masters of Arts about art]. In 7 vols (vol. 4, book 1). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
 10. Muntian, S. D. (2018). *Vplyv osvittennia na spryiniattia koloru v umovakh pleneru* [Injection of illumination to the sprynattia color in the minds of the plein air] [Methodical recommendations]. Odesa. Retrieved from <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/2206/1/Muntyun%20Stella%20Dmytrivna.pdf>. [In Ukrainian].
 11. Halchenko, V. Yu. (Author & editor). (2016). *Nashi rektory. Vyprobuvannia i peremohy, 1921–2016* [Our rectors. Trials and victories, 1921–2016] [Anniversary album]. Kharkiv: KhDADM. [In Ukrainian].
 12. Nemtsova, V. (2016). *Kharkovskaia khudozhestvennaia shkola (seredina XVII – konets XX veka* [Kharkov Art School (mid-17th – late 20th century)]. Kharkov : Panov A. N. [In Russian].
 13. Pavlov, V. P. (1983). *Ukrainske radianske mystetstvo 1920–1930 rokiv* [Ukrainian Soviet art of 1920–1930 the years]. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
 14. Sidorenko, M. Iu. (2004). *Izobrazhenie golovy cheloveka v tekhnike akvareli* [Image of a human head in watercolor technique]. Chelyabinsk: IuUrGU. [In Russian].
 15. Sokolyuk, L. (2020). *Shkola Raievskoi-Ivanovoi: Mystetsko-promyslova osvita u Kharkovi (druha polovyna XIX – pochatok XX st.)* [Raevska-Ivonova School: Art and Industrial Education in Kharkiv (second half of the 19th – beginning of the 19th century)]. Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk. [In Ukrainian].
 16. Sokolyuk, L. D. (2016). Novi horyzonty rozvytku [New horizons of development]. In V. Yu. Halchenko (Author & editor). *Nashi rektory. Vyprobuvannia i peremohy, 1921–2016* [Our rectors. Trials and victories, 1921–2016] [Anniversary album] (pp. 186–197). Kharkiv: KhDADM : n. e. [In Ukrainian].
 17. Somka, O. (2015). Svitlychnyi Yefrem (Okhrym) Pavlovych [Svitlychnyi Yefrem]. In M. H. Zhulynskiy et al. (Eds.). *Shevchenkivska entsyklopediia* [The Shevchenko Encyclopaedia] [In 6 vols.] (vol. 5, p. 673). Kyiv. [In Ukrainian].
 18. Unkovskiy, A. (1968). *Zhivopis figury* [Figure painting]. Moscow: Prosveshchenie. [In Russian].
 19. Chebotov, I. P. (2017). *Kharkivska shkola rysunku* [Kharkiv school for drawing]. Kharkiv: KhDADM. [In Ukrainian].
 20. Chervatyuk, V. (2011). Vykhovannia khudozhnoho bachenня na plenernykh studiiakh [Training for artistic vision during plein-air studies]. *The National Academy of Fine Arts and Architecture: Scientific and Methodology Essay*, 18, 9–15. [In Ukrainian].
 21. Chursina, V. I. (2011). Robota na pleneri. Problema teorii i tvorchosti praktyky [Work at aplain air. Theory and art practice]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 5, 149–152. Retrieved from <https://www.visnik.org/pdf/v2011-05-37-chursina.pdf>. [In Ukrainian].
 22. Shegal, G. (1957). *Kolorit v zhivopisi* [Color and painting]. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].

УДК 7.025.4:75.03
ID ORCID 0000-0003-1997-7033
DOI 10.33625/visnik2021.02.186

Вячеслав ШУЛІКА

*Харківська державна академія
дизайну і мистецтва*

КАФЕДРА РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ В ІСТОРІЇ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ СПРАВИ НА СЛОБОЖАНЩИНІ

Шуліка В. В. Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтва в історії реставраційної справи на Слобожанщині. Статтю присвячено висвітленню наукового, практичного та педагогічного досвіду роботи кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтва за весь час її існування в контексті розвитку цієї галузі на історичних теренах Слобідської України. Кафедра РЕТМ ХДАДМ є єдиною на Сході України навчальною інституцією, яка здійснює підготовку художників-реставраторів станкового та монументального живопису, фахівців експертної справи. За роки роботи кафедри було відреставровано багато сотень творів мистецтва, а її випускники успішно працюють у реставраційних та музейних закладах України та ЄС.

Заснуванню кафедри РЕТМ передував довгий історичний процес реставраційної діяльності в регіоні, сягаючий другої половини XVII ст., часу заснування слобідських полків. Першими місцевими реставраторами були іконописці, які запрошувалися для виконання художніх робіт у міста та монастирі, згодом, у XIX ст., роль реставраторів виконували місцеві, у тому числі доволі відомі, живописці (І. Бунаков, І. Куліковський, М. Уваров). Реставраційна освіта на Слобожанщині бере початок з 1902 р., коли у сл. Борисівка була відкрита Навчально-іконописна майстерня, де вперше на історичних українських теренах викладалася реставрація іконопису. У часи Першої світової війни значною подією в Харкові стало розкриття з-під пізніх перемалювань ікони св. Миколая з Милецького монастиря (1915). У 1920–1930-х рр. в Харкові працювали відомі реставратори та представники суміжних професій, які опанували професію реставратора (М. Касперович, І. Святенко, П. Фомін та ін.) У 1930-х рр. при Українській картинній галереї діяла реставраційна майстерня, а 1938 р. було видано перше україномовне видання з цієї тематики з окремим розділом, присвяченим реставрації (В. Лоханько «Художні матеріали і техніка живопису»). У 1984 р. була відкрита Харківська філія Державних науково-дослідних реставраційних майстерень.

Вища реставраційна освіта на Слобожанщині була започаткована 1988 р. як секція реставрації живопису, яку 1994 р. перетворили на самостійну випускову кафедру. Викладачами та студентами кафедри в рамках навчального процесу проводяться практична реставрація творів мистецтва, моніторинг приватних і музейних збірок, стану збереженості пам'яток монументального живопису, розробляються й удосконалюються методи реставрації, публікуються та запатентовуються напрацювання і відкриття. Кафедра РЕТМ постійно працює над удосконаленням викладання та методів оцінювання роботи студентів, планує відкриття нових освітніх програм.

Ключові слова: ХДАДМ, реставраційна справа, Слобожанщина, кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва.

Shulika V. The Department of Restoration and Examination of Works of Art of the Kharkiv State Academy of Design and Arts in the History of Restoration in Slobozhanshchyna. The article is devoted to the scientific, practical and pedagogical experience of the Department of Restoration and Examination of Works of Art of the Kharkiv State Academy of Design and Arts throughout its existence in the context of the development of this industry in the historical territory of Sloboda Ukraine. The REWA department of KSADA is the only educational institution in the East of Ukraine that trains artists-restorers of easel and monumental painting, specialists in expertise. Over the years, the department has restored many hundreds of works of art, and graduates of the department successfully work in restoration and museum institutions in Ukraine and the EU.

The establishment of the REWA department was preceded by a long historical process of restoration activities in the region, which dates back to the second half of the seventeenth century, the time of the founding of Slobozhanshchyna. The first local restorers were icon painters, who were invited to perform works of art in cities and monasteries. Later, in the nineteenth century, the role of restorers was performed by local, including well-known, painters (I. Bunakov, I. Kulikovskiy, M. Uvarov).

Restoration education in Slobozhanshchyna dates back to 1902, when the training and icon-painting workshop was opened in Sloboda Borysivka, where the restoration of icon-painting was taught for the first time in the historical Ukrainian lands. During the First World War, the unveiling of the icon of St. Nicholas of Miletus Monastery became a significant event in Kharkiv (1915). In the 1920s and 1930s well-known restorers and representatives of related professions who mastered the profession of a restorer (M. Kasperovych, I. Sviatenko, P. Fomin, etc.), worked in Kharkiv. A restoration workshop operated at the Ukrainian Art Gallery in 1930s, and in 1938 the first Ukrainian-language edition on this subject was published and a separate section devoted to restoration (V. Lokhanko "Artistic Materials and Painting Techniques"). In 1984, Kharkiv branch of the State Research and Restoration Workshops was opened.

Higher restoration education in Slobozhanshchyna was started in 1988, as a section of painting restoration, which was transformed into an independent graduating department in 1994. Teachers and students of the

department within the educational process carry out practical restoration of works of art, monitoring of private and museum collections, the state of preservation of monumental paintings. They develop and improve methods of restoration, publish and patent developments and discoveries. The Department of REWA is constantly working on improvement of teaching and methods of evaluating the work of students, planning to open new educational programs.

Keywords: KSADA, restoration, Slobozhanshchyna, The Department of Restoration and Examination of Works of Art.

Вища освіта художників-реставраторів на Сході України була започаткована 1988 р., коли при кафедрі монументального живопису Харківського художньо-промислового інституту була відкрита секція реставрації живопису, а вже 1994 р. секція була перетворена на окрему кафедру, що випускає фахівців – сьогодні це бакалаври і магістри. Кафедра реставрації живопису в ХХІІІ стала другою в Україні після кафедри техніки та реставрації Київського державного художнього інституту (заснована у 1969), яка вважається першою в колишньому СРСР. Слід підкреслити, що заснуванню окремої кафедри реставрації в ХХІІІ передувала жвава реставраційна діяльність на Слобожанщині протягом декількох століть, а заснування кафедри стало логічним продовженням тривалого історичного процесу.

Питання історії реставраційної справи на Слобожанщині практично не досліджувались. У літературних джерелах можна лише зустріти окремі згадки про персоналії та події, які пов'язані з реставраційною діяльністю. Для XVII–XVIII ст. це переважно легенди про шановані, місцеві ікони, де є окремі відомості про виконання «реставраційних» заходів [10; 25; 26]. У церковних виданнях XIX – початку XX ст. присутні згадки про художників-живописців, які виконували окремі реставраційні роботи в храмах та монастирях [5; 17]. За радянських часів зацікавлення історією реставрації живопису відбулось у другій половині 1980-х рр., коли були видані роботи А. Альошина [1] та Ю. Боброва [4], але обидва видання присвячені переважно історії реставрації в Росії. Український матеріал, хоча й був частково присутній, переважно висвітлював реставрацію пам'яток у м. Києві. Лише у Ю. Боброва є згадка про заснування «реставраційної школи» у сл. Борисівка (нині територія РФ, Белгородська обл.) на Слобожанщині у 1902 р., але діяльність школи не була розкрита.

Після 1991 р. значно посилюється зацікавлення історією реставрації на теренах пострадянських держав, зокрема і в Україні. Особливий інтерес викликали постаті репресованих

у сталінські часи реставраторів. Значним науковим доробком стали публікації Т. Тимченко (НАОМА), присвячені історії реставрації в Києві. У її публікаціях [19] та в дисертації (1998) [20] є окремі згадки про реставраційну діяльність на Слобожанщині. Окрім того, цікавою є розвідка курського дослідника І. Припачкіна, яка присвячена історії іконописного осередку в сл. Борисівка [14]. На особливу увагу заслуговує розділ, у якому висвітлена діяльність Борисівської навчально-іконописної майстерні (яку Ю. Бобров помилково називав «реставраційною школою» [4]), де окремою дисципліною викладалась реставрація іконопису. Намагання побудувати цілісну картину розвитку реставраційної діяльності на Слобожанщині є й у власному науковому доробку автора даної статті [21; 28; 30; 31].

Що стосується діяльності кафедри РЕТМ ХДАДМ, то вона була вперше висвітлена у статті Т. Краснової (1996) [8]. Згодом, за десять років, робота кафедри стала предметом окремої колективної публікації В. Даниленка, А. Дерев'янка та В. Шуліки (2006) [7].

Враховуючи ці матеріали, а також власну педагогічну, практичну і наукову роботу, автор даного дослідження ставить за мету побудувати цілісну картину історії реставраційної діяльності на Слобожанщині, а також висвітлити діяльність кафедри реставрації та експертизи ХДАДМ у контексті історії реставраційної справи регіону.

Історія реставрації живопису на Слобожанщині бере свої витоки з середини XVII ст. – у період утворення слобідських полків. У цей час проходило заселення теренів сучасної Слобожанщини та пов'язане з цим масове переміщення культурних цінностей. Ідеться не тільки про окремі пам'ятки іконопису, а й про іконостаси та навіть дерев'яні храми, які у розібраному стані перевозили на нове місце. Видатний харківський історик, громадський діяч і ректор Харківського університету Дмитро Багалій згадує як приклад пресвітера з Золочіва, який привіз з-за Дніпра дзвін, богослужбові книги та цілий іконостас [3, с. 178]. Окрім того, новостворені фортеці та слободи часто горіли, що призводило до руйнувань і втрат пам'яток.

Першими слобожанськими «реставраторами» були приїжджі іконописці, які мандрували нещодавно заснованими містами та слободами у пошуках роботи та збуту своєї продукції. Про таких іконописців, наприклад, розповідає легенда про Каплунівську ікону Богоматері [26, с. 167]. У легендах про шановані слобожанські ікони збереглися й деякі указання на реставраційні операції, які застосовували іконописці XVII–XVIII ст. З основних реставраційних операцій, які були за-

фіксовані в переказах, можна виділити наступні: склейка основи (дошка, полотно), розчищення фарбового шару (зазвичай за допомогою води), поновлення зображення. У легендах часто згадується, що «керівництво» реставрацією здійснювалося самою Богородицею через її образи. Так, через Охтирську ікону Божа Матір веліла священнику В. Данилову омити її образ водою (1742) [25, с. 155], а живописцю І. Білому (1792) було наказано поновити Пряжівську ікону з Білогірського Горнальського монастиря, не торкаючись при цьому ликів [10, с. 8].

Подібна «реставраційна» практика тривала і в ХІХ ст. Так, у 1831 р. було повністю поновлено живописне вбрання харківського Успенського собору (іконостас 1775 р. за ескізом Б. Растреллі (?)). Відновлювальні роботи проводив відомий у той час іконописець Іван Куліковський [5, с. 36]. Реставраційні заходи включали промивку ікон та повні або часткові перемалювання. Тодішній архієпископ Харківський св. Філарет (Гумілевський), оглядаючи в середині ХІХ ст. іконостас Успенського собору, надав високу оцінку художнім якостям деяких ікон, фактично приймаючи роботу І. Куліковського за живопис 1775 р. [22, с. 122]. У 1859 р. іконостас був ще раз поновлений [5, с. 36]. Серед іконописців-поновителів ХІХ ст. є й досить відомі імена. Так, 1876 р. чугуївським живописцем Іваном Бунаковим (перший учитель І. Репіна) був поновлений іконостас церкви Преображення Старохарківського (Курязького) монастиря [17, с. 51].

Деякі засоби реставрації ХІХ ст. розкриваються при повторній реставрації пам'яток уже в наш час. Так, під час реставрації ікони «Свв. муч. Агафія та Микита» (ХММ І. Репіна, м. Чугуїв), здійсненої під керівництвом автора даної статті (2008), були виявлені старі «лагодження» дошки, виконані за допомогою шпаклівки, що складалась із суміші глютинового клею та свинцевих білил.

У 1886 р. у Харкові відбулося відкриття Художньо-промислового музею – першого публічного художнього музею на українських теренах, що входили до складу Російської імперії. Реставраційні роботи в музеї виконував випускник Імператорської академії мистецтв, живописець та іконописець Микола Уваров (1861–1942). На жаль, про його методи та технології нічого не відомо, але, ймовірно, це перша згадка про реставратора світського живопису в Харкові.

Початок ХХ ст. в історії реставрації на Слобожанщині характеризується першими спробами наукового розкриття пам'яток іконопису, а також початком освіти реставраторів. Багато в чому інтерес до ікони як до пам'ятки історії та мистецтва

був викликаний проведеним у Харкові ХІІ Археологічним з'їздом (1902). На виставці, яка була відкрита під час з'їзду, тільки експозиція церковних старожитностей нараховувала близько 2000 експонатів [11, с. 7].

У цей же період у Російській імперії, завдяки накопиченню наукових знань про давнє церковне мистецтво, відбулися кардинальні зміни у ставленні до ікони та іконопису. Ікона перестала сприйматися тільки як цікавий примітив, а іконописець без академічної освіти – як малоосвічений ремісник. На державному рівні було зроблено спробу повернути образ «ідеального іконописця» – високодуховного, освіченого, вправного майстра. Для цього в найбільших іконописних центрах імперії – в с. Палех, Метьора, Холуй (тоді Володимирська губ.) та в сл. Борисівка (тоді Курська губ.) – були створені державні навчально-іконописні майстерні [4, с. 37]. Поряд зі старовинними суздальськими іконописними центрами, засновників навчально-іконописних майстерень зацікавив слобожанський іконописний центр у сл. Борисівка, яка стала знаним іконописним центром у другій половині ХVІІІ ст., коли територіально входила до Харківського намісництва [12].

На початку ХХ ст. Борисівка була широко відома як центр ікономалярства. За рік іконописці слободи виготовляли від 500 000 до 700 000 ікон і розвозили їх як по всій імперії, так і за її межі [13; 14; 21]. Діяльність борисівських іконописців викликала зацікавлення сучасників і неодноразово згадувалась у публікаціях початку ХХ ст. [6, с. 83; 13; 14; 21]. Разом з іконописом у навчально-іконописних майстернях, зокрема в Борисівці, було започатковано викладання реставрації. Таким чином, Борисівську навчально-іконописну майстерню можна вважати першим навчальним закладом на історичних українських землях, де викладалась реставрація іконопису. Якщо викладацький склад іконописців складався переважно з професійних художників, часто з академічною освітою, то реставрацію в борисівській майстерні, згідно з припущенням курського дослідника І. Припачкіна, міг викладати мстерський іконописець Олександр Модоров (викладав у 1902–1907). О. Модоров мав високу, як на початок ХХ ст., кваліфікацію. За свідченням завідувача майстерні В. Богданова, О. Модоров міг без перемалювань відновити ікону до її первісного вигляду [14, с. 176], вмів видаляти записи та стару оліфу [14, с. 177]. Його високо цінували як фахівця, тому що місцеві іконописці не могли запропонувати нічого, окрім повного або часткового перемалювання ікони. З початком Першої світової війни діяльність школи поступово згасає, а з приходом до влади більшовиків зовсім припиняється.

Слід звернути увагу, що на початку ХХ ст. фахову підготовку художників (деякі з них у майбутньому присвятили своє життя реставраційній справі) здійснювали в Харківській рисувальній школі. Так, протягом 1905–1909 рр. тут навчався Олексій Рибніков (1887–1949), який у 1919 р. заснував та керував реставраційною майстернею в Третьяковській галереї, викладав у художніх вишах Харкова та Москви, видав знакові для свого часу наукові роботи «Фактура классической картины» (1927) та «Техника масляной живописи» (1935) [20].

Завдяки віддаленості від фронту Першої світової війни Слобожанщина стала місцем, куди були евакуйовані пам'ятки історії та культури, в першу чергу з Волинської губернії. Це евакуація збірки Волинського давньосховища (м. Житомир) та евакуація Свято-Миколаївського Милецького монастиря (с. Мильці, нині Волинська обл.) З Милецького монастиря привезли святині, серед яких був шанований образ св. Миколая пензля сучавського майстра Григорія Босиковича (XVI ст.) [15; 16]. Частина братії оселилася в Богодухівському монастирі, інша частина на чолі з настоятелем – у м. Ізюмі. До Ізюма була перенесена й ікона св. Миколая. Для підтримки евакуйованого монастиря духовна влада Харківської єпархії дозволила проведення хресних ходів з чудотворною іконою. Під час хресних ходів ікона почала вкриватися сіткою кракелюрів, а дошки основи почали розклеюватись. У 1916 р. в Харкові під час лагодження основи ікони почав відокремлюватися верхній фарбовий шар живопису, оголивши оригінальний фарбовий шар XVI ст. Перше пробне розчищення ікони св. Миколая провів сам столяр за допомогою стамески. Про знахідку було повідомлено настоятелю Милецького монастиря архімандриту Алексію та архієпископу Харківському Антонію (Храповицькому), з благословення яких повне розкриття ікони провів учень І. Репіна, харківський художник Іван Москальов [15; 26]. Перед розкриттям стародавнього живопису була виготовлена копія верхнього фарбового шару ікони, який датували XVIII ст.

Після розкриття ікони, яке, на жаль, проходило без належного наукового контролю, вона була презентована громадськості, що викликало потужний резонанс далеко за межами Слобожанщини. Про цю подію залишили свої відгуки відомі харківські вчені: протоіерей П. Фомін, Д. Гордєєв, С. Таранушенко, оглянути результати реставрації прийшов відомий московський іконописець-реставратор Григорій Чіріков (1882–1936). Результати роботи в цілому були високо оцінені. Але 1972 р. С. Таранушенко у своєму листі до мистецтвознавця Василя Пущка дещо

іронічно описував події, які стосувалися розкриття Милецької ікони, згадуючи, що сам по собі ажіотаж був пов'язаний із загальним тоді захопленням розкриттям старовинних ікон. За Таранушенком, І. Москальов, зачинившись, проводив розкриття ікони за допомогою молотка та стамески. Ікону врятувало тільки те, що левкас XVI ст. мав виняткову міцність [15]. Незважаючи на це, розкриття Милецького образу стало значною подією в історії реставрації на Слобожанщині напередодні революційних подій.

Реставрація інших волинських ікон, які опинились у Харкові, проводилась в основному в 1920-ті рр. Тоді реставрацією в новоствореному Музеї українського мистецтва (нині ХХМ) в Харкові під час відряджень займався Микола Касперович (1886–1938, був розстріляний), видатний реставратор, соратник М. Бойчука. У 1920-х рр. М. Касперович – головний реставратор Музейного містечка у Києві, був одним із провідних українських фахівців з реставрації [18; 19; 20]. З «харківських реставрацій» М. Касперовича достеменно відомо розчищення з-під пізніших записів ікони Христа Пантократора з Дубенського монастиря (друга половина XVI ст., нині ікона зберігається в Харківському художньому музеї (ХХМ)) [27]. До методів роботи М. Касперовича можна віднести обмежене втручання в пам'ятки, використання «м'яких» розчинників, не видалення, а потоншення або вирівнювання лакової плівки. М. Касперович не був прихильником спірних реконструкцій, вважаючи за краще заповнення втрат фарбового шару нейтральним тоном. Записи в місцях втрат фарбового шару, як правило, залишалися [19].

Наприкінці 1920-х рр. у мегаполісі Слобожанщини реставрацією олійного живопису займався й відомий на початку ХХ ст. харківський живописець Іван Святенко [20], відомий своїми портретами та розписами Благовіщенського собору в Харкові.

1930-ті рр. в СРСР ознаменувалися зниженням інтересу до реставрації пам'яток історії та мистецтва [5], відбувається ліквідація реставраційних організацій та репресії реставраторів. Однак у цей час в Українській картинній галереї в Харкові працювала реставраційна майстерня. Відомо, що в майстерні реставратором працював знаний харківський священник і науковець, колишній духовник Харківського художнього училища, протоіерей Петро Фомін (1866–1938, був розстріляний), також у записах директора Лебединського художнього музею Б. К. Руднева зазначено, що 8–14 серпня 1937 р. лаборант Харківської картинної галереї П. П. Архіпов відреставрував у музеї 30 картин російських художників [20, с. 146].

У цей складний і драматичний період, у 1938 р., в Харкові була опублікована робота такого майстра, як В. Лоханько, хіміка-технолога, співробітника утворених 1938 р. Державних науково-дослідних реставраційних майстерень (м. Київ), – «Художні матеріали і техніка живопису» [2, с. 10]. Це видання мало розділ, присвячений реставрації живопису, і стало першим посібником з реставрації станкового та монументального живопису, опублікованим українською мовою.

Відомостей про реставраційні роботи на Слобожанщині в 1950–1960-х рр. практично немає. У середині 1960-х рр., завдяки зусиллям директора ХХМ Миколи Работягова, при музеї була створена реставраційна майстерня [23, с. 55]. Окрім того, М. Работягов опікувався пам'ятками монументального живопису Харкова, ініціював реставрацію монументального панно Є. Лансере (1932) в БК Південної залізниці (у 2011–2012 рр. була проведена чергова реставрація розписів Є. Лансере, детальніше – у статтях В. Шуліки [28; 32]).

У 1970–1980-ті рр. основну роботу з реставрації живопису в Харкові виконували співробітники ХХМ, серед яких найбільш згадується Є. Варібрус [9, с. 32]. Попри організовану реставраційну майстерню, реставрація музейних зібрань Слобожанщини до середини 1980-х рр. виконувалась переважно в спеціалізованих реставраційних організаціях СРСР (Ленінград, Київ, Львів) [там само].

У 1984 р. був відкритий Харківський філіал Державних науково-дослідних реставраційних майстерень (зараз ННДРЦУ) [24], діяльність якого поширилася на музейні зібрання Сходу України.

Усе це підготувало основу, на якій наприкінці 1980-х рр. почала розвиватися реставраційна освіта в Харкові. Тоді, у 1988 р., при кафедрі монументального живопису ХХПІ було відкрито секцію реставрації живопису (згодом передану кафедрі станкового живопису), першим викладачем якої став вихованець Інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна (Ленінград) В'ячеслав Лисов. У 1991 р. секція була перетворена на відділення, яке очолив художник-реставратор I кваліфікаційної категорії Володимир Краснов. Період становлення майбутньої кафедри проходив у тісних контактах із провідними фахівцями-технологами та реставраторами СРСР, серед яких були А. Альошин, М. Дев'ятов (СПБ), І. Горін (ВНІПР), М. Козлова (Держ. Ермітаж). У 1994 р. колишня секція реставрації живопису стала самостійною випусковою кафедрою (у 1994–1996 рр. її очолював В. Краснов, у 1996–2000 рр. – кандидат технічних наук, доцент Юрій Ковальов, з 2000 р. очолює кандидат технічних наук, доцент Анато-

лій Долуда). Цього ж року відбувся перший випуск молодих фахівців. В академії здійснюється підготовка реставраторів станкового живопису, з 2000 р. – підготовка реставраторів станкового і монументального живопису, що не має аналогів в Україні. З 2019 р. була змінена назва кафедри на «Реставрації та експертизи творів мистецтва», що було зумовлено поглибленим вивченням експертної справи. На сучасній кафедрі РЕТМ здійснюється підготовка бакалаврів і магістрів з реставрації станкового та монументального живопису; підготовка фахівців з експертизи творів мистецтва. З 2016 р. в аспірантурі ХДАДМ відкритий новий напрям підготовки докторів філософії за спеціалізацією «Реставрація».

Протягом навчання студентам викладається низка фахових дисциплін, серед яких: реставрація станкового олійного та темперного живопису, реставрація монументального живопису (Іл. 1), реставрація кераміки, антикварна справа та методи дослідження творів мистецтва, техніка та технологія живопису, копіювання олійного та темперного живопису (Іл. 2, 3), спецхімія та спецбіологія, іконографія, музейна справа, історія реставрації. Окрім того, студенти навчаються живопису та рисунку, історії мистецтва, дисциплін загальноосвітнього блоку.

Опанувати знання студентам допомагають виїзні практики, під час яких реставруються твори мистецтва, що належать музейним і приватним збіркам, релігійним громадам і громадським організаціям (Іл. 4). Реставраційні практики проходили в Пархомівському художньому музеї (Харківська обл.), в Алупкінському палацово-парковому музеї-заповіднику (АР Крим, 2005–2014), у храмі с. Уланок (Курська обл., 2003–2012) (Іл. 5), у храмі с. Вільшани (Харківська обл., 2012), в Одеському монастирі св. Пантелеймона (2014–2018), в старообрядницьких громадах м. Вилкове (Одеська обл., 2014) та с. Білоусівка (Чернівецька обл., 2018–2019) (Іл. 6, 7), у храмі с. Кочеток (Харківська обл., 2021) та на інших об'єктах. Кафедра підтримує зв'язки з науково-реставраційними закладами, музеями, веде активну наукову діяльність, до якої залучаються студенти та співробітники (Іл. 8). Окрім того, студенти та співробітники кафедри беруть участь у художніх та реставраційних виставках (Іл. 9–11). Виконані студентами роботи з реставрації творів мистецтва вирізняються високим рівнем професіоналізму та шанобливим ставленням до них (Іл. 12–14).

На кафедрі РЕТМ працює колектив художників-реставраторів і науковців: кандидат технічних наук, доцент А. Долуда (завідувач кафедри), кандидат мистецтвознавства, доцент В. Шуліка, кандидат хімічних наук, доцент К. Жернокльов,

старший викладач А. Дерев'янка, викладачі О. Кішкурно, К. Хоменко, І. Хомутов, М. Терехов.

Крім науково-дослідних робіт, пов'язаних з реставраційною діяльністю, кафедра РЕТМ виконує роботи на замовлення слідчих і правоохоронних органів, судів, прокуратури та Служби безпеки України, пов'язані з експертною діяльністю. За час існування кафедри співробітниками виконано велику кількість судових експертиз.

Високий рівень підготовки випускників кафедри дозволяє успішно працювати в реставраційних закладах і музеях України та Європейського Союзу.

У 2015 р. за активного сприяння співробітників кафедри РЕТМ, її випускників і представників інших реставраційних закладів м. Харкова при Харківській організації Національної спілки художників України була створена перша і поки єдина в Україні секція Реставрації творів мистецтва при НСХУ (голова секції – В. Шуліка).

Викладачі та студенти (рівня «магістр») працюють над удосконаленням існуючих методик реставрації творів мистецтва та над створенням оригінальних методик. На цей час проводиться розроблення методики розшарування творів живопису, які у процесі побутування з різних причин зазнали перемалювання. Деякі розроблені методики були запатентовані. Окрім того, ведеться моніторинг стану збереженості монументальних розписів м. Харкова та Харківської обл., приватних і музейних збірок.

Сучасний стан реставрації в Україні вимагає розширення діяльності кафедри РЕТМ та відкриття нових програм підготовки художників-реставраторів. Новою програмою – на думку викладацького колективу кафедри, найбільш актуальною – є реставрація творів мистецтва на паперовій основі. Зараз в Україні гостро відчувається брак фахівців у цій галузі. На цей час єдиним вишем, де викладається реставрація творів на паперовій основі, є Українська академія друкарства (м. Львів), але ця дисципліна викладається лише серед інших фахових дисциплін кафедри книжкової та станкової графіки, тобто УАД не здійснює спеціальну підготовку художників-реставраторів.

Проект нової програми гостро обговорюється на кафедрі РЕТМ ХДАДМ, але для його здійснення потрібен кваліфікований фахівець-реставратор творів на паперовій основі, розширення навчальних приміщень і придбання спеціального обладнання. Окрім того, розглядається можливість створення окремих програм із підготовки реставраторів творів з кераміки та металу, це є також затребуваними в Україні напрямками реставраційної діяльності.

Кафедра РЕТМ ХДАДМ, аналізуючи свою діяльність, постійно проводить роботи з удосконалення методів викладання, засобів та критеріїв оцінювання. З метою кращої підготовки фахівців-реставраторів, поглиблення самоаналізу професійних досягнень студентів, останніми роками була впроваджена нова практика переглядів результатів науково-реставраційної діяльності студентів – у формі реставраційної ради, коли перегляд робіт відбувається в присутності студентів. Студенти (бакалаври та магістри) доповідають результати досліджень, що було зроблено, які методики були застосовані, що вдалось, а що потребує подальшої роботи тощо. Виступ студентів оформлюється у формі доповіді з демонстрацією фотоматеріалів основних етапів реставрації твору. Така практика дає можливість об'єктивно оцінити рівень виконання робіт, удосконалити в студентів володіння фаховою термінологією, дозволяє проаналізувати свою роботу та роботи інших студентів (Іл. 15, 16). Уміння професійно демонструвати результати своєї професійної діяльності допомагає під час захистів дипломних робіт (Іл. 17). Така практика наразі запроваджена лише у ХДАДМ.

Висновки. Аналіз наукової літератури виявив, що історія реставрації на Слобожанщині майже не досліджувалась, а цілісна картина реставраційної діяльності в регіоні не складена. Окремі відомості містяться в церковних виданнях про шановані ікони та в історико-статистичних описах храмів, монастирів. Серед сучасних дослідників, які торкаються теми історії реставрації на Слобожанщині, слід вказати на публікації Т. Тимченко (Київ) та І. Припачкіна (Курськ). Окремі нариси історії реставрації на Слобожанщині були оприлюднені автором цієї публікації.

Було встановлено, що в XVII–XVIII ст. реставрацією сакральних пам'яток займалися місцеві іконописці, а в XIX та на початку XX ст. – професійні живописці (І. Бунаков, І. Куліковський, М. Уваров).

Протягом XIX–XX ст. у Харкові при музейних закладах існували реставраційні майстерні (Художньо-промисловий музей (1886 (?)), Українська картинна галерея (1930-ті), Харківський художній музей (1960-ті). У майстернях працювали як місцеві реставратори (П. Фомін, П. Архипов, Є. Варібрус), так і фахівці, котрі приїздили до Харкова у відрядження (М. Касперович, фахівці з Києва, Львова, Ленінграда).

Установлено, що на Слобожанщині – вперше серед історичних українських земель – була впроваджена реставраційна освіта (Навчально-іконописна майстерня, сл. Борисівка, 1902). Вищу освіту реставраторів на Харківщині було

запроваджено в ХХІІІ у 1988 р., а з 1994 р., уже в ХДАДМ, почала діяти випускова кафедра. Вона стала другою за часом заснування реставраційною кафедрою в Україні та єдиною кафедрою, де готують реставраторів станкового й монументального живопису, експертів у галузі антикварної справи. Кафедра РЕТМ проводить дослідження творів мистецтва та вдосконалює, розробляє методики їх реставрації, планує відкриття нових програм з реставрації творів на паперовій основі, творів з металу, кераміки, запроваджує оригінальні засоби оцінювання якості роботи студентів.

Література:

- Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России: развитие принципов и методов. Ленинград : Художник РСФСР, 1989. 160 с.
- Асаулова Е. В. Научная деятельность В. Е. Лоханько: исторический аспект. *Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку. До 75-річчя заснування ННДРЦУ*. Матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 27–31 травня 2013 року). Київ: ННДРЦУ, 2013. С. 10–16.
- Багалій Д. І. Історія Слобідської України. Харків : Дельта, 1993. 255 с.
- Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи. Ленинград : Художник РСФСР, 1987. 164 с.
- Буткевич Т. И., **прот. Историко-статистическое описание** Харьковского Кафедрального Успенского собора. Харьков : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2006. 368 с.
- Дамиан, иер. Недостатки русской иконописи и средства к их устранению. *О церковной живописи*. Ч. 1–2 / ред. Л. И. Соколова. Санкт-Петербург: Общество святителя Василия Великого, 1998. С. 35–90.
- Даниленко В., Деревянко А., Шулика В. Деятельность кафедры реставрации станковой и монументальной живописи Харьковской государственной академии дизайна и искусств в контексте организации учебного процесса и актуальных задач сохранения культурного наследия. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2006. № 2. С. 32–39.
- Краснова Т. Становлення та розвиток спеціальності й кафедри реставрації творів мистецтва. *75 років вищої художньої школи Харкова, 1921–1996* / упоряд. : В. Даниленко, Л. Бикова. Харків : ХХІІІ, 1996. С. 123–129.
- Луць В., Откович З. Волинська ікона з Львівської картинної галереї (ЛКГ) та Харківського художнього музею (ХХМ). *Волинська ікона : питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Тези та матеріали ІІ міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року). Луцьк : Інціал, 1995. С. 24–34.
- Максим, иеросхим. Белогорская-Николаевская пустынь и ее святыни : [Крат. ист. очерк]. Курск : Изд. Обители, 1912. 23 с.
- Мизгіна В. В. Доля Харківської художньої колекції. *Музейний альманах : наукові матеріали, статті, виступи, спогади, есе* / [наук. ред. : В. В. Мизгіна, Л. М. Абраменко]. Харків : Курсор, 2005. С. 5–13.
- Описи Харківського намісництва кінця ХVІІІ ст. / АН УРСР, Археогр. коміс., Ін-т історії України [та ін.] ; упоряд. : В. О. Пірко, О. І. Гуржій ; редкол. : П. С. Сохань (відп. ред.) та ін.]. Київ : Наукова думка, 1991. 223 с.
- Охрименко И. Г. *Очерки истории Борисовского района*. Т. 3 : [Борисовка] : Очерки истории Борисовского района. [Машинописная копия рукописи]. [1985–1998]. Личный архив И. Г. Охрименко.
- Припачкин И. А. Иконописание слободы Борисовки. Курск : Полстар, 2009. 323 с.
- Пуцко В. Г. Икона святого Миколая Милецького сучавського маляра Григорія Босиковича. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССХХХVІ [236] : Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва / Редактори тому О. Купчинський, В. Овсійчук. Львів : НТШ, 1998. С. 389–397.
- Пуцко В. Г. Художня колекція Волинського єпархіального давньосховища. *Волинська ікона питання історії вивчення, дослідження та реставрації*. Тези та матеріали ІІ міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року). Луцьк : Інціал, 1995. С. 22–24.
- Стефан, еп. Сумской. *Куряжская обитель и ее Георгиевско-Петро-Павловский храм (1673–1903 гг.)*. Харьков : Типография Губернского Правления, 1904. 58 с.
- Сторчай О. В. **Реставраційна майстерня лаврського музею культур та побуту (1924–1934)** (з історії організації, формування та розвитку реставраційної справи в Україні). *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. Матеріали та тези доповідей ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 22–24 травня 2001 р.). Київ : ННДРЦУ, 2001. С. 165–168.
- Тимченко Т. Р. Микола Касперович. 60 літ у небутті. *Проблеми збереження, консервації та реставрації музейних пам'яток*. Матеріали та тези доповідей ІІ Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 26–28 травня 1999 р.). Київ : ННДРЦУ, 1999. С. 184–190.
- Тимченко Т. Р. Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа 1920–1940 рр. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.08. Академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 1998. 238 с. [Рукопис].
- Українська ікона: Слобода Борисівка кінця ХІХ – початку ХХ століть: альбом / авт. проекту, упор. ієродиякон Януарій (Гончар) ; авт. тексту Вячеслав Шулика. Київ : Майстер Книг, 2019. 660 с.
- Филарет (Гумилевский), арх. *Историко-статистическое описание Харьковской епархии* : в 3 т. Харьков : Райдер, 2004. Т. 1. 328 с.
- Фісан Г. А. Сторінки історії Харківського художнього музею, 1944–1970. *Музейний альманах : наукові матеріали, статті, виступи, спогади, есе* / [наук. ред. : В. В. Мизгіна, Л. М. Абраменко]. Харків : Курсор, 2005. С. 45–56.
- Харківська філія. *Національний науково-дослідний реставраційний центр України* : вебпортал. [2019]. URL : http://restorer.kiev.ua/?page_id=256 (дата звернення : 12.11.2020).
- Чудотворные и местнотимые иконы Святой Руси на земле Украинской просиявшие : в 3 ч. / авт.-сост. : игум. Алий (Светличный) [и др.]. Киев : СПГУ, 2004. Ч. 1. 224 с.
- Чудотворные и местнотимые иконы Святой Руси на земле Украинской просиявшие : в 3 ч. / авт.-сост. : игум. Алий (Светличный) [и др.]. Киев : [б. и.], 2005. Ч. 2. 264 с.
- Шулика В. В. Иконы ХVІ в. из Волинского епархиального древлехранилища в собрании Харьковского художественного музея. Иконографические и технико-технологические особенности. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Матеріали ХІV міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 р.). Луцьк : Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, 2007. С. 35–43.



Іл. 1. Реставрація монументального живопису.
4 курс. Консервація розписів храму св. Димітрія
в м. Харкові. Кер.: В. Шуліка. 2011



Іл. 2. Копіювання темперного живопису.
1 курс студентів магістратури.
Кер.: В. Шуліка. 2012. На фото майбутня
художник-реставратор ННДРЦУ Н. Кудіна



Іл. 3. Робота над фрескою.
4 курс. Кер.: В. Шуліка. 2021

Іл. 4. Фотопрактика. 1 курс.
Кер.: А. Долуда. 1997. У верхньому ряді
праворуч майбутні викладачі кафедри
РЕТМ А. Дерев'янка та В. Шуліка,
у нижньому ряді в центрі майбутній
реставратор Харківського художнього
музею Я. Сторожев





Іл. 5. Реставраційна практика 3 курсу в храмі Різдва Христового с. Уланок. Кер.: В. Шуліка та А. Дерев'яно. 2003. На фото В. Шуліка та майбутні художники-реставратори ННДРЦУ І. Поляков та В. Оноприєнко



Іл. 6. Переддипломна практика в старообрядницькій громаді с. Білоусівка Чернівецької обл. Кер.: В. Шуліка. 2019



Іл. 7. Переддипломна практика в старообрядницькій громаді с. Білоусівка Чернівецької обл. Кер.: В. Шуліка. 2019



Іл. 8. Наукова конференція студентів кафедри РЕТМ. ХДАДМ, 2006



Іл. 9–10. Виставка кафедри РЕТМ у Центрі мистецтвознавства ХДАДМ. 2018



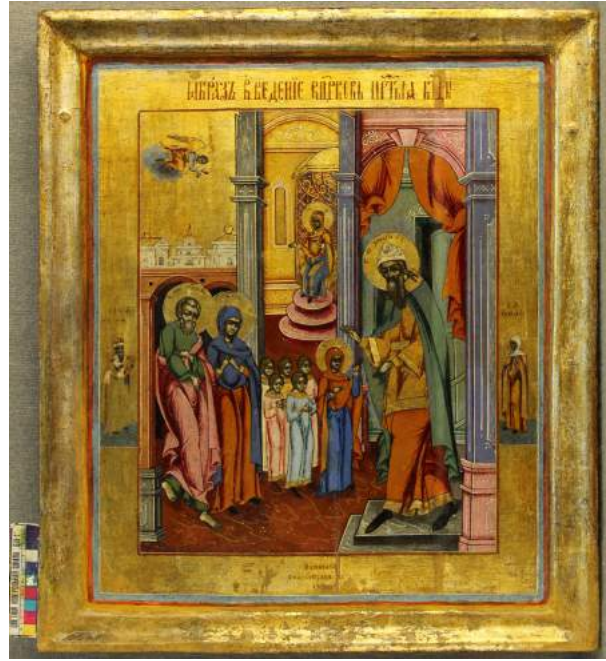
Іл. 11. Виставка кафедри РЕТМ у галереї «Смальта», м. Харків. 2019



Гл. 12. Реставрація темперного живопису. Ікона-корогва із зображенням Казанського образу Божої Матері. Липованська школа. Початок ХХ ст. Дошка, темпера, сріблення. 38 × 45,5 см. 1 курс магістратури. Вик.: К. Ніколаєнко, кер.: В. Шуліка. Вигляд до і після реставрації, 2019



Гл. 13. Реставрація олійного живопису. Невідомий автор. Пейзаж з озером. Німеччина, кінець ХІХ ст. П., о. 101,5 × 66,5 см. Дипломна робота освітнього рівня «спеціаліст». Вик.: І. Фомін, кер.: В. Шуліка, конс.: Ю. Ковальов. Вигляд до і після реставрації, 2008–2009



Іл. 14. Реставрація темперного живопису. Ікона «Введення в храм Пресвятої Богородиці». Липованська школа. Початок ХХ ст. Дошка, темпера, сріблення. 52,5 × 46,5 см. Дипломна робота освітнього рівня «магістр». Вик.: А. Власова, кер.: А. Долуда, конс.: В. Шуліка. Вигляд до і після реставрації, 2019–2020



Іл. 15. Перегляд курсових робіт. 2005. На фото (зліва направо): Н. Берестюк, А. Долуда, Н. Майборода, О. Кішкурно, Н. Заїкіна



Іл. 16. Перегляд курсових робіт на кафедрі РЕТМ із доповідями студентів. ХДАДМ, 2018



Іл. 17. На захисті дипломних робіт (бакалаври). 2011. На фото (справа наліво): ст. викл. В. Шуліка, Н. Берестюк, викл. О. Кішкурно

28. Шуліка В. В. Історія реставраційної справи на Слобожанщині. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*. Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 11–14 вересня 2018 року). Київ : ННДРЦУ, 2018. Ч. 2. С. 239–242.
29. Шуліка В. В. «Крым» і «Кавказ» в Харькове. *Антиквар*. 2014. № 10(86). С. 38–45.
30. Шуліка В. В. Реставраційна справа на Слобожанщині: до заснування секції Реставрації творів мистецтва Харківської організації Національної спілки художників України. *Образотворче мистецтво*. 2017. № 2(99). С. 22–25.
31. Шуліка В. В. Реставрація. *Мистецька антологія Харківщини: історія, традиції, сучасність. Велика колекція* : [альбом] : в 2 т. Т. 2 / авт.-упор. : О. Денисенко, В. Носань ; гол. ред. В. Ковтун. Харків : ХОНХУ, 2018. С. 421.
32. Шуліка В. В. Росписи Е. Е. Лансере в Центральном доме науки и техники Харьковской дирекции железнодорожных перевозок: исследование и реставрация. *Культурна спадщина Слобожанщини*. 2016. № 30. С. 155–162.
- References:**
1. Aleshyn, A. B. (1989) *Restavratiia stankovoi maslianoi zhivopisi v Rossii: razvitie printcipov i metodov* [Restoration of easel oil painting in Russia: Development of principles and methods]. Leningrad: Khudozhnyk RSFSR. [In Russian].
 2. Asaulova, E. V. (2013, May 27–31). Nauchnaia deiatelnost V. E. Lokhanko: istoricheskii aspekt [Scientific activity of V. E. Lokhanko: historical aspect]. In *Research, conservation and restoration of museum monuments: achievements, development trends. To the 75th anniversary of the founding of NNDRCU* [Research, conservation and restoration of museum monuments: achievements, development trends. To the 75th anniversary of the founding of NNDRCU] (pp. 10–16). National Research Restoration Centre of Ukraine (NRRCU), Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
 3. Bahalii, D. I. (1993). *Istoriia Slobidskoi Ukrainy* [History of Sloboda Ukraine]. Kharkiv: Delta. [In Ukrainian].
 4. Bobrov, Iu. G. (1987). *Istoriia restavratiit drevnerusskoi zhivopisi* [History of the restoration of ancient Russian painting]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. [In Russian].
 5. Butkevich, T. I., archpriest. (2006). *Istoriiko-statisticheskoe opisaniie Kharkovskogo Kafedralnogo Uspenskogo sobora* [Historical and statistical description of the Kharkov Cathedral of the Assumption]. Kharkov: Kharkovskii chastnyi muzei gorodskoi usadby. [In Russian].
 6. Damyant, ier. (1998). *Nedostatki russkoi ikonopisi i sredstva k ikh ustraneniuiu* [Disadvantages of Russian Icon Painting and Means to Eliminate Them]. In L. I. Sokolova (Ed.). *O tserkovnoi zhivopisi*. (Vols 1–2, pp. 35–90). Saint-Petersburg: Obschestvo sviatitelia Vasiliia Velikogo. [In Russian].
 7. Danylenko, V. Ya., Derevjanko, A. Yu. & Shulika, V. V. (2006). *Deiatelnost kafedry restavratiit stankovoi i monumentalnoi zhivopisi Kharkovskoi gosudarstvennoi akademii dizaina i iskusstv v kontekste organizatsii uchebnogo protsessu i aktualnykh zadach sokhraneniia kulturnogo naslediia* [Activity of the restoration of easel and monumental painting department of the Kharkiv State Academy of Design and Arts in the context of curriculum planning and preservation of cultural heritage' actual tasks]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 32–39. [In Russian].
 8. Krasnova, T. (1996). *Stanovlenniia ta rozvytok spetsialnosti y kafedry restavratiit tvoriv mystetstva* [Formation and development of the specialty and the department of restoration of works of art]. In V. Danylenko & L. Bykova (Eds.). *75 rokiv vyshchoi khudozhnoi shkoly Kharkova, 1921–1996* (pp. 123–129). Kharkiv: KhKhPI. [In Ukrainian].
 9. Luts, V. & Otkovych, Z. (1995, November 29 – December 1). Volynska ikona z Lvivskoi kartynnoi halerei (LKH) ta Kharkivskoho khudozhnogo muzeiu (KhKhM) [Volyn icon from the Lviv Art Gallery (LAG) and Kharkiv Art Museum (KhAM)]. In *Volynska ikona: pytannia istorii vyvchennia, doslidzhennia ta restavratiit* [Volyn icons: questions of the history of study, research and restoration]. Proceedings of the 2nd International Conference (pp. 24–34), Lutsk, Ukraine. [In Ukrainian].
 10. Maksim, ieroskhim. (1912). *Belogorskaia-Nikolaevskaia pustyn i ee sviatyni* [Belogorskaya-Nikolaevskaya hermitage and its shrines]. Kursk: Izd. Obiteli. [In Russian].
 11. Myzghina, V. V. (2005). *Dolia Kharkivskoi khudozhnoi koleksii* [The fate of the Kharkiv art collection]. In V. V. Myzghina & L. M. Abramenko (Eds.). *Muzeinyi almanakh: naukovy materialy, statii, vystupy, spohady, ese* (pp. 5–13). Kharkiv: Kursor. [In Ukrainian].
 12. Pirko, V. O. & Hurzhii, O. I. (Eds.). (1991). *Opysy Kharkivskoho namisnytstva kintsia XVIII st.* [Descriptions of the Kharkiv governorate of the end of the XVIII century]. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian & Russian].
 13. Okhrimenko, I. H. ([1985–1998]). *Ocherky istorii Borysovskoho rayona* [Essays on the history of the Borisovka district] [Typewritten copy of the manuscript]. (Vol. 3: [Borysovka]). Personal archive of I. Okhrimenko. [In Russian].
 14. Pripachkin, I. A. (2009). *Ikonopisaniie slobody Borisovki* [Icon painting of the Borisovka settlement]. Kursk: Polstar. [In Russian].
 15. Putsko, V. H. (1998). *Ikona sviatoho Mykolaia Myletskoho suchavskoho maliara* [Icon of St. Nicholas of Mylets, Suceava painter Hryhorii Borykovich]. In O. Kupchynskii & V. Ovsichuk (Eds.). *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. (Vol. 236) (pp. 389–397) Lviv: NTSh. [In Ukrainian].
 16. Putsko, V. H. (1995, November 29 – December 1). *Khudozhnia koleksiia Volynskoho yeparkhialnogo davnosk-hovyshcha* [Art collection of the Volyn eparchial ancient repository]. In *Volynska ikona: pytannia istorii vyvchennia, doslidzhennia ta restavratiit* [Volyn icons: questions of the history of study, research and restoration]. Proceedings of the 2nd International Conference (pp. 22–24), Lutsk, Ukraine. [In Ukrainian].
 17. Stefan, ep. Sumskoii. (1904). *Kuriazhskaia obitel i ee Georgievsko-Petro-Pavlovskii khram (1673–1903 gg.)* [Kuryazh monastery and its St. George-Peter and Paul Church (1673–1903)]. Kharkov: Tipografiia Gubernskogo Pravleniia. [In Russian].
 18. Storchay, O. V. (2001, April 22–24). *Restavratiitna maister-nia lavrskoho muzeiu kultiv ta pobutu (1924–1934) (z istorii orhanizatsii, formuvanniia ta rozvytku restavratiitnoi spravy v Ukraini)* [Restoration workshop of the Lavra Museum of Cults and Life (1924–1934) (on the history of organization, formation and development of restoration work in Ukraine)]. In *Problemy zberezhennia, konservatsii, restavratiit ta ekspertyzy muzeinykh pamiatok* [Problems of preservation, conservation, restoration and examination of museum monuments]. Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference (pp. 165–168), National Research and Restoration Center of Ukraine (NRRCU), Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
 19. Tymchenko, T. R. (1999, May 26–28). *Mykola Kasperovych. 60 lit u nebutti* [Mykola Kasperovich. 60 years in oblivion]. In *Problemy zberezhennia, konservatsii, restavratiit ta ekspertyzy muzeinykh pamiatok* [Problems of preservation, conservation, restoration and examination of

- museum monuments]. Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference (pp. 184–190), National Research and Restoration Center of Ukraine (NRRCU), Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
20. Tymchenko, T. R. (1998). *Muzeinyi napriam restavratsii v Ukraini. Kyivska shkola 1920–1940 rr.* [Museum direction of restoration in Ukraine. Kiev school. 1920's – 1940's] [Manuscript]. PhD dissertation. Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
 21. Yanuarii, iierodyiakon (Honchar) (Ed.) & Shulika, V. (2019). *Ukrainska ikona: Sloboda Borysivka kintsia XIX – pochatku XX stolit* [Ukrainian icon: Sloboda Borysivka of the end of the XIX – beginning of the XX centuries] [Album]. Kyiv: Maister Knyh. [In Ukrainian].
 22. Filaret (Gumilevskii), arkh. (2004). *Istoriko-statisticheskoe opisanie Kharkovskoi eparkhii* [Historical and statistical description of the Kharkiv diocese]. (In 3 vols) (vol. 1). Kharkov: Raider. [In Russian].
 23. Fisan, H. A. (2005). Storinky istorii Kharkivskoho khudozhnogo muzeiu, 1944–1970 [Pages of the history of the Kharkiv Art Museum, 1944–1970]. In V. V. Myzghina & L. M. Abramenko (Eds.). *Muzeinyi almanakh: naukovy materialy, statii, vystupy, spohady, ese* (pp. 45–56). Kharkiv: Kursor. [In Ukrainian].
 24. NRRCU ([2019]). Kharkivska filia [Kharkiv branch]. *Natsionalnyi naukovo-doslidnyi restavratsiinyi tsentr Ukrainy*. Retrieved from http://restorer.kiev.ua/?page_id=256. [In Ukrainian].
 25. Alipii, igum. (Svetlichnyi) et al. (Eds.). (2004). *Chudotvornye i mestnochtimye ikony Sviatoi Rusi na zemle Ukrainskoi prosiivshie* [Miraculous and locally revered icons of Holy Russia on the Ukrainian land shone] (In 3 vols) (vol. 1). Kiev: SPGU. [In Russian].
 26. Alipii, igum. (Svetlichnyi) et al. (Eds.). (2005). *Chudotvornye i mestnochtimye ikony Sviatoi Rusi na zemle Ukrainskoi prosiivshie* [Miraculous and locally revered icons of Holy Russia on the Ukrainian land shone] (In 3 vols) (vol. 2). Kiev. [In Russian].
 27. Shulika, V. V. (2007, October 29–30). Ikony XVI v. iz Volynskogo eparkhialnogo drevlekhranilishcha v sobranii Kharkovskogo khudozhestvennogo muzeia. Ikonograficheskie i tekhniko-tekhnologicheskie osobennosti [Icons of the XVI century. from the Volyn diocesan wood storage in the collection of the Kharkiv Art Museum. Iconographic and technical-technological features]. In *Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia* [Volyn Icon: Research and Restoration]. Proceedings of the 14th International Scientific Conference (pp. 35–43), Volyn Museum of Local Lore & Museum of Volyn Icon, Lutsk, Ukraine. [In Russian].
 28. Shulika, V. V. (2018, September 11–14). Istoriiia restavratsiinoi spravy na Slobozhanshchyni [History of restoration work in Slobozhanshchyna]. In *Naukova restavratsiia. Istoriiia, suchasnist, shliakhy modernizatsii* [Scientific Restoration. The History, Modernity, Ways of Modernization]. Proceedings of the 11th International Scientific and Practical Conference (Vol. 2, pp. 239–242), National Research and Restoration Center of Ukraine (NRRCU), Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
 29. Shulika, V. V. (2014). “Krym” i “Kavkaz” v Kharkove [“Crimea” and “Caucasus” in Kharkov]. *Antikvar*, 10(86), 38–45. [In Russian].
 30. Shulika V. V. (2017). Restavratsiina sprava na Slobozhanshchyni: do zasnuvannia sektsii Restavratsii tvoriv mystetstva Kharkivskoi orhanizatsii Natsionalnoi spilky khudozhnykiv Ukrainy [Restoration work in Slobozhanshchyna: before the establishment of the section Restoration of works of art of the Kharkiv organization of the National Union of Artists of Ukraine]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2(99), 22–25. [In Ukrainian].
 31. Shulika, V. V. (2018). Restavratsiia [Restoration]. In O. Denysenko, V. Nosan (Eds.). *Mystetska antolohiia Kharkivshchyny: istoriia, tradytsii, suchasnist. Velyka kolektiia* (In 2 vols, vol. 2) (p. 421). Kharkiv: KhONSKhU. [In Ukrainian].
 32. Shulika, V. V. (2016). Rospisi E. E. Lansere v Tsentralnom dome nauki i tekhniki Kharkovskoi direktcii zheleznodorozhnykh perevozok: issledovanie i restavratsiia [Paintings by E. E. Lansere in the Central House of Science and Technology of the Kharkiv Directorate of Railway Transportation: Research and Restoration]. *Kulturna spadshchyna Slobozhanshchyny*, 30, 155–162. [In Russian].

УДК 004+7.01:378(477.54)ХДАДМ
ID ORCID 0000-0002-1885-9839
DOI 10.33625/visnik2021.02.199

Михайло ОПАЛЄВ

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

КАФЕДРА МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ДИЗАЙНУ ХДАДМ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ: ВИКЛИКИ ЧАСУ ТА АКТУАЛЬНІ НАПРЯМКИ РОБОТИ

Опалєв М. Л. Кафедра мультимедійного дизайну ХДАДМ на сучасному етапі: виклики часу та актуальні напрямки роботи. У публікації обґрунтована необхідність пошуку та засвоєння новітніх тенденцій і технологій у мультимедіа, що продиктовано сучасним ринком праці. Окреслено історію розвитку кафедри «Мультимедійний дизайн», наведена інформація про основні наукові досягнення й участь у розробленні наукових держбюджетних тем, визначена міжнародна діяльність. Фокус дослідження спрямований на виділення творчих експериментів і проєктів, які мали й мають вирішальне значення в сучасних пошуках місця спеціалізації у царині мультимедіа. На даний момент фундаментальною галуззю наших творчих пошуків є анімація у всіх її різновидах і формах. Показовим результатом цієї роботи є успішна участь студентів у численних всеукраїнських і міжнародних конкурсах анімації. У цілому курс на підготовку фахових аніматорів має велике значення для становлення цього виду мистецтва в Україні. Природна зацікавленість молоді музикою знаходить свій професійний вихід у створенні численних роликів, що візуалізують музичні твори. Нами розпочата системна робота у напрямі фрактальної анімації з метою «пожвавлення» фрактальних світів. На кафедрі МД проводяться теоретичні дослідження моушн-дизайну, створюються різноманітні розробки анімованої типографіки, інфографічні ролики тощо. У широкому плані представлений також дизайн комп'ютерних ігор у всіх їх різновидах. Останніми роками на кафедрі почалася практична робота у галузі проєкційних технологій, і вже досягнуті перші успіхи в міжнародних конкурсах архітектурного 3D-мепінгу. Програмними є практичні розробки й дослідження доповненої реальності в технологіях розпізнавання образів як для плоских об'єктів (живопис, графіка, ілюстрація), так і в міському середовищі. В останні два роки ми успішно стартували у розробці проєктів віртуальної реальності.

Ключові слова: ХДАДМ, мультимедійний дизайн, анімація, моушн-дизайн, комп'ютерна гра, 3D-мепінг, доповнена реальність, віртуальна реальність.

Opaliev M. Multimedia Design Department of KSADA on the Modern Stage: Challenges of Time and Actual Directions of Work. The publication

substantiates the need to find and master the latest trends and technologies in multimedia, dictated by the modern labor market. The author outlines the history of development of the Multimedia design department, provides the information on the basic scientific achievements and participation in development of scientific state budgetary subjects, and notes the international activity of the department. The focus of the research is aimed at highlighting creative experiments and projects that have been and are crucial in the modern search for a place of specialization in the field of multimedia. At the moment, the fundamental area of our creative search is animation in all its varieties and forms. An indicative result of this work is the successful participation of MD students in numerous national and international animation competitions. In general, the course for the training of professional animators is of great importance for the formation of this art form in Ukraine. The natural interest of young people in music finds its professional solution in the creation of numerous videos that visualize musical works. We have started systematic work in the direction of fractal animation in order to "revive" fractal worlds. The MD department conducts theoretical research in motion design, creates various developments of animated typography, infographic videos, etc. The design of computer games in all their varieties is also widely presented. In recent years, the department has begun practical work in the field of projection technology, and has already achieved the first successes in international competitions of architectural 3D mapping. Software is the practical development and research of augmented reality in image recognition technologies for both flat objects (painting, graphics, illustration) and in the urban environment. In the last two years, we have successfully started developing of virtual reality projects.

Keywords: KSADA, Multimedia Design, animation, motion design, multimedia design, computer game, 3D mapping, augmented reality, virtual reality.

Розвиток спеціалізації «Мультимедійний дизайн» і утримання її на сучасному рівні багато в чому залежить від вірного співвідношення між інтуїцією викладачів і їх досвідом. Інтуїція дозволяє краще орієнтуватися в новітніх тенденціях у мультимедіа, аналізувати численні її прояви, експериментувати, тримати себе в «тренажі». Досвід закріплює відпрацьовані методики у конспектах лекцій, методичних рекомендаціях, наукових статтях і дослідних програмах. Для нашої професії, можливо, важливішим є перше. Необхідність миттєво відчувати зміни та виклики у сфері мультимедіа продиктована сучасними вимогами динамічного ринку праці. Саме тому вкрай важливим для нас є пошук новітніх естетичних форм візуальної комунікації і впровадження їх у навчальний процес.

Поява ідеї створити в Харківській державній академії дизайну і мистецтв структуру, що відповідала б новітнім цифровим засобам візуальних комунікацій, збігається з початком

комп'ютеризації в освіті наприкінці 1980-х рр. Результативним кроком у створенні підрозділу, який би відповідав потребам сучасності, було заснування у 2000 р. секції комп'ютерного дизайну (КД) на базі кафедри дизайну (Д). Нечисленній групі студентів, що вчилися на КД, було тоді запропоновано низку дисциплін, пов'язаних із комп'ютерною графікою й анімацією. У створенні спеціалізації комп'ютерного дизайну, формуванні її кадрового складу активну участь узяли проф. кафедри інженерно-технічних дисциплін Віталій Голобородько, проф. кафедри «Графічний дизайн» (ГД) Олег Векленко і Володимир Лесняк, завідувач секції КД, доц. Тетяна Костенко. У 2004 р. відбувся перший випуск бакалаврів, 2006 – спеціалістів. У 2004 р. під час реорганізації низки кафедр, в Академії створили кафедру «Дизайн інтерактивних засобів візуальних комунікацій» (ДІЗВК) з функціями випускової і забезпечувальної. Цю дату, власне, можна вважати датою народження нашої сучасної кафедри. З вересня 2012 р. назва кафедри та спеціалізації була змінена на «Мультимедійний дизайн» (МД).

Діяльність кафедри з самого початку її існування охопила два потужних напрями в мультимедіа. Це, власне, мультимедійний дизайн, а також анімація у численних її видах – як традиційних, так і експериментальних. Звісно, ці напрями перетинаються, але все ж таки кожен з них має свої особливості, завдання, свою історію. Кафедра МД ХДАДМ у сучасному її вигляді також продовжує цей курс. Можливо, саме цей синтез мультимедійного дизайну й анімації, підкріплений академічним рисунком і живописом, стимулює високу активність студентів цієї спеціалізації в Академії.

Сьогодні ми маємо можливість зіставити рівень нашого розвитку з подібними кафедрами або іншими підрозділами, що займаються мультимедійним дизайном у вишах не тільки Харкова, а й по всій Україні. Обмін цією інформацією відбувається на фестивалях дизайну, наукових конференціях. В інтернет-просторі також можна знайти різні мультимедійні проекти і проаналізувати загальну картину. Можна сказати, що подібні кафедри часто стикаються з нестачею професійних викладацьких кадрів, недостатнім рівнем технічного обладнання, відставанням від реалій і викликів часу. У цьому плані ми знаходимося у більш вигідному становищі, оскільки кафедра існує вже майже 20 років і весь цей час її викладачі відслідковують новітні тенденції в мультимедіа, оперативного вдосконалюють як методичну, так і наукову базу, надають унікальні сучасні знання своїм студентам. Беззаперечним свідомством винятковості кафедри є те, що в 2021 р. ми випустили найбільшу кількість бакалаврів денного

відділення (35) з найвищим за всі роки середнім балом і низкою яскравих проєктів, відзначених подяками ДЕК. Також цього року ми вийшли на перше місце в Академії за кількістю абітурієнтів.

Паралельно із навчальною, кафедра проводить також і наукову діяльність. За неповні два десятиліття існування кафедри було розпочато низку наукових досліджень у галузі мультимедіа і захищено три кандидатські дисертації з мистецтвознавства (Михайло Опалєв, 2009 [4], Людмила Сухорукова, 2015 [10], Маріанна Мурашко, 2016 [3]). За час існування спеціалізації МД викладачі кафедри виконували наукові роботи в рамках декількох держбюджетних тем, затверджених МОН України¹. Деякі наші базові наукові статті коментуються нижче в контексті тієї чи іншої проблеми.

Як правило, на першому курсі викладаються пропедевтичні дисципліни, які, з одного боку, надають тверді основи комп'ютерної грамотності, а з іншого – розвивають творчі навички студентів у напрямі мультимедіа. Тут можна виділити творчі підходи до дисципліни «Формоутворення» (ст. викл. Інна Педан), коли результати семестрових вправ уже мають вигляд концептуальних артоб'єктів. Деякі семестрові роботи на дисципліні «Основи композиції і проєктної графіки» (доц. Надія Мироненко) є конкурентними на всеукраїнських і міжнародних конкурсах. На другому курсі з'являються проєктні дисципліни, обсяг і важливість яких підвищується до 4-го курсу. Саме про них йтиметься в даному матеріалі.

Увага до тих чи тих напрямів мультимедійного дизайну змінювалась постійно. Так, з 2006 по 2016 р. вона була прикута до дизайну телевізійних передач і телеканалів. Приблизно в цей же період розвиток флеш-технології² у світі відбивався і на наших завданнях – невеликих інтерактивних вправах, флеш-сайтах і флеш-презентаціях. До 2018 р. системно вивчались закономірності розвитку брендів. У цій темі була успішно захищена низка анімаційних дипломних проєктів з брендингу України (Катерина Барішнєва «Україна завтра»³, 2016; Аліна Кузнецова

¹ Серед них: «Методика інноваційного дизайну у контексті науково-технологічного прогресу і глобальної екологічної кризи» (держреєстрація № 0107U002131, 2008–2010); «Логіко-семіотичне моделювання візуального простору: культурні і філософські аспекти» (№ 0107U002131, 2012–2014); «Методичні аспекти теорії творчості, матриці символів, атрибутів сакрального мистецтва при формуванні світоглядних понять» (№ 0314U003934, 2014–2016); «Феномен цифрового мистецтва в художньо-комунікативному просторі посткласичної культури» (№ 0117U001379, 2017–2019).

² Флеш (англ. *Flash*) – технологія, розроблена компанією Macromedia для роботи з векторною графікою й анімацією. Мультимедіа, яка створена на основі Flash, має широкі інтерактивні можливості.

³ Кер. Л. Сухорукова. URL : <https://youtu.be/l3WPIWZPL9o> (дата звернення : 05.09.2021).

ва «То все є Україна»⁴, 2020; Валерія Наумова «Вишиванка»⁵, 2021). Увесь час також зверталася увага на різні аспекти вебдизайну. Багато зусиль нашими студентами й викладачами було витрачено на мультимедійну підтримку фестивалів «4-й Блок», інших художніх заходів в Академії, місті й у країні. Для подібних заходів останнім часом також робляться спроби створення мультимедійних інсталяцій у технологіях генеративної анімації.

Увага на технології є головним у роботі кафедри, але ми реалізуємо можливості займатись різними видами творчості без усіляких технологій. Протягом 15 років ми беремо участь у Міжнародних майстер-класах творчого неспокою «Кишенька Вінсента» (пол. – «Międzynarodowe Warsztaty Niepokoju Twórczego Kieszeń Vincenta»). Вони проходять у місті Познань, Польща. Склад однієї команди-учасника – викладач (професор) і троє студентів одного з європейських художніх вишів, які готують майстер-класи для польських школярів. Цей проєкт повинен бути пов'язаний з такими творчими галузями, як живопис, дизайн, мультимедіа. Приблизно половину груп-учасників склали професори та студенти польських академій мистецтв (пол. – «Akademia Sztuk Pięknych», ASP). Решта – з вишів Чехії, Словаччини, Словенії, Німеччини, Данії... Щороку організаторами Кишеньки пропонувалася певна тема. Залежно від своєї ідеї у межах даної теми команди-учасники замовляли необхідні матеріали й обладнання. Майстер-класи проходили на галявині одного з найкрасивіших парків Познані, на Цитаделі, протягом трьох травневих днів. Для нас, вихованців академічної художньої школи, спосіб утілення майстер-класу дещо незвичайний, він надто новаторський, легкий. За всі роки участі у фестивалі «Кишенька Вінсента» досвід таких майстер-класів отримали майже сорок студентів. На даний момент він опублікований у 13-ти каталогах фестивалю [15; 16; 17; 18 (вибірково)]. Звісно, окремі майстер-класи за мотивами польських практик проводились і проводяться на нашій кафедрі періодично для різних груп студентів.

У даній роботі ми поставили за мету виділити й проілюструвати саме ті творчі експерименти та проєкти, які мали і мають для нас вирішальне значення в сучасних пошуках місця спеціалізації в царині мультимедійного дизайну й анімації. Звісно, кількість таких робіт можна збільшувати в десятки разів, але ми обмежились або визначними, або типовими творами. Актуальні напрямки розвитку кафедри МД найбільш точно і повно розкриваються у випускних проєктах, які

часто стають «знаковими». Такими самими є і деякі колективні роботи окремого курсу або групи, куди вкладалось багато зусиль. Розповідь доречно розпочати саме з анімації, що має дуже глибокі історичні корені в усьому світі.

Анімація. Увесь час існування кафедра здебільшого приділяла увагу основам анімації. У межах курсу студенти вивчали і вивчають пластичні й технологічні принципи, засоби та прийоми анімації. Подальше знайомство зі сценарними практиками, а також основами драматургії як невід'ємною частиною створення анімаційного фільму базується вже на особистому досвіді викладачів, на знанні ними великої кількості найкращих прикладів світової анімації. Також великий вплив на підвищення якості анімаційного контенту має «жива» участь викладачів і студентів у фестивалях анімації, що проходять як в Україні, так і в інших країнах Європи. Українська анімація вже пройшла період свого становлення, попереду її чекає більш-менш бурхливий розвиток, залежно від фінансування галузі, і наші випускники повинні бути готовими до цих процесів.

Однією з перших яскравих робіт, яка визначила рівень захистів на багато років, був тривимірний анімований екшн «Гра» Олексія Захарова під керівництвом доцента Леоніда Сторожука на захисті спеціаліста у 2007 р. (Іл. 1). Автор порушує проблему надмірного захоплення комп'ютерними іграми. У жвавій стрічці першою сюжетною лінією був розгорнутий фрагмент гонитви роботів. Це втілено засобами швидкого розвитку сюжету і кліповим монтажем у стилізації кіберпанку. Жорстка динаміка швидкісних перегонів і перестрілок підтримувалась чорнобілою контурною 3D-графікою фрагментів анімації з червоними акцентами. У паралельному сюжеті показано дитину – гравця комп'ютерної гри; дитина керує цією погонею за допомогою джойстика і при цьому швидко старіє. Ця друга частина була зроблена у традиційній техніці пласкої кольорової анімації. Саме динамічні дії, зміни фрагментів, зроблених у різних технологіях, кольорні контрасти привертають увагу до цього анімаційного фільму й зараз.

Наступними роками були проведені численні анімаційні експерименти в тривимірному моделюванні, роботі в матеріалах, авторській графіці. Серед них слід відмітити гумористичний 3D-мультсеріал із трьох частин для дітей «Пригоди Хом'ячка». Він був захищений 2010 р. спеціалістом Дар'єю Комаринською під керівництвом викладача, випускника нашої кафедри Дмитра Суходола (Іл. 2). Дія кожної частини відбувається в різному унікальному оточенні, що дозволяє різнобічно показати життя, особливості характеру і звички головного героя. За рівнем виконання цей

⁴ Кер. С. Кліманов. URL : <https://youtu.be/mDwPXP-T9uw> (дата звернення : 05.09.2021).

⁵ Кер. С. Кліманов. URL : <https://youtu.be/c6khcg8Uox0> (дата звернення : 05.09.2021).

фільм на той час не поступався найкращим зразкам студії Волта Діснея.

Подібна за якістю робота «Ілля»⁶ була виконана у тривимірній технології вже за соціальною тематикою бакалавром Дар'єю Криворотенко 2017 р. (кер. доц. Людмила Сухорукова). У ролик розповідається про уявні пригоди двох хлопчиків, один з яких, як ми бачимо наприкінці фільму, є дитиною з особливими потребами. У розробленому ролику героям притаманні такі самі якості, почуття, емоції та жести, що і звичайним людям без будь-яких обмежень. Це дало глядачам можливість зрозуміти, що всі ми однаково вміємо переживати, мріяти, міркувати, підтримувати та зрозуміти один одного. Саме драматургія фільму, а також «чистота» виконання у 3D-графіці роблять цей ролик привабливим і актуальним одночасно.

Зворушливий ліричний анімаційний експеримент із фольгою «Я світ створю з нічого» (рос. – «Я мир создам из ничего») за віршами З. Міркіної був показаний Ольгою Меншеніною на захисті бакалавра у 2011 р. (кер. Л. Сторожук) (Іл. 3). Це поезія, перекладена на мову візуальних образів. Була зроблена вдала спроба поєднати різні види мистецтва, об'єднати любителів поезії й анімації. Відблиски фольги у єднанні з точно і делікатно підібраними комп'ютерними ефектами створили чарівну поетичну атмосферу, яку не завжди можна виразити словами. Ще однією знаковою роботою з анімацією матеріалів став ролик «Споглядання»⁷, захищений 2018 р. Юлією Кравченко (кер. Л. Сухорукова). Це було дослідження руху в різноманітних середовищах: металевий порошок і магніт, олія і фарби, вода і фарби тощо. Була також проведена робота з відео- та спецефектами, зроблена корекція кольору, використані різні прийоми анімації та відеозйомки. Отримані анімації були підкріплені висловами художника Василя Кандинського про візуальну мову, створену простими елементами графічних форм – точкою, лінією, плямою, площиною. На взаємодії різноманітних матеріалів досліджені сила і напруга, звучання і пульсації цих форм. Даний творчий експеримент дозволив розвинути фантазію, авторське бачення, знайти нові форми і графічні прийоми.

Вдала авторська графіка завжди є основою неповторного анімаційного продукту. Анімаційні фільми, засновані на ній, виставляються нашими студентами на численних всеукраїнських і міжнародних конкурсах анімації і часто стають лауреатами. Ми обмежились тут трьома роликami різної тематики для демонстрації можливостей авторської графіки в анімаційних проєктах.

⁶ URL: <https://youtu.be/qld6MBmOEB8> (дата звернення : 04.09.2021).

⁷ URL: <https://youtu.be/2YHwPJtjOlg> (дата звернення : 05.09.2021).

Дипломний проєкт «Absorbtion»⁸ бакалавра Марії Вакулєнко (кер. Л. Сухорукова, 2019) актуалізує тему забруднення навколишнього середовища пластикovими пакетами (Іл. 4). Сюжет ролика розповідає про те, як люди використовують пакети та викидають їх, як пакети розповсюджуються у навколишньому світі й поглинають його. Вони стають з ним одним цілим і через це завдають природному середовищу великої шкоди. Новизною проєкту є поєднання класичної анімації кадру та ілюзії об'ємного простору за допомогою додавання тіней. Своєрідна авторська графічна мова, незвичний концепт персонажів і оригінальне сценарне рішення впливають безпосередньо на емоції глядача, приковують його увагу, змушують замислитись над проблемою.

Подібним чином спрацьовує зворушлива історія Назара Покусинського в дипломному проєкті бакалавра «Квітка Народу»⁹ (кер. викл. Ганна Пєгахіна, 2021) (Іл. 5). Проєкт порушує питання пошуку національної ідентичності. У сюжетній основі ролик закладений метафоричний образ «культурного коду» – символ оберега, притаманний вишитій оздобі народної сорочки більшості регіонів України. Головна героїня діє в оточенні додаткових образів, які допомагають глядачу зрозуміти сюжет та одночасно залишають простір для індивідуального осмислення ідеї твору. Авторський графічний стиль з використанням нетипового асоціативного ряду, разом з новим поглядом на вічне питання самоідентифікації українського народу, оновлює погляд на образи культури.

Авторські графічні прийоми в анімації «Drink me»¹⁰ Марії Рибалко (бакалаврський проєкт, кер. ст. викл. Алла Радомська, 2021) заглиблює глядача в магію ліричного й інтимного світу автора вірша, українського поета Юрія Іздрика (Іл. 6). Робота унаочнює актуальні проблеми сучасної людини: відчай у суспільстві, страх перед невідомістю, нерішучість та невпевненість у собі, зацикленість на минулому. Авторське трактування віршу через пластичну анімацію та гармонійний звукоряд є синтезом різних видів мистецтва, що значно посилює емоційність поезії.

Традиційно в численних анімаційних фільмах застосовується мова оповіді, але існує низка анімаційних творів, що базуються на конкатенації – потоці непослідовних образів. Продуманий підбір візуального ряду справляє неабияке враження від подібних фільмів. На захистах бакалаврів у 2020 р. були вперше створені фільми

⁸ URL: <https://youtu.be/vJWYw8cDt2l> (дата звернення : 28.08.2021).

⁹ URL: <https://youtu.be/Vh29rA5aWyE> (дата звернення : 28.08.2021).

¹⁰ URL: <https://youtu.be/-xPMJUUrVd0> (дата звернення : 28.08.2021).

за таким принципом виключно у тривимірній технології з використанням симуляцій фізичних процесів. Симуляція процесу є одним з найактуальніших засобів вираження у тривимірній анімації, що уможлиблює пошук унікальних рішень, розкриття ідеї та сюжету фільму. Вони належать до галузі мультимедіа, метою якої є відтворення фізично правдоподібної анімації різноманітних ситуацій. Крім того, вони можуть використовуватися для реалістичного зображення неможливого.

У проєкті бакалавра Діани Гармаш «Натхнення»¹¹ (кер. викл. І. Тихомиров, 2020) були представлені природні локації із сухими гілками, квітучими рослинами, метеликами, туманом. Натхнення – феномен творчої свідомості, і цей ролик розповідає, що саме природа надихає людей на створення прекрасного. Це спроба зачарувати глядача, продемонструвати йому абстрактний цифровий пейзаж із реалістичним почуттям. У даному контексті треба сприйняти ідею імпровізації як основу творчого процесу. Авторка урізноманітнила подачу візуального матеріалу деякими монтажними прийомами, такими як поділ екрана, екран в екрані. Завдяки цьому стало можливим демонструвати декілька подій одночасно, акцентувати увагу глядача на основних об'єктах і краще синхронізувати відеоряд із музичним оформленням.

У подібній «стерильній» манері розвивається набір також природних сцен у ролику «Memories»¹² Олександри Нестеренко (кер. А. Радомська, 2020). Авторка ніби досліджує можливість тривимірної анімації у демонстрації того, як розкривається квітка. Обраний прийом симуляції матеріалів дозволяє поєднувати реальні властивості матеріалів з авторським перебільшенням у використанні фізичних процесів, таких як рух повітря, розбивання, морфінг (перетікання), різноманітні деформації та перетворення предметів і істот. Він уповільнює або прискорює час протікання фізичного процесу, який візуалізується, що дає можливість спостерігачу отримати задоволення від краси сцен трансформації у тривимірних об'єктах.

Означені роботи були створені на основі знань, отриманих у вправі ст. викл. І. Тихомирова «Симуляція фізичних процесів». Але іноді й самі такі вправи несуть певний сенс і мають свою естетику. Так, семестрова робота Діани Губської (2021) демонструє декілька локацій і об'єктів, створених різними матеріалами (Іл. 7). Ці об'єкти взаємодіють між собою і середовищем, у якому майстерно підібрані освітлення і розмиття тла, що надають відчуття простору. Найголовніше в

роботі те, що композиційним центром кожного епізоду є одна з букв абрєвіатури KSADA¹³. Цей ролик присвячений 100-літтю нашої Академії. Балансування на межі предметного та безпредметного надає таким абстрактним творам специфічного емоційного звучання, зближаючи з їх наївністю, безпосередністю і несподіваністю сприйняття оточуючих предметів.

Яскравий і динамічний потік непослідовних образів ілюструє філософію анімаційного ролику «Anagnorisis»¹⁴ магістра Микити Шаповалова (кер. доц. М. Опалєв, 2020). У роботі досліджено взаємозв'язок класичного мистецтва і сучасного медіапродукту, закономірність споживання і генерації об'єктів творчості, застосування колажної техніки в мистецтві на різних етапах його розвитку. Також розглянута пряма кореляція проміж культурним бекграундом та технологічним і медіапрогресом. У надмірно швидкій анімації продемонстрована критична маса потоку величезної кількості новітніх форм художнього вираження.

Поряд із традиційною анімацією у світі все частіше з'являються ролики, створені за допомогою різноманітних інноваційних технологій. Одна з них, модна в наш час, – технологія нефотореалістичного рендерингу (Non-Photorealistic Rendering, NPR). Вона демонструє відхід від реалістичних об'єктів і локацій в анімації, розроблених у тривимірних технологіях. По суті, гібридний стиль анімації – це компроміс між технологіями та мистецтвом. Захопленість студентів цими рішеннями привела до розроблення першого анімаційного фільму у технології NPR, це – диплом бакалавра Анастасії Борисенко «Postmouse»¹⁵ (кер. І. Тихомиров, 2021) (Іл. 8). Ролик розроблений за оригінальним романтичним сценарієм. Низка технологічних алгоритмів і прийомів перетворила тривимірну анімацію у нібито двовимірні зображення з особливими характеристиками. Складні фони виглядають як вишукані ілюстрації, вписані в 3D-простір. Від звичайної пласкої анімації робота відрізняється характером руху персонажа і колірним символізмом (застосування певних палітр по відношенню до моментів фільму), що не є лінійним.

Анімаційна візуалізація музичних творів. Палке бажання студентів візуалізувати музику було завжди. У даній темі ми пішли шляхом створення додаткового візуального навантаження музики, на відміну від традиційних музичних відеокліпів, де більшою мірою в центрі уваги знаходиться виконавець. Специфікою даної роботи є

¹¹ URL: <https://youtu.be/nyKbdlmcMgQ> (дата звернення : 28.08.2021).

¹² URL: <https://youtu.be/AWTwRhMOByc> (дата звернення : 28.08.2021).

¹³ URL: <https://youtu.be/ixvoKdcugr0> (дата звернення : 02.09.2021).

¹⁴ URL: <https://youtu.be/8sDo9XMoeJ8> (дата звернення : 02.09.2021).

¹⁵ URL: <https://youtu.be/NLE4cp0bjCg> (дата звернення : 02.09.2021).

деякі обмеження, пов'язані з авторськими правами. У зв'язку з цим ми практикуємо прямі домовленості з виконавцями, колективами і композиторами або використовуємо неліцензійні твори. У поодиноких випадках студенти пишуть музику самі.

Останнім за часом яскравим прикладом роботи в цьому напрямі є «Момент»¹⁶, представлений Діаною Виучейською на захисті проекту бакалавра (кер. І. Тихомиров, 2021) (Іл. 9). Цей анімаційний ролик був створений у стилістиці колажної анімації для українського гурту «Our Atlantic». Авторкою створений особливий світ, де все підпорядковано вигаданим правилам без обмежень, що передбачає дана стилістика. Головна ідея пісні – заклик слідувати принципу проживати кожен день із задоволенням, не покладаючись на невизначене майбутнє. Не варто витратити час на злість та агресію, адже навколо такий цікавий, дивний і багатогранний світ. І завдяки використанню колажів у поєднанні з різними техніками та видами анімації був створений унікальний об'єкт МД, який вдало поєднує елементи як лірик-відео, так і анімаційного кліпу.

Фрактальна анімація. Робота з фрактальною графікою поки що знаходиться у кафедральному доробку на початковій стадії. Власне, й у світовій практиці в цьому дуже перспективному напрямі анімації працює обмежена кількість фахівців. За допомогою фракталів можна створити поверхні дуже складної форми, змінюючи лише декілька коефіцієнтів у рівнянні, та домогтися практично нескінченних варіантів початкового зображення. Фрактали використовуються для створення різного роду візуалізацій, відеоінсталяцій, для розроблення спецефектів. Створені фрактальні світи, при всій безмежності форм і «ландшафтів», є неживими й одноманітними, і саме тому творці таких анімацій здебільшого звертаються до космічної тематики, де демонструють свою уяву про неживі планети. Але існує додаткова можливість пожвавити ці побудови, вводячи у фрактальну анімацію об'єкти, створені засобами традиційної та тривимірної анімації, накладення ефектів, шрифтів і фонів. Існує також перспектива додавати до фракталів об'єкти й героїв, які були відзняті на хромакеї. Отже, з'являються локації для створення осмисленої сюжетної анімації з новим поглядом на звичайні речі.

Першим проектом на здобуття ступеня магістра, заснованим на фрактальній анімації, було дослідження Ксенії Матвейчук¹⁷ (кер. М. Опалев, Л. Сухорукова, 2017). Авторка розглянула композиційні засоби конструювання фрактальної ані-

мації: зміни ритму та метру, побудови спіральних конструкцій, випадкові елементи тощо. Також у винайдених фрактальних конструкціях використані засоби регулювання візуального ряду: зміна пластики кадру, глибини різкості, колірних параметрів; оперування світлотою і тоном; управління фоном і текстурою.

Наступним вдалим результатом було впровадження пласкої анімації і деяких ефектів у «підводний» фрактальний світ. Ця робота під назвою «Alterum»¹⁸ була захищена на магістерський ступінь Марією Вакуленко у 2020 р. (кер. доц. І. Малиніна) (Іл. 10). Авторка заселила цей світ великою кількістю напівпрозорих підводних істот, що живуть у затонулому місті. Вони або вільно плывуть у своїх напрямках, або ж мімікрують із навколишнім простором, зливаючись з ним і стаючи його частиною. Корекція синьо-зелених кольорів збільшує глибину кадру та додає характерне мерехтіння. Підводні істоти виконані у вигляді темних силуетів, у яких є контрастний світлий орнамент і контур. Таким чином передається двозначність та оманливість того, що відбувається «під водою». Також додані світіння, які виділяють об'єкти на тлі темного простору. Завдяки повільному та споглядальному настрою ролику, передається стан глибокого фантазійного підводного світу, де все живе у своєму ритмі. Системна робота над «живими» фрактальними світами продовжується.

Моушн-дизайн. У середовищі як розробників мультимедійної продукції, так і аналітиків мультимедіа можна зустріти більше десятка визначень моушн-дизайну. У 2012 р. нами були проведені термінологічні дослідження цієї галузі МД і запропоновано авторське визначення моушн-дизайну [7], яке згодом отримало на кафедрі остаточну дефініцію (2016): це вид проектно-художньої діяльності, спрямований на створення аудіовізуальної продукції за допомогою засобів дизайну, аудіо- та комп'ютерної анімації, де єдність форми та змісту зумовлена рухом, із яким пов'язані всі художньо-естетичні характеристики [3]. Зрозуміло, що студенти кафедри МД виконують велику кількість вправ і проєктів у цьому напрямі. Саме в цій галузі працює більшість студентів після закінчення Академії.

Одним із найгрунтовніших досліджень у моушн-дизайні стала дипломна робота магістра Катерини Саввіної «Анімована типографіка»¹⁹ (кер. М. Опалев, 2014). На прикладі численних аналогів авторка дослідила принципи й засоби візуального ряду анімованих типографічних форм, розглянуто титри до кінофільмів, кінетичну ти-

¹⁶ URL: https://youtu.be/_X6tSxs-n88 (дата звернення : 02.09.2021).

¹⁷ URL: <https://youtu.be/Q-Olzonq7zY> (дата звернення : 04.09.2021).

¹⁸ URL: <https://youtu.be/dvcdizn7qaw> (дата звернення : 04.09.2021).

¹⁹ URL: <https://youtu.be/d9jRXBvfvd0> (дата звернення : 04.09.2021).

пографіку і типографічні експерименти, властивості анімованої типографіки, її комунікативний потенціал, способи підвищення виразності та впливу на глядача. Ця робота стала першим дослідженням анімованої типографіки на кафедрі МД, після якого вийшла низка наукових робіт і посібник на цю тему [2; 6; 8].

Популярною темою на кафедрі МД є створення численних навчальних роликів, де в інфографічній художньо-естетичній формі розкриваються сюжетні засоби анімації, принципи і засоби композиції моушн-дизайну, принципи і засоби анімації. Інфографічний матеріал сприймається значно ефективніше, якщо його представити в захоплюючому динамічному відео, доповненому ілюстраціями і звуковим супроводом. Анімована інфографіка робить складну інформацію більш наочною і зручною для сприйняття. Якісним прикладом стала бакалаврська робота Анастасії Станішевської «Золотий перетин»²⁰ (кер. Л. Сухорукова, 2017) (Іл. 11), де унаочнені принципи геометричної побудови композиції, персонажів та анімації з використанням золотого перетину. Показано захоплюючу історію усвідомлення людиною закономірностей золотого перетину, його канони та постаті, які розкрили його цінність для людства.

Комп'ютерні ігри. Дизайн комп'ютерних ігор є надзвичайно популярним напрямом роботи кафедри. Велика кількість наших випускників також працевлаштовується в цій галузі, і саме їй студенти присвячують численні дипломні проекти. Зазвичай дизайн комп'ютерної гри представляється анімаційним роликом, у якому демонструються герої та відповідні локації, хоча вже є поодинокі приклади самостійної роботи студентів над програмним кодом ігор. Ще однією особливістю таких проектів є те, що студенти зосереджуються на напрямі «інді-гра»²¹. Інді-дизайнери шукають свіжий погляд на знайомі речі, який дозволяє створювати різноманітність сучасних образів. І це є дуже цінним, оскільки саме авторські графічні пошуки максимально вигідно демонструють ті навички, які студент отримав у процесі навчання.

Вагома кількість дипломів присвячена слов'янській міфології, яка в комп'ютерних іграх у цілому представлена слабо. Серед них визначимо диплом бакалавра Івана Панченка «Навь»²² (кер. Л. Сухорукова, 2018). Автором створено фантазійний світ з ігровими локаціями та персонажами, який можна переглядати у віртуальній

реальності. На основі цього світу був розроблений ігровий трейлер. Сценарій заснований на обряді ініціації молодого людини за старослов'янськими легендами.

Ці пошуки продовжує Тетяна Константинова, яка розробила дизайн фантазійного світу – теж за слов'янськими мотивами²³ – з ігровими локаціями та персонажами (кер. І. Тихомиров, 2021). У її трейлері представлені локації та міфічні персонажі: головний герой в образі Ідола, що охороняє людей, та його антагоніст – Мавка. Основна мета головного героя – зберегти людське поселення, знищуючи нечисть. Завдяки численным технологічним прийомам і ефектам, використанню слов'янської символіки в трейлері був створений унікальний таємничий світ. Марія Волосник у сінематику для комп'ютерної гри на захисті диплому бакалавра представила свою версію походження Баби Яги, або Ягині (кер. Г. Пегакіна, 2021)²⁴. Ця містична істота зустрічається у міфах Карпат та інших регіонів України. Авторка застосувала великий потенціал обраного персонажа, що має велику кількість усіляких форм, для генерування різноманітних ідей. У сінематиці був використаний також інший культурний спадок, а саме: одяг, будівлі, кераміка, прикраси, орнаменти тощо як основи для створення сюжету. Важливим елементом дипломного проекту є його графічне рішення, виконане з імітацією мазків пензля, використанням плавних ліній. Деякі елементи зроблені гіперболізованими для посилення атмосфери та емоційного стану.

Іноді студенти створюють і свої особисті сюжети (Анна Акініна²⁵, 2019 (Іл. 12); Інна Печерська²⁶, 2019; Дар'я Хіль²⁷, 2020 та ін.) Спектр жанрів ігор, що береться до виконання, стилістики і платформ, є всеохоплюючим.

3D-меппінг. Дослідження виразних особливостей 3D-меппінгу почались у 2004 р. В основі вправ на цю тему було накладання напівпрозорої анімації на фотографії фасадів будівель. Справжній 3D-меппінг ми показали тільки навесні 2016 р. в Академії, коли святкували Дні вулиці Мистецтв на відкритті Худпромлофту²⁸. Основною концепцією відеоряду в цій роботі було показати, як занедбане підвальне приміщення перетворюється на виставковий і навчальний простір.

²³ URL: <https://youtu.be/rEYODt9WADE> (дата звернення : 05.09.2021).

²⁴ URL: <https://youtu.be/e40LTIGCE00> (дата звернення : 05.09.2021).

²⁵ URL: https://youtu.be/pVD6kz_ADil (дата звернення : 05.09.2021).

²⁶ Кер. Л. Сухорукова. URL: <https://youtu.be/lk06bNLz7So> (дата звернення : 05.09.2021).

²⁷ Кер. А. Радомська. URL: https://youtu.be/-HjgnFf_owA (дата звернення : 05.09.2021).

²⁸ Кер. М. Опалєв. URL: <https://youtu.be/bNlr0YNlzlC> (дата звернення : 05.09.2021).

²⁰ URL: <https://youtu.be/fHwbMID8C8s> (дата звернення : 05.09.2021).

²¹ Інді-гра, або Незалежна гра (англ. *Indie Games* від *Independent* – «незалежний») – комп'ютерна гра, створена незалежно від фінансової підтримки компанії-видавців.

²² URL: <https://youtu.be/OAnjKGIktl8> (дата звернення : 05.09.2021).

З цього проєкту почалася низка наших публічних демонстрацій 3D-меппінгу на малі об'єкти.

Наступний рік позначився співпрацею із Харківським національним академічним театром опери та балету ім. М. В. Лисенка, де студенти кафедри розробили декілька фонових проєкцій для спектаклів і концертів. Однією з найбільш вдалих робіт цієї серії стала проєкція для балету «Пер Гюнт» за Генріком Ібсеном²⁹, розроблена 3-м курсом МД. Подальша робота над впровадженням проєкційних технологій була зосереджена на участі в конкурсах архітектурного 3D-меппінгу. Нами була взята участь у двох потужних міжнародних конкурсах: «Odessa Light Fest»³⁰ (кер. А. Радомська, 2018, Одеса, 3 місце) і «Світло і авангардизм» (ісп. «Luz y Vanguardias»)³¹ у місті Саламанка, Іспанія (кер. М. Опалев, 2019). Потім у світі сталося певне затухання фестивального руху через пандемію коронавірусу. Тільки з середини 2021 р. відновилися фестивалі й конкурси з 3D-меппінгу і ми продовжили цю діяльність, почавши з дослідження світового фестивального руху, структури й особливостей дизайну аудіовізуального контенту архітектурного 3D-меппінгу [5].

Доповнена реальність (Augmented Reality, AR). Теоретичні дослідження й експерименти в цій галузі мультимедіа відомі вже давно. Згадаємо узагальнення Роберта Азума, зроблені ще 1997 р., що стали основою сучасних досліджень у галузі [12]. Зручним джерелом орієнтації для студентів, практиків і дослідників по віртуальних середовищах є посібник Келлі Гейла та ін. [14]. Марк Біллінгхаст зі співавторами у своєму огляді підсумував майже 50 років досліджень AR [13]. Але масове застосування доповненої реальності уможливилось лише останніми роками з появою потужних бюджетних гаджетів – мобільних телефонів і планшетів. Паралельно виникають і вдосконалюються середовища розробки, платформи і застосунки AR.

Нашим першим досвідом у проєктуванні доповненої реальності була серія розробок для виставки графіки музею «4-й Блок» улітку 2019 р. Тоді протягом трьох тижнів практики студенти 2-го курсу під керівництвом викл. С. Кліманова і ст. викл. І. Тихомирова оперативно засвоїли ці технології й показали цікаві результати³². Як для музею, так і для Академії це був новий формат репрезентації художніх робіт. Розробка AR для художніх виставок знайшла продовження у про-

екті професора кафедри монументального живопису ХДАДМ Євгена Котляра «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу» [1]. У результаті плідного міжкафедрального співробітництва ці живописні роботи, що демонструвались у декількох містах України протягом 2019–2021 рр. (Харків, Київ, Черкаси), викликали широку зацікавленість відвідувачів виставок, у тому числі й завдяки їх «оживленню» у технології AR, яка, згідно зі спостереженнями професіоналів, надала проєкту нового виставкового формату [11, с. 124]. Анімація картин у AR доповняла існуюче зображення короткою історією або візуальними ефектами (Іл. 13). Найяскравіша презентація проєкту «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу» з AR із аншлагом відбулася в Черкаському обласному художньому музеї³³ (Іл. 14).

Ми також звернули увагу на AR книжкової ілюстрації, що сьогодні дуже затребувано. Дослідженню цієї технології була присвячена дипломна робота бакалавра Владлени Маленкової (кер. І. Тихомиров, 2019). Вона мала AR-застосунок під назвою «Я досліджую світ»³⁴, який дозволив не тільки споглядати додатковий візуальний контент – тривимірні анімації як результат розпізнавання гаджетами пласких ілюстрацій, а й «розмальовувати» тривимірні конструкції в реальному часі. Таким чином, використання книжки перетворюється на своєрідну гру, що сприяє більш глибокому залученню аудиторії до процесу читання. Успішне продовження цього досвіду, а також опанування нового для нас напряму мультимедійного дизайну – буктрейлеру – було реалізоване в якісних бакалаврських проєктах Вікторії Стороженко («Буктрейлер і AR до дитячої книги “Казки зі Львова”»³⁵, ілюстрації Ірини Борисової, кер. Г. Пегахіна, 2020) і Олени Салати («Буктрейлер і AR до книги “Оливковий та рудий”»³⁶, ілюстрації Марії Христенко, кер. М. Опалев, 2021).

Цікавим експериментом з доповненою реальністю, а точніше переходом від AR до змішаної реальності є дипломний проєкт магістра Анастасії Рабко, розвиваюча дитяча гра «Пізнай ліс навколо себе»³⁷ (кер. М. Опалев, 2020) (Іл. 15). Пласка мапа, що є ігровим полем, у гарнітурі AR перетворюється на об'ємний ліс із анімованими тваринами, розробленими в стилістиці низькополігонального моделювання. Проєкт створив комфортні умови для навчання дітей. Додатково ав-

³³ URL: <https://www.facebook.com/cherkasy.art.museum/videos/508335096880839> (дата звернення : 08.09.2021).

³⁴ URL: https://youtu.be/nurAv_LQCp8 (дата звернення : 08.09.2021).

³⁵ URL: <https://youtu.be/DppeB5Oi49k> (дата звернення : 08.09.2021).

³⁶ URL: https://youtu.be/T3aw_X6a60 (дата звернення : 08.09.2021).

³⁷ URL: https://youtu.be/v54nTSem_mo (дата звернення : 08.09.2021).

²⁹ Кер. М. Опалев та І. Тихомиров. URL: <https://youtu.be/jw8N7O-nll> (дата звернення : 05.09.2021).

³⁰ URL: <https://youtu.be/n4HAGiA5lrY> (дата звернення : 06.09.2021).

³¹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v7dITDiVaT8> (дата звернення : 06.09.2021).

³² URL: https://youtu.be/7CQzCHsg_SM (дата звернення : 08.09.2021).

торка надала можливість змінювати в цій локації різні пори року за допомогою QR-кодів.

В останніх розробках доповненої реальності, паралельно з «оживленням» пласкої графіки, ми все більше звертаємо увагу на AR у міському середовищі. Зазвичай це складне завдання, що потребує розроблення застосунків на базі геолокації. Але поки що нам вдається створювати ці проекти на основі розпізнавання образів. Першим вагомим результатом було оживлення фресок Пабло Пікассо у Барселоні на фризі будівлі СОАС (Collegi d'Arquitectes de Catalunya) на Новій площі (Plaça Nova), майже навпроти кафедрального собору³⁸. При наведенні смартфона на ці фрески і вдень і вночі, зображення на них оживають. Фігурки починають відділятися від поверхні та пританцьовувати. Системну роботу над цим проєктом перервала епідемія коронавірусу навесні 2020 р., але надалі ми будемо продовжувати опрацьовувати подібні задуми.

Вдалим прикладом у цьому напрямку можна вважати бакалаврський проєкт «Доповнена реальність на мозаїках харківського метрополітену»³⁹ Олександри Бойко (кер. М. Опалєв, 2021). Вплетення доповненої реальності в харківський метрополітен приверне більше уваги до архітектурної спадщини міста, зацікавить вивченням історії Харкова. Авторкою було обрано по дві мозаїчні композиції на трьох станціях Олексіївської лінії: «Ботанічний сад», «23 Серпня» та «Олексіївська» під авторством заслужених художників України Ігоря Моргунова і Ольги Єрофєєвої, художників Віктора та Ірини Погорєлових. Застиглі роботи, які найчастіше залишаються непоміченими, починають взаємодіяти з глядачем, через що сучасні технології об'єднуються з монументальним мистецтвом.

Набутий досвід у проєктах AR, а також популярність цього напрямку у світі спонукали нас розгорнути системне вивчення цього явища [9].

Віртуальна реальність. Ще декілька років тому створення віртуальної реальності (VR) здавалося неможливим через брак коштовної та складної техніки. Але сьогодні ці розробки на нашій кафедрі стають одним з основних напрямів роботи. Її початок належить до 2013 р., коли групою студентів Олексієм Лисенком, Вірою Сахнюк і Максимом Водолазьким був створений семихвилинний анімаційний ролик для стереоскопічних кінотеатрів «Остання надія. Новий Едем» (Іл. 16), котрий був захищений як диплом спеціаліста (кер. доц. Т. Костенко, викл. М. Мурашко, Л. Сухорукова). У проєкті закладена ідея прагнення людини до безпеки й добробуту. Ціль-

ний динамічний анімаційний фільм складається з трьох взаємопов'язаних частин, кожна – з оригінальним сюжетом і персонажами, з використанням різноманітних перешкод, пасток, візуальних ефектів та якісним звуковим супроводом. При демонстрації в 5D-кінотеатрі він створює повну ілюзію присутності глядача в центрі подій, занурює його в сюжет і залишає незабутні враження.

Концепт сучасного мультимедійного оформлення фестивалю моди «Харків-фешн»⁴⁰ був представлений Олександріною Ривкіною на захисті диплома магістра у 2019 р. (кер. доц. І. Малиніна) (Іл. 17). Відбудований у 3D, зал фестивалю виходить за рамки фізичної реальності, переходячи в штучний простір абстракції. У ньому розташовані об'єкти, створені проєкційними технологіями, а також засобами доповненої, змішаної і віртуальної реальності. Усе це допомагає відтворити на подіумному майданчику елементи перформансу. Ці засоби мультимедіа дозволяють створювати візуальну комунікацію відвідувача показу з уявними об'єктами шоу моди.

Пошук нових виразних засобів у VR привів до створення унікального художнього простору в дипломному проєкті магістра Владлени Маленкової⁴¹ (кер. ст. викл. Н. Мироненко, 2020) (Іл. 18). У цій роботі образотворче мистецтво стає субкатегорією медіакультури, яка пропонує глядачеві складний та якісний у технічному відношенні сучасний візуальний продукт. Тривимірний простір створений на основі картин грузинського художника Давида Маргіашвілі (1978 р. н.). Презентаційний ролик з оглядом 360° знайомить з його творчістю спочатку у віртуальній галереї, далі глядач переміщується на вулицю уявного міста. Усі будівлі цього тривимірного віртуального міста, анімовані фігурки людей, птахи, автомобілі ніби зійшли з картин художника, і глядач відчуває себе усередині цієї місцевості.

Зміна сучасної парадигми комунікаційного середовища з реального на онлайн-спілкування зумовлена новими викликами сьогодення. Останнім часом активно розвиваються нові види взаємодії в інтернет-просторі, доступні та зрозумілі у використанні. Так, комунікативними майданчиками для здійснення соціально-культурного досвіду стають нові інтернет-платформи. На одну з них, платформу «Mozilla Hubs», ми звернули увагу, і на цій платформі як бакалаврський диплом була створена Марією Ізбаш віртуальна галерея творів харківського графіка Владислава Христенка (1963 р. н.)⁴² (кер. М. Опалєв, 2021)

⁴⁰ URL: <https://youtu.be/uYCBXqom3AE> (дата звернення : 08.09.2021).

⁴¹ URL: <https://youtu.be/BR6oGUtFsnA> (дата звернення : 08.09.2021).

⁴² URL: <https://youtu.be/g20RIK5cl2g> (дата звернення : 08.09.2021).

³⁸ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x7NmQv6s20Y> (дата звернення : 08.09.2021).

³⁹ URL: <https://youtu.be/TRqwuMCWA8Q> (дата звернення : 08.09.2021).

(Іл. 19). Витонченість графічної техніки в офортах спонукала авторку зберегти цю тендітність у «павільйонах» віртуального простору, відбудовуючи у 3D-програмах різні конструкції з ліній. Ці лінійні візерунки в архітектурі доповнюються важкими формами – камінням. Поєднання витонченого і масивного створює контрастні рішення, що дуже вдало гармоніює з технікою графіки, яку використовує В. Христенко.

Віртуальні 3D-галереї не є розповсюдженими як в Україні, так і у світі загалом. Крім того, такий підхід до створення новітніх виставкових просторів ще не набув популярності в суспільстві, але в сучасних тенденціях зростаючої онлайн-комунікації стає зрозумілим, що за деякий час процес віртуалізації різних сфер стане широко розповсюдженим явищем.

Сучасні гарнітури, особливо бездротові, тепер дозволяють користувачам набагато вільніше використовувати звук, дотик та відчуття простору у VR. Саме на використання таких гарнітур розрахований дипломний проєкт «Musical Touch»⁴³ бакалавра Марії Борисенко (кер. М. Опалєв, 2021) (Іл. 20). Концепція розглядає альтернативний фантастичний погляд на процес створення музики. Малювання й анімація локацій із «життєвого циклу» музичної ноти в просторі було виконано за допомогою платформи Quill. Знаходячись «усередині твору», глядач постійно рухається догори поверхами, наче у скляному ліфті. Основою для розробки світів слугували урбаністичні структури з простими формами і великою кількістю деталей. Персонажами локацій є нотки, кожна з яких має автентичний вигляд. Цю роботу важко віднести до певного жанру. Можливо, це можна означити як VR-перфоманс. Сучасні технологічні та творчі досягнення, в тому числі й студентів ХДАДМ, продовжують руйнувати грані між віртуальною та фізичною реальністю.

Проаналізовані тенденції мають прямий вихід у сучасне життя. Анімація – це не тільки дитячі мультфільми. Вона має необмежені можливості, це універсальний інструмент будь-якої комунікації. Завдяки цьому вона працює у різноманітних індустріях і жанрах – від документалістики до фантастики, від брендингу до експериментального відеоарту. Наші студенти постійно відвідують єдиний в Україні Міжнародний фестиваль актуальної анімації та медіамистецтва LINOLEUM⁴⁴ у Києві. Останнім часом – уже як повноцінні учасники конкурсних програм і ведучі майстер-класів цього професійного свята, що поєднує представників анімаційної індустрії всього світу. Активна діяльність розгорнута нами також і на інших фес-

тивальних майданчиках по всьому світу. Щороку студенти приносять десятки сертифікатів і нагород з міжнародних анімаційних фестивалів.

Анімаційна візуалізація музичних творів – це окремий вид музичного кліпу, який не має масового поширення в цій індустрії. Здебільшого на телебаченні або на музичних інтернет-каналах представлені кліпи, відзняті та змонтовані у відеотехнологіях. Але переваги нашого ексклюзивного підходу, як ефективного засобу поширення популярності музичного твору, безперечно завдяки великому вкладу саме творця – художника характерної анімації.

Фрагменти фрактальної анімації все частіше з'являються у високобюджетних, найчастіше фантастичних художніх фільмах. Нас приваблює не тільки пошук художньої виразності нескінченних фрактальних світів і застосування їх у наших анімаційних історіях, а й подальші перспективи виходу випускників кафедри МД у велику індустрію кінематографії.

ІТ-галузь увесь час потребує нових фахівців, і ринок праці в ІТ-технологіях ще довго не буде насиченим. На сьогодні найбільш міцними та незалежними державами стають ті, які найбільш вкладаються в цю індустрію. Це саме стосується і мультимедійного дизайну як виду проєктно-художньої діяльності, спрямованої на трансляцію візуальної інформації в інтерактивне середовище. Виховання моушн-дизайнерів, що знаються на сучасних засобах естетизації такої інформації, ми вважаємо надважливим завданням.

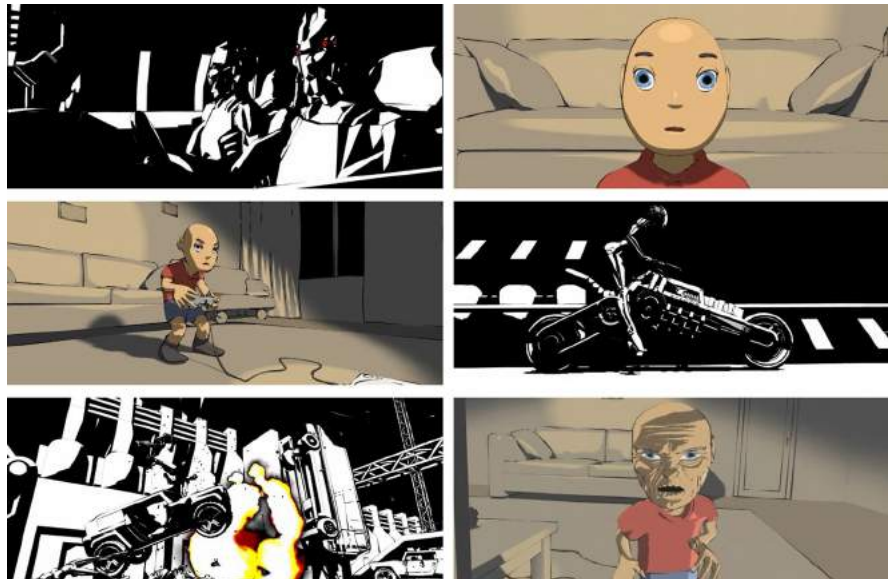
Ще одна тенденція у світі, що набирає потужних обертів, – це розвиток ігрового ринку. Найбільші світові компанії-розробники комп'ютерних ігор відкривають свої філіали в тих країнах, де існує найбільша кількість фахівців-дизайнерів ігор. Україна в цьому процесі не є винятком. Ми наголошуємо на розробці дизайну інді-ігор, оскільки саме вони максимально розкривають індивідуальні художні можливості наших студентів.

Така галузь мультимедійного дизайну, як 3D-меппінг на наших очах перетворюється з ексклюзивного виду творчості на потужну індустрію, яка поступово охоплює весь світ. Особливо це стосується архітектурного 3D-меппінгу, фестивалі й конкурси якого все більше стають популярними. Нам вдалося достойно вписатись у цей процес. Близька до 3D-меппінгу за своєю суттю доповнена реальність поки що не так поширена. Але проєкти AR стають усе більш популярними і згодом стануть буденними. Те саме стосується і віртуальної реальності. Якщо в AR ми вже досягли деяких результатів, то діяльність у галузі VR, до якої ми тільки доторкнулись, го-тує для нас нові приємні сюрпризи.

⁴³ URL: <https://youtu.be/PQbizOuU08> (дата звернення : 08.09.2021).

⁴⁴ URL: <https://linoleumfest.com> (дата звернення : 08.09.2021).

Іл. 1. Анімаційний фільм
«Гра».
Авт.: О. Захаров, кер.:
доц. Л. Сторожук. Диплом
спеціаліста, 2007

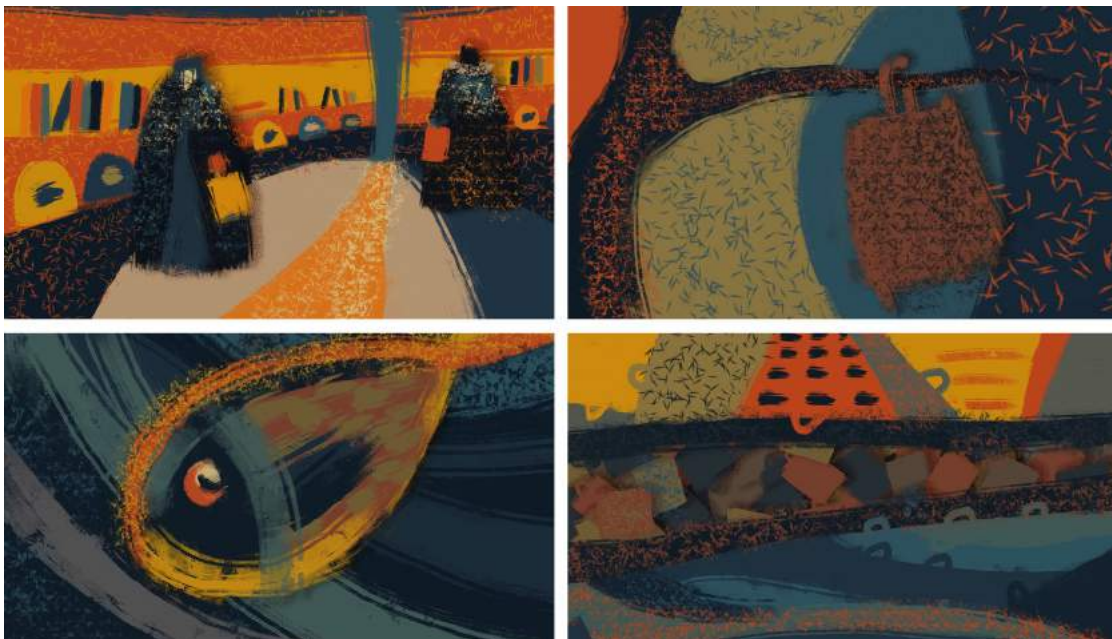


Іл. 2. Серія
короткометражних
мультфільмів «Пригоди
Хом'ячка».
Авт.: Д. Комаринська, кер.:
викл. Д. Суходол. Диплом
спеціаліста, 2010



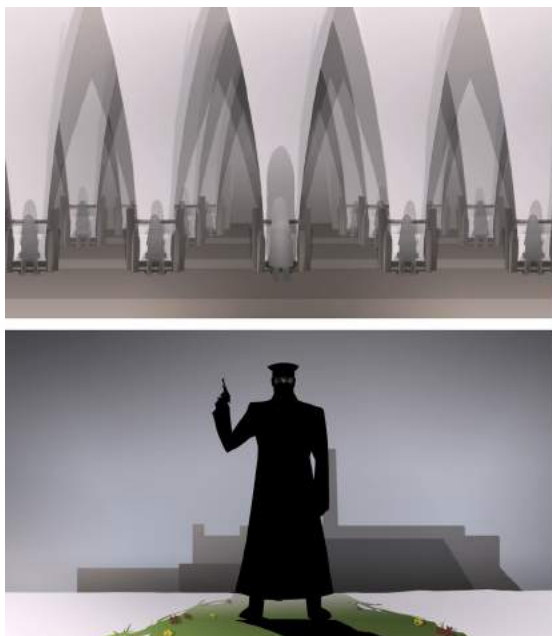
Іл. 3. Анімаційний ролик
«Я мир создам из ничего».
Авт.: О. Меншеніна, кер.:
доц. Л. Сторожук. Диплом
бакалавра, 2011





Іл. 4. Анімаційний ролик «Absorbtion». Авт.: М. Вакуленко, кер.: доц. Л. Сухорукова. Диплом бакалавра, 2019

Іл. 5. Анімаційний ролик «Квітка Народу». Авт.: Н. Покусинський, кер.: викл. Г. Пегакіна. Диплом бакалавра, 2021



Іл. 6. Анімаційний ролик «Drink me». Авт.: М. Рибалко, кер.: ст. викл. А. Радомська. Диплом бакалавра, 2021

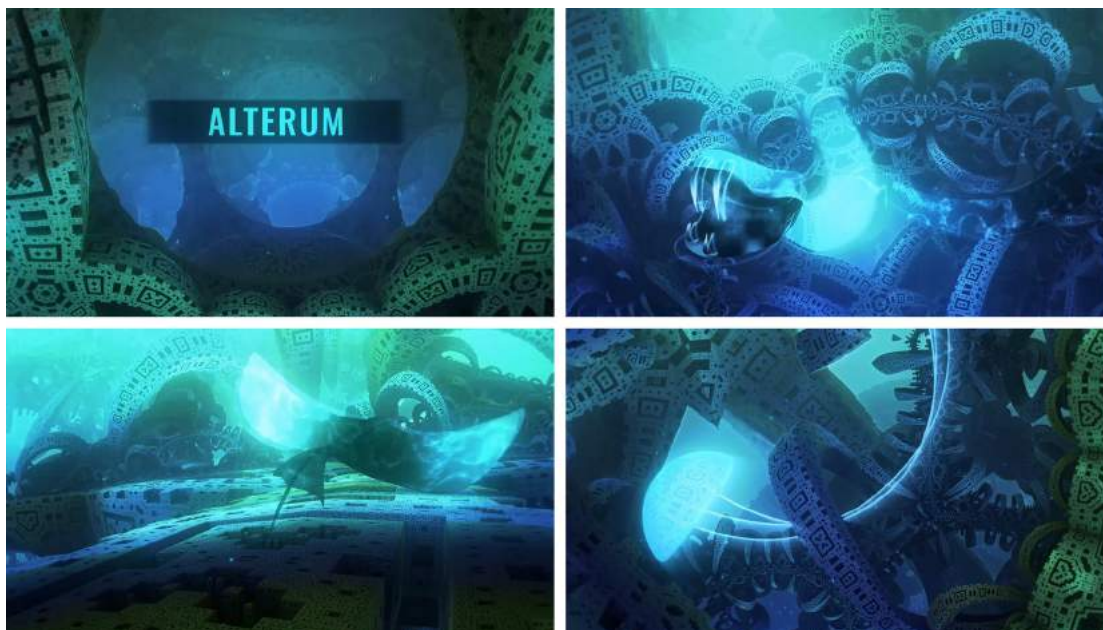
Іл. 7. Анімаційний ролик «KSADA». Авт.: Д. Губська, кер.: ст. викл. І. Тихоміров. Семестрове завдання, 2021



Іл. 8. Анімаційний ролик «Postmouse». Авт.: А. Борисенко, кер.: ст. викл. І. Тихоміров. Диплом бакалавра, 2021

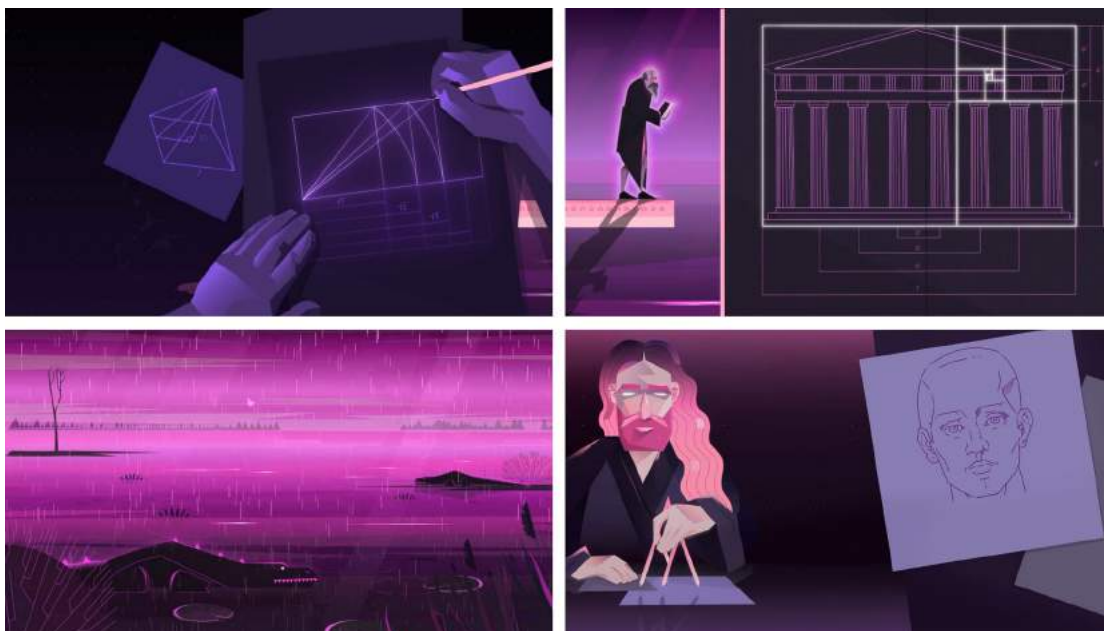


Іл. 9. Анімаційний ролик «Момент». Авт.: Д. Виучейська, кер.: ст. викл. І. Тихоміров. Диплом бакалавра, 2021



Іл. 10. Анімаційний ролик «Alterum». Авт.: М. Вакулєнко, кер.: доц. І. Малиніна. Диплом магістра, 2020

Іл. 11. Анімаційний ролик «Золотий перетин». Авт.: А. Станішевська, кер.: доц. Л. Сухорукова. Диплом бакалавра, 2017



Іл. 12. Дизайн гри для мобільних пристроїв «Misty Dog». Авт.: А. Акініна, кер.: ст. викл. І. Тихоміров. Диплом бакалавра, 2019



Іл. 13. Проєкт Євгена Котляра «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу». Анімація в AR роботи Юлії Балабухи «Apple Core», авт. анімації: Діана Гармаи, 2019

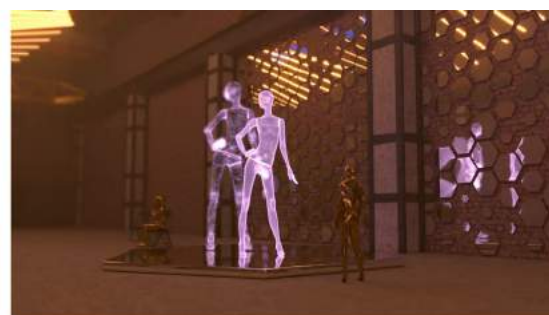


Іл. 14. На виставці «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу» в Черкаському обласному художньому музеї. 13 лютого 2020 р. Фото: Є. Котляр



Іл. 15.
Розвиваюча
дитяча гра
«Пізнай
ліс навколо
себе». Авт.:
А. Рабко, кер.:
доц. М. Опалєв.
Диплом
магістра, 2020

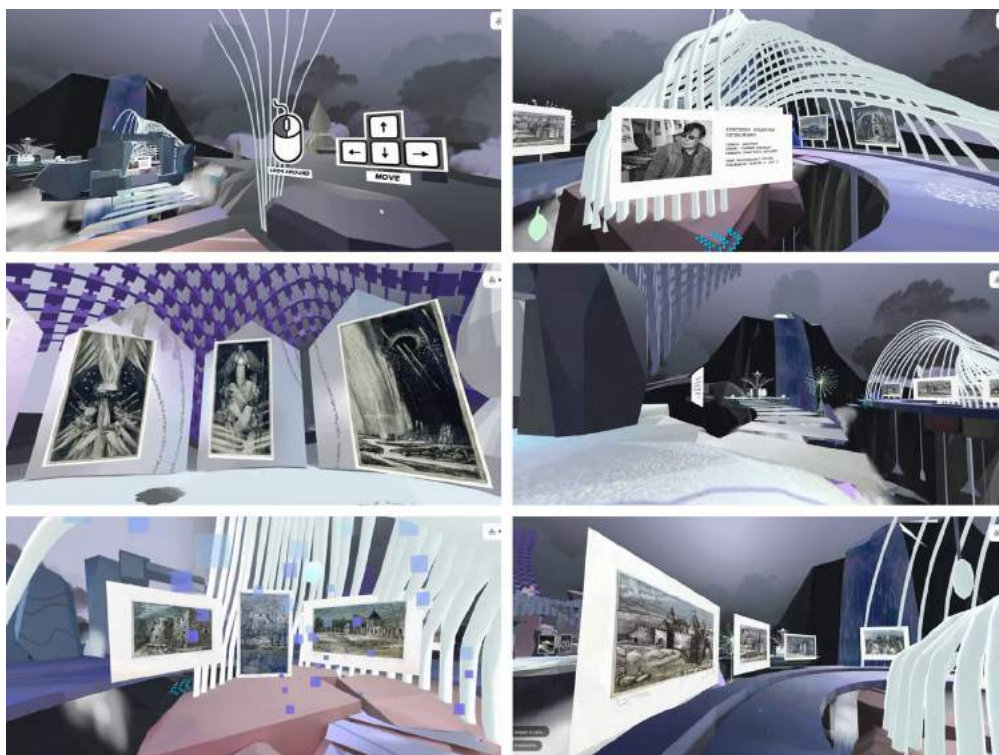
Іл. 16.
Анімаційний
ролик для
стереоскопічних
кінотеатрів
«Остання
надія. Новий
Едем». Авт.:
О. Лисенко,
В. Сахнюк,
М. Водозазький.
Кер.: доц.
Т. Костенко,
викл.
М. Мурашко,
Л. Сухо-
рукова. Диплом
спеціаліста,
2013



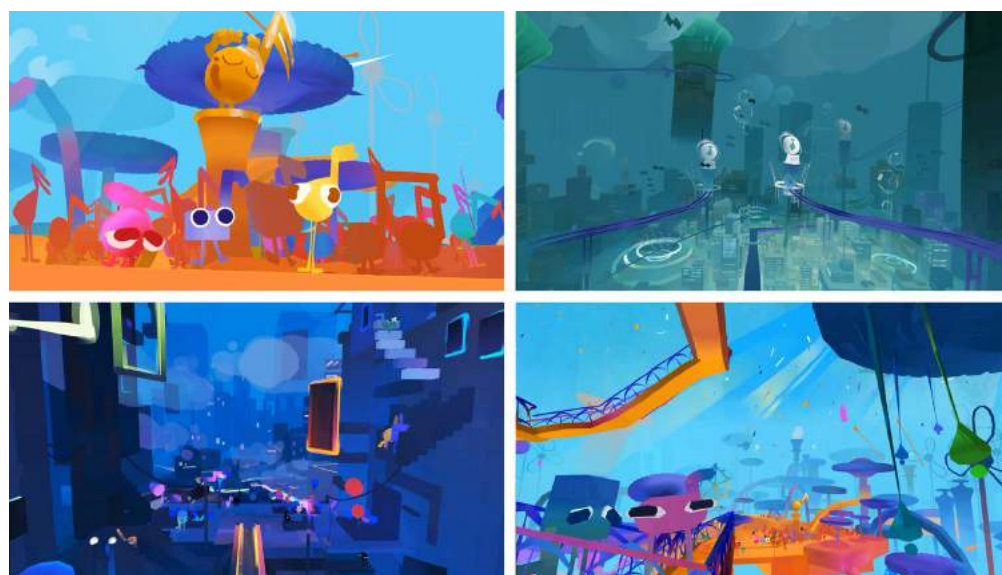
Іл. 17.
Концепт
сучасного
мульти-
медійного
оформлення
фестивалю
моди «Харків-
фешн». Авт.:
О. Ривкіна,
кер.: доц.
І. Малиніна.
Диплом
магістра,
2019



Іл. 18. Віртуальна реальність з картин художника Давида Мартіашивілі. Авт.: В. Маленкова, кер.: доц. Н. Мироненко. Диплом магістра, 2020



Іл. 19. Віртуальна галерея графічних робіт Владислава Христенка. Авт.: М. Ізбаи, кер.: доц. М. Опалєв. Диплом бакалавра, 2021



Іл. 20. Дизайн віртуального оточення «Musical Touch». Авт.: М. Борисенко, кер.: доц. М. Опалєв. Диплом бакалавра, 2021

Висновки. Створення кафедри «Мультимедійний дизайн» можна відраховувати з вересня 2004 р., коли у ХДАДМ була проведена реорганізація і створена кафедра «Дизайн інтерактивних засобів візуальних комунікацій» (ДІЗВК) з функціями випускової і забезпечувальної. На початку становлення кафедри склався невеликий колектив фахівців у комп'ютерних технологіях, класичній анімації, вебдизайні. Одним із головних напрямів тоді вважався дизайн телеканалів, а все інше було на стадії експериментування. Поступово, з приходом нових викладачів і розробленням методик, зміцнювались інші напрями діяльності кафедри. Активна популяризація найкращих робіт наших студентів в інтернет-прос-торі дозволила значно підвищити популярність МД, збільшити кількість студентів і знайти ресурси для відкриття та досліджень сучасних актуальних сфер мультимедіа.

До найбільш актуальних напрямів мультимедійного дизайну й анімації, на розвиток яких спрямована сучасна діяльність кафедри МД, належать традиційні й експериментальні види анімації, у тому числі візуалізація музичних творів, фрактальна анімація. Велика увага звертається на теоретичні дослідження і практичні розробки моушн-дизайну, дизайн комп'ютерних ігор у всьому їх різноманітті, розробки у проєкційних технологіях як для малих форм, так і для архітектурного 3D-меппінгу. **Пильне спостереження проводиться за новітніми технологіями доповненої і віртуальної реальності, відбуваються експериментальні роботи в цих галузях.**

Найбільші зусилля викладачів кафедри МД на останніх етапах навчання націлені на два напрями професійної діяльності студентів. Перша – робота в реальних проєктах моушн-дизайну й анімації. Тому завдання на дипломні проєкти формуються максимально наближеними до практики. Самі студенти здебільшого самостійно знайомляться зі студіями, що орієнтовані на МД, хоча напружене навчання на останніх курсах робить паралельну роботу фрилансером неефективною. За приблизними оцінками, після закінчення Академії майже третина наших випускників працює в студіях моушн-дизайну, у тому числі в українських філіалах закордонних компаній або в інших країнах. Ще третина влаштовується у філіали компаній-розробників комп'ютерних ігор. Велика частина успішно працює у галузі моушн-дизайну фрилансерами. Другий напрям розвитку випускників, який ми активно підтримуємо, – це їх подальше навчання. Завдяки цьому зростає кількість наших студентів, що бажають учитися в магістратурі, в тому числі за кордоном.

Виклики сучасності, і перш за все ринок праці, що постійно модернізується, вимагають

пильного стеження за сучасними тенденціями у мультимедіа і оперативного впровадження інноваційних технологічних рішень у навчальний процес. Тому перелік напрямів, означений у даній статті, не є «замороженим» на роки. Пошуки і зміни з року в рік відбуваються як усередині цих напрямів, так і в плані засвоєння новітніх галузей мультимедіа.

Література:

1. Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу : каталог виставки / куратор проєкту, [авт. тексту] Є. Котляр. Харків : ХДАДМ : Центр Сходознавства ХДАДМ, 2019. 80 с. : іл.
2. Іваненко Т. О., Опалев М. Л. Інноваційні шрифтові експерименти як засіб самовираження. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 20 квітня 2018 року). Київ : КНУТД, 2018. Т. 2. С. 35–38.
3. Мурашко М. В. Проєктно-художній інструментарій моушн-дизайну (на прикладі рекламного ролика) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. 20 с.
4. Опалев М. Л. Дизайн мультимедійних презентацій: стильові напрями і засоби формування візуально-образної мови : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. 20 с.
5. Опалев М. Л. Структура й особливості дизайну аудіовізуального контенту архітектурного 3D-меппінгу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 1. С. 30–42.
6. Опалев М. Л., Іваненко Т. Шрифтова анімація: буква, слово, текст : навч.-метод. посібник. Харків : ХДАДМ, 2020. 172 с., іл.
7. Опалев М. Л., Мурашко М. В. Определение моушн-дизайна и систематизация его объектов. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 6. С. 31–35.
8. Опалев М. Л., Саввіна К. С. Етапи розвитку анімованої типографіки в моушн-дизайні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 8. С. 77–80.
9. Опалев М. Л., Фомина К. О. Використання простору в дизайні доповненої реальності для творів живопису та графіки. *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects*. Proceedings of International scientific and practical conference (Venice, Italy, 2020, November 27–28). Venice : Baltija Publishing, 2020. P. 163–167. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-111>
10. Сухорукова Л. А. Засоби художньої виразності в мультимедійному дизайні (на прикладі музичного кліпу з елементами 3D-анімації) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2015. 22 с.
11. Тарасов В. Біблійний символізм навколо ньютонівського яблука. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. № 3. С. 122–126. Рец. на кн. : Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу : каталог виставки / куратор проєкту, [авт. тексту] Є. Котляр. Харків : ХДАДМ : Центр Сходознавства ХДАДМ, 2019. 80 с. : іл.
12. Azuma R. T. A survey of augmented reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*. 1997. No. 6(4). P. 355–385. DOI: [10.1162/pres.1997.6.4.355](https://doi.org/10.1162/pres.1997.6.4.355)

13. Billingham M., Clark A., Lee G. A Survey of Augmented Reality. *Foundations and Trends® in Human-Computer Interaction*. 2015. Vol. 8, no. 2/3. P. 73–272. DOI: <http://dx.doi.org/10.1561/1100000049>
 14. Hale K. S., Stanney K. M. *Handbook of Virtual Environments*. [2nd ed.]. Boca Raton, Florida : CRC Press. 357 p. DOI: <https://doi.org/10.1201/b17360>
 15. Opaliev M., Balagura I., Menshenina O., Tsymbal A. Mały świat. 9 Międzynarodowe Warsztaty Niepokoju Twórczego Kieszek Vincenta, Synteza (Poznań, 5–7 maja 2010, park na Cytadeli). Poznań, 2010. P. 3.
 16. Opaliev M., Chadaieva D., Dudka O., Kravchenko Y. An invisible portrait. *The 16th International Creative Anxiety Workshops – the Biennale Vincent’s Pocket* (Poznan, May 8–11, 2017). Poznan, 2017. P. 19–23.
 17. Opaliev M., Dubinskaya V., Kusminskaya A., Mushenko A. Sides of Progress. *The 7th Vincent’s Pocket International Creative Anxiety Workshops* (Poznań, May 5–9, 2008). Poznan, 2008. P. 26.
 18. Opaliev M., Korneichuk A., Medvedieva Y., Shtadchenko J. Modern Indian Village. *The 10th Vincent’s Pocket International Creative Anxiety Workshops Tradition in Modernity* (Poznan, May 8–12, 2011). Poznan, 2011. P. 22–23.
- References:**
1. Kotlyar, E. (Author & editor). (2019). *Avtoportret z yablukom. Samoprezentatsiia mifu* [Self-portrait with an Apple. Myth Self-presentation] [Exhibition catalog]. Kharkiv: KSADA; Center for Eastern Studies KSADA. [In Ukrainian].
 2. Ivanenko, T. & Opalev, M. (2018, April 20). Innovatsiini shriftovi eksperymenty yak zasib camovyrazhennya [Innovative typeface experiments as a means of selfemployment]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Actual problems of modern design]. Proceedings of *International Scientific and Practical Conference* (vol. 2, pp. 35–38), Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
 3. Murashko, M. V. (2016). *Proektno-khudozhnii instrumentarii moushn-dyzainu (na prykladi reklamnoho rolyka)* [Art Tools of Motion-Design (on the example of preview trailers)]. Extended abstract of PhD dissertation. Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
 4. Opalev, M. L. (2010). *Dyzain multymediinykh prezentatsii: stylovi napriamky i zasoby formuvannia vizualno-obraznoi movy* [Design of multimedia presentations: style directions and means of forming visual language]. Extended abstract of PhD dissertation. Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
 5. Opalev M. L. (2021). Struktura i osoblyvosti dyzainu audiovizualnoho kontentu arkhitekturnoho 3D-meppinhu [Structure and features of design of audiovisual content of architectural 3D-mapping]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 30–42. [In Ukrainian].
 6. Opalev, M. L. & Ivanenko, T. O. (2020). *Shryftova animatsiia: bukva, slovo, tekst* [Font animation: letter, word, text]. Kharkiv: KhDADM. [In Ukrainian].
 7. Opalev, M. L. & Murashko, M. V. (2012). Opredeflenie moushn-dyzaina i sistematzatciya ego obyektov [Definition of motion design and systematization of its objects]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 31–35. [In Russian].
 8. Opalev, M. L. & Savvina, K. S. (2014). Etapy rozvytku animovanoi typografiky v moushn-dyzaini [Stages of development of animated typography in motion design]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 8, 77–80 [In Ukrainian].
 9. Opalev, M. L. & Fomina, K. O. (2020, November 27–28). Vykorystannia prostoru v dyzaini dopovnenoi realnosti dlia tvoriv zhyvopysu ta hrafiky [The use of space in augmented reality design for paintings and graphics]. In *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects*. Proceedings of *International Scientific and Practical Conference* (pp. 163–167). Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation & Ca’ Foscari University of Venice, Venice, Italy. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-111> [In Ukrainian].
 10. Sukhorukova, L. A. (2015). *Zasoby khudozhnoi vyraznosti v multymediinomu dyzaini (na prykladi muzychnoho klipu z elementamy 3D-animatsii)* [Means of artistic expression in multimedia design (on the example of a music video with elements of 3D animation)]. Extended abstract of PhD dissertation. Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
 11. Tarasov, V. (2020). Bibliiniy symbolizm navkolo nyutonivskogo yabluka [Biblical symbolism around the Newtonian apple] [Review of the book *Avtoportret z yablukom. Samoprezentatsiia mifu*, by E. Kotlyar]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 122–126. [In Ukrainian].
 12. Azuma, R. T. (1997). A survey of augmented reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 6(4), 355–385. <https://doi.org/10.1162/pres.1997.6.4.355>
 13. Billingham M., Clark A. & Lee G. (2015). A Survey of Augmented Reality. *Foundations and Trends® in Human-Computer Interaction*, 8(2/3), 73–272. <http://dx.doi.org/10.1561/1100000049>
 14. Hale, K. S. & Stanney, K. M. (Eds.). (2014). *Handbook of Virtual Environments: Design, Implementation, and Applications*. (2nd ed.). Boca Raton, Florida: CRC Press. <https://doi.org/10.1201/b17360>
 15. Opaliev, M., Balagura, I., Menshenina, O. & Tsymbal, A. (2010, May 5–7). Mały świat [Little World]. In *Kieszek Vincenta, Synteza* [Vincent’s Pocket, Synthesis]. Proceedings of *The 9th International Creative Anxiety Workshops* (p. 3), park na Cytadeli, Poznań, Poland. [In Polish].
 16. Opaliev, M., Chadaieva, D., Dudka, O. & Kravchenko, Y. (2017, May 8–11). An invisible portrait. In *Kieszek Vincenta* [Vincent’s Pocket]. Proceedings of *The 16th International Creative Anxiety Workshops – the Biennale* (pp. 19–23), Poznań, Poland.
 17. Opaliev, M., Dubinskaya, V., Kusminskaya, A. & Mushenko, A. (2008, May 5–9). Sides of Progress. In *Kieszek Vincenta* [Vincent’s Pocket]. Proceedings of *The 7th International Creative Anxiety Workshops* (p. 26), Poznań, Poland.
 18. Opaliev, M., Korneichuk, A., Medvedieva, Y. & Shtadchenko, J. (2011, May 8–12). Modern Indian Village. In *Kieszek Vincenta* [Vincent’s Pocket]. Proceedings of *The 10th International Creative Anxiety Workshops* (pp. 22–23), Poznań, Poland.

УДК 7.02:74+003.07:655
ID ORCID 0000-0002-7355-1036
DOI 10.33625/visnik2021.02.218

Тетяна ІВАНЕНКО

*Харківська державна академія
дизайну і мистецтва*

МІЖНАРОДНИЙ СТУДЕНТСЬКИЙ КОНКУРС ЗІ ШРИФТУ І КАЛІГРАФІЇ RANGRAM: СТАНОВЛЕННЯ, РОЗВИТОК, ПЕРСПЕКТИВИ

*Іваненко Т. О. Міжнародний студентський конкурс зі шрифту і каліграфії **Pangram**: становлення, розвиток, перспективи.* У статті аналізується досвід проведення Міжнародного студентського конкурсу зі шрифту і каліграфії **Pangram** у контексті феномену фестивалів та конкурсів, що популяризують мистецтво шрифту в культурному просторі України й світу. Метою статті є ретроспективний огляд п'яти років існування конкурсу, його статистичний аналіз, результати та перспективи. Це дослідження виконано в рамках святкування 100-річчя ХДАДМ, і ідея розвідки пов'язана з визначенням одного з напрямків розвитку Академії у майбутньому. Сфера творчих конкурсів міжнародного рівня різноманітна й постійно розвивається. Найбільш відомими професійними шрифтовими конкурсами є *Morisawa Type Design Competition*, *TDC Typeface Design Competition*, *GRANSHAN Type Design Competition*, на яких дизайнери представляють свої новітні розробки з шрифтового дизайну. У статті порушено проблему реалізації творчих ідей студентів мистецьких вишів шляхом участі у конкурсах, акціях, фестивалях. Зазначено, що практика оголошення конкурсів є прикладом заохочення молоді до креативу, а для організації – можливість знайти талановитий трудовий потенціал. Автором розглянуто особливості основних шрифтових фестивалів, що проводились в Україні у різні роки, а саме: «Свято кирилиці», «Рутенія», «Простір літер». Проаналізовано стан дослідження проблематики, підкреслено, що феномен творчих акцій, фестивалів і конкурсів у науковому плані є недостатньо вивченим, проте вони широко висвітлюються місцевими та регіональними інтернет-ЗМІ як знакові події, які демонструють інтерес соціуму. Зосереджено увагу на передісторії, виникненні ідеї, розвитку та трансформації конкурсу **Pangram**. Головна ідея конкурсу полягає у можливості демонстрації шрифтових ідей студентів мистецьких закладів вищої освіти різних країн. Конкурс також сприяє обміну досвідом шрифтових шкіл України та інших країн, популяризує роль дисциплін з каліграфії, шрифту та типографії у закладах вищої освіти. Автором висвітлено такі умови й механізми проведення конкурсу, як теми, номінації та категорії, формат заходу, журі та критерії оцінювання, партнери та нагороди. Зазначено, що обраний дистанційний формат виявився успішним в умовах світової

пандемії. На сучасному етапі розвитку мистецтва шрифту і каліграфії взагалі та вітчизняного зокрема, студентський конкурс є прогресивним явищем виведення методики викладання за межі стін закладів вищої освіти. Дослідження має значення для розуміння тенденцій у сучасному шрифтовому дизайні та каліграфії з точки зору становлення української ідентичності та формування дизайнерської культури в цілому.

Ключові слова: *Pangram*, шрифт, шрифтовий дизайн, каліграфія, летеринг, фестиваль, конкурс, студент, міжнародний шрифтовий конкурс.

Ivanenko T. International Student Competition on Font and Calligraphy Pangram: Origins, Development, Prospects. The article analyzes the experience of holding the Pangram International Student Competition on Font and Calligraphy in the context of the phenomenon of festivals and competitions that popularize the art of type in the cultural space of Ukraine and the world. The purpose of the article is a retrospective review of the five year existence of the competition, its statistical analysis, results and prospects. This study was carried out in the framework of the celebration of the 100th anniversary of KSADA. Its idea is related to the determination of one of the directions of the Academy's development in the future. The field of international creative competitions is diverse and constantly evolving. The most famous professional type design competitions are *Morisawa Type Design Competition*, *TDC Typeface Design Competition*, *GRANSHAN Type Design Competition*, where designers present their latest developments in type design. The article dwells on the problem of the implementation of creative ideas of art university students through participation in competitions, creative actions, festivals. It was noted that the practice of announcing such competitions is an example of encouraging young people to be creative, and it is an opportunity to find talented labor potential for organizations. The author examines the features of the main type festivals held in Ukraine in different years, namely: *Cyrillic Holiday*, *Ruthenia*, *Space of Letters*. The state of the research of the problem is analyzed. The author emphasizes that the phenomenon of creative actions, festivals and competitions is insufficiently studied in scientific terms. Although they are widely highlighted by local and regional Internet media as significant events, which demonstrates the interest of society. Special attention is paid to the background, development and transformation of the Pangram competition. The main idea of the competition is to give the opportunity to demonstrate the font ideas of students of art higher education institutions from different countries. The competition also promotes the exchange of experience of font schools in Ukraine and other countries, popularizes the role of calligraphy, type and typography disciplines in higher education institutions. The author highlights such conditions and mechanisms of the competition as topics, nominations and categories, event format, the jury and evaluation criteria, partners, and awards. It was noted that the selected remote format proved to be successful in the global pandemic. At the present stage of the development of the art of font and calligraphy in general and in Ukraine in particular, the student competition is a

progressive phenomenon of bringing teaching methods beyond the walls of higher education institutions. The present study is important for understanding the trends in modern type design and calligraphy in terms of the formation of Ukrainian identity and the design culture in general.

Keywords: Pangram, font, type design, calligraphy, lettering, festival, competition, student, international type design competition.

Сфера професійних творчих конкурсів міжнародного рівня доволі різноманітна й постійно розвивається, що підтверджується проведенням конкурсів з живопису, плакату, фотографії, друкованої графіки, архітектури, пакування тощо. Серед професійних конкурсів зі шрифту насамперед слід відмітити Morisawa Type Design Competition¹, TDC Typeface Design Competition², GRANSHAN Type Design Competition³. Участь у більшості професійних міжнародних конкурсів є платною, що ускладнює можливості для студентства проявити себе. Слід зазначити, що у професійних дизайнерських конкурсах створюються окремі безкоштовні категорії для студентських робіт, наприклад, національний конкурс Ukrainian Design: The Very Best Of⁴ щороку виявляє найяскравіші проекти українських дизайнерів і знайомить із ними суспільство, популяризуючи тим самим вітчизняний дизайн. У конкурсі передбачена студентська категорія для всіх номінацій, зокрема типографіка.

Для студента участь у конкурсах є не тільки засобом підняти свій рейтинг у ЗВО, це ще й реальна можливість заявити про себе професійній спільноті, навіть знайти перших клієнтів або роботу у майбутньому. Суто шрифтових міжнародних конкурсів для студентів практично не існує. Необхідно зазначити, що деякі закордонні організації застосовують практику заохочення студентів до створення шрифтових гарнітур шляхом оголо-

шення конкурсів з грошовою винагородою. Так, Публічна бібліотека Провіденса (США), яка має унікальну колекцію книг з друкарства, проводить щорічний конкурс зі шрифту для студентів-дизайнерів бакалаврського та магістерського рівнів, який завершується восени церемонією нагородження та вручення премії Updike, а також лекціями запрошених фахівців зі шрифтового дизайну. Умовою конкурсу є завдання відродити історичний шрифт або створити новий за матеріалами колекції бібліотеки [25]. У Сполучених Штатах Америки творчі заклади вищої освіти проводять внутрішні конкурси серед своїх студентів, а також студенти мають змогу брати участь у конкурсі з дизайну від Асоціації дизайнерів університетів та коледжів (UCDA)⁵, як, наприклад, у Державному університеті Вейна⁶ [23].

В Україні останніми роками почали з'являтися приватні школи та курси з графічного дизайну, шрифту, каліграфії тощо (зокрема Projector, School of Visual Communication, студія каліграфії «Арт і я»), що свідчить про інтерес соціуму до рукописного шрифту, до збагачення елементів каліграфічних і лігатурних форм, авторського вираження думки тощо. Відомий український дизайнер Кирило Ткачов уже декілька років поспіль веде свій авторський курс зі шрифтового дизайну та відкрив власну дизайн-студію «АльфаБраво», де наразі працюють найкращі випускники його курсів, роботи яких були визнані у різних конкурсах, таких як Pangram (2020 р., категорія «Privat») і Ukrainian Design: The Very Best Of (2021).

Взагалі міжнародні конкурси шрифтового дизайну стають певним маркером стану ринку професії, тож поява в Україні саме студентського шрифтового конкурсу Pangram з міжнародним статусом, безумовно, мала бути подією як для закладів вищої освіти, так і для професіоналів шрифтової справи. Для успішного конкурсу важливими є механізми його проведення, номінації, склад журі, методи оцінювання робіт тощо. В Україні подібні конкурси не відбувались, але є практика проведення шрифтових фестивалів, таких як «Свято кирилиці» (Харків), «Рутенія» (Київ), «Простір літер» (Луцьк).

Події стосовно фестивалів доволі широко висвітлюються місцевими та регіональними ЗМІ, у мережі Інтернет, що також свідчить про значущість подій та увагу соціуму. Також профе-

¹ Міжнародний конкурс з шрифтового дизайну Morisawa Type Design Competition проводиться у Японії з 1984 р. (URL : <https://competition.morisawa.co.jp/en/> (дата звернення : 10.05.2021)).

² Міжнародну організацію Type Directors Club створено в 1946 р. для підняття стандартів у типографіці, офіс розташований у Нью-Йорку, США. У 1998 р. клубом засновано Typeface Design competition, конкурс із шрифтового дизайну. (URL : <https://www.tdc.org/recognizing-excellence/competitions/#typeface-design> (дата звернення : 10.05.2021)).

³ Міжнародний конкурс із нелатинського шрифту, а також латиниці та кирилиці GRANSHAN проводиться у Вірменії. Перший захід відбувся у 2008 р. за підтримкою міністерства культури Вірменії як конкурс національного шрифту. Також у рамках заходу відбуваються міжнародні конференції, присвячені сучасним проблемам шрифтового дизайну. Засновник – шрифтовий дизайнер Едік Габузян. (URL : <https://www.granshan.com/competition> (дата звернення : 10.05.2021)).

⁴ Фестиваль проводиться з 2012 р. і входить до Національного рейтингу креативності та майстерності України. (URL : <https://design-awards.com.ua/> (дата звернення : 05.06.2021)).

⁵ University and College Designers Association (UCDA) засновано 1970 р. у Північній Америці (США та Канада) як першу асоціацію професіоналів, які займаються створенням візуальних комунікацій для навчальних закладів. Щорічно проводяться конференції й конкурси з різних видів дизайну для членів асоціації та студентів, постійно розширюється професійна сфера та статус асоціації.

⁶ Wayne State University (США).

сійні інтернет-видання, такі як Telegraf.Design⁷ та «Читомо»⁸, приділяють увагу як шрифтовим заходам, так і стану шрифтової справи в Україні в цілому, публікують інтерв'ю з дизайнерами шрифту, а також огляди новинок у цій галузі. У соціальних мережах українські шрифтові дизайнери створюють професійні групи для спілкування та обговорення певних проблем, для популяризації кирилических шрифтів тощо. Так, Віктор Харик заснував у мережі Facebook групу під назвою «Щедрик: шрифтова поміч», де можна придбати шрифтовий файл, а отримані гроші призначаються в першу чергу волонтерам-медикам. Шрифтова дизайнерка Марчела Можина створила групу «Шрифтові знахідки (історичні)» також у Facebook, де демонструються дизайнерські твори української діаспори різних років, спонукаючи сучасних митців до використання кирилиці у роботі та творчості.

Останніми роками в наукових колах мистецтвознавців посилюється інтерес до дослідження каліграфії, графіки мови, шрифтового дизайну, проте феномен шрифтових фестивалів та акцій як явища залишився поза увагою. Серед українських дослідників насамперед слід відзначити видання Віталія Мітченка, присвячені становленню українського скоропису [13; 14], альбоми Володимира Лесняка, присвячені рисованому акцидентному шрифту та проблемам його історичної реконструкції [10; 11; 12], кандидатську дисертацію Ігоря Дудника, в якій розглядаються графічні особливості кирилического друкарського шрифту [2]. Автору статті також належить низка публікацій з аналізом тенденцій шрифтового дизайну в контексті становлення української ідентичності [4; 5; 6; 7; 8; 9]. Дослідниця Олена Храмова-Баранова вивчає графічний шрифтовий дизайн з позицій естетичних аспектів нової типографіки [20]. Український дизайнер Костянтин Головченко вивчає шрифт і типографію⁹ та розглядає історію проведення саме кирилических конкурсів в Україні та Росії, зокрема, в період з 1912 по 1927 р. [1].

На VIII Міжнародному фестивалі «Книжковий Арсенал» на акції від каліграфічної студії «Арт і я» був представлений каталог кирилических шрифтів від українських дизайнерів «Живий шрифт» [3; 6, с. 102], а цього року на фестивалі відбулася презентація першого друкованого номеру журналу Telegraf.Design, у якому порушу-

ються питання українського дизайну, зокрема й шрифтового [26]. З іноземних новітніх професійних видань відмітимо книгу «Дизайн шрифту» Карен Чен, викладачки Університету Вашингтону (Сіетл, США), [22] та польське видання «Як проєктувати шрифти. Від ескіза до екрана» [24], в яких детально розглянуто нюанси створення цифрового шрифту.

Як зазначає Кирило Ткачов, українські шрифтові фестивалі мали й мають великий вплив на формування дизайнерської культури. Насамперед завдяки своїй відкритості участь у них могли брати не тільки дизайнери шрифтів, а й каліграфи, типографи, книжкові дизайнери й узагалі всі, хто працює з текстом. Також роль відіграє й дружба і приємна атмосфера фестивалів та насичена цікава програма, яка надихає, формує цілісність спільноти, сповідує комплексний підхід [16].

Окремо доцільно відзначити блог Ігоря Дудника «Кирилівські читання», де автор аналізує як історичну спадщину, так і сучасні тенденції шрифтового дизайну, зокрема розглядаються здобутки українських шрифтарів, що були представлені на полях шрифтових фестивалів «Свято кирилиці», «Рутенія», «Простір літер»¹⁰.

Фестиваль шрифту і каліграфії «Свято кирилиці» проходив з 2006 р. напередодні Дня слов'янської писемності на базі Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Організатори фестивалю – Володимир Лесняк, професор кафедри графічного дизайну ХДАДМ, член-кореспондент НАМУ, член Національної спілки художників України, і Олексій Чекаль, артдиректор дизайн-студії «Panic Design» (на той час – викладач кафедри «Графіка» ХДАДМ) [19]. Кілька років фестиваль проводився на високому рівні, з залученням відомих дизайнерів шрифту, які виступали з творчими семінарами, майстер-класами, презентаціями своїх творчих робіт та наукових видань (Іл. 1–2). Ідея фестивалю – популяризація кирилическої каліграфії та шрифтового дизайну, головний результат проєкту втілювався у можливості безпосереднього професійного спілкування в неформальній творчій обстановці, об'єднанні досвіду фахівців і енергії студентів, але головною рисою було зосередження фокусу уваги одночасно на традиціях і на сучасних трендах. На жаль, з 2010 р. цей фестиваль у такому форматі більше не проводився, лише у травні 2014 р. кафедра графічного дизайну ХДАДМ провела в стінах академії внутрішню виставку, присвячену просвітителям Кирилу та Мефодію, де студенти 1 і 2 курсів продемонстрували свої роботи з каліграфії та рисованого шрифту (Іл. 3).

⁷ URL : <https://telegraf.design> (дата звернення : 27.08.2021).

⁸ URL : <https://chytomo.com> (дата звернення : 27.08.2021).

⁹ Терміни «типографіка» та «типографія» за суттю є ідентичними, різниця – у колі вживання: перше ще широко використовується в науковому середовищі та закладах вищої освіти як назва відповідної дисципліни, друге знайшло поширення останніми роками серед українських шрифтових дизайнерів у контексті практичного застосування.

¹⁰ URL : <https://cyreading.blogspot.com> (дата звернення : 19.08.2021).

Всеукраїнський фестиваль каліграфії та шрифту «Рутенія» вперше відбувся 26–29 листопада 2009 р. на базі Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука (нині КДАДПМД ім. М. Бойчука). Ідея належала художнику-графіку Юрію Антонову (на той час він був студентом). Окрім виставки шрифтових робіт визнаних авторів з каліграфії та типографіки, проводились також майстер-класи та лекції дизайнерів і каліграфів. Головною метою фестивалю було повернути інтерес до каліграфії в Україні, створити середовище для спілкування каліграфів, шрифтарів, типографів, видавців, студентів художніх навчальних закладів [17]. У результаті фестиваль привернув увагу до розвитку української абетки як самобутньої та рівнозначної серед інших алфавітних систем, що підкреслює своїми роботами відомий каліграф Василь Чебаник, автор акцидентної гарнітури Rutenia. Фестиваль проводився чотири рази, останній, з міжнародним статусом, відбувся 2014 р.

Міжнародний фестиваль каліграфії, шрифтового та книжкового дизайну «Простір літер» проводиться з 2016 р. у Луцьку, засновником є український дизайнер Кирило Ткачов. Це перший приватний шрифтовий фестиваль, що не прив'язаний до жодного закладу вищої освіти. Мета заходу полягає в аналізі історичного надбання та його інтерпретації у сучасному стилі каліграфії, шрифтового дизайну [18; 21]. У рамках заходу відбуваються виставки сучасних авторів, майстер-класи, колективні каліграфічні експромти фахівців з різних країн, лекції, конференції тощо¹¹. Зазначимо, що у 2019 р. цей фестиваль став майданчиком для проведення міжнародної конференції GRANSHAN (Іл. 4). Також у межах проведення фестивалю відкрилась виставка **Pangram** як партнера заходу – з найкращими конкурсними роботами за три роки існування (Іл. 5). Взагалі це був унікальний випадок, коли на цьому заході зустрілись у більшості члени журі **Pangram** з України, Вірменії, Болгарії, Італії, Польщі, Білорусі, Естонії та Литви й мали змогу обговорити шляхи його подальшого розвитку (Іл. 5). Також на підсумковому круглому столі фестивалю шрифтова спільнота за ініціативою автора статті обговорила проблеми узгодження шрифтової термінології, й результати зустрічі частково реалізовано у навчальному посібнику [7].

Відзначимо, що студенти й аспіранти творчих закладів вищої освіти України активно брали участь у цих тематичних фестивалях як слухачі майстер-класів, лекцій, презентацій тощо. Тож

шрифтовий конкурс **Pangram** з міжнародним статусом створює умови саме студентам проявити їх уміння, надбані під час навчання, а викладачам – продемонструвати методику викладання дисциплін зі шрифту, типографіки та проектування, що відображається у студентських роботах.

Метою статті є ретроспективний огляд п'яти років існування конкурсу зі шрифту і каліграфії **Pangram**, його статистичний аналіз, результати та перспективи¹². Це дослідження виконано в рамках святкування 100-річчя ХДАДМ, і ідея дослідження пов'язана з визначенням одного з напрямків розвитку Академії у майбутньому.

Передісторія, ідея та розвиток конкурсу Pangram. У травні 2015 р. силами викладачів і студентів кафедри графічного дизайну ХДАДМ та за підтримкою Міністерства освіти і науки України вперше було проведено Всеукраїнський студентський конкурс «Свято шрифту і каліграфії» за такими номінаціями, як каліграфія (академічна, творча), акцидентний шрифт, буквиця, лєтеринг, типографіка, шрифтовий плакат та інсталяція на тему алфавіту. Дизайнером візуального стилю виступила Поліна Макарова, на той час студентка кафедри графічного дизайну ХДАДМ. За підсумками конкурсу відбулась виставка робіт студентів і трьох викладачів (поза конкурсом) (Іл. 7) та розроблено електронний каталог¹³. Після офіційного відкриття виставки Олег Векленко провів лекцію на тему «Акцидентний шрифт. Від створення до використання», також відбулась лекція та майстер-клас з китайської каліграфії Чена Чжоу, аспіранта ХДАДМ (Іл. 8).

Надіслані 125 робіт від 83 студентів творчих ЗВО Києва, Харкова, Черкас і Херсона показали, що в Україні наявна велика цікавість і попит до конкурсів такої тематики, а також дали змогу побачити сильніші сторони учасників, зробити висновки по слабкіших, порівняти методики різних шкіл. У підсумку це надихнуло на ідею провести конкурс уже на міжнародному рівні, виокремитись від формату «Свята кирилиці» (з яким ще виникала певна асоціація) та шукати свій шлях професійного розвитку проєкту. Назва конкурсу виникла практично одразу, адже панграми – фрази, в яких присутні всі літери алфавіту, – використовуються для перевірки гарнітури практично всіх мов і систем писемності. Це стало головною ідеєю конкурсу: відійти від усталеної традиції шанування тільки слов'янської писемності, створити майданчик для демонстрації шрифтових

¹¹ Останнього разу фестиваль проводився 2019 р. У зв'язку з епідеміологічною ситуацією у світі тимчасово закритий.

¹² Усі фотографії та аналітичні схеми виконані автором публікацій. Як ілюстративний матеріал використано роботи учасників конкурсу.

¹³ Дизайн створено викладачем кафедри графічного дизайну ХДАДМ Федором Целуйком.

ідей студентів вишів різних країн. Серед завдань конкурсу слід виділити наступні позиції:

- розвиток шрифтової культури України та популяризація культурних традицій народів різних країн;
- розширення та укріплення творчих контактів, сприяння професійному спілкуванню студентів і фахівців шрифтової справи, обміну досвідом різних шрифтових шкіл України та інших країн;
- підняття певних питань з проблем формоутворення шрифту, підтримання тенденцій становлення та розвитку систем кириличної писемності;
- підвищення професійного рівня підготовки фахівців, якості методики викладання, а також визначення рівня фахової підготовки творчого характеру;
- популяризування ролі дисциплін з каліграфії, шрифту і типографії у студентському середовищі, просування в цілому сучасної каліграфії та шрифтового дизайну серед молоді.

Візуальний стиль конкурсу (знак, логотип (Іл. 9), афіші тощо) розробила викладач кафедри графічного дизайну ХДАДМ Віра Шашкова, чия енергія та допомога внесли неоцінімий вклад у підготовку та проведення заходу.

Теми та терміни конкурсу. Щороку пропонується ключова тема конкурсу, яка має відображатись у роботах учасників. Так, у зв'язку з оголошенням 2016-го Роком англійської мови в Україні, темою першого конкурсу стала *інтеграція та взаємодія алфавітів народів світу* [15]. Більшість учасників приділили увагу у своїх роботах саме англійській мові (особливо в номінації «Шрифтовий плакат»), взаємодії кирилиці та латиниці, а також представили алфавіти своїх рідних мов. Так, на підсумковій виставці у травні 2016 р. можна було побачити шрифтові роботи з такими системами писемності, як вірменська, англійська, українська, російська, болгарська, литовська та в'єтнамська (Іл. 10).

Темою наступного конкурсу (жовтень 2017) стає *паліндром* (число, слово або фраза, текст, які прочитуються однаково в обох напрямках). Від учасників очікувалася візуалізація ідеї циклічності, ритму, гри букв, слів, фраз довколишнього світу, що з успіхом продемонстрували студенти в роботах таких номінацій, як летеринг, каліграфія та шрифтовий плакат (Іл. 11, 12). Слід зазначити, що слова та фрази учасники обирали на власний розсуд, в основному превалювали паліндроми англійською та російською, але роботи з українськими паліндромами виявились більш цікавими та розкритими за своїми візуальними наративами.

Третій конкурс (листопад–грудень 2018) пройшов під гаслом «Читай! Відчувай! Інтерпретуй!» з темою «*Світова література*» й задачею візуальної інтерпретації творів світової літератури засобами шрифту і каліграфії. Конкурс дав можливість сучасній молоді продемонструвати її власний світогляд через переосмислення літературних сюжетів шляхом унікального поєднання візуальних і художніх стилістик. У підсумку проявилось різноманіття жанрів творів, студенти показали, чим вони цікавляться, що їх турбує, над чим вони замислюються (Іл. 13, 14, 15).

Після третього конкурсу та зустрічі з членами журі у 2019 р. умови та терміни проведення було переглянуто і прийнято рішення оголошувати про проведення конкурсу восени, а діяльність журі перенести на кінець навчального року, аби дати більше часу студентам і викладачам для підготовки робіт протягом двох семестрів замість одного. Тож результати четвертого Rangram із темою «*Історія писемності. Події, дати, особистості*» стали відомі у травні 2020 р. Студенти мали візуально інтерпретувати значимість певних подій і вплив особистостей на розвиток систем письма народів світу та становлення шрифтового дизайну в цілому. Відмітимо, що в каліграфічних роботах переважала тема історичного розвитку писемності (наприклад виникнення друкарства), у летерингу – прізвища дизайнерів і дослідників шрифту, а плакати в основному презентували шрифтові гарнітури та їх авторів (Іл. 16, 17, 18). Окремо слід відмітити значну кількість виконаних студентами з Єреванської академії мистецтв якісних робіт, що були присвячені автору вірменського алфавіту Маштоцу, створеного ним у 405 р. н. е. (Іл. 19).

У 2021 р. ХДАДМ відзначає 100 років від початку вищої художньої освіти в Харкові, й цілком логічним стало оголошення восени 2020 р. теми п'ятого, ювілейного конкурсу – «*Alma Mater. Свобода у творчості – творчість у навчанні*». Ідея полягала у формуванні освітньої бази, яка дає старт і формує майбутнє, а також у налагодженні зв'язку з мистецькими вишами, кафедрами, приватними школами з дизайну тощо. Студенти мали розказати про свій творчий осередок, про дух творчості та спадкоємність у стінах альма-матер, про свій креатив і власний внесок в історію та долучитися таким чином до святкування (Іл. 20, 21, 22). Також тільки цього разу додано номінацію «*Vivat, academia*» спільно з міжнародним триєнале екологічної графіки та плакату «4-й Блок». Перед учасниками постала задача інтерпретації візії 100-річчя ХДАДМ через історичний зріз, розвиток, сьогодення або майбутнє, а втіленням ідеї у різних техніках виконання міг бути знак,

логотип події або Ex Libris. У результаті конкурсу каліграфічні роботи в більшості презентували свої заклади, летеринг «розповів» про творчість у дизайні, а в плакатах найбільш вживаним виявились поєднання різними мовами абрєвіатури академії та цифри 100, а також словосполучення Alma Mater.

Номінації та категорії. Номінаціями перших років існування конкурсу стали академічна та творча каліграфія, акцидентний шрифт, буквиця, летеринг і шрифтовий плакат. Згодом додалась номінація «Текстовий шрифт», яка є найбільш складною для участі. Неоднозначною виявилась номінація «Акцидентний шрифт», адже роботи дуже розрізнялись як за характером, так і за технікою виконання. Наприклад, складно рівнозначно оцінити шрифт, нарисований уручну, виконаний у графічній програмі та створений у шрифтовому редакторі. Насамперед ця ситуація виникла через розбіжності у розумінні термінології, а також завдяки різним методикам викладання шрифту у вишах. Так, у харківській школі в основному превалюють рисовані тематичні шрифти (образні, фантазійні, асоціативні тощо), а польські та турецькі школи направлені на виконання літер у графічних програмах та шрифтових редакторах і є більш читабельними. Отже, з 2019 р. вимоги до робіт суттєво змінились. Номінація «Буквиця» більше не проводиться, адже вона є скоріше передумовою для розроблення рисованого шрифту, тож її трансформовано в арт-алфавіт. Додалась номінація «Декоративний шрифт» із більш складним набором літер та виконанням неодмінно у графічних редакторах, а роботи до номінації «Акцидентний шрифт» мають бути виконані лише у шрифтовому редакторі в системі Unicode (Fontlab, Fontforge, Glyphs тощо). Таким чином, номінації розвели за призначенням: літери з арт-алфавіту можуть використовуватися як буквиці, декоративний шрифт – у складанні коротких фраз, акцидентний – для цифрового набору заголовків, невеликих блоків тексту.

З 2020 р., окрім студентської аудиторії, введено категорію Private для слухачів приватних шкіл графічного дизайну, шрифтових курсів тощо, що дозволяє значно розширити аудиторію та збільшити якість як самих робіт, так і критеріїв їх відбору. Так, за два роки надіслано шрифтові розробки з авторського курсу Кирила Ткачова, з курсів School of Visual Communication (Київ) та Typoclass (Болгарія).

Формат конкурсу, журі, критерії оцінювання. Організатори одразу визначилися, що формат проведення конкурсу буде дистанційним, тобто учасники висилають лише цифрові версії своїх робіт. Таким чином удалось уникнути про-

блеми загальної з фінансуванням, адже конкурс є безкоштовним. У 2020 р. цей формат якнайкраще себе відрекомендував, коли весь світ заклав свої кордони для спілкування.

Проведення конкурсу відбувається у три етапи: 1) відбірковий (проводиться у закладах вищої освіти); 2) проміжний (реєстрація учасників, відбір робіт оргкомітетом конкурсу, кодування робіт, формування списку учасників); 3) фінальний (дистанційне оцінювання наданих робіт членами журі, оголошення результатів).

За п'ять років до складу міжнародного журі ввійшли незалежні шрифтові дизайнери, каліграфи, а також науково-педагогічні працівники ЗВО творчого напрямку з таких країн, як США, Канада, Італія, Вірменія, Німеччина, Білорусь, Болгарія, Польща, Литва, Естонія, Єгипет та Україна¹⁴. З 24 членів журі 14 є іноземцями, з них шестеро викладають у вищій школі. Вагу складу журі додає участь таких визнаних світом професіоналів-практиків шрифтової справи, як Джон Беррі (США), засновник міжнародної асоціації типографів (AtypI), та Едік Габузян (Вірменія), засновник GRANSHAN. Також запрошувались такі західні дизайнери-практики, як Ян Брігнелл (Канада), каліграф із Польщі Барбара Галинська, менеджер лондонської шрифтової студії «Dalton Maag» Ріккардо де Франческо (Італія). Серед запрошених у різні роки українських дизайнерів слід відмітити Олексія Чекаля, Кирила Ткачова, Андрія Шевченка та Андрія Константинова, чий роботи відомі як в Україні, так і за її межами.

Попередній відбір робіт ведеться за загальними критеріями, такими як:

- оригінальність задуму, ідейна складова;
- композиційна виразність;
- відповідність положенням конкурсу;
- естетична привабливість;
- технічність (майстерність) виконання.

Оцінювання ведеться за 100-бальною шкалою, критерії якої визначені у Положенні конкурсу та надаються членам журі разом із посиланням на роботи і персональним бюлетенем. Члени журі отримують лише заковдані електронні версії робіт учасників. Переможці визначаються за найбільшою кількістю балів із максимально можливої суми балів у кожній номінації. Окрім цього, кожен член журі за бажанням може виділити по одній роботі в кожній номінації, незалежно від представленої ним оцінки, та відзначити їх заохочувальними дипломами від свого імені. Також заплановано заохочувальні грамоти від організаційного комітету та партнерів конкурсу.

¹⁴ Повний склад міжнародного журі розміщено на сайті конкурсу в розділі About. (PANGRAM : вебсайт. URL : <https://sites.google.com/view/pangram> (дата звернення : 13.08.2021)).



Іл. 1. Свято кирилиці. Зліва зверху та справа: відкриття експозиції, м. Харків, ХДАДМ, 2007.
Унизу зліва: виставкова зала, 2009



Іл. 2. Свято кирилиці. Зліва: каліграфія-експромт від учасників, ХДАДМ, 2009.
Справа вгорі: презентація Віталієм Мітченком свого видання «Естетика рукописного українського шрифту», 2007. Унизу: творча каліграфія студентів ХДАДМ, 2007



Іл. 3. Свято кирилиці. Роботи студентів кафедри графічного дизайну ХДАДМ, 2014



Іл. 4. Фестиваль «Простір літер». Міжнародна конференція GRANSKAN.
Замок Любарта, м. Луцьк, 2019



Іл. 5. Виставка конкурсних робіт Rangram. Художня галерея, м. Луцьк, 2019



Іл. 6. Зліва: Едік Габузян і Криштоф Кошовіц. Посередині: Тетяна Іваненко і Олександр Кулаженко (фото: Віра Шашкова). Справа: Віктор Харик за обговоренням шрифтової термінології. Луцьк, 2019



Лл. 7. Зліва: афіша до Свята шрифту і каліграфії. Авт.: Поліна Макарова.
Справа: фрагменти експозиції. Харків, 2015



Лл. 8. Майстер-клас із китайської каліграфії Чена Чжоу. Внизу справа: фрагмент монтажу
експозиції «Свята шрифту і каліграфії». Харків, 2015

М — 2016 **rangram**

1st International Student Competition of Font & Calligraphy

Лл. 9. Знак і логотип конкурсу.
Авт.: Віра Шашкова. 2016



Лл. 10. Зліва: в'єтнамський алфавіт. Авт.: Буй Бик Фіонг, ХДАДМ.
Справа: фрагменти експозиції. Харків, 2016



Лл. 11. Роботи учасників конкурсу. Творча каліграфія, зліва: авт.: Світлана Лейнер (ХДАДМ),
посередині по вертикалі: авт.: Олена Двухглавова (ХДАДМ, 1 місце), Олена Горчакова (ХДАДМ, 2 місце).
Летеринг, справа по вертикалі: авт.: Анастасія Камінська (КДАДПМД ім. М. Бойчука, 1 місце), Ярослава
Яворська (ХДАДМ), Анастасія Новоселова (ХДАДМ, 3 місце), Марина Шестмінцева (ХДАДМ, 2 місце). 2017



Лл. 12. Роботи учасників конкурсу. Шрифтовий плакат. Авт.: Надія Ізотова (ХДАДМ, 2 місце),
Ольга Мальцева (ХДАДМ), Софія Кардаш (ХДАДМ). 2017



Гл. 13. Роботи учасників конкурсу. Каліграфія. Авт.: Катерина Дрозд (ХДАДМ, 1 місце), Єлизавета Ангелова (Національна академія мистецтв, Болгарія), Валентина Поклад (ХДАДМ). 2018



Гл. 14. Роботи учасників конкурсу. Лєтеринг. Авт.: Катерина Юрченко (ХДАДМ, 2 місце), Валентина Поклад (ХДАДМ, 1 місце), Єлизавета Чепугова (КДАДПМД ім. М. Бойчука), Вікторія Нежинець (ХДАДМ). 2018



Гл. 15. Роботи учасників конкурсу. Шрифтовий плакат. Авт.: Олександра Бровічева (ХДАДМ, 1 місце), Марина Шестмінцева (ХДАДМ), Ярослава Яворська (ХДАДМ, 2 місце). 2018



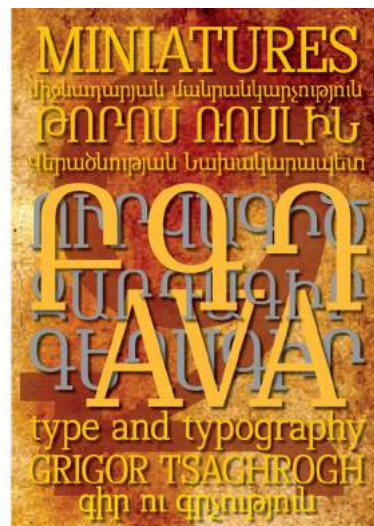
Іл. 16. Роботи учасників конкурсу. Каліграфія. Авт.: Анна Турчина (КДАДПМД ім. М. Бойчука), Ксенія Біріна (Українська академія друкарства), Уляна Цьорик (КДАДПМД ім. М. Бойчука). 2019/20 н. р.



Іл. 17. Роботи учасників конкурсу. Лєтеринг. Авт.: Марія Мігдєєва (ХДАДМ, 1 місце), Аліса Сидоренко (ХДАДМ, 2 місце), Марія Терехова (ХДАДМ, 3 місце). 2019/20 н. р.



Іл. 18. Роботи учасників конкурсу. Шрифтовий плакат. Авт.: Марія Лисенко (ХДАДМ, 1 місце), Бурку Челіккопаран (Ізмір, Туреччина), Даниїл Тимошенко (КНУКіМ, 3 місце). 2019/20 н. р.



Іл. 19. Роботи учасників конкурсу з Вірменії. Шрифтовий плакат.
Авт.: Акоб Мельконян, Діана Харутюнян, Ліда Хасанян. 2019/20 н. р.



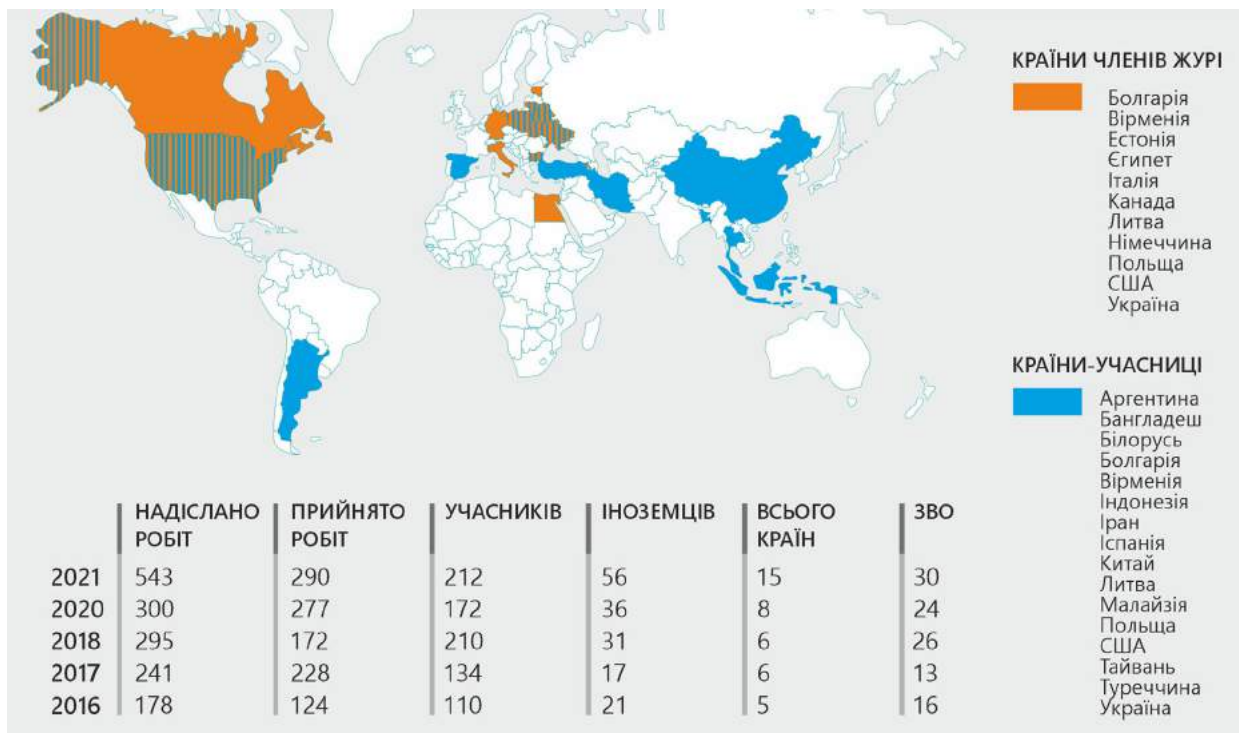
Іл. 20. Роботи учасників конкурсу. Каліграфія. Авт.: Ольга Струїцька (КДАДПМД ім. М. Бойчука, 1 місце),
Олександра Пономаренко (КДАДПМД ім. М. Бойчука, 2 місце),
Анастасія Курочка (КДАДПМД ім. М. Бойчука). 2020/2021 н. р.



Іл. 21. Роботи учасників конкурсу. Лєтеринг. Авт.: Анастасія Кравчина (ХДАДМ, 2 місце у номінації
«Лєтеринг»), Катерина Єфремова (ХДАДМ, 1 місце у номінації «Vivat, acadetia»), Аліна Тимошенко (ХДАДМ),
Катерина Єфремова (ХДАДМ, 1 місце у номінації «Лєтеринг»). 2020/21 н. р.



Іл. 22. Роботи учасників конкурсу. Арт-алфавіт. Авт.: Валерія Кучеріна (Дніпропетровський фаховий мистецько-художній коледж культури, 1 місце). Декоративний шрифт. Авт.: Ю Ліянян (Сучжоуська академія декоративно-прикладного мистецтва, 1 місце). Шрифтовий плакат. Авт.: Анна Бут (ХДАДМ). 2020/21 н. р.



Іл. 23. Статистика проведення конкурсу за п'ять років

Партнери та нагороди. Безумовно, аби інтегрувати українських студентів у професійне середовище, необхідно залучати практиків з інших міст, інших країн, а також шукати партнерів, які зацікавлені в популяризації шрифтової справи нашої країни. Серед партнерів Rangram насамперед відмітимо шрифтовий онлайн-сервіс Rentafont¹⁵, який підтримує розвиток української шрифтової культури й популяризує шрифти, що створені вітчизняними шрифтарями. Головним

¹⁵ Заснований у 2013 р. випускником кафедри графічного дизайну ХДАДМ Євгеном Садком, який був членом журі Rangram у 2018 та 2021 рр.

призом від Rentafont є преміум-підписка на річну оренду шрифтів. У п'ятому конкурсі такий подарунок отримали п'ять студентів: два з України, один з Китаю та два з Польщі. Партнер конкурсу, каліграфічна платформа Туре.UA, щороку обирає найкращу роботу в номінації «Каліграфія» та нагороджує її автора грошовим сертифікатом. Інформаційним партнером цього року виступила творча платформа з графічного дизайну PosterTerritory¹⁶, яка відзначила дипломом учасника з Тайваню. Також до партнерів долучилась

¹⁶ Організатором є Ольга Северіна, випускниця кафедри графічного дизайну ХДАДМ.

дизайн-студія «АльфаБраво», команда якої на чолі з Кирилом Ткачовим відзначила одну роботу, а його автору подарувала колекцію з трьох гарнітур власного виробництва. Слід зазначити, що традицію дарувати власний шрифт авторам найкращих робіт започаткував Едік Габузян у 2018 р., його ініціативу підтримав Віктор Харик (Німеччина). Володимир Стасенко (Україна) відзначає керівників найкращих робіт книжками мистецького характеру українських авторів, адже вважає, що студенти – наше майбутнє, а нагороджувати слід «наше сучасне», яке забезпечує «наше майбутнє»¹⁷.

Учасниками міжнародного конкурсу за п'ять років стали студенти більш ніж 30-ти закладів вищої освіти таких країн, як Україна, Польща, Литва, Болгарія, Туреччина, Вірменія, Білорусь, Іспанія, КНР, США, Малайзія, Індонезія, Іран, Тайвань, Бангладеш, Аргентина. Україна широко представлена: Київ, Харків, Львів, Луцьк, Миколаїв, Дніпро, Краматорськ, Ужгород, Хмельницький, Кременчук, Черкаси, Івано-Франківськ, Запоріжжя тощо.

Про стійкий інтерес до конкурсу говорить статистика за п'ять років, яка характеризує захід за такими показниками, як кількість надісланих та відібраних робіт, учасників, країн, закладів вищої освіти (Іл. 23).

Висновки, виклики та перспективи. Проведення заходів на кшталт творчих акцій, фестивалів, конкурсів тощо впливає на формування дизайнерської культури, на згуртування шрифтової спільноти з ідеєю пошуку форми українських графем. Також це має значення для осмислення професії та розуміння тенденцій шрифтової справи студентством, оскільки саме молодь гостро реагує на виклики, експериментує з графічною візуалізацією літери, слова, тексту.

На основі викладеного матеріалу можна дійти висновку, що на сучасному етапі розвитку мистецтва шрифту і каліграфії взагалі та вітчизняного зокрема студентський конкурс є прогресивним явищем виведення методики викладання шрифту за межі стін закладів вищої освіти. Головним здобутком можна вважати те, що Pangram створює умови для студентів, щоби проявити їх уміння, надбані під час навчання, привертає увагу дизайнерської спільноти, розкриває нові імена, а також сприяє обміну досвідом шрифтових шкіл України та інших країн.

Наголосимо, що значний фонд конкурсних робіт, який зібрався за п'ять років, створює можливість для подальших розвідок щодо методи-

ки викладання шрифту у різних закладах вищої освіти країн-учасниць. Науковий і професійний аналіз дозволить визначити та підвищити рівень фахової підготовки майбутніх дизайнерів. Також потребує окремої уваги аналіз якості за різними номінаціями робіт, виконаних студентами в період пандемії, чи було щось змінено викладачами та що саме, особливо стосовно каліграфії, де викладання має бути саме аудиторним.

Можна стверджувати, що кількість учасників із різних країн та закладів вищої освіти, вагомий склад членів журі, різноманітність номінацій, мобільність проведення заходу у складних епідеміологічних умовах формують унікальність конкурсу Pangram. Упевнені, що з кожним роком інтерес до нього буде зростати, а якість робіт дозволить визначитись із ефективністю вирішень завдань, що постають перед організаторами. Серед перспектив конкурсу маємо виділити подальше розширення географії країн-учасниць, розвиток та вдосконалення номінацій і умов до них. Також доцільно розглянути можливість доповнення формату конкурсу організаціями конференцій з питань проблем формоутворення шрифту, підтримання тенденцій становлення та розвитку кирилических знаків писемності, особливо з урахуванням властивостей системи Unicode для цифрового шрифтового дизайну.

Література:

1. Головченко К. Из истории конкурсов шрифтового дизайна. Ч. 1. *Шрифт* : интернет-издание. 12.09.2019. URL : <https://typejournal.ru/articles/type-competition-history-part-01> (дата звернення : 18.08.2021).
2. Дудник І. М. Графічні особливості українського кирилического друкарського шрифту (остання чверть XVI – перша половина XVII століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. 24 с.
3. Живий шрифт. Каталог кирилических шрифтів від українських дизайнерів / ред. : А. Калініченко, М. Іваник, А. Кашеева. Вид. 2-е, доп. Київ, 2018. 64 с.
4. Іваненко Т. О., Габузян Е. **Проблеми становлення сучасних українських знаків алфавіту та їх розташування в системі Unicode.** *Актуальні проблеми сучасного дизайну.* Матеріали Міжн. наук.-практ. конф. (м. Київ, 23 квітня 2020 р.) : у 2 т. Т. 2. Київський національний університет технологій та дизайну. Київ, 2020. С. 73–75.
5. Іваненко Т. О. **Проблеми популяризації шрифтової справи України.** *Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах євроінтеграції.* Матеріали Міжнародної науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках VIII Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2015» (м. Харків, 15–16 жовтня 2015 року). Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2015. С. 51–52.
6. Іваненко Т. О. **Український шрифтовий дизайн: відродження та тенденції.** *Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність.* Матеріали Міжн. наук.-творч. конф. (м. Київ, 20–21 листопада 2018 р.).

¹⁷ Пост у конкурсній групі мережі Facebook за 1 червня 2020 р. (URL : <https://www.facebook.com/groups/1202433566467328/posts/3436943069683022> (дата звернення : 16.08.2021)).

- Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. С. 101–103.
7. Іваненко Т. О. Шрифтовий дизайн: основи : навч. посіб. Харків : ХДАДМ, 2019. 144 с.
 8. Іваненко Т. О. Шрифтовий дизайн: до питання проблеми брендингу України. *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного мистецтва та дизайну*. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (м. Херсон, 5–9 листопада 2018 р.). Херсонський національний технічний університет. Херсон, 2018. С. 133–134.
 9. Іваненко Т. О. Шрифтовий дизайн: до питання проблеми української ідентичності. *Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи*. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Харків, 18–19 жовтня 2018 р.). Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2018. С. 53–55.
 10. Лесняк В. И. Акцидентный шрифт: 75 оригинальных шрифтов. Харьков : Колорит, 2004. 140 с.
 11. Лесняк В. И. Модернистские и постмодернистские шрифты: 44 оригинальных шрифта. Харьков : Колорит, 2006. 148 с.
 12. Лесняк В. И. Відтворення шрифтової спадщини: 40 оригінальних шрифтів / пер. з рос. Н. Мацибок-Стародуб. Київ : ArtHuss, 2020. 160 с.
 13. Мітченко В. Естетика українського рукописного шрифту. Київ : Грамота, 2007. 208 с.
 14. Мітченко В. Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів. Теорія і практика. Кирилиця і латиниця. Історія і сучасність. Київ : Laugus, 2018. 288 с.
 15. Старт міжнародного студентського конкурсу шрифту і каліграфії. *Харківська державна академія дизайну і мистецтв* : вебсайт. [2016]. URL : <https://ksada.org/pov-27-05-2016.html> (дата звернення : 21.08.2021).
 16. Ткачов К. Шрифтовий стрібок: як розвивався шрифтовий дизайн в Україні останні 20 років. *Telegraf* : інтернет-журнал. 09.11.2020. URL : <https://telegraf.design/shryftovuj-strybok-yak-rozvyvavsya-shryftovuj-dyzajn-v-ukrayini-za-ostanni-20-rokiv/> (дата звернення : 19.08.2021).
 17. Фестиваль каліграфії та типографії «Рутенія». *Platfor.ma* : інтернет-журнал. [2010]. URL : <https://platfor.ma/organizers/4ce074a0c00fb/> (дата звернення: 19.08.2021).
 18. [Фестиваль «Простір літер»]. *Telegraf* : інтернет-журнал. 03.07.2019. URL : <https://telegraf.design/news/rozpochavsya-prodazh-kvytkiv-na-mizhnarodnyj-festyval-z-kaligrafii-prostir-liter/> (дата звернення : 16.08.2021).
 19. Фестиваль шрифту і каліграфії «Свято кирилиці». *Харківська державна академія дизайну і мистецтв* : вебсайт. URL : <https://ksada.org/tv-akcii-5.html> (дата звернення : 19.08.2021).
 20. Храмова-Баранова О. Л. Графічний шрифтовий дизайн: естетичні аспекти. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 6. С. 43–45.
 21. Яцушек К., Леонович М. Шрифтовий фестиваль на ентузіазмі: як пройшов «Простір літер» у Луцьку. *Читомо* : вебпортал. 16.08.2019. URL : <https://chytomo.com/shryftovuj-festyval-na-entuziazmi-iak-projshov-prostir-liter-u-lutsku/> (дата звернення : 16.08.2019).
 22. Cheng K. *Designing Type*. London : Laurence King Publishing, 2020. 232 p.
 23. Graphic design students win awards at 2021 UCDA Student Competition. *Wayne State University* : вебсайт. 11.08.2021. URL : <https://art.wayne.edu/news/graphic-design-students-win-awards-at-2021-ucda-student-competition-43411> (дата звернення : 14.07.2021).
 24. Henestroza C., Meseguer L., Scaglione J. Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu. [Wydanie 2]. Kraków : Pozkał, 2019. 144 s.
 25. Updike Prize for Student Type Design. *ProvidencePublicLibrary* : вебсайт. [2021]. URL : <https://www.provlib.org/research-collections/special-collections/updike/updike-prize-student-type-design/> (дата звернення : 14.07.2021).
 26. *Telegraf.Design* / гол. ред. : А. Карнаух. Київ : Фамільна друкарня Huss, 2021. № 1. 200 с.

References:

1. Golovchenko, K. (2019, September 12). Iz istorii konkursov shriftovogo dizaina [From the history of font design contests]. Part 1. *Shrift*. Retrieved from <https://typejournal.ru/articles/type-competition-history-part-01>. [In Russian].
2. Dudnyk, I. M. (2019). *Hrafichni osoblyvosti ukrainskoho kyrylychnoho drukarskoho shryftu (ostannia chvert XVI – persha polovyna XVII stolit)*. (Extended abstract of PhD dissertation) Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
3. Kalinichenko, A., Ivanyk, M. & Kashcheieva, A. (Eds.). (2018). *Zhyvyi shryft. Katalog kyrylychnykh shryftiv vid ukrainskykh dyzaineriv* [Live font. Catalog of Cyrillic fonts from Ukrainian designers]. (2nd ed.). Kyiv. [In Ukrainian].
4. Ivanenko, T. O. & Ghabuzyan, E. (2020, April 23). Problemy stanovlennia suchasnykh ukrainskykh znakov alfavitu ta yikh roztashuvannia v systemi Unicode [Problems of determination of modern Ukrainian alphabet signs and their location in the Unicode system]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Current issues of modern design]. Proceedings of the *International Scientific and Practical Conference* (pp. 73–75), Kyiv National University of Technology and Design, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
5. Ivanenko, T. O. (2015, October 15–16). Problemy populyaryzatsii shryftovoi spravy Ukrainy [Problems of popularization of the typeface business of Ukraine]. In *Kontseptsiiia suchasnoi mystetsko-dyzainerskoi osvity Ukrainy v umovakh yevrointehratsii* [The concept of modern art and design education in Ukraine in terms of European integration]. Proceedings of the *International Scientific and Methodological Conference of faculty and young scientists in the framework of the VIII International Forum "Design and Education 2015"* (pp. 51–52), Kharkiv State Academy of Design and Art, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
6. Ivanenko, T. O. (2018, November 20–21). Ukrainyski shryftovyi dyzain: vidrozhennia ta tendentsii [Ukrainian type design: revivals and trends]. In *Khudozhnia kultura i mystetska osvita: tradytsiia ta suchasnist* [Art culture and art education: tradition and modernity]. Proceedings of the *International Scientific and Creative Conference* (pp. 101–103), National Academy of Culture and Arts management, Kyiv, Ukraine [In Ukrainian].
7. Ivanenko, T. O. (2019). *Shryftovyi dyzain: osnovy* [Font design: basics]. Kharkiv: KhDADM. [In Ukrainian].
8. Ivanenko, T. O. (2018, November 5–9). Shryftovyi dyzain: do pytannia problemy brendynhu Ukrainy [Type design: before the problem of branding in Ukraine]. In *Sotsiokulturni tendentsii rozvytku suchasnoho mystetstva ta dyzainu* [Socio-cultural trends in the development of contemporary art and design]. Proceedings of the *IV International Scientific and Practical Conference* (pp. 133–134), Kherson National Technical University. Kherson, Ukraine [In Ukrainian].
9. Ivanenko, T. O. (2018, October 18–19). Shryftovyi dyzain: do pytannia problem ukrainskoi identychnosti [Type design: on the issue of problems of Ukrainian identity]. In *Aktualni pytannia mystetstvoznavstva ta mystetskoi osvity: suchasnist i perspektyvy* [Current issues of art history and art education: modernity and prospects]. Proceedings of the *International Scientific and Practical Conference* (pp. 53–55), Kharkiv State Academy of Design and Art, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].

10. Lesniak, V. I. (2004). *Aktcidentnii shrift: 75 originalnykh shriftov* [Accident font: 75 original fonts]. Kharkov: Kolorit. [In Russian].
11. Lesniak, V. I. (2006). *Modernistskie i postmodernistskie shrifty: 44 originalnykh shrifta* [Modernist and postmodernist fonts: 44 original fonts]. Kharkov: Kolorit. [In Russian].
12. Lesniak, V. I. (2020). *Vidtvorennia shryftovoi spadshchyny: 40 oryhinalnykh shriftiv* [Reproduction of font heritage: 40 original fonts]. N. Matsybok-Starodub (Trans.). Kyiv: ArtHuss. [In Ukrainian].
13. Mitchenko, V. (2007). *Estetyka ukrainskoho rukopysnoho shryftu* [Aesthetics of Ukrainian handwritten font]. Kyiv: Hramota. [In Ukrainian].
14. Mitchenko, V. (2018). *Kalihrafiia. Vzaïmovplyvy shryftiv. Teoriia i praktyka. Kyrylytsia i latynytsia. Istorii i suchasnist* [Calligraphy. Font interactions. Theory and practice. Cyrillic and Latin. History and modernity]. Kyiv: Laurus. [In Ukrainian].
15. Kharkiv State Academy of Design and Arts. (2016). Start mizhnarodnoho studentskoho konkursu shryftu i kalihrafii [Start of the international student font and calligraphy competition]. *ksada.org*. Retrieved from <https://ksada.org/nov-27-05-2016.html>. [In Ukrainian].
16. Tkachov, K. (2020, November 9). Shryftovyi strybok: yak rozvyvavsia shryftovyi dyzain v Ukraini ostanni 20 rokiv [Font leap: how font design has developed in Ukraine over the last 20 years]. *telegraf.design*. Retrieved from <https://telegraf.design/shryftovyj-strybok-yak-rozvyvavsia-shryftovyj-dyzajn-v-ukrayini-za-ostanni-20-rokiv/>. [In Ukrainian].
17. Platforma. (2010). Festyval kalihrafii ta typografii "Ruteniia" [Festival of calligraphy and printing "Ruthenia"]. *platfor.ma*. Retrieved from <https://platfor.ma/organizers/4ce074a0c00fb/>. [In Ukrainian].
18. [Festyval "Prostir liter"]. (2019, July 3). *telegraf.design*. Retrieved from <https://telegraf.design/news/rozpochavsvya-prodazh-kvytkiv-na-mizhnarodnyj-festyval-z-kalihrafiyi-prostir-liter/>. [In Ukrainian].
19. Kharkiv State Academy of Design and Arts. (2009). Festyval shryftu i kalihrafii "Sviato kyrylytsi" [Festival of font and calligraphy "Sviato kyrylytsi"]. *ksada.org*. Retrieved from <https://ksada.org/tv-akcii-5.html>. [In Ukrainian].
20. Khranova-Baranova, O. L. (2015). Hrafichni shryftovyi dyzain: estetychni aspekty [Features of becoming of national style are in the Ukrainian art of beginning of XX age]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 43–45. [In Ukrainian].
21. Yatsushek, K. & Leonovych, M. (2019, August 16). Shryftovyi festyval na entuziazmi: yak proishov "Prostir liter" u Lutsku [Font festival on enthusiasm: how the "Prostir liter" in Lutsk]. *chytomo.com*. Retrieved from <https://chytomo.com/shryftovyj-festyval-na-entuziazmi-iak-projshov-prostir-liter-u-lutsku/>. [In Ukrainian].
22. Cheng, K. (2020). *Designing Type*. London: Laurence King Publishing.
23. Wayne State University. (2021, August 11). Graphic design students win awards at 2021 UCDA Student Competition. *art.wayne.edu*. Retrieved from <https://art.wayne.edu/news/graphic-design-students-win-awards-at-2021-ucda-student-competition-43411>.
24. Henestrosa, C., Meseguer, L. & Scaglione, J. (2019). *Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu*. (2nd ed.). Kraków: Pozkal. [In Polish].
25. ProvidencePublicLibrary. (2021). Updike Prize for Student Type Design. *www.provlib.org*. Retrieved from <https://www.provlib.org/research-collections/special-collections/updike/updike-prize-student-type-design/>.
26. Karnaukh, A. (Ed.). (2021). *Telegraf.Design, 1*. [In Ukrainian].

УДК 7.01(06)(477.54)
ID ORCID 0000-0003-2161-5736
DOI 10.33625/visnik2021.02.236

Наталія РОМАНЕНКО

*Черкаський державний технологічний
університет*

З ДОСВІДУ СПІВПРАЦІ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ З ЧЕРКАСЬКИМ ДЕРЖАВНИМ ТЕХНОЛОГІЧНИМ УНІВЕРСИТЕТОМ: ДВАДЦЯТИРІЧНИЙ СТАЖ

Романенко Н. Г. З досвіду співпраці Харківської державної академії дизайну і мистецтв з Черкаським державним технологічним університетом: двадцятирічний стаж. У статті розглядаються й аналізуються історичні події двадцятирічної співпраці Харківської державної академії дизайну і мистецтв з Черкаським державним технологічним університетом щодо здійснення освітнього процесу підготовки фахівців у галузі дизайну. Практично всі етапи становлення черкаської школи дизайну ЧДТУ пов'язані з Харківською державною академією дизайну і мистецтв (ХДАДМ) – починаючи з Угоди про створення в Черкаському інженерно-технологічному інституті (ЧІТІ) спільного з Харківським художньо-промисловим інститутом (ХХПІ) загальнотехнічного факультету в 1999 р., через створення кафедри дизайну в 2002 р., перший випуск бакалаврів у 2005, спеціалістів у 2007 і магістрів у 2009 р., проведення регіональних, всеукраїнських і міжнародних конференцій 2008, 2010, 2017 рр. відповідно – і є роками не тільки плідної співпраці, а й постійним набуттям викладачами, доцентами і професорами кафедри дизайну ЧДТУ в ХДАДМ досвіду з питань навчальної, методичної й наукової роботи.

Активне залучення провідних фахівців ХДАДМ до навчально-методичної роботи: проведення вступних іспитів першого набору студентів-дизайнерів, викладання окремих фахових дисциплін, керівництво дипломними проектами, керівництво державними екзаменаційними комісіями на захистах дипломних проектів бакалаврів, спеціалістів і магістрів сприяло формуванню міцного освітнього осередку Середнього Подніпров'я у галузі дизайну. Окремо автор звертає увагу на суттєву роль ХДАДМ у підготовці наукових кадрів. Аспірантура, докторантура, планомірна робота спеціалізованої ради К 64.109.01 стали стартовим майданчиком для десятків кандидатів-мистецтвознавців України. 57 % професорсько-викладацького складу кафедри дизайну ЧДТУ, що мають науковий ступінь, навчалися в аспірантурі або захищалися у ХДАДМ.

Розглянутий досвід співпраці споріднених шкіл не тільки сприяє розвитку регіональних дизайнерсь-

ких осередків освіти, а й зміцнює методологічні основи дизайнерської освіти загалом в Україні.

Ключові слова: *Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Черкаський державний технологічний університет, співпраця, дизайн-освіта в Україні.*

Romanenko N. Based on the Experience of Cooperation of the Kharkiv State Academy of Design and Arts with Cherkasy State Technological University: Twenty Years of Experience. *The article considers and analyzes the historical events of the twenty-year cooperation of the Kharkiv State Academy of Design and Arts with Cherkasy State Technological University. Practically all stages of formation of the Cherkasy School of Design in ChSTU are connected with the Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA): starting with the Agreement between Cherkasy Engineering and Technological Institute (ChETI) and Kharkiv Art and Industrial Institute on the establishment of a general technical faculty – in 1999 year, the creation of the Department of Design in 2002, the first graduation of bachelors in 2005, specialists – in 2007 and masters – in 2009, holding regional, national and international conferences in 2008, 2010, 2017, respectively. They are years of not only fruitful cooperation, but of constant gaining experience of teachers, associate professors and professors of the Department of Design of ChSTU on educational, methodical and scientific work in KSADA.*

Constant involvement of leading specialists of KSADA in educational and methodical work: conducting entrance examinations of the first set of students-designers, teaching professional disciplines, management of diploma projects, chairing of state examination commissions on defence of diploma projects of bachelors, specialists and masters.

Separately, the author draws the reader's attention to the essential role of KSADA in the training of scientific personnel. Postgraduate studies, doctoral studies, systematic work of the specialized council K 64.109.01 became the launching pad for dozens of candidates of art history of Ukraine. 57% of the teaching staff of the Department of Design of ChSTU, who have a scientific degree, were engaged in postgraduate studies or defended a PhD degree at KSADA.

The experience of cooperation at the modern level demonstrates the benefits of cooperation of related schools not only for the development of regional design centres, but also the methodology of design education in Ukraine in general.

Keywords: *Kharkiv State Academy of Design and Arts, Cherkasy State Technological University, cooperation, design education in Ukraine.*

Час біжить шаленими темпами. Двадцять останніх років освітня діяльність Черкаського державного технологічного університету (ЧДТУ) пов'язані зі ста славетними роками діяльності Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ) плідною співпрацею щодо становлення і розвитку дизайну на Черкащині. Освітній процес підготовки фахівців спеціальності «Дизайн» Черкаського державного техно-

логічного університету практично виріс із Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Десятирічний – з 1999 по 2010 – період співпраці ЧДТУ і ХДАДМ докладно висвітлений у публікації С. В. Рибіна під назвою: «Харків – Черкаси: з досвіду співпраці» у «Віснику ХДАДМ» [7], присвяченій питанням становлення черкаської школи дизайну. Саме активна позиція Сергія Васильовича Рибіна, на той час першого проректора з навчальної роботи ХДАДМ, стала фундаментом створеної 2002 р. кафедри дизайну ЧДТУ. «Конкретний і вагомий внесок у розбудову дизайнерської освіти в Черкасах зробили харківські фахівці, такі як ректор професор В. Я. Даниленко, декани факультетів, доценти В. І. Єльков і В. В. Бондаренко, професори О. В. Бойчук, О. А. Векленко, доценти В. В. Гапівенко, І. В. Бондаренко, Н. Ф. Сбітнева та ін.», констатує у своїй публікації С. В. Рибін [7, с. 10].

Починаючи зі Всеукраїнського форуму «Дизайн-освіта 2001» і дотепер, професорсько-викладацький склад ЧДТУ постійно залучає студентство спеціальності «Дизайн» до участі у конкурсах дипломних робіт на Всеукраїнських форумах «Дизайн-освіта», всеукраїнських конкурсах наукових робіт, в олімпіадах, про що свідчать документальні підтвердження – як дипломи учасників, так і дипломи переможців у відповідних номінаціях. Співпраця професорсько-викладацького складу наших вишів висвітлена в публікаціях збірників тез конференцій і численних статтях у «Віснику ХДАДМ», який протягом двох десятиріч був єдиним джерелом новітньої думки в Україні у галузі дизайну.

Метою дослідження є аналіз навчальних, науково-методичних і творчих зв'язків науково-педагогічних працівників стосовно підготовки фахівців з дизайну Черкаського державного технологічного університету та Харківської державної академії дизайну і мистецтв протягом двадцяти останніх років, що дає підстави сформулювати деякі висновки щодо дизайнерської освіти в Україні на сучасному етапі.

Історія освітньої діяльності Черкаського державного технологічного університету (ЧДТУ) в галузі дизайну веде свій часопис з 1999 р., коли в черкаському інженерно-технологічному виші, на той час інституті (ЧІП), при кафедрі інженерної та комп'ютерної графіки (завідував кафедрою кандидат технічних наук, доцент Анатолій Олександрович Титарчук (нині покійний)) було відкрито спільний загальнотехнічний факультет Харківського художньо-промислового інституту (ХХПІ); куратором факультету був перший проректор ХХПІ (1996–2010), член правління Спілки дизайнерів України, заслужений працівник культури України,

професор Сергій Васильович Рибін (1952–2010). Зусиллями засновника дизайну на Черкащині, дизайнера-графіка, заслуженого художника України, доцента В. А. Афоніна, кандидата мистецтвознавства, доцента Ю. Б. Борисова, випускника Худпрому, старшого викладача С. А. Шилімова, доктора мистецтвознавства, доцента І. О. Яковець, яка нині очолює кафедру, робилися перші кроки у становленні черкаської школи дизайну ЧДТУ, у формуванні кафедри дизайну, створеної 2002 р. Першим завідувачем кафедри (2002–2003) був заслужений художник України, доцент Ю. П. Іщенко. Протягом 17 наступних років кафедру очолювала доктор технічних наук, професор Н. Г. Романенко – авторка даної публікації.

Наша співпраця підтверджується постійною взаємною участю професорсько-викладацького складу (ПВС) у конференціях, які проводилися вишами, та публікаціями збірників. Зокрема 2008 р. в ЧДТУ проводилася регіональна конференція «Проблеми і перспективи розвитку дизайну на Черкащині», якій був присвячений «Вісник ХДАДМ» № 11 [1], що його склад редколегії був поширений завдяки почесній редакційній колегії у складі: Ю. Г. Лега – ректор ЧДТУ (2002–2014), Н. Г. Романенко – завідувачка кафедри ЧДТУ (2003–2020), О. М. Лагода – доцент кафедри дизайну ЧДТУ (2008–2020).

У 2010 р. кафедра дизайну ЧДТУ за підтримки ХДАДМ провела першу Всеукраїнську науково-практичну конференцію «Регіональний дизайн і освіта», а також конкурс дипломних робіт випускників двох шкіл – матеріали висвітлені у «Віснику ХДАДМ» [2; 3], у збірнику матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Регіональний дизайн і освіта», відображені на фотоколажі, присвяченому цьому заходу (Лл. 1) [5].

Хочеться акцентувати увагу на внеску науковців, професорсько-викладацького складу ХДАДМ у підготовку наукових кадрів у галузі дизайну в Україні загалом і фахівців – науковців кафедри дизайну ЧДТУ зокрема. За історичною хронологією знову цитую Сергія Васильовича: «Перші кандидатські дисертації в Україні (!) за новою науковою спеціальністю 17.00.07 “Дизайн” були захищені 2007 р. у спеціалізованій раді Харківської державної академії дизайну і мистецтв Яковець Інною Олександрівною (науковий керівник – Н. Г. Романенко. – *Н. Р.*) та Лагодою Оксаною Миколаївною (науковий керівник – О. М. Омельченко. – *Н. Р.*) А незабаром, 2008 року, дисертацію захистила і випускниця харківської школи Сергеева Наталія Вікторівна (науковий керівник – Н. Ф. Сбітнева. – *Н. Р.*)... Того ж року відомий український дизайнер-графік



Іл. 1. Всеукраїнська науково-практична конференція «Регіональний дизайн і освіта», Черкаси, ЧДТУ. Колаж. 2010

Афонін Віктор Андрійович одержав почесне звання заслуженого художника України і, відповідно, вчене звання доцента. Вражаючі результати за відносно короткий термін!» [7, с. 9].

Особливу подяку за підготовку наукових кадрів з дизайну в Україні хочеться висловити керівництву Академії, голові спеціалізованої вченої ради К 64.109.01, доктору мистецтвознавства, професору, екскретору ХДАДМ, академіку Національної академії мистецтв України Віктору Яковичу Даниленку та незмінному секретарю ради, кандидату мистецтвознавства, професору, професору кафедри монументального живопису ХДАДМ Євгену Олександровичу Котляру, всім членам спеціалізованої вченої ради. Сам факт її існування з 2002 р. став тим стрижнем, довкола якого протягом останніх двадцяти років формувався науковий потенціал з дизайну в Україні.

Багаторічна робота відділу аспірантури ХДАДМ, яку очолює кандидат архітектури, професор Ірина Володимирівна Бондаренко, заслуговує на окрему подяку за підготовку наукових кадрів. Не так давно, 2018 р., захистила дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства доцент нашої кафедри В. В. Будяк (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент О. М. Лагода) і 2019 р. – доцент О. Ф. Луговський (науковий керівник – проректор з науково-дослідної роботи ХДАДМ, кандидат мистецтвознавства з дизайну, доцент В. В. Кутеладзе). Більшість (57 %) професорсько-викладацького складу кафедри дизайну ЧДТУ, які мають науковий ступінь, – навчалися в аспірантурі або захищались у ХДАДМ.

Протягом багатьох років з кафедрою співпрацюють відомі на Україні й за її межами фахівці ХДАДМ: кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв, професор Олександр Васильович Бойчук, кандидат мистецтвознавства, професор Ірина Володимирівна Бондаренко, завідувач кафедри мультимедійного дизайну, кандидат мистецтвознавства, доцент Михайло Леонідович Опалев, корегуючи три основні вектори черкаської школи дизайну ЧДТУ, про які йтиметься нижче.

Враховуючи, що дизайн III тисячоліття став глобальним феноменом, який охопив різні сфери мистецького й технологічного мислення, а також свідомо орієнтуючись на структуру дизайну-освіти в ХДАДМ, черкаська школа дизайну ЧДТУ розвивається за трьома векторами, кожен з яких розгалужується ще на два:

- графічний дизайн як дизайн візуальних комунікацій (реальних і віртуальних);
- дизайн предметного і просторового середовища (промисловий дизайн і дизайн середовища);
- дизайн одягу і текстилю.

Кафедра дизайну ЧДТУ поділена на чотири сектори: Графічний дизайн, Промисловий дизайн, Дизайн середовища, Дизайн одягу, які очолювали й очолюють знані фахівці.

За дев'ятнадцять років освітньої діяльності кафедрою дизайну ЧДТУ здійснено п'ятнадцять випусків фахівців першого рівня освіти – бакалаврів, дванадцять випусків спеціалістів і одинадцять випусків магістрів спеціальності «Дизайн», захист дипломних проектів яких був під постійним контролем провідного вишу України в галузі дизайну – ХДАДМ (Іл. 2–4), тому що протягом чотирнадцяти років (з 2006 по 2020) очолювали державну екзаменаційну комісію (два рази на навчальний рік) професори Академії О. В. Бойчук і І. В. Бондаренко, які не тільки передавали свій досвід при об'єктивному оцінюванні робіт випускників, а й брали активну участь у керівництві дипломними проектами студентів магістратури, бакалаврату.

В освітнянський процес розвитку мультимедійного дизайну в Україні загалом, на наш погляд, у ЧДТУ, в окремих освітнянських закладах м. Черкас, які готують фахівців у галузі культури й мистецтва, значний внесок зробив доцент М. Л. Опалев, співпрацюючи з нашим вишем останні дев'ять років.

Кафедра дуже вдячна шановним колегам за багаторічну плідну і змістовну співпрацю. **О. В. Бойчук очолював екзаменаційну комісію захистів дипломних проектів бакалаврів і магістрів студентів спеціальності 022 «Дизайн» 2020 р. навіть в умовах пандемії, роблячи свої зауваження і висновки дистанційно.**

На наш погляд, дизайн, як новий напрям науки сьогодні, не тільки формує теоретичну базу, а й є джерелом досить цікавих наукових досліджень, динамічне використання яких сприяє формуванню мобільних умінь майбутніх фахівців, задовольняючи таким чином потреби ринку зайнятості. Стимулюють дослідницьку діяльність різномасштабні конференції, конкурси студентських наукових робіт. У 2017 р. професорсько-викладацький склад кафедри дизайну ЧДТУ за сприяння ХДАДМ провів II Всеукраїнську науково-практичну конференцію (з міжнародною участю) за темою: «Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності», присвячену 15-річчю створення кафедри. Матеріали конференції висвітлені у «Віснику ХДАДМ» під рубрикою «Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності» [4] та у збірнику тез [6], активну участь у заході взяли викладачі та студенти ХДАДМ, краківської Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейка, Вітебського державного університету ім. П. М. Машерова, Львівської національної

академії мистецтв, Національного лісотехнічного університету України (м. Львів), Луцького національного технічного університету, Київського національного університету технологій та дизайну, Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука (нині КДАДПМД ім. М. Бойчука), Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Харківської гуманітарно-педагогічної академії, Української академії друкарства (м. Львів), Херсонського національного технічного університету та ін. (Іл. 5).

Висновки. У статті проаналізовано навчальні, науково-методичні та творчі зв'язки науково-педагогічних працівників з підготовки дизайнерів у ЧДТУ і ХДАДМ протягом двадцяти останніх років і встановлено, що Харківська державна академія дизайну і мистецтв посідає гідне місце у підготовці творчих особистостей не тільки в Україні, а й у світі. Плеяда знаних фахівців Академії, докторів наук, професорів вищої кваліфікації уміло передає свої знання і досвід не тільки молодому поколінню свого вишу, а й колегам споріднених закладів.

Доведено, що активна життєва позиція керівництва Академії з питань організації та проведення освітянських дизайн-форумів, олімпіад, конкурсів наукових робіт протягом двадцяти років і до сьогодні підтверджує аксіому – Харківська державна академія дизайну і мистецтв є провідним вишем у галузі дизайну в Україні. Досвід ХДАДМ щодо системного підходу в дизайн-освіті має стати основою для подальшого її розвитку в нашій країні.

Розглянуте співробітництво споріднених шкіл України – погляд у минуле, а переваги співробітництва мусять стати прикладом для інших задля розвитку дизайн-освіти в Україні, регіональних дизайнерських осередків – як звернення у майбутнє.

Література:

1. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2008. № 11 : *Проблеми і перспективи розвитку дизайну Черкащини на початку XXI століття* : [матеріали конф. / ЧДТУ ; редкол. : Романенко Н. Г. та ін.]. 144 с.
2. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2010. № 2. 124 с.

3. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2010. № 3. 128 с.
4. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2017. № 2. С. 126–163.
5. *Регіональний дизайн і освіта*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Черкаси, 20–21 квітня 2010 р.) / редкол. : Н. Г. Романенко [та ін.]; Черкас. держ. технол. ун-т. Черкаси, 2010. 64 с. : іл.
6. *Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності*. Тези II Всеукраїнської науково-практичної конференції (з міжнародною участю), присвяченої 15-річчю кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету (Черкаси, 26–27 квіт. 2017 р.) / редкол. : Н. Г. Романенко (відп. ред.) та ін. ; Черкас. держ. технол. ун-т. Черкаси : Вовчок О. Ю., 2017. 384 с.
7. Рибін С. В. Харків – Черкаси: з досвіду співпраці. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство. 2010. № 2. С. 3–12.

References:

1. Kharkiv State Academy of Design and Arts, Cherkasy State Technological University, Romanenko, N. H. et al (Eds.). (2008). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 11. Problemy i perspektyvy rozvytku dyzainu Cherkashchyny na pochatku XXI stolittia* [Problems and prospects for the development of the design of the Cherkasy region on the ear of the XXI century]. Kharkiv: KhDADM. (Art history). [In Ukrainian & Russian].
2. Kharkiv State Academy of Design and Arts & Danylenko, V. Ya. (Eds.). (2010). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2, 1–124*. (Art history). [In Ukrainian & Russian].
3. Kharkiv State Academy of Design and Arts & Danylenko, V. Ya. (Eds.). (2010). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 3, 1–128*. (Art history). [In Ukrainian & Russian].
4. Kharkiv State Academy of Design and Arts & Danylenko, V. Ya. (Eds.). (2017). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2, 126–163*. (Art history). [In Ukrainian & Russian & English].
5. Cherkasy State Technological University, Romanenko, N. H., Lahoda, O. M., Afonin, V. A. et al (Eds.). (2010, April 20–21). *Rehionalnyi dyzain i osvita* [Regional design and education]. *Proceedings of All-Ukrainian scientific-practical conference*. Cherkasy State Technological University. Cherkasy, Ukraine. [In Ukrainian & Russian].
6. Cherkasy State Technological University, Romanenko, N. H. et al (Eds.). (2017, April 26–27). *Rehionalnyi dyzain i osvita: potentsial suchasnosti* [Regional design and education: the potential of modernity]. *Proceedings of 2nd All-Ukrainian scientific-practical conference (with international participation), dedicated to the 15th anniversary of the Department of Design of Cherkasy State Technological University*. Cherkasy, Ukraine. [In Ukrainian & Russian].
7. Ribin, S. V. (2010). Kharkiv – Cherkasy: z dosvidu spivpratsi [Kharkov – Cherkassi: from experience of collaboration]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2, 3–12*. (Art history). [In Ukrainian].

*Іл. 2. Захист
дипломних
кваліфікаційних
робіт магістрів,
2016*



*Іл. 3. І. В. Бондаренко
коментує експозицію
дипломного проєкту,
2017*

*Іл. 4. Захист
дипломних
проєктів
бакалаврів,
2019*





Іл. 5. Учасники II Всеукраїнської науково-практичної конференції (з міжнародною участю) за темою: «Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності», Черкаси, ЧДТУ, 27 квітня 2017



РОЗДІЛ

№2

ХУДПРОМ
КРІЗЬ СТОЛІТТЯ:
НАЦІОНАЛЬНИЙ
СИМВОЛ,
ОБРАЗИ,
АЙДЕНТИКА

УДК 72.03(477.54)
ID ORCID 0000-0002-7902-793X
DOI 10.33625/visnik2021.02.245

Максим РОЗЕНФЕЛЬД

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

АРХІТЕКТУРНИЙ СТИЛЬ ЯК СИМВОЛ ХУДПРОМУ: ІСТОРІЯ БАТАЛІЙ СТОРІЧНОЇ ДАВНИНИ

Розенфельд М. І. Архітектурний стиль як символ Худпрому: історія баталій сторічної давнини. У статті йдеться про проблеми пошуку національного стилю в архітектурі на початку ХХ ст. Розглядаються питання основних полемічних аспектів вибору художньої мови як виразника мистецького спрямування закладу, вплив стилістичного рішення на символізм змісту інституції. Події, які передували будівництву, – конкурси, обговорення, протистояння політичних супротивників – сформували досить актуальну дискусію з пошуків автентичної форми, що була б виразником українського духу. Саме це й створило виразний образ будівлі, який асоціюється з Худпромом та його візитівкою.

Ключові слова: Худпром, Марія Раєвська-Іванова, Василь Кричевський, Костянтин Жуков, український архітектурний модерн.

Rosenfeld M. Architectural Style as a Symbol of Hudprom: The History of Battles of a Hundred Years Ago. The article deals with the problems of finding a national style in architecture in the early twentieth century. The issues of the main polemical aspects of the choice of artistic language as an expression of the artistic direction of the institution, the influence of the stylistic decision on the symbolism of the content of the institution are considered. The events that preceded the construction: competitions, discussions, confrontations of political opponents formed a very relevant discussion in search

of an authentic form that would express the Ukrainian spirit. This is what created a clear image of the building, which is an association and a business card with Hudprom.

Keywords: Hudprom, Maria Raevska-Ivanova, Vasyl Krychevsky, Konstantin Zhukov, Ukrainian architectural modernism.

Так склалося, що зовнішній вигляд старого корпусу Худпрому, його архітектурний стиль стали презентацією самого закладу. Я вперше побачив цю споруду, коли мені було 16 років, – і вона була настільки незвичною для всього, що я бачив в Харкові і до чого звик, що це викликало дуже сильну зацікавленість. Я спитав себе: що може бути в середині такого казкового будинку? Підійшов ближче – і тоді прочитав на головному фасаді напис: «Художественное училище»! Роздивляючись деталі, елементи, самий образ будинку, я відчув, що мрію опинитися тут – серед його учнів, стати частиною цієї історії. Так воно згодом і сталося.

Уже потім, коли я був студентом Худпрому, я узнав, що будівля є одною з перших споруд стилю українського архітектурного модерну і в ній фактично визначалися основні риси цієї художньої мови. Ще пізніше, напередодні захисту дисертації, я почув від одного свого київського колеги, архітектурознавця Андрія Пучкова чудову фразу: «У Харкові для мене знаковими є дві будівлі: Держпром та Худпром. Оскільки з першого почався стиль конструктивізм, а з іншого – український модерн». Уже потім, коли я розробляв сюжети для своїх відеоісторій про Харків, коли робив графічну реконструкцію фасаду славетного «будинку мистецтва», що згодом увійшла до окремого видання¹ (Іл. 1), я

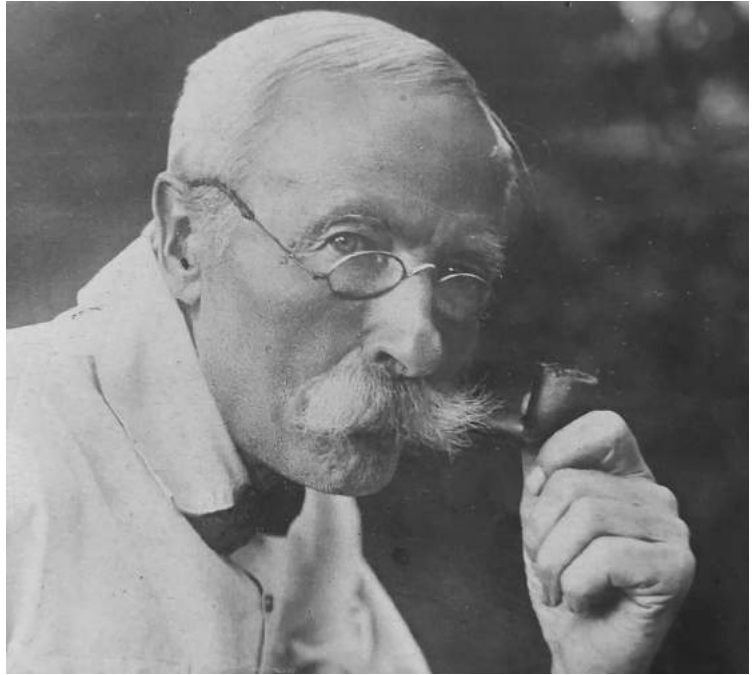
¹ Розенфельд М. Фасады. Харьков = Fasades. Kharkiv. Харьков : АССА, 2017. 118 с., ил. Зображення реконструкції Харківського художнього училища з короткою історичною довідкою див. на стор. 88–89.

Іл. 1. Харківське
художнє
училище (нині 1-й
(адміністративний)
корпус Харківської
державної
академії дизайну і
мистецтва). Графічна
реконструкція. 2013.
Авт.: Т. Аралова,
М. Розенфельд
(Розенфельд М.
Фасады. Харьков =
Fasades. Kharkiv.
Харьков : АССА, 2017.
С. 88–89)





Іл. 2. Сергій Васильківський. 1885. Фото. Архів Харківського художнього музею



Іл. 3. Микола Самокиш. 1930-ті. Фото. Музей ХДАДМ

узнав, що шлях для затвердження саме такої стилістики будівлі Худпрому був важким і проблемним. Саме тому й виникла ідея розповісти історію того, чому саме і як архітектурно-стилістичне рішення Худпрому стало його символом та магнітом для майбутніх митців².

Історія пошуків українського архітектурного стилю на початку ХХ ст. так чи інакше точиться навколо декількох постатей харківського культурного гуртка того часу.

Ще з середини ХІХ ст. в Харкові існував потужний український рух. Яскравими представниками й більше – очільниками його було подружжя Алчевських – Христина та Олексій. Діяльність цієї громади торкалась не лише освітніх, культурних і навіть політичних питань, а й мистецьких пошуків. Завдяки активній участі таких художників, як Сергій Васильківський (Іл. 2) та Микола Самокиш (Іл. 3) художні пошуки українського національного стилю набули полемічної гостроти.

Інтрига почалася ще 1903 р., коли Полтавське земство замовило проєкт власної будівлі губернському архітектору Полтави Олександр Ширшову³, який він і виконав у дусі французько-

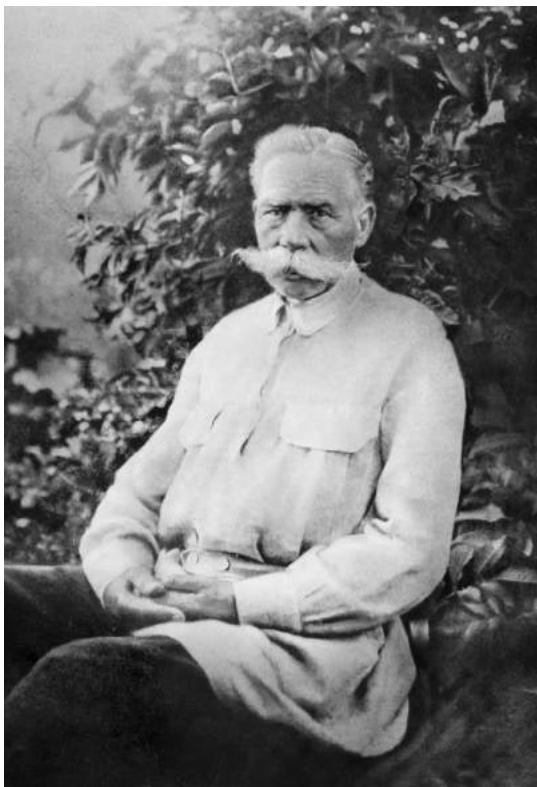
го ренесансу. Здавалося б, чого ще треба? У подібному вигляді – в історичних стилях – активно йшло будівництво муніципальних будівель, ратуш, адміністративних споруд у всій Європі. Але коли вже почали розбирати стару будівлю земства, щоби звільнити місце для будівельного майданчика, архітектор посварився із замовниками, звільнився з посади і лишив проєкт без нагляду. Тоді земство замовило доробку проєкту київському архітектору Володимирі Ніколаєву⁴. Новий проєкт так само продовжував історичне цитування, і у справу втрутився харківський художник Сергій Васильківський, який сказав: «Полтава – дуже заможна губернія, земці мають великі гроші, а намагаються вкласти їх у будівництво споруди, яка нагадуватиме якийсь заміський ресторан! Полтавщина сприймається як осередок української культури і взагалі українськості, а тому фасади земства мають бути виконані в українському стилі». Цю емоційну промову почули, і земці почали сперечатися між собою. Одні були схильні підтримати думку Васильківського, тим більше що до цього в Полтаві був урочисто відкритий бюст Івану Котляревському та перша українська школа його імені. Але частина інших земців були не впевнені в тому, що такий стиль

² Автор висловлює щире подяку професору Євгену Котляру за цінну допомогу в роботі над статтею, підбір і надання значного фотоматеріалу та підготовку публікації до друку. Висловлюємо також подяку завідувачу музею ХДАДМ п. Тетяні Касьяненко за розшук і надання цінних світлин з фондів музею. Окрема подяка п. Олександрові Савчуку за надання низки фотографій для даної публікації.

³ Олександр Іванович Ширшов (1865–1932) – російський і радянський архітектор, навчався в Санкт-Петербурзькій Імператорській Академії мистецтв (1890–1892), працював у Полтаві земським архітектором, використовував форми

неоренесансу й необароко (1896–1904), пізніше – земським архітектором Костянтиноградського повіту Полтавської губернії (1904–1921), знов у Полтаві (1924–1925), згодом переїхав до Харкова, працював у будівельному товаристві «Укрпайбуд».

⁴ Володимир Миколайович Ніколаєв (1847–1911) – український архітектор російського походження, педагог, громадський діяч. Член Київського товариства старожитностей і мистецтв. Один з найвідоміших архітекторів міста Києва другої половини ХІХ ст.



Іл. 4. Опанас Сластьон. 1929. Фото.
Збірка Олександра Савчука, Харків

взагалі має право на існування і чи не буде сприйматися як щось суто провінційне – чи не краще зробити, як роблять усі, та не «оригінальнічати».

Точилися спори, і нарешті було вирішено оголосити конкурс на оформлення фасадів будівлі. Дуже скоро на сторінках газети «Полтавський вісник» з'явилася публікація відомого вже на той час художника, архітектора та етнографа – фахівця в українському питанні Опанаса Сластьона⁵ (Іл. 4), який на той час викладав у Миргороді в керамічній школі імені Миколи Гоголя. Сластьон писав про те, що бачив чудовий ескіз-пропозицію для цього конкурсу в одного молодого харківського художника Василя Кричевського (Іл. 5) і цей малюнок, на його, О. Г. Сластьона, думку, – саме те, що треба. Кричевському запропонували доробити свій ескіз і взяти участь у конкурсі, який він і виграв (Іл. 6). Більшість земців проголосували за роботу Василя Григоровича, хоча декільком з них новонароджений стиль здавався дещо незвичним і чудернацьким. Так з'явилася найголовніша споруда стилю українського архітектурного модерну (Іл. 7).

Минуло декілька років. У Харкові, в самому серці народження ідей українського архітектурного модерну, історія спорів та протистоянь на-

⁵ Опанас Георгійович Сластьон (1855–1933) – український живописець і графік романтично-народницького напрямку, етнограф, архітектор і педагог, засновник Миргородського краєзнавчого музею.

вколо питання повторилася з подвійною силою. Справа в тому, що ще з 1869 р. тут існувала дуже відома та потужна приватна школа Марії Раєвської-Іванової. Ця школа була не лише базою підготовки художників, а й важливим осередком художнього життя міста. Багато в чому таке стало можливим завдяки особистості самої очільниці – Марії Дмитрівни (Іл. 8) та її чоловіку Сергію Олександровичу (Іл. 9). Але наприкінці століття, у 1896 р., Раєвська остаточно втратила зір та не могла ані малювати, ані викладати в школі, отже, школа була передана нею місту і стала муніципальною.

Марія Раєвська не заспокоїлась на цьому та докладала всю свою енергію, щоби з міської школи можна було б створити художнє училище – наступний ступінь мистецької освіти. Йшов процес обговорення, вирішувався статут закладу, форма його існування та фінансування. Значну частину цих турбот на себе взяло місто. Міська дума виділила місце – Каплунівську площу в кінці однойменної вулиці в Нагірному районі Харкова – та кошти на будівництво училища. Треба сказати, що відбувалося це в той час, коли на чолі міста стояв видатний учений, громадський діяч та непересічна людина Олександр Погорілко⁶ (Іл. 10). Термін його керівництва містом так і назвали – «Епоха Погорілка».

Так само, як і в Полтаві, спочатку проєкт замовили відомому в Харкові архітектору Михайлу Піскунову⁷, й той виконав усе з урахуванням побажань замовника і розрахунком. Але коли були готові плани та перерізи будівлі, у справу знову втрутився той самий Сергій Васильківський, який раніше за аналогічних обставин поставив питання про стиль у Полтаві. Васильківський і його друг, колега та однодумець Микола Самокиш заявили, що будівля художнього училища повинна мати фасади у стилі українського модерну, оскільки це має бути простором, у якому народжується мистецтво, тому й вигляд має бути відповідним, а не рядовим.

Цю думку, знову ж таки, почули – в Харкові це були гласні міської думи, які почали сперечатися між собою. Серед гласних була значна частина ліберально налаштованих, були депутати національного, навіть націоналістичного спря-

⁶ Олександр Костянтинівич Погорілко (1848–1912) – фізик, приват-доцент Харківського університету, професор Харківського технологічного інституту, Харківський міський голова (обирався чотири рази: 1900, 1902, 1906 і 1910 рр.), громадський діяч.

⁷ Михайло Федорович Піскунов (1867–1917) – український архітектор, модерніст, закінчив Санкт-Петербурзьку Академію мистецтв (1892–1901), практикувався в О. Бекетова, з 1902 р. у Харкові, автор та співавтор багатьох харківських будівель, збудованих разом з архітекторами О. Лінецьким та К. Жуковим, керував будівництвом Північного банку, хоральної синагоги та ін.



Іл. 5. Василь Кричевський у колі української інтелігенції. Зліва направо: нижній ряд – Валерія О'Конор-Вілінська (?), Костянтин Біч-Лубенський (?), Микола Лисенко, Сергій Васильківський, Микола Міхновський, Варвара Кричевська, дружина лікаря Ніколаєва, шурина лікаря Ніколаєва (оперний співак); верхній ряд – фотограф Олексій Іваницький, Олександр Вілінський, лікар Ніколаєв, Василь Кричевський, Микола Уваров, невідомий студент (можливо, піаніст Варламов). Харків. 1904.
Фото. Салон О. М. Іваницького. Музей Миколи Лисенка, Київ

мування, скажімо, Микола Міхновський⁸ (Іл. 5), котрого вважають батьком українського націоналізму. Проте були й консервативні, помірні та обережні. Почалися спори між представниками двох протилежних поглядів, а більшість почала вичікувати.

Ця полеміка іноді набувала зовсім уже шекспірівських форм. Яскравим прикладом цього є громадська позиція двох рідних братів, представників старовинного козацького, а потім дворянського роду, Біч-Лубенських. Іван Михайлович Біч-Лубенський (1867–1920) був відомим харківським політиком, представником консервативного, навіть ультраконсервативного руху. Політик очолював «Союз Руського народу» в Харкові, став головним претендентом на посаду міського голови після смерті Погорілка – і взагалі був на чолі руського монархічного руху. А його рідний брат Костянтин був одним з головних представників протилежної точки зору. Костянтин Біч-Лубенський (1860–?) був активним ді-

ячем української громади, головою «Гуртка імені Квітки-Основ'яненка», лобіст українського питання в державних і міських установах (Іл. 5). Саме він і став головним «адвокатом» того, щоб художнє училище стало виглядати так, як ми його знаємо нині.

Був оголошений конкурс проєктів оформлення фасада – і на конкурсі як пристойні розглядалися декілька робіт: Федора Шумова⁹ (Іл. 11), Ладіслава Тракала¹⁰ (Іл. 12), Миколи Васильєва¹¹ (Іл. 13) та Костянтина Жукова¹² (Іл. 14). Усі ці

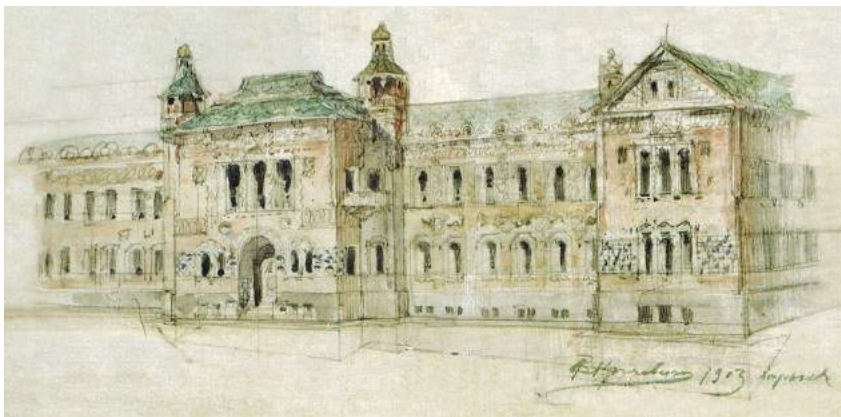
⁹ Федір Іванович Шумов (?) – російський і український архітектор, вихованець Інституту цивільних інженерів (СПб). Під час навчання входив у студентський гурток «Громада», де вивчалась українська архітектурна спадщина. На початку ХХ ст. працював у різних містах.

¹⁰ Ладіслав Йосипович Тракал (1873–1951) – український, російський, чеський живописець, графік, ілюстратор, дизайнер і педагог. Один з найбільш видатних представників українського та чеського модерну, піонер українського символізму, один з фундаторів харківської художньої школи.

¹¹ Микола Васильович Васильєв (1875–1958) – видатний російський архітектор, учасник численних архітектурних конкурсів, автор будівель у Санкт-Петербурзі, Таллінні, Харкові, Белграді, Нью-Йорку.

¹² Костянтин Миколайович Жуков (1873–1940) – російський і український архітектор, теоретик і практик неукраїнського стилю, або українського модерну. Викладав у Художньому училищі, а згодом і в Художньому інституті в Харкові.

⁸ Микола Іванович Міхновський (1873–1924) – ідеолог українського самостійництва, адвокат, публіцист. Діяч Української Республіки і організатор її війська, збройних сил.



Іл. 6. Василь Кричевський. Ескіз будівлі Полтавського земства. 1903. З обкладинки каталогу другої регіональної філателістичної виставки (Полтавафілекспо 2019. Друга регіональна філателістична виставка (8–10 листопада 2019) : каталог / Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського ; відп. ред. Меліє М. В.; упоряд. Кудряшов Г. О. Полтава, 2019. 28 с.)



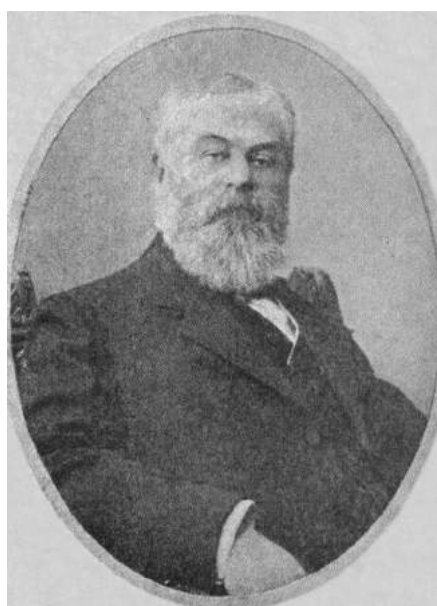
Іл. 7. Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського (колишнє Полтавське губернське земство). 1903–1908. Проект Василя Кричевського. Фото Анни Ружинської (Павленко). 2008



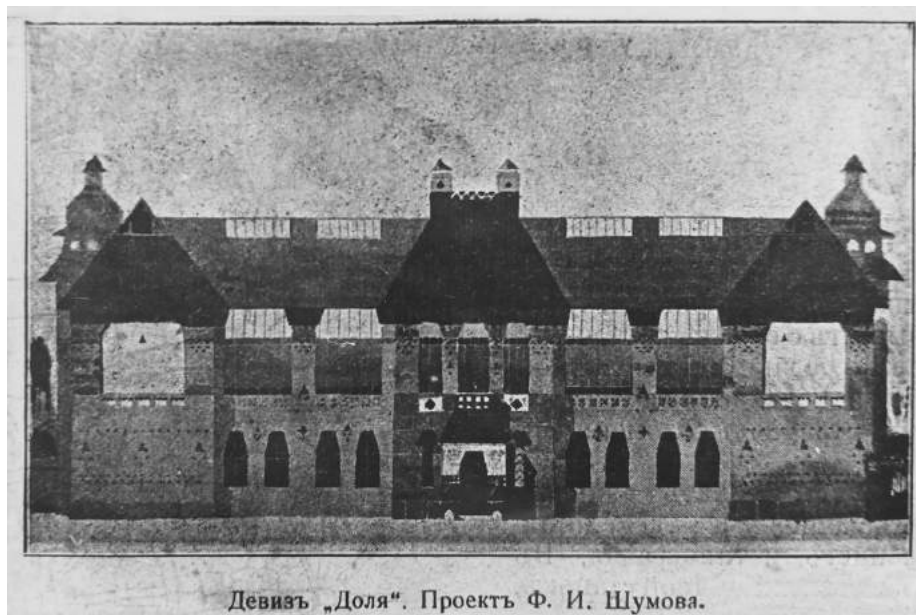
Іл. 8. Марія Расвська-Іванова. 1889. Фото А. Федецького, Харків



Іл. 9. Сергій Расвський. 1900–1910-ті. Фото О. Іваницького, Харків



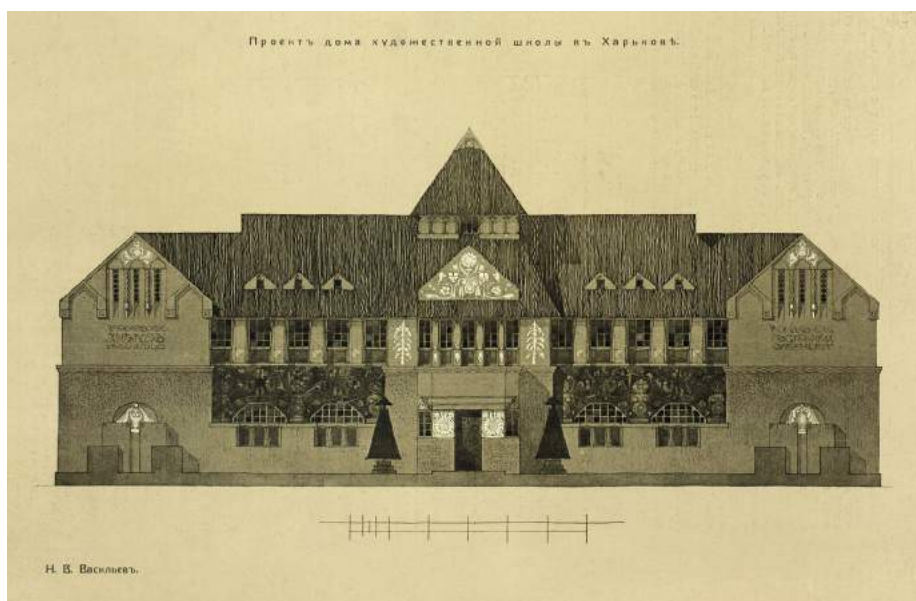
Іл. 10. Харківський міський голова Олександр Погорілко. 1902



Іл. 11. Харківське художнє училище. Проект Ф. Шумова «Доля». 1912.
Репродукція з фото. Музей ХДАДМ



Іл. 12. Харківське художнє училище. Проект Л. Тракала «Україна». 1912.
2-га премія. Репродукція з фото. Музей ХДАДМ



Іл. 13. Харківське художнє училище. Проект М. Васильєва. 1912. (Васильєв Н. В. Проект дома художественной школы в Харьковѣ / [клише и печать С. М. Прокудина-Горского]. Зодчий : архит. и худож.-техн. журнал. 1912. № 13 (25 марта). Табл. 11)

*Лл. 14. Харківське
художнє училище.
Проект К. Жукова.
1912. 1-ша премія.
Музей ХДАДМ*



роботи в той чи інший спосіб розкривали розуміння авторами українського стилю, хоча сильно відрізнялися одна від одної. Журі конкурсу віддало перевагу роботі К. Жукова (Лл. 15), проте зауважило, що проєкт має численні недоліки технічного характеру, а тому має бути дороблений¹³.

Процес обговорення та спорів був багатозначним і набував усе більшої гостроти – іноді справа доходила до сварки. Оскільки все це відбувалося на засіданнях міської думи, які мали бути запроTOCOLьовані, можна простежити рівень того напруження, якого іноді сягала дискусія з питання зовнішнього вигляду художнього училища в Харкові. Але й громадськість була не осторонь цього питання, оскільки обговорення друкувалися тоді у харківській газеті «Утро» і читачі дізнавалися про хід конфлікту, наче якогось белетристичного роману. 12 квітня 1912 р. на засіданні думи гласний В. Коренєв одним з останніх висловився щодо того, що взагалі немає й бути не може ніякого українського стилю, а існує українська лише хата. А стилі бувають: готика, рококо чи то ампір! Протокол засідання був надрукований у газеті «Утро».

На цю думку пана Коренєва надійшла відповідь від Костянтина Біч-Лубенського – голови «Гуртка Г. Квітки». Пан Біч-Лубенський спочатку висловлював жаль з того приводу, що не міг сам бути присутнім на засіданні думи через важку хворобу. Але йому дуже приємно, що пан Коренєв

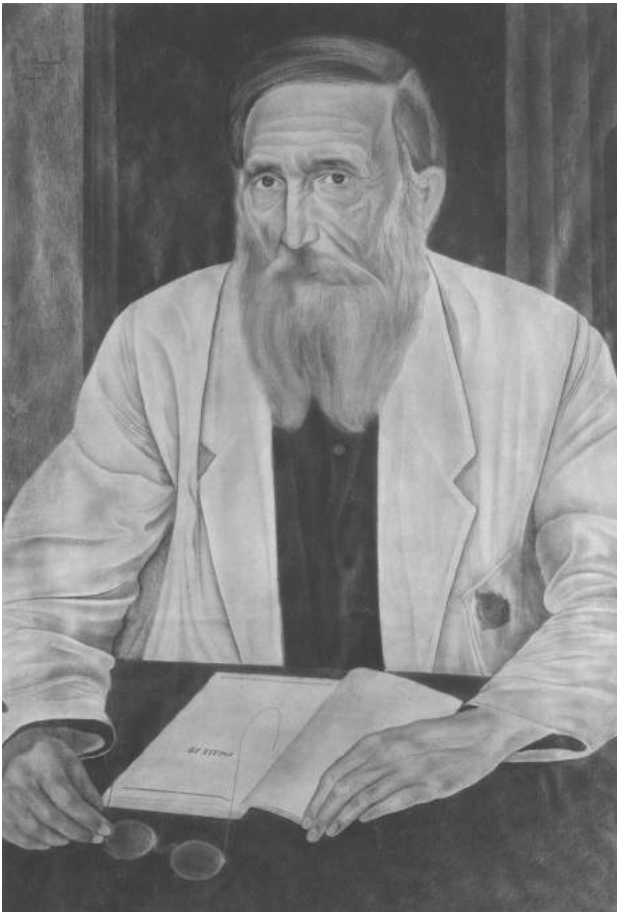
не робить його – Біч-Лубенського – відповідальним за створення українського стилю. Нібито це він, Біч-Лубенський, вигадав цей стиль на сторінках харківських газет. «Це, – каже Костянтин Михайлович, – дуже поважно, але, на жаль, це не так. Стиль такий існує, як би то не хотілося пану Коренєву це не помічати. Я вважав, – продовжує автор, – що хтось із авторитетних архітекторів-фахівців, хто знається на сучасних архітектурних пошуках, візьме слово в підтримку проєкту і доведе своїм аргументованим виступом недоречність звинувачень пана Коренєва. Але якщо ніхто не здатен це зробити – зроблю це сам».¹⁴

Далі пан Біч-Лубенський розгорнуто та аргументовано, з педантичністю професійного юриста, яким він, до речі, і був, та з гарячкуватістю поета, який небайдужий до теми полеміки, доводить свою позицію, посилаючись на дослідження не тільки вітчизняних, а й європейських фахівців. У його словах було стільки відвертості та емоційності, що починаєш хвилюватися за подальшу долю проєкту, хоча відбувалося це більше ста років тому й ми знаємо, чим закінчилися ці спори.

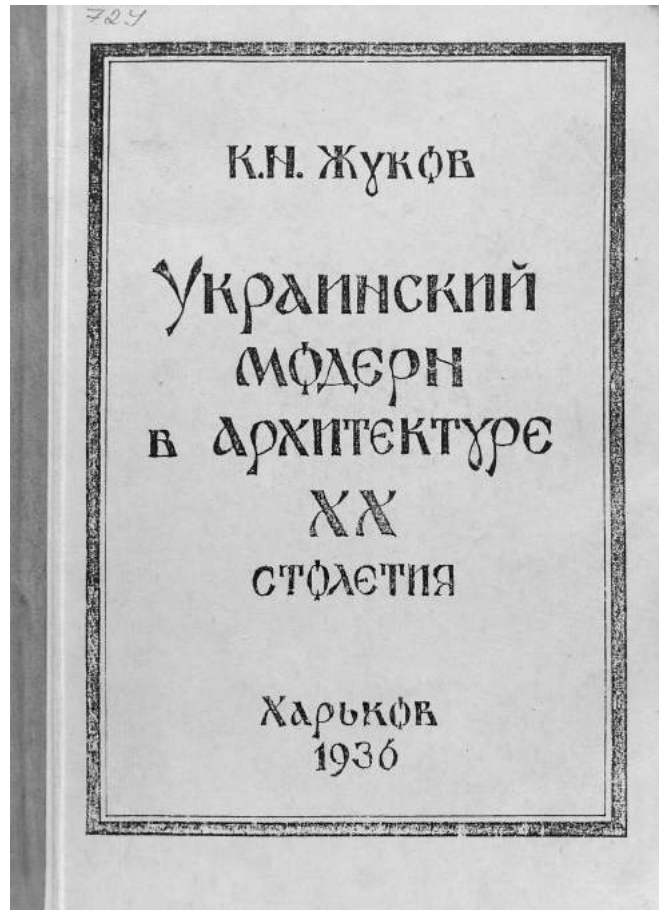
Мабуть, усі читачі цієї газетної бійки не були осторонь і так само переймалися тим, що відбувається. Нарешті, після того, як пролунали всі думки, було призначено ще додаткове засідання думи, на якому мали остаточно вибрати проєкт. Уже починався будівничий сезон, було вирито фундаменти, більше ніж сотня робітників чекали на дозвіл приступати. Рішення мав прийняти голова експертної комісії, архітектор, професор, людина, в компетентності якої неможливо

¹³ Майже через 25 років К. Жуков у своїй лекції «Український модерн в архітектурі XX століття» згадував про цей проєкт і давав оцінку своїм конкурентам. Ця лекція була прочитана на семінарі з підвищення кваліфікації архітекторів при Харківському будинку архітекторів і надрукована на правах рукопису у 1936 р. У 1992 р. на друкарській машинці було виготовлено ще п'ять копій. Один з цих примірників зберігається у бібліотеці ХДАДМ (Лл. 16).

¹⁴ Біч-Лубенський К. По поводу украинского стиля. Утро. 1912, 10 мая (№ 1643). С. 4.



Іл. 15. Антон Комашка. Портрет К. Жукова. 1932.
Фоторепродукція. Музей ХДАДМ



Іл. 16. Обкладинка надрукованої лекції (російською)
(Жуков К. Н. Український модерн в архітектурі
XX століття : стенограма лекції, прочитанної на
семинаре по підвищенню кваліфікації архітекторів
при Харківському Домі архітектора. Харків, 1936. [На
правах рукопису]. Бібліотека ХДАДМ)



Іл. 17. Віктор Величко. 1895.
Фото О. Іваницького, Харків

було сумніватися, – Віктор Величко¹⁵ (Іл. 17). Він виступив і оголосив рішення професійного суду: члени комісії сімома голосами проти двох обрали проект Костянтина Жукова як найкращий, що відповідає вимогам конкурсу та виконаний в українському стилі. І всі інші проекти розглядатися не будуть. Особливу інтригу цій ситуації додавало те, що будинок пана В. Коренева знаходився поблизу від будинку його опонента К. Біч-Лубенського й був побудований саме архітектором В. Величком. Отже, Коренев або мав прийняти той факт, що не довіряє експертності архітектора його власного будинку, або визнати, що український стиль існує.

За півтора року після цих палких баталій на Каплунівській вул. (згодом – Червонопрапорній, а нині – вул. Мистецтв) з'явився головний аргумент для всіх скептиків українського стилю – казкова споруда з вежею, майоліками, виразним силуетом та характерними дахами з заломами

¹⁵ Величко Віктор Валеріанович (1864–1923) – український архітектор, архітектор Харківського навчального округу, член міських комісій та інженерних установ.



*Лл. 18. Харківське художнє училище. 1920-ті.
Фото С. Таранушенка (цифрова обробка світлин – В. Гальченка)*



*Лл. 19. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. 2008.
Фото Анни Ружинської (Павленко)*

(Лл. 18). І справді, ідея Васильківського про те, що художнє училище має виглядати привабливо для майбутніх художників через свою казковість, оригінальність та стильову автентичність, виявилася дуже вірною.

Я сам відчув це на собі, коли в 16 років уперше побачив будівлю старого корпусу Худпрому (Лл. 19) – тоді я почав мріяти про те, щоб опинитися всередині цього казкового будинку, навчатися тут малюнку і самому стати частиною цієї історії.

УДК 766.05+655.24(477):727:378(477.54)ХДАДМ
ID ORCID 0000-0002-7142-1983
DOI 10.33625/visnik2021.02.254

Олексій ЧЕКАЛЬ

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

ПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО ШРИФТУ ТА ГРАФІЧНИЙ ОБРАЗ ХУДПРОМУ: 100 РОКІВ ПОШУКУ

Чекаль О. Г. Поетика українського шрифту та графічний образ Худпрому: 100 років пошуку. У статті йдеться про пошук графічного стилю для харківської вищої художньої школи до 100-річчя Худпрому (неофіційна назва Харківської державної академії дизайну і мистецтв). На основі дослідження української шрифтової традиції був знайдений візуальний образ, який пов'язує різні покоління харківських митців. Показано, як у розробці написів і літер був перекинутий міст між кубофутуристичними знахідками харківських художників Василя Єрмілова, Бориса Косарева та сучасним дизайнерським мисленням. Описані особливості роботи з типографічними та естетичними кластерами для розкриття ідентичності часу й місця в графічному дизайні. Було розроблено варіативний шрифт, що з'єднує як гротескові та авангардні форми, так і більш пластичні історичні графеми, засновані на скорописній спадщині. «Квітка Косарева», яка стала графічним образом Академії одночасно в різних контекстах і композиційних рішеннях, уособлює квітучий український модерн (історичний бекграунд), а також репрезентує сучасний мультимедійний постмодерністський патерн.

Ключові слова: Худпром, Василь Єрмілов, Борис Косарев, український шрифт, футуризм та авангард, шрифтовий дизайн, українська ідентичність, айдентика.

Chekal O. The Poetics of the Ukrainian Font and Graphic Image of Hudprom: A 100-year Search. The article deals with the search for a graphic style for the Kharkiv Art School for the 100th anniversary of Hudprom (the previous informal name of KSADA). Based on a study of Ukrainian font tradition, a visual image was found that links different generations of Kharkiv artists. The author of the article shows how the bridge between the Kubo-Futurist finds of Kharkiv craftsmen Vasyl Yermilov, Borys Kosarev and modern design thinking was stretched in the development of inscriptions and signs. The features of working with typographic and aesthetic clusters to reveal the identity of time and place in graphic design are described. A variable font has been developed, combining both grotesque and avant-garde forms and more plastic historical graphemes based on cursive heritage. The flower of Kosarev, which has become a graphic image of the academy, simultaneously in different contexts and compositional solutions embodies the flourishing

Ukrainian modernism (historical background), as well as represents the modern multimedia postmodernist pattern.

Keywords: Hudprom, Vasyl Yermilov, Borys Kosarev, Ukrainian font, futurism and avant-garde, font design, Ukrainian identity.

*Зрештою, наука рисунку
полягає у встановленні відношень
між кривими та прямими¹*

Якось, гуляючи вечірнім Лондоном з дизайнером Penguin Books Девідом Пірсоном², ми дісталися станції метро Farringdon Station. «Бачиш цю красу? Тепер ти краще розумітимеш Лондон», – сказав Девід, указуючи на величезний дерев'яний пам'ятник-абетку, що був присвячений шрифту, розробленому Едвардом Джонсоном³ та Еріком Гіллом⁴ для London Underground (1916) (Іл. 1).

Ці літери увійшли до візуального образу Великої Британії, без них неможливо уявити Лондон⁵. Але для пересічних пасажирів метро є незрозумілим, звідки взявся цей шрифт, який вони читають щодня. Не кожний розуміє, що пропорції написів, які він читає, базуються на римській монументальній епіграфіці, котра втратила зарубки й увібрала в себе швидкість індустріального часу, дим пароплавів над Темзою та жорна фабричних шестерень. Як виникають подібні асоціативні візуальні зв'язки між простою формою літер і конкретним місцем або часом?

Подібні завдання вирішував у своєму шрифті Alverata (Іл. 2) нідерландський дизайнер Герард Унгер⁶. Узнявши за основу форму романських літер, він створив сучасну гарнітуру, в якій ми можемо побачити, як в естетику форм приземкуватих церков Ломбардії й Пізи вриваються швидкісні автостради Тоскани й силуети конструктивістської архітектури північної Італії.

¹ Глез А., Меценже Ж. О кубизме / пер. с фр. Е. Низен ; ред. М. Матюшина. Санкт-Петербург, 1913. 185 с.

² Девід Пірсон (1978) – британський дизайнер, який працює в Penguin Books з 2002 р. Один із провідних у світі оформлювачів обкладинок. У його роботах приділяється особлива увага глибокому володінню шрифтовою мовою й алегоричному мисленню.

³ Едвард Джонсон (1872–1944) – британський типограф, якого разом із Рудольфом Кохом вважали родоначальником сучасної каліграфії, створив шрифт (Sans Serif) для компанії London Underground у 1916 р.

⁴ Ерік Гілл (1882–1940) – британський скульптор, гравер, типографський дизайнер і письменник, особливо відомий своїми витонченими літерами, гарнітурами та лапідарними барельєфами.

⁵ Ovenden M. Johnston and Gill: Very British Types. London : Lund Humphries, 2016. 200 p.

⁶ Unger G. Theory of Type Design. Rotterdam : Nai010, 2018. P. 200–203.

Альберт Капр з цього приводу слушно зауважив: «У рисунках нашого алфавіту все ще зберігаються деякі моменти від переплетення коренів минулих систем писемностей, від прихованих значень, від таких елементів морфології знаків, які ми свідомо вже не сприймаємо»⁷.

І тут саме час замислитися: а чи є такі шрифти в українській культурі, які беруть за душу й нагадують щось вкорінене в національну традицію.

Мені здається, що наявність слідів місця й часу в естетиці письма визначають декілька чинників. Іноді це історично зумовлені графеми й конструкційні особливості розвитку тієї чи іншої писемності. Ми можемо беззастережно побачити український характер у хвацькій козацькій літері «К», що написана одним розчерком, або в літері «У» з бубликом замість краплі, або в гострій формі старої кириличної літери «N», що загубилася всередині кириличного напису⁸. Нещодавно в часописі «Український дизайн»⁹ (Л. 3) Дмитро Растворцев дуже барвисто та влучно описав кістки, м'ясо, копита й роги української абетки: репліки уставу та скорописних прийомів, асиметричні зарубки, мальовничу контрастність, розчерки й петлі, а також графічну свободу, яка іноді може зазіхнути на читабельність тексту. Як тут не згадати обкладинку Анатолія Петрицького для збірки віршів Михайля Семенка¹⁰. Назва перебуває на межі зрозумілості, живописні плями важко розпізнаються як літери. Дмитро Горбачов зазначав, що, мабуть, художник пародіював захоплення нарбутівців витіюватим скорописом XVII ст.¹¹

Тут треба зазначити, що починаючи з XIX все XX ст. і початок XXI ми перебуваємо в постійних непевностях і пошуках між крайнощами від суворої геометрії та функціональності до заплутаних парканів кириличних огорож і перев'язаних снопів підписів козацьких писарів. Ці шрифтові гойдалки чудово показані в книзі Володимира Кричевського та Олексія Домбровського¹², де, перебігаючи від авангардних палочних шрифтів до

орнаментальної розкоші літер Сергія Чехоніна¹³, лежить простір творчості й новацій.

Іноді роль домінанти часу грає та чи інша мода або тенденція, принесена ззовні. Наприклад, модерн у написах на вулицях Харкова або на обкладинках книг на початку XX ст. органічно увійшов в культурний простір і впав у благодатний український ґрунт, обростаючи національною орнаментикою або квітучим характером. Подібні процеси проходили паралельно і в архітектурі. У серії замальовок про український модерн «Український стиль»¹⁴ Максим Розенфельд влучно показав, як загальноєвропейський художній напрям набуває національних або місцевих рис.

Але часом особистість якогось окремого митця задає певний тренд, який нерозривно пов'язаний з конкретною епохою. Тут можна пригадати майже харків'янина, який мешкав у нашому місті до 14 років, Адольфа Жана-Марі Мурона (Кассандра)¹⁵. Свої шрифти він створював як раз у 1920-ті рр. і дуже вдало потрапляв у дух часу. Його двокомпонентна хроматична гарнітура *Vifur* (Л. 4) була визнана справжньою іконою стилю ар деко і якоюсь мірою містить перегукування з харківським авангардом та шрифтом, про який ідеться в даній статті.

Коли мені випала фортуна створити графічний образ до 100-річчя *alma mater*, безумовно, виникла потреба визначити, на який період потрібно орієнтуватись і що стилістично брати за основу в шрифтових пошуках. Звичайно, можна було би продовжити лінію дизайнів попередніх ювілеїв. Емблеми до 50-річчя (А. Кузьменко) і 75-річчя (В. Шевченко) дотримувалися традиції Георгія Нарбута і Роберта Лісовського. Гравюрні зображення «Теремка»¹⁶ й орнаментальне оздоблення в дусі українського модерну добре підкреслювали зв'язок харківської школи з загальною українською ідентичністю. Але мені хотілося виявити не тільки час заснування Академії у 20-ті рр., а й той потужний і творчий рух у Харкові, який стояв за цими подіями. Надихатися пантеїстично-

⁷ Капр А. Эстетика искусства шрифта : тезисы и маргиналии со 152 иллюстрациями / [пер. с нем. В. П. Милютин]. Москва : Книга, 1979. С. 11–12.

Альберт Капр (1918–1995) – німецький каліграф, друкар і викладач.

⁸ Мітченко В. Естетика українського рукописного шрифту. Київ : Грамота, 2007. С. 21–23.

⁹ Растворцев Д. Дмитро Растворцев лонгрідить за український шрифт. *Український дизайн. Telegram*. 2021. № 1. С. 97–108.

¹⁰ Семенко М. Blok-notes : поезії 1919 р. Кн. 4. Київ : Фламінго, 1919. 96 с.

¹¹ Горбачев Д. Обложки и титулы украинской книги 20–30-х годов. Советская графика 73. Москва : Сов. художник, 1974. С. 146–152.

¹² Кричевский В. Палочный шрифт: Два шрифта одной революции ; Домбровский А. Чехонинский шрифт. Москва : Мастерская Барбанеля, 2014. 98 с.; 126 с. встреч. паг. (Серия: Библиотека журнала «Шрифт»).

¹³ Сергій Васильович Чехонін (1878–1936) – російський художник і графік, кераміст, член творчого об'єднання «Світ мистецтва».

¹⁴ Серія фільмів «Український стиль з Максом Розенфельдом» створена за підтримки Українського культурного фонду. (URL : <https://youtu.be/eJ4V3JR7mBA> (дата звернення : 13.09.2021)).

¹⁵ Адольф Жан-Марі Мурон (Кассандр) (1901–1968) – французький живописець українського походження, театральний художник, плакатист. Творець логотипа французької марки одягу Yves Saint Laurent. Надзвичайно впливав на розвиток плакатного та шрифтового мистецтва першої половини XX ст.

¹⁶ Так традиційно називають відому пам'ятку архітектури, побудовану 1913 р. К. Жуковим у стилі українського модерну для Харківського художнього училища (нині це головний корпус ХДАДМ).

оптимістичним запалом «Союзу Семи» й підхопити самобутню художню мелодію, яка звучала в унісон з містом і часом, римуючі свої пошуки зі словами, які відкривали програмний альбом «Сім плюс Три», – «Від нас, пов'язаних тільки молодістю»¹⁷. На мою думку, гарний девіз нині до ювілею!

Якщо ми заглянемо в каталог шрифтів, який видавався в Харкові 1923 р., то побачимо багато гарнітур, що залишилися з попередніх епох: каліграфічні, антикви, сецесія, дофутурні гротески¹⁸. Прикладом того, як майстерно можна було жонґлювати наявним набором шрифтів з різних стилістичних світів, може служити серія плакатів для театру «Березіль»¹⁹, що попри весь авангардний «вінегрет» виглядали дуже цілісно та голосно.

Але коли і цього не було, то «видавалося все дуже “футуристичним чином”»: грошей не було, друкарні не було, паперу, шрифту – не було, – було вдосталь тільки віршів, статей тощо. Іноді робили так: орендували кімнатку в підвалі, звідкись діставали машину для друкування візитних карток, у якійсь друкарні позичали шрифт і – друкували»²⁰.

Такого роду аскетизм, бідність плюс цензурний контроль за самвидавом вже в пореволюційний час породили низку особливостей радянського графічного дизайну. У галузі створення набірних шрифтів вітчизняні художники були менш вправні та професійні, ніж у літераціях і книжкових обкладинках. Митцям бракувало розрахунку, технічної бази та знань західних колег, які одночасно створювали наріжні гарнітури – від гротесків Г. Баєра (1926), Й. Шмідта (1925), М. Бурхарця (1925) до хітів П. Реннера Futura (1930) та Я. Ербара Erbar grotesk²¹ (1922–1930)

¹⁷ Савицька Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в контексте художественной жизни рубежа веков, 1890–1910-е годы. Харьков : ТО Эксклюзив, 2003. С. 315.

¹⁸ Образцы шрифтов. Харьков : Типография ВУЦИК, 1923. Июнь. 110 с.

¹⁹ Курбас: нові світи = Kurbas: new worlds / упоряд. : А. Гайшенець, А. Погрібна, В. Ткач ; пер. : Н. Шевченко, О. Дженнінгс [та ін.]. «Березіль» – український театр-студія, заснований Лесем Курбасом у 1922 р. у Києві. У 1926 р. його було переміщено в Харків, де він зайняв приміщення театру ім. І. Франка (нині це будівля Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка). Нині назву «Березіль» має мала сцена цього театру.

²⁰ Яськов В. Хлебников. Косарев. Харьков. Волга. 1999. № 11. URL : <https://magazines.gorky.media/volga/1999/11/hlebnikov-kosarev-harkov.html> (дата звернення : 24.08.2021).

²¹ Erbar grotesk (1922–1930) – це беззарубковий шрифт у геометричному стилі, один з перших проєктів такого типу, випущених як набірна гарнітура. Його автор Якоб Ербар (1878–1935) – німецький професор графічного і шрифтового дизайну, зробив основну серію Erbar одним з перших геометричних шрифтів без зарубок, випередивши Futura Пола Реннера і Kabel Рудольфа Коха приблизно на п'ять років. Мета Ербара полягала в тому, щоб розробити такий вид друку, який був би вільний від усіх індивідуальних характеристик, мав би повністю розбірливі форми листів і був би чисто типографічним творінням.

(Іл. 5). Але зате в мальованих написах і назвах відчувався романтичний порив і незвичайне пластичне мислення, де літери знаходили характер, змінювалися одна поруч з іншою та створювали складну розмову між собою²².

До речі, графопоезія панфутуристів має певне перегукування з фігуративними віршами Симеона Полоцького, Івана Величковського та прикладною творчістю студентів Києво-Могилянської академії. Іноді у Харкові йшли ще далі та всі ілюстрації робили тільки набірним матеріалом. Складальник Харківської школи друкарської справи І. Кругляков видав 1926 р. брошуру з назвою «Друкарські заставки й кінцівки з мідних лінійок з додатковими віршами».

Якщо уважно проаналізувати розсип авангардних обкладинок і дизайнів (в основному російських), зібраних В. Кричевським²³, або тенденції «Нової типографіки», які були в Європі, наприклад у Польщі²⁴, і порівняти їх з українським футуризмом, ми можемо помітити: на загальні типографічні закони або беззаконня накладається значний вплив шрифтових рішень, пов'язаних якщо не з каліграфією, то принаймні з пам'яттю про рухи пера і пензля. М'якше, добріше, вільніше – я б так міг схарактеризувати графічний напрям тих часів. Чи то зв'язок з фольклорним життєствердним началом, чи то мальовничий ґрунт культури не давали українському мистецтву при звичаїтися до естетики потворного або трагічного дисонансу.

У будь-якому разі, попри інтернаціональну революцію модернізму в Європі в кожному окремому випадку та місці нове мало своє відображення і переломлення не тільки в живописі, а й у графічному дизайні²⁵.

Таким чином, у ході роздумів я дійшов до думки, що, з одного боку, потрібний не надто історичний шрифт без нальоту явних каліграфічних або рослинних зламів модерну, а з іншого – це не мала бути стерильна гарнітура з мінімалістичним дизайном на кшталт швейцарської школи. Шрифти «без пам'яті» в душі естетичного унісексу, які нині модні, надто вже не підходять до мальовничого українського нарративу, що б'є через край, та квітучого відчуття простору.

У пошуках форм літер я орієнтувався на гротески типу Erbar grotesk, Gill Sans і більш сучасні

²² Фомин Д. В. Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов. Москва : Пашков дом, 2015. С. 619–680.

²³ Кричевский В. Г. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска, 1917–1937. Москва : Самолет, 2002. 271 с.

²⁴ Rypson P. Nie geşi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949. Kraków : Karakter, 2011. 408 s.

²⁵ Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ : ArtHuss, 2019. 542 с., 411 іл.

репліки, такі як Telefon. Схожу стилістику використовував Борис Косарев в обкладинках журналу «Театр, література, музика, балет, графіка, живопис, кіно»²⁶ (Іл. 6). Потужні літери створюють відчуття одночасно емоційного напорю й веселого запалу. Вплинула на мою роботу так само і творчість Святослава Гординського з його чуйним ставленням до силуету букви і грою білого й чорного всередині тексту (Іл. 7).

Безумовно, я не міг не використовувати у своїй роботі шрифтові обкладинки Василя Кричевського²⁷. Його геометричні композиції з явним впливом ар деко у зміщених серединних елементах «К», «Н», «А», розімкнених формах «В» і «С» водночас передавали конструктивне мислення епохи. Але мені не вистачало в одержаних ескізах якогось тактильного і живого відчуття від літер.

Одного разу донька Бориса Косарева Надія розповідала мені про спогади її батька щодо створення напису до обкладинки каталогу «Сім плюс Три» (Іл. 8). Майстер хотів намалювати літери, на які впало скло і порізало їх форму. Такий підхід говорить про просторове, майже скульптурне ставлення до напису, про увагу до фактури форми і підводить нас до питань, які ставив Адольф Гільденбрант про «далевий образ» і тактильну пам'ять рельєфу²⁸.

Один з учасників «Союзу Семи» в пориві полеміки заявив: «Хто не наклеює на свою картину газетних аркушів, матерії, цигарок, хто не вставляє в неї шматків дерева і металу, хто не втикає в неї справжніх ножів і виделок – словом, хто не дає справжньої фактури, – той не сучасний»²⁹.

Колажний підхід можна побачити не тільки в картинах Василя Єрмілова, а і в його шрифтових композиціях. Наприклад, в оформленні віршів Велимира Хлебникова (Іл. 9) змішані різні графеми й стилі літер, а в ескізі до Інтернаціоналу трапилось якесь неймовірне свято, що з'єднує конструктивістські форми й каліграфічні елементи (Іл. 10).

Я вирішив іти шляхом, прокладеним «Союзом Семи». До основного набору символів я став додавати історичні чи експериментальні форми літер.

²⁶ *Театр. Література. Музика. Балет. Графіка. Живопись. Кіно* : ілюстрований еженедельник. 1922.

²⁷ *Рубан-Краєченко В.* Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський. Київ : Криниця, 2004. 704 с.

²⁸ *Гільдебрандт А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей: сокр. репр. воспр. изд. 1914 г. / [пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского; вступ. ст. А. С. Котлярова]. Москва : Логос, 2011. 105 с.

²⁹ *Ернст Ф.* Грігорій Нарбут та нова українська книга. *Бібліологічні вісті*. 1926. № 3(12). С. 27.

Наприклад, «Е» має вісім різних варіантів – від дуже авангардних форм до майже скорописних (Іл. 11). І в блокуванні текстів до ювілею то там, то тут випадковим чином я міняв варіанти написання літер (Іл. 12). Це не тільки дуже сучасний метод у контексті варіабельних динамічних шрифтів, а й чудова нагода показати розмаїття стилів та індивідуальностей у хорі харківської художньої школи.

На жаль, ми точно не знаємо, хто з художників робив ескіз для кераміки над входом до художнього училища, але є всі підстави припускати, що малював напис або Василь Єрмілов, або хтось під його керівництвом (Іл. 13). Досить подивитися на форму літери «У» в його ескізі до пачки цигарок «Українка» (Іл. 14) – і порівняти з «У» в слові «Училище». Так само ми можемо проаналізувати ермілівський напис «Іван Франко» (Іл. 15), де трактування скорописної традиції пов'язане з особливостями графіки автора: петлі, закінчення штрихів, контраст.

Як зазначає київська дослідниця Ольга Лагутенко, Михайло Жук також прагнув наблизити написи до національного звучання. У написанні літер «т» і «п» він використав п'ятикутну каліграфічну форму, елемент вікон і дверей у народній архітектурі, що став характерною ознакою будинків у новому українському стилі³⁰.

Звичайно, можна було б орієнтуватись у даному проекті на інших, не менш визначних харківських або інших українських художників, але в даному контексті пряме продовження нарбутівської традиції було б занадто історичним, жорсткі написи плакатів Адольфа Страхова – аж надто радянсько-пропагандистськими, а в роботах Вадима Меллера мало рукописних рис. Хотілося поєднати час, створити переклик, який існує на Заході між футуристичним божевіллям Арденго Соффічі³¹ та сучасним віртуозом ручного друку Беном Джустином³².

Дуже корисна для розуміння типографічного мислення є серія обкладинок «Нове мистецтво» (Іл. 16), де з'єднання шрифтів різної щільності, насиченості перебувають у дружньому контрасті

³⁰ *Лагутенко О.* Графічний дизайн в Україні у першій третині ХХ століття. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття* : зб. статей / за заг. ред. М. І. Яковлева. Київ : Фенікс, 2012. С. 41–71.

³¹ Арденго Соффічі (1879–1964) – італійський художник і художній критик. Один із засновників футуризму.

³² *Triumf typografii : kultura, komunikacja, nowe media / wybór i opracowanie Henk Hoeks, Ewan Lentjes ; przekład Magdalena Komorowska.* Kraków : d2d.pl, 2017. 320 s.
Бен Джустином (1931–2013) – голландський ливарник бронзи, скульптор і графік. Був співробітником Бронзового заводу *A Cire Perdue Fa* в 1957–1971 рр. Зробив значний внесок у розвиток високого друку.

O D B E F H I J K L M N
P Q U R S T V W C G
Q U W A & Y X Z J



Іл. 1. Пам'ятна абетка на станції Farringdon Station (Лондон) на честь шрифту Johnston Sans, що був розроблений Едвардом Джонстоном у 1916 р. для London Underground

TYPE, TEXT, LATIN, GREEK & CYRILLIC, IRREGULAR, REGULAR

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z
a a b c d e e e e f f g g
h h h i j k l m m n o p
q r s t u u v w x y z

This 'irregular' version is inspired by the Insular letterforms, the uncials, and their constantly changing positioning.



Іл. 2. Альверата – сучасна родина шрифтів Герарда Унгера, натхненна його дослідженнями про романські написи у Європі XI та XII ст. Альверата також містить більш сучасні авангардні форми літер початку XX ст.



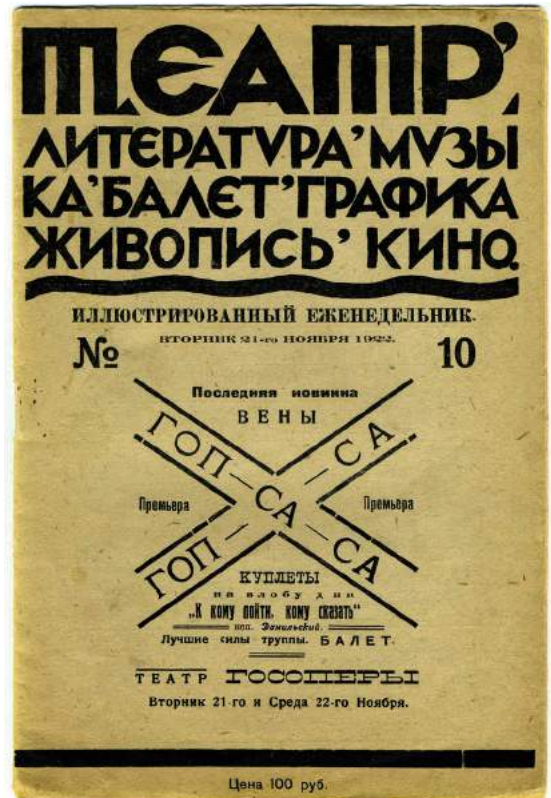
Іл. 3. Дмитро Растворцев. Конструктивна схема характерних особливостей українського шрифту. (Український дизайн. *Telegraf*: Часопис. 2021)



Іл. 4. Адольф Кассандр. Шрифт Vifur. Франція. 1929



Іл. 5. Беззарубковий шрифт Якоба Ербара – Erbar grotesk. 1922–1930



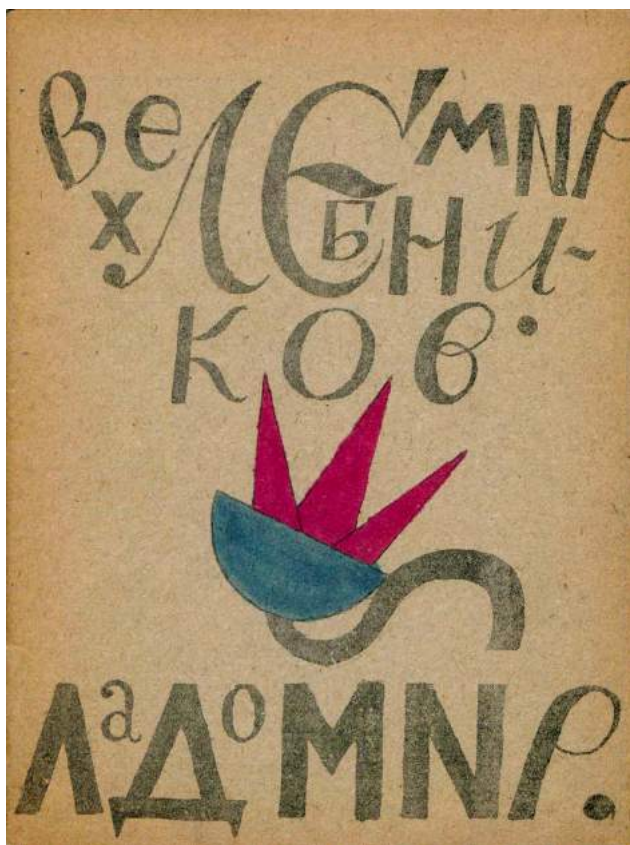
Іл. 6. Борис Косарев. Обкладинка ілюстрованого тижневика «Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино». (Театр... 1922. № 10). 26,5 × 17 см. Колекція Н. Б. Косаревої



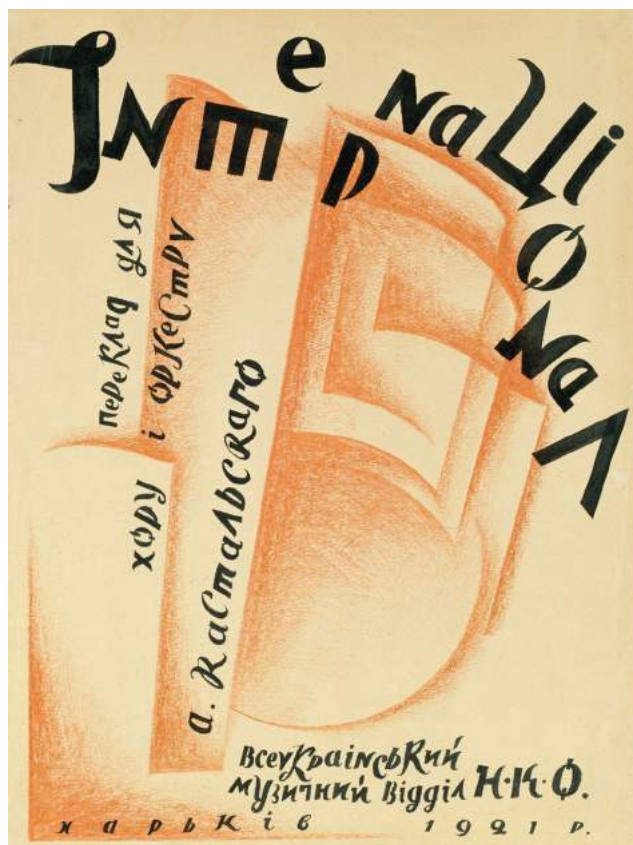
Іл. 7. Святослав Гординський. Обкладинка часопису «Нові шляхи». Львів, 1931



Іл. 8. Борис Косарев. Обкладинка альбому «Сім плюс Три». 1918. Колекція Н. Б. Косаревої



Іл. 9. Василь Єрмілов. Титулка книги з поемою В. Хлебникова «Ладомір». Харків, літо 1920



Іл. 10. Василь Єрмілов. Ескіз обкладинки до видання «Інтернаціонал. Переклад для хору О. Кастальського». (Інтернаціонал... Київ, 1921)



Іл. 11. Олексій Чекаль. Приклад роботи зі шрифтом та різні варіанти літер у загальному стилі ювілею



Іл. 12. Олексій Чекаль. Варіанти блоків тексту та назв, які використовувались у графічному стилі



Іл. 13. Керамічне панно над входом у Харківське художнє училище (нині ХДАДМ). 1910-ті рр. Авт.: Василь Єрмілов (?). Сучасне фото

зі скорописними літерами (1925)³³. Це саме те відчуття, яке я хотів передати через естетику написів.

Зібравши це все воедино, я спробував у композиції «Харків. Дизайн та Мистецтво» (Іл. 17) втілити різноманітність підходів і стилів, але не копіюючи, а створюючи новий образ, начебто погляд зсередини традиції – і зі 100-річної висоти нових тенденцій і думок.

³³ Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні. Київ: Родовід, 2018. 288 с.

Основним образом стилю я обрав квітку з обкладинки «Пути творчества» Бориса Косарева (Іл. 18), котра якнайкраще з'єднала різні пласти історії українського мистецтва – від народного до авангардного, одночасно в різних контекстах і композиційних рішеннях уособлює квітухий український модерн як історичне тло, а також репрезентує сучасний мультимедійний постмодерністський візерунок (Іл. 19).



Іл. 14. Василь Єрмілов. Ескіз до пачки цигарок «Українка», 1925

Іван Франко

Іл. 15. Василь Єрмілов.
Напис «Іван Франко» для плаката



Іл. 16. Часопис «Нове мистецтво». Харків.
(Нове мистецтво. 1925. № 1)

Мені здається дуже важливим у сучасному світі, де нейтральність стає сумнівним стандартом, відстоювати національне звучання й гуманістичний підхід у мистецтві як дійсну цінність, як художнє висловлювання, котре привносить у Світ Красу, в контексті не тільки книги Стефана Загмайстера³⁴, а й у найзагальнішому бальтазарівському сенсі, як міст між культурами й світоглядами³⁵. Нещодавно я намагався висловити ці думки на тему ідентичності та індивідуальності у графічному дизайні для фестивалю Haded³⁶.

³⁴ Sagmeister S., Walsh J. Sagmeister & Walsh: Beauty. London : Phaidon, 2018. 280 p.

Стефан Загмайстер – австрійський графічний дизайнер, оповідач і друкар, що працює у Нью-Йорку. Оформив обкладинки альбомів для Lou Reed, OK Go, The Rolling Stones, David Byrne, Jay Z, Aerosmith, Talking Heads, Brian Eno and Pat Metheny.

³⁵ Balthasar H. U. von. The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics. San Francisco : Ignatius Press, 1983. Vol. 1 : Seeing the Form. 691 p.

³⁶ Чекаль О. Про дизайн та дизайнерів : інтерв'ю з українським графічним дизайнером, каліграфом і істориком мистецтва Олексієм Чекалем / підготовлено командою Haded. URL : <https://cases.media/column/pro-dizain-i-dizaineriv> (дата звернення : 16.09.2021).

У книзі «Есе про типографіку», що вийшла 1931 р. в Лондоні, її автор Ерік Гілл розмірковує про розбіжність індустріального світу й ремісничої традиції, з якої виростають різні форми літер³⁷. Але водночас йому у своїх роботах вдалося явити майже епічну вкоріненість написів у ту землю, де вони з'являються. Кресані з каменю або написані на папері, вони вбирають енергію місця й часу та однаково доречно виглядають і в оформленні біблійних легенд, й у написах на швидкісних поїздах. Так і мені хотілось у графічному образі та шрифтах для 100-річчя Худпрому висловити не тільки спадкоємність художньої школи, а й силуети харківських фабричних труб і яблуневі сади, удар козацької шаблі та вільну ходу Григорія Сковороди. І сподіваюся, що у мене вийшло трохи перекинути переправу між цими різними берегами (Іл. 20).

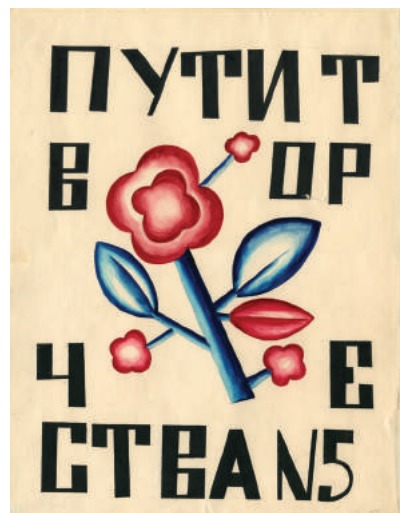
*Земля сполоханих риб і степових птахів.
Земля золотих пшениць і палених трав –
хтось напише колись історію цих берегів,
історію цих русел і цих переправ.*³⁸

³⁷ Gill E. An Essay on Typography: [page proofs]. London : Sheed & Ward, 1931. 141 p.

³⁸ Жадан С. Антена. Чернівці : Видавництво 21. 301 с.



Гл. 17. Олексій Чекаль. Композиція «Харків. Дизайн та Мистецтво» як поєднання різних стилів і сенсів



Гл. 18. Борис Косарев. Обкладинка журналу «Пути творчества». (Пути творчества. 1920. № 5). Ескіз. Пан., гуаш. 29 × 23 см. Колекція Н. Б. Косаревої



Гл. 19. Олексій Чекаль. Серія постерів до 100-річчя Худпрому



Гл. 20. Олексій Чекаль. Фінальні графічні образи графічного стилю для Харківської вищої художньої школи



УДК 72.03+727:378(477.54)ХДАДМ:76.071.1"195/202"
ID ORCID 0000-0001-7698-418X
DOI 10.33625/visnik2021.02.263

Євген КОТЛЯР

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ: ОБРАЗИ ХУДПРОМУ В МИСТЕЦЬКІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ. ПЕРЕДМОВА ДО АЛЬБОМУ

Котляр Є. О. Джерело натхнення. Образи Худпрому в мистецькій ретроспективі. Передмова до альбому. Історична споруда, збудована архітектором К. Жуковим 1913 р. для художнього училища в Харкові (нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв), стала не тільки національною перлиною українського архітектурного стилю і місцевою визначною пам'яткою, а й джерелом натхнення для всіх поколінь художників, які пов'язали з нею свою долю. Ідея даної публікації полягає у візуальній репрезентації образів жуковського «Теремка» (як сербсько називають Худпром) у творах мистців різних поколінь: від маститих класиків до сучасних студентів. Ця журнальна експозиція вибудована в декількох художніх розділах, де досвідчений глядач побачить своєрідні галерейні простори у вигляді «розгорнутої» виставки. Вона хронологічно і жанрово об'єднує відомих харківських мистців і окремі творчі «майстерні», – графіки та ліногравюри, офорту, монументально-декоративного мистецтва і графічного дизайну, – де представлені студентські роботи. Усі вони створені протягом 70 років: від 1950 р. до сучасності. Останній розділ присвячений пошукам айдентики вишу з образами Худпрому. Здебільшого це графічні знаки, виконані харківськими графіками до ювілеїв навчального закладу. Ця ретроспектива демонструє різні підходи до трактування шедевра в багатьох видах мистецтва в часі й те неминуче значення українського «храму Мистецтва», яке, по суті, знайшов «Теремок» у свідомості та творчості всіх поколінь, для яких став символом alma mater.

Ключові слова: Худпром, «Теремок», український стиль, творчість, ретроспектива, «розгорнута» виставка, художні образи, айдентика.

Kotlyar Ye. A Source of Inspiration. Images of Khudprom in Artistic Retrospect. Preface to the Album. The historic building, built by architect K. Zhukov in 1913 for the Kharkiv Art School (now the Kharkiv State Academy of Design and Arts), has become not only a national gem of Ukrainian architectural style and a local landmark, but also a source of inspiration for all generations of artists, who associated their destiny with it. The idea of this publication is to visually represent the images of Zhukov's "Teremok" (as Khudprom is cordially called) in the works of artists of different generations: from venerable classics to current students. This journal exposition is organized in

several art sections, where an experienced viewer will see a kind of gallery space in the form of an "expanded" exhibition. It chronologically and genre-wise unites well-known Kharkiv artists and separate creative "bottegas": graphics and linocuts, etchings, monumental-decorative art and graphic design, where student works are presented. They have all been created over 70 years: from 1950th to the present. The last section is devoted to the search for the identity of the Academy with images of Khudprom. Most of them are graphic signs made by Kharkiv graphics for the anniversaries of the Academy. This retrospective demonstrates different approaches to the interpretation of a masterpiece in many types of art over time, and the inescapable significance of the Ukrainian "Temple of Art", which "Teremok" found in the minds and works of all generations, for whom it became a symbol of Alma mater.

Keywords: Khudprom, "Teremok", Ukrainian style, creativity, retrospective, "expanded" exhibition, artistic images, identity.

Мистці надихаються величчю та романтикою давнини, місцями сили і захоплюючим ландшафтом. Усе європейське мистецтво рефлексує образами біблійного часу, Античності й Середньовіччя, які через узагальнену архітектуру або конкретну пам'ятку відводять глядача до відповідного культурного контексту. Важко уявити твори майстрів Ренесансу, скажімо Перуджино або Карпаччо, без образів ідеального католицького міста з ротондою в центрі, яка відсилає до Єрусалимського храму. Неможливо уявити картини Шагала без збірного «єврейського містечка», конкретної Ейфелевої вежі та собору Паризької Богоматері. Згадаймо й Клода Моне з його галереєю Руанського собору, що налічувала понад 30 полотен. Час і шукання імпресіоністів надихнули мистця простежити рух світла й тіні на фасаді собору та зафіксувати його «настрій». Великі творіння зодчих дозволяли мистцям через образотворчу мову вирішувати й власні завдання: композиційні, живописні, філософські. Архітектура як мотив художньої творчості стала невід'ємною частиною світового мистецтва, частиною якого є і творчість харківських мистців.

Ця стаття разом із каталогом цієї своєрідної «журнальної» виставки виникла несподівано, нібито сама собою. Під час роботи над ювілейним числом на редакцію обрушилася річка матеріалів, яка принесла вільним плinom і цей вражаючий сюжет – образ Худпрому в мистецтві¹. Але в реальності він лежав на поверхні. Нам справді пощастило.

Історія подарувала харків'янам чудовий шедевр архітектури, що став хрестоматійним зраз-

¹ Щиро дякую всім колегам і друзям, які надали свої твори для цієї публікації. Окремо хочу подякувати тим, хто збирав для цього цілі колекції творів професійних майстрів і студентів, зокрема заступнику директора з наукової роботи Харківського художнього музею Ларисі Абраменко і своїм колегам зі ХДАДМ: професору Володимирові Лесняку, доцентам Валерію Гальченку, Ользі Іващенко та Владиславу Христенку, а також куратору музею ХДАДМ Тетяні Касьяненко.

ком українського модерну, простором творчого натхнення і яскравим візуальним символом нашої alma mater. Протягом більше ста років тут виховувалися численні покоління мистців і дизайнерів, для яких це місце стало святим, справжнім храмом Мистецтва. Будівля, яка в бурхливих дискусіях ознаменувала право на існування українського стилю і за яку її автор Костянтин Жуков у кінці 1930-х потрапив під роздачу й був «викинутий на вулицю» радянською владою, витримала всі випробування ХХ ст. Про це нагадує топоніміка самої вулиці. За часів царату вона носила назву Каплунівська (за назвою розташованої поруч церкви), за радянських часів, з 1936 р., – Червонопрапорна, а нині, в незалежній Україні, в ході декомунізації 2014 р. знайшла свою сучасну назву – вулиці Мистецтв.

Побудований у 1913 р. як художнє училище, «Теремок» Жукова являв собою ту гілку загальноєвропейського національного модерну, який на українських теренах був частиною українського відродження. Пластичні силуети будівлі, її тричастинність, вишукана башточка і мансарди, шестикутний порталний проріз критого ганку, спадаючі черепичні дахи, що нагадують заломі гонтових дахів церков та палаців доби українського бароко, керамічні панно на фасаді – все це створювало казковий і романтичний образ, що веде у фольклорний світ, радує око та насичує душу фантазією і яскравими емоціями. Мальовничість будівлі, її об'єм і декору завжди поновому відкривала цей образ погляду художника в різні пори року: коли сонце блищало на черепиці чи коли дах укутувався сніговим килимом. І в різний час доби. Уранці, коли ганок, що виступає перед фасадом, відкидав у туман ті частини будівлі, які йдуть удалину і вгору. Удень, коли будівля являла себе у всій красі. І ввечері, з настанням сутінків, коли містичність і таємничість силуетів, прорізаних яскравим світлом з вікон, викликали всілякі гоголівські асоціації.

Жуковський «храм мистецтва» і разом з тим «Теремок» – ця назва історичної будівлі Худпрому прижилася ще з минулого століття – став дійсно джерелом натхнення мистців усіх поколінь, які пов'язали з ним свою долю. Хоча нам не вдалося розшукати будь-яких його живописних або графічних зображень, створених до середини ХХ ст., немає сумніву, що вони були і коли-небудь відкриваються нам. Але навіть оприлюднені в художньому альбомі твори показують те, як змінювався образ цієї будівлі в мистецькому сприйнятті протягом більше сіддесяти років: від 1950 р. й до сучасності.

До каталогу увійшло шістдесят мистецьких творів, виконаних у різних видах мистецтва та матеріалах. Відповідно вибудовується й експозиційна логіка демонстрації колекції, яка трансформує уявний галерейний простір у площину «розгорнутої» виставки. Саме тут, на просторі сторінок і роз-

гортів, усі твори komponуються в окремі тематичні розділи, котрі слід сприймати як символічні виставкові зали. Перший із них, присвячений експозиції мистецької класики, репрезентує твори відомих харківських мистців – графіків і живописців. Тут панують ліричні образи, які еволюціонують від естетики другої половини ХХ ст. у натурних замальовках та естампах. Здебільшого це – різноманітні «портрети» відомого шедевра в різних природних станах. Ближче до нашого часу образи Худпрому набувають експресії та декоративності, стають мотивом пошуків нової виразності у графічній або живописній мові.

Низка наступних розділів представлена як творчий доробок окремих художніх майстерень ХДАДМ, де експонуються студентські твори графіків, графічних дизайнерів, монументалістів і прикладників – здебільшого останніх років. Так, майстерня графіки та лінориту відкриває панораму образів Худпрому, що вирізняються лаконізмом і композиційною поетикою, яка народжує різні емоційні та тематичні образи. В інший спосіб працюють із цим мотивом студенти офортної майстерні. Техніка дозволяє їм заглиблюватись у деталі й водночас трансформувати ретельно розроблений мотив у поетичну форму метафор, поєднувати ілюстративність із фантазією. Інакше переосмислюють мотив «Теремка» в монументально-декоративному «цеху», розкриваючи через образ будівлі всі можливості матеріалу: фактуру і відтінки різних порід дерева – в інтарсії, світло, колір і об'єм – у вітражі, пластичність і рельєф матової глини з глянцем розпису – в кераміці.

Далі йдемо до майстерні графічного дизайну і студентських плакатів, присвячених 100-річчю ХДАДМ. Частина з них демонструє експерименти з графічним або фотографічним образом Худпрому. Решта – відштовхується від семантичної гри зі словом «Худпром», що унаочнює естетику доби конструктивізму, яка дала нове пластичне мислення та поштовх дизайну.

Остання експозиція розгортає ретроспективу пошуків айдентики вишу. Її відкриває перша відома розробка – етикетка для академічних рисунків, яка була розповсюджена з кінця 1940-х до початку 1960-х рр., часу перетворення художнього інституту в художньо-промисловий. Усі наступні графічні знаки, виконані харківськими графіками до ювілеїв вишу, стилізують архітектурний мотив «Теремка». Два останніх, створених до нинішнього ювілею ХДАДМ, представляють «квітку Косарева» як графічний образ Академії, що йде шляхом осучаснення свого українського надбання.

Мистецькі образи Худпрому, представлені в цій експозиції, унаочнюють статус шедевра Жукова не тільки як архітектурної пам'ятки і відомого художнього вишу, а й джерела натхнення та місця творчої сили.

ПАНОРАМА МИСТЕЦЬКОЇ КЛАСИКИ



Василь Мироненко. Харківський художній інститут. 1956.
Оф., акватинта. 36 × 46 см. Приватна колекція



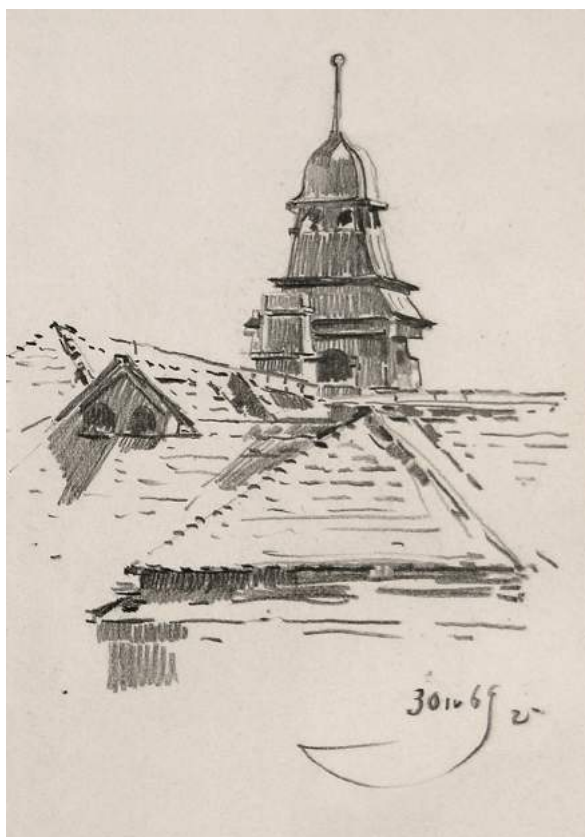
Олександр Вяткін. Харків. Художній інститут. 1960.
Пап., туш, акварель. 29,5 × 42 см. ХХМ



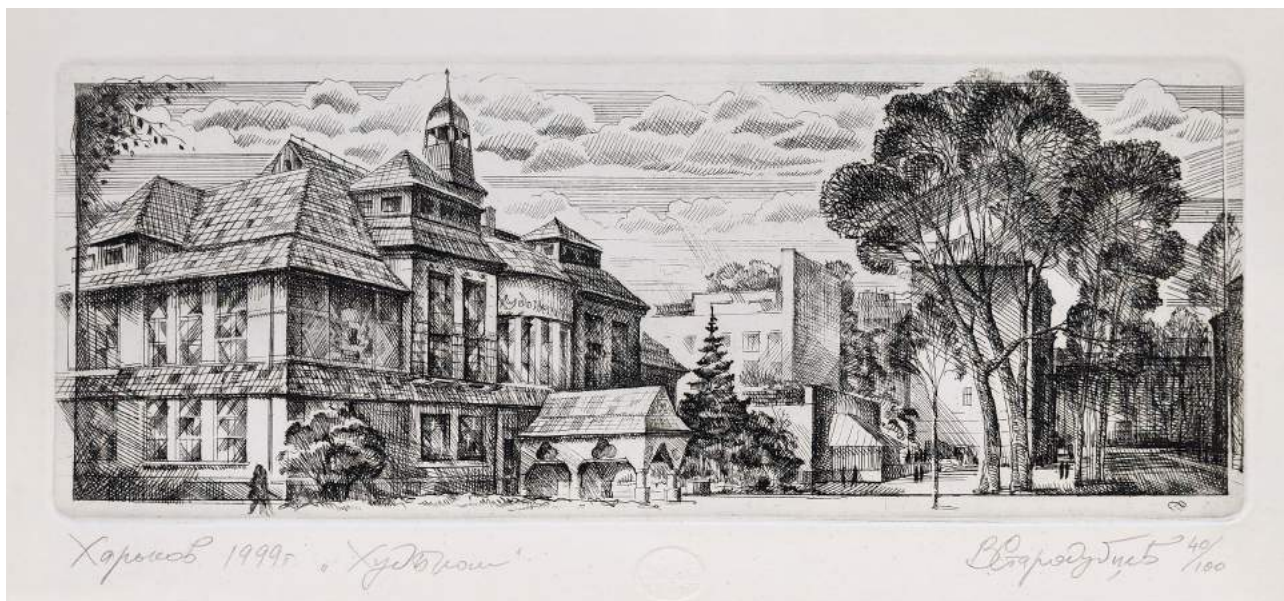
Олександр Вяткін. Харківський художній інститут. 1963.
Кольор. автолітографія. 32,5 × 45 см. ХХМ



В'ячеслав Юрченко. Харківський художній
інститут. 1950. Ліногравюра. 17 × 12,5 см. ХХМ



Сергій Бесєдін. Дах ХХІІІ. 1956.
Пап., графіт. олів. 30 × 20 см.
Приватна колекція



Володимир Стародубцев. Худпром. 1999. Оф. 40/100. 13 × 29,5 см. Музей ХДАДМ



Володимир Миронов. ХХІІ. Осінній день. 2000.
Пап., акв. 39 × 28 см.
З колекції Артема Дерев'янка (Харків)



Марія Чепелева. ХДАДМ. 2012.
П., о. 90 × 100 см. Приватна колекція



Марія Чепелева. Голуби. Зима. 2012.
П., о. 100 × 120 см. Приватна колекція



Анатолій Кузьменко. Новорічна ніч. 2013.
Кольор. ліногравюра. 10 × 15 см. Приватна колекція



Катерина Зуб. Hudprom Magic. 2021.
Карт., кольор. олівці. 50 × 70 см. Колекція автора



Владислав Христенко. Харків. Академія. 2019.
Оф., акватинта. 3/5. 13 × 20 см.
Колекція автора

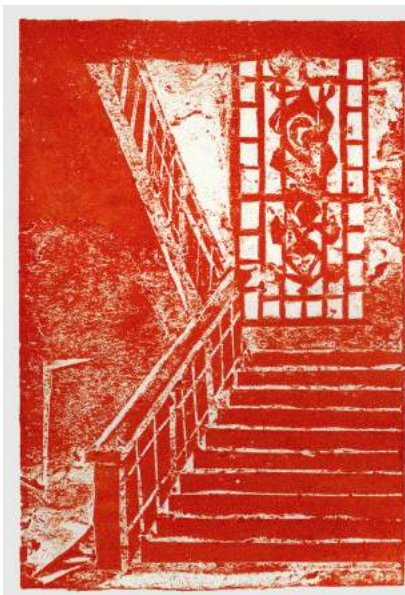
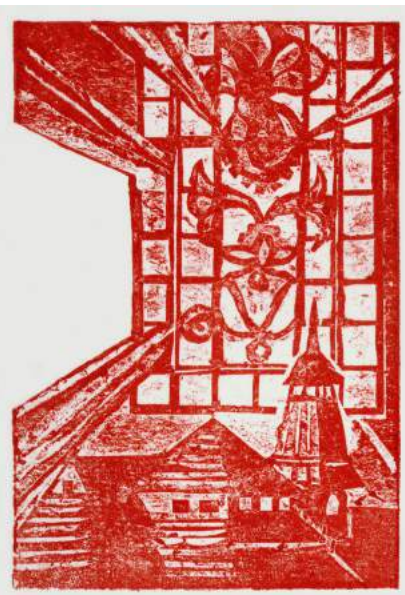
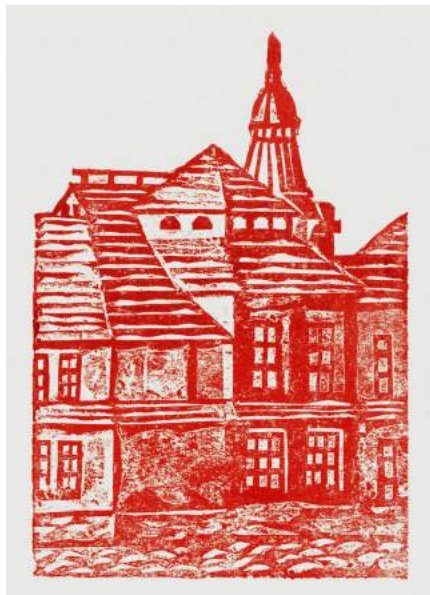


Вячеслав Шуліка. Жуков святковий. 2021.
Пап., зміш. техніка. 23 × 30,5 см.
Колекція автора



Віктор Ковтун. Ранок нашої академії. 2021. Карт., настель. 82 × 122 см. Колекція автора

МАЙСТЕРНЯ ГРАФІКИ ТА ЛІНОРИТУ



Денис Бородаєв. Худпром. Із серії ескізів для поштових марок. 1996.
Пап., гравюра на карт. 13,5 × 9,3 см. Колекція автора



Одарка Воронова. Академія. 2019. Пап., туш.
28,5 × 48,5 см. 1 курс Г. Кер.: викл. Д. Педченко



Одарка Воронова. Академія. 2019. Пап., туш.
13 × 21 см. 1 курс Г. Кер.: викл. Д. Педченко



Одарка Воронова. Академія. 2019. Пап., туш.
13 × 21 см. 1 курс Г. Кер.: викл. Д. Педченко



Одарка Воронова. Академія. 2019. Пап., туш.
13 × 21 см. 1 курс Г. Кер.: викл. Д. Педченко



Одарка Воронова. Через тернії до Академії. 2021.
Пап., лінорит. 19 × 26 см. 2 курс Г.
Кер.: доц. О. Іващенко



7/19 «Ташкентський герб академії»
Юлія Васильєва. Таємниче горище Академії. 2021.
Пап., лінорит. 27 × 17,4 см.
2 курс Г. Кер.: доц. О. Іващенко



Світлана Узких. Худпром. Вид з мансарди. 1995.
Пап., лінорит. 4 курс Г. Кер.: ст. викл.
О. Калашнікова. Колекція автора



Слизавета Варава. На перехресті доріг. 2021.
Пап., лінорит. 14,3 × 20,5 см. 2 курс Г.
Кер.: доц. О. Іващенко



Лада Касьяненко. Академічні ангели. 2021. Пап.,
лінорит. 21 × 29,5 см. 2 курс Г. Кер.: доц. О. Іващенко



Неллі Шарабарова. Опідні. 2021. Пап., лінорит.
20 × 15 см. 2 курс Г. Кер.: доц. О. Іващенко



Дар'я Буханова. Вікно. 2021. Пап., лінорит.
20 × 15 см. 2 курс Г. Кер.: доц. О. Іващенко



Марія Христенко. Академічні калюжі. 2021.
Пап., лінорит. 15 × 19,5 см. 2 курс Г.
Кер.: доц. О. Іващенко



Злата Каризька. Академічний сон. 2021.
Пап., лінорит. 16 × 22 см. 2 курс Г.
Кер.: доц. О. Іващенко. ХДАДМ

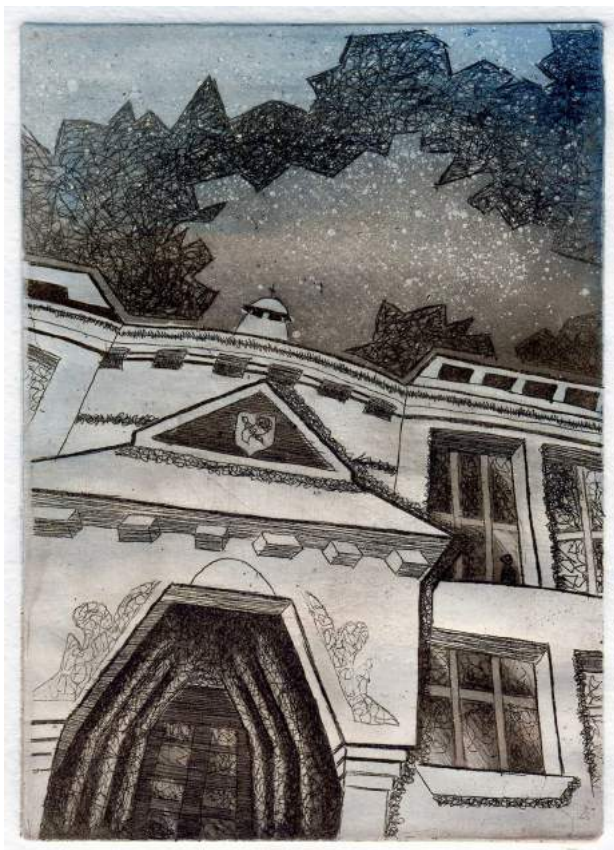


Дарина Михно. Академія. 2021. Пап., лінорит.
13,5 × 26 см. 2 курс Г. Кер.: доц. О. Іващенко

МАЙСТЕРНЯ ОФОРТУ



Альона Горькова. Академія. 2016.
Оф., акватинта. 3/5. 10 × 15 см. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Христенко



Софія Ерліхман. Головний вхід. 2021.
Оф., акватинта. 3/5. 15 × 10 см. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Христенко



Катерина Єфремова. Харківський модерн. 2021.
Оф., акватинта. 3/5. 12 × 17 см. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Христенко



Альона Шостко. Академія. 2016.
Оф., акватинта. 3/5. 11 × 12 см. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Христенко



Кирило Нешипа. Циклічність. 2021. Оф., акватинта.
3/5. 12 × 15 см. 3 курс ГД. Кер.: доц. В. Христенко



Ярослава Настобурко. Академія. 2016.
Оф., акватинта. 3/5. 11 × 9 см. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Христенко



Ольга Жихарева. Квітуча Академія. 2021.
Оф., акватинта. 3/5. 16 × 8 см. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Христенко



Ірина Буняєва. Водяне диво. 2021.
Оф., акватинта. 3/5. 15 × 9 см. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Христенко



Даяна Зубова. Ходячий замок. 2021.
Оф., акватинта. 3/5. 16 × 15 см. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Христенко

МАЙСТЕРНЯ МОНУМЕНТАЛЬНО- ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА



XXIII – 1963. Декоративний елемент оформлення приміщення музею ХДАДМ. Інтарсія. 1963. Музей ХДАДМ



XXIII – 1979. Художній вітраж. Об'ємне скло, розпис, плавлення, пластцемент. Студенти 4 курсу МДР під кер. доц. О. Проніна. 1979. Лабораторія художнього вітражу ХДАДМ



Анна Капелька. Академія. 2021. Глина, підглазурний розпис. 25 × 25 см. 2 курс МЖ. Кер.: доц. А. Анорічева-Єрьомка

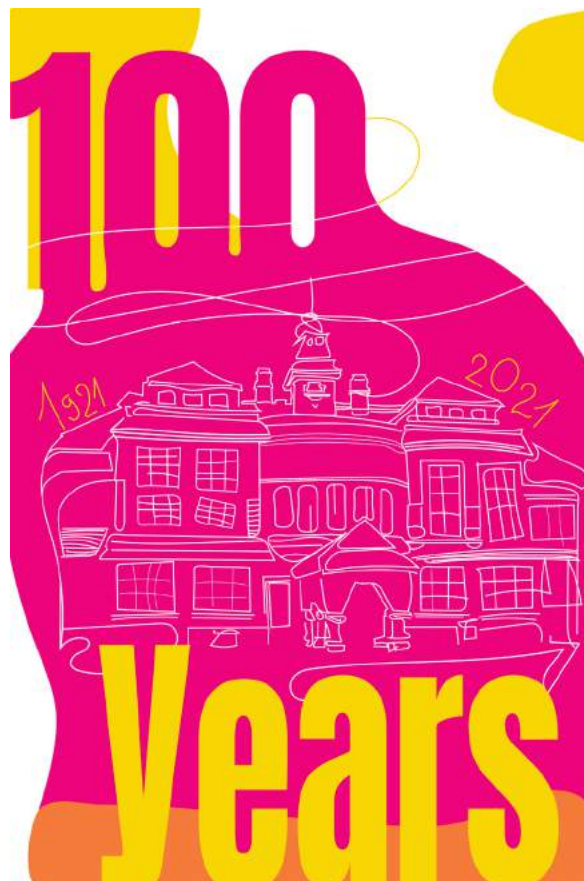


Анна Вехнік. Академія – місце, де зароджується мистецтво. 2021. Глина, ангобний розпис. 36 × 40 см. 2 курс МЖ. Кер.: доц. А. Анорічева-Єрьомка

МАЙСТЕРНЯ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ. ПЛАКАТИ ДО 100-РІЧЧЯ ХДАДМ



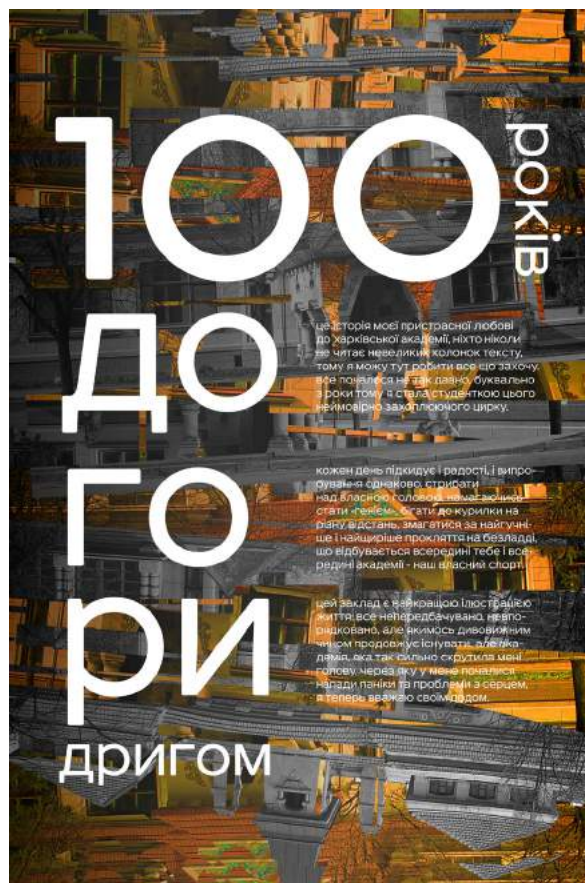
Катерина Ардіянци. Графічна композиція «Vivat, academia!». Конкурс «Pangram» (ХДАДМ). 2021. 3 місце, номінація «Vivat, academia!». 2 курс ГД.
Кер.: доц. Т. Іваненко, В. Христенко



Марія Жовнір. 2021. 4 курс ГД.
Кер.: М. Ісмайлова. З колекції Pangram



Дар'я Самойлова. 2021. 3 курс ГД.
Кер.: Н. Величко. З колекції Pangram



Марія Голдши. 2021. 3 курс ГД.
Кер.: Н. Величко. З колекції Pangram



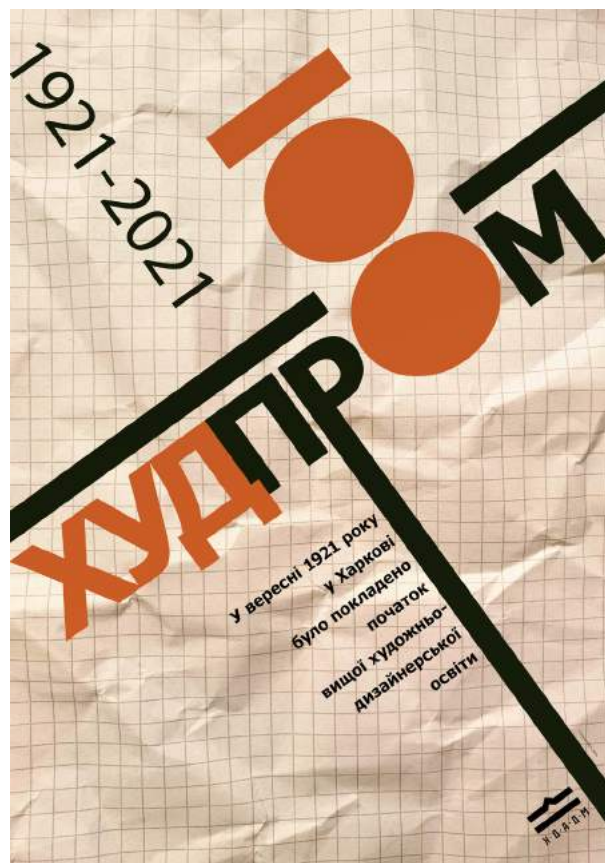
Євгенія Савчук. 2021. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Гальченко



Марія Мігдєєва. 2021. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Гальченко



Марія Юрко. 2021. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Гальченко



Лона Кавун. 2021. 3 курс ГД.
Кер.: доц. В. Гальченко

АЙДЕНТИКА ВИЦОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ХАРКОВА



Етикетка на академічні рисунки, виконані у ХДХІ.
Кінець 1940-х – початок 1960-х



Володимир Шевченко. Емблема до 75-річчя вищої
художньої школи Харкова. 1996. Пап., туш



Володимир Яремчук. Знак і логотип ХХІІІ. 1967.
Туш, пап. З курс. Кер.: доц. В. Победін



Станіслав Костик. Знак-логотип ХДАДМ.
Фрагмент проєкту на здобуття ОКР «Спеціаліст»
(ГД). 2008. Пензель, туш, пап., векторна графіка.
Кер: доц. В. Гальченко



Анатолій Кузьменко. Пам'ятна емблема з нагоди
50-річчя вищої художньої школи Харкова. 1971.
Гравюра на металі, пап.



Олексій Чекаль. Знак до 100-річчя ХДАДМ. 2021.
Векторна графіка



Володимир Лесняк. Емблема до 75-річчя ХХІІІ. 1996.
Векторна графіка



Олексій Чекаль. Знак до 100-річчя ХДАДМ. 2021.
Векторна графіка



РОЗДІЛ

№3

АРХІВИ,
СПОГАДИ,
ЕСЕЇ

УДК 75.071.1(470:477):821:161.2-94
ID ORCID 0000-0002-9564-8672
DOI 10.33625/visnik2021.02.279

Людмила СОКОЛЮК

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

МАРІЯ РАЄВСЬКА-ІВАНОВА: СТОРІНКИ СПОГАДІВ

Соколюк Л. Д. Марія Раєвська-Іванова: сторінки спогадів. Перша жінка-мисткиня на теренах усїєї Російської імперії М. Раєвська-Іванова (1840–1912) була уродженкою Харківщини. Протягом п'яти років (1863–1868) навчалась мистецької професії за кордоном, зокрема у професора Л. А. Ергардта в Дрездені. Добре орієнтуючись у тодішніх напрямках розвитку художньої освіти в Європі та розуміючи роль руху мистецтва і ремесел, у 1869 р. відкрила в Харкові єдину тоді на українських теренах багатопрофільну художньо-промислову школу. Постійно підтримувала зв'язки з іншим ентузіастом цього затребуваного добою типу мистецької освіти у Санкт-Петербурзі – Дмитром Григоровичем. Більше 27 років безкоштовно викладала у своїй школі, зробивши її загальнодоступною, підготувавши близько 900 учнів. Визначний внесок подвижницї у розвиток мистецької освіти в Україні досі недооцінений. Утім, в НХМУ в Києві зберігаються ще недостатньо вивчені й не опубліковані спогади цієї жінки, які являють собою унікальний документ її доби, розкриваючи духовний світ української інтелігенції, її ідеали, прагнення. Нижче подаються уривки з тих спогадів, що можуть стати серйозним доповненням до вивчення ролі й місця М. Раєвської-Іванової в історії українського мистецтва. Як підтвердження наводяться репродукції учнівських робіт зі школи Раєвської-Іванової, що зберігаються в бібліотеці ХДАДМ. Також із сімейного архіву авторки статті представлено вишивку «Пейзаж» С. Яроцького (котрий мав опосередковане відношення до мистецького середовища М. Раєвської-Іванової), щоби звернути увагу на підтримку ремесел як одну з особливих заслуг засновницї школи.

Ключові слова: Марія Раєвська-Іванова, спогади, художньо-промислова освіта, Дмитро Григорович, Флоренція, Німеччина, Відень, Л. А. Ергардт.

Sokolyuk L. Maria Rayevska-Ivanova. Pages of Memoirs. M. Rayevska-Ivanova (1840–1912), born in Kharkiv region, was the first female artist in the entire Russian Empire. For five years (1863–1868) she studied the art profession abroad, in particular from Dresden Professor L. A. Ergardt. Being well guided in the then directions of the development of art education and understanding the role of the movement of arts and crafts, in 1869 she opened the only art-industrial school on the Ukrainian territory, in Kharkiv. She constantly kept in touch with another enthusiast of this time-demanded type of art education from St. Petersburg – Dmytro Grygorovych. For over 27 years she

taught free of charge at her school, making it public. She prepared about 900 pupils. Her significant contribution to the development of art education in Ukraine is still underestimated. However, the National Art Museum of Ukraine in Kyiv preserves the insufficiently studied and unpublished memoirs of this ascetic, which represented a unique document of that era, revealing the spiritual world of the Ukrainian intelligentsia, its ideals and aspirations. Some fragments of these memoirs are offered below, which can become a serious addition to the study of the role and place of Maria Rayevska-Ivanova in the history of Ukrainian art. As confirmation, some reproductions of educational works of students of Rayevska-Ivanova's school are given, which are preserved in the library of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. I used the embroidery "Landscape" by S. Yarotsky from my family archive, which is indirectly related to the artistic environment of Rayevska-Ivanova, in order to draw attention to the support of crafts as one of special merits of the school founder.

Keywords: Maria Rayevska-Ivanova, memoirs, art and industrial education, Dmytro Grygorovych, Florence, German, Vienna, L. A. Ergardt.

Проблема гендерної рівності в політичному житті, сфері освіти, громадської думки тощо на сьогодні залишається однією з особливо актуальних не лише в Україні, а й узагалі у світі. Під тиском міжнародних організацій, окремих громадських груп вона все більше входить у політичний порядок денний майже всіх країн світу. Утім, дехто з українських жінок відзначився на цій ниві задовго до сьогодні. Однією з особливо активних діячок у боротьбі за права жінок була представниця дворянського роду з Харківщини Марія Раєвська-Іванова (1840–1912) (Іл. 1, 3), яка ще у другій половині XIX ст. стала першою жінкою-мисткинею не лише на українських землях, а й на теренах усїєї тодішньої Російської імперії, до складу якої входила і значна частина сучасної України. Отримавши свого часу мистецьку освіту за кордоном, у німецькому Дрездені, та представивши виконану там картину з відповідною довідкою раді Санкт-Петербурзької Академії мистецтв (яка на той час була єдиним вищим навчальним закладом на всю величезну імперію і володіла монопольним правом присуджувати дипломи про вищу мистецьку освіту), а також склавши необхідні іспити з теоретичних дисциплін, ця унікальна майстриня, одна з найосвіченіших жінок свого часу, здійснила свою мрію і першою у країні отримала диплом художниці, що надавав їй право відкрити в Харкові приватну рисувальну школу, присвятити себе справі народного просвітництва. Унікальною була і її школа. І не лише тому, що в ній започатковувався новий напрям мистецької освіти – художньо-промисловий, а й тому, що руйнувалися кордони елітарності, та-

лановитим представникам незаможних верств населення відкривалися шляхи для реалізації їх здібностей. Заснована Раєвською-Івановою в Харкові 1869 р. приватна школа малювання з її художньо-промисловим напрямом, що відповідав передовим ідеям часу, стала загальнодоступною і з плином часу послужила міцним фундаментом для нинішньої Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Невблаганний час, суспільні катаклізми часом вносять свої корективи, стираючи з нашої пам'яті імена тих, кого не можна забувати, хто залишається незмінним прикладом для наступних поколінь. Серед таких опинилась і видатна просвітниця, подвижниця на ниві мистецької освіти Марія Раєвська-Іванова. І хоч нещодавно вийшла друком перша наукова монографія, присвячена цій видатній жінці, її ролі в історії нашої культури XIX – початку XX ст.¹, побудована головним чином на архівних джерелах, але не всі вони ще достатньою мірою охоплені.

Серед таких унікальних документів, значення яких виходить далеко за межі діяльності самої школи М. Раєвської-Іванової, є «Спогади» подвижниці. Написані вони на початку XX ст., роздруковані у ручний спосіб на друкарській машинці на 92 сторінках із виправленнями чорнилом самої авторки. Нині ці мемуари зберігаються серед архівних джерел Національного художнього музею України в Києві. Ознайомившись із ними, впевнюєшся в тому, що вони являють важливий для сьогодення зріз певного періоду нашої історії – з її проблемами, своєю шкалою духовних цінностей, благородними пориваннями найкращих представників тієї доби присвятити себе служінню суспільному благу. Такими є сторінки, з яких дізнаєшся про побут помісного дворянства Харківщини на прикладі родини Марії Іванової, в розпорядженні батька якої знаходилися землі с. Гаврилівка (нині Барвінківський район Харківської обл.), про принципи домашнього виховання і навчання дітей у найкращих традиціях цього прошарку населення Слобожанщини, про становлення духовного світу самої Марії Іванової, яка в подальшому візьме шлюб з представником такого видатного дворянського роду, яким були Раєвські в особі її чоловіка Сергія Олександровича Раєвського, котрий так само, як і його дружина Марія Раєвська-Іванова, присвятив себе справі розвитку народної освіти нашого краю. Чимало нових, уточнюючих даних до вже опублікованих матеріалів додають сторінки «Спогадів» і про оточення М. Раєвської-Іванової, і про її навчання

за кордоном протягом п'яти років (1863–1868), і про її творчість, і про педагогічну, громадську діяльність.

Досить великий розмір «Спогадів» (92 сторінки) не дозволяє опублікувати їх повністю в науковому збірнику: необхідне окреме видання. Тому нижче наводяться деякі уривки, які сприятимуть розширенню наших знань щодо масштабу унікальності М. Раєвської-Іванової як представниці кращої частини харківської інтелігенції другої половини XIX – початку XX ст., а також подальшому, більш різнобічному вивченню проблематики, пов'язаної з іменем цієї видатної жінки і в нашій історії, і в культурології, і в історії мистецтва та художньої освіти, і у краєзнавстві. У поданих уривках йдеться про враження М. Раєвської-Іванової при цілеспрямованому вивченні європейських мистецьких надбань, про відвідання Всесвітньої виставки в Парижі 1867 р., яку оглядала разом із прибічником розвитку художньо-промислової освіти в Росії Д. В. Григоровичем, що мало вирішальне значення при виборі типу художньої школи для Харкова, а також про вечори з «живими картинами», тобто театральні вистави (а їх було приблизно 40, і це ще не висвітлено в наукових працях), які влаштувала з благодійницькою метою ця видатна подвижниця зі Слобожанщини. У поданих уривках зберігається стилістика й особливості мови, притаманні самим «Спогадам» Марії Раєвської-Іванової.

Для унаочнення високих результатів у професійній підготовці учнів її школи наводимо низку їх навчальних робіт (Іл. 8–11, 13), що зберігаються в науковій бібліотеці ХДАДМ. Щоби звернути увагу на одну з особливо важливих заслуг засновниці школи – організацію навчання ремісників з метою підняти ремесло до високого професійного рівня, наводимо вишивку «Пейзаж» С. І. Яроцького з сімейного архіву авторки статті² (Іл. 14).

Раевская-Иванова М. Д. Воспоминания : Рукопис. 1900-ті рр. 92 с. *Національний художній музей України в Києві*. Відділ рукописів. Ф. 21.³

Rayevskaya-Ivanova M. D. (1900s). *Vospominaniya* : Memories : [Manuscript]. L. Sokolyuk (trans.). National Art Museum of Ukraine in Kyiv. Department of Manuscripts. F. 21 (In Russian).

«Ранньою весною я і Стефани⁴ поїхали до Флоренції з метою ознайомитися з тамтешніми художніми скарбами. Ми їхали в березні, і

¹ Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020. 248 с., 311 іл.

² Стефан Іванович Яроцький (1887–1976), дідусь авторки статті, успадкував ремесло вишивки від своєї тітки Олени Петрівни Лабінської, яка навчалася на курсах при школі М. Раєвської-Іванової.

³ Переклад з рос. Людмили Соколюк.

⁴ Стефани – приятелька М. Д. Раєвської-Іванової в Італії.

хоча в Мілані було вже зовсім тепло, дорогою виявилось дуже холодно, тим більше, що я їхала в 3-му класі і вагони цього класу були там відкриті, як буває у нашій конці. Пишу про цю дрібницю, бо вона дала можливість виявитися одній дуже симпатичній людській якості. Перед тим відкритим поїздом, здається в маль-пості⁵, їхав разом з нами один іспанець. Коли подали відкритий вагон, іспанець почав умовляти мене перейти у другий клас, притім я помітила, що і давав щось кондуктору. Я, звичайно, рішуче відмовилася. Тоді він приніс мені своє тепле пальто і укутав мене ним. Така згадка про цей добрий вчинок. У Флоренції нашим чічіроне⁶ був дехто Дон Луїджі. Це був католицький священник, старий знайомий Соні⁷, до якого вона дала мені рекомендаційного листа. Цей священник був великим аматором і знавцем італійського мистецтва. Людина дуже освічена, життя якої було скалічене вимогами католицизму, знаходив утіху і заспокоєння в спогляданні й вивченні художніх творів. Особливо любив він митців до-рафаелівської доби. Ведучи мене по флорентійських церквах і показуючи ці картини раннього мистецтва, він і мене змусив полюбити і оцінити їх. Тоді художники не шукали життєвої правди в картині, ні анатомії, ні перспективи їм не було ще знайомо, але їм необхідно було виразити свою ідею, молитовний настрій – і вони виражали, виражали так, як наступні художники вже не могли виразити. Тут і познайомилася я з Беноццо Гоццолі, і з Беато Анджеліко, і з іншими. Оглядала і картинні галереї Уффіці й Піті. Нарешті, всю Флоренцію, котра сама є не що інше, як художня галерея. Собор із дзвіницею⁸, баптистерію⁹ з дверима Гіберті, які Мікель Анджело назвав Дверима раю – і назвав по заслугах, Палаццо даї Синьйорі, де немає двох однакових колон і всі однаково чудові¹⁰, Лоджія даї Ланці з прекрасними статуями¹¹, Джіань Болонья¹², та ін. А Меркурій з головою Медузи¹³... а Давид Орканьї¹⁴... ну, одним словом,

⁵ Можливо, мається на увазі релігійний пост (італ. post), слово «mal» італ. означає «поганий», «жорсткий».

⁶ Чічіроне – італ. cicirone, тобто гід.

⁷ Соня – родичка М. Д. Раєвської-Іванової.

⁸ Мається на увазі собор Санта Марія дель Фьоре з дзвіницею, побудованою за проектом Джотто.

⁹ Так авторка на італ. лад називає флорентійський Баптистерій.

¹⁰ Сьогодні Палаццо Синьйорії відоме як Палаццо Веккьо, навколо якого розташована головна площа Флоренції – площа Синьйорії.

¹¹ Лоджія Ланці (або Лоджія Синьйорії, або Орканьї) з 15 статуями.

¹² Мається на увазі статуя Джамболоньї «Викрадення сабінянок».

¹³ Мається на увазі статуя Челліні «Персей».

¹⁴ Скоріше за все, йдеться про статую Давида Мікеланджело, що 1873 р. була перенесена в Академію красних мистецтв

те, що в інших містах розміщується в музеях, тут – просто на площах і вулицях, а самі вулиці з безліччю історичних пам'яток, набережна Лунгарно¹⁵, де ціла низка палаців! Це все так добре, що вся Флоренція складає наче художній музей. Навіть сама її бруківка складається з плиток білого мармуру, і через півгодини після дуже сильного дощу по вулицях можна ходити без плащу, і тільки виглядають вони ще чистіше й ошатніше. Я пробула у Флоренції приблизно тиждень і, завдяки нашому чічіроне Дон Луїджі, ознайомила з її художніми скарбами краще, ніж сама могла би ознайомитись у місті за більш довгий термін. Я тоді описувала свої враження в листах до матері, які в її паперах зберігались і були повернуті мені. Цікаво буде коли-небудь на дозвіллі перечитати їх і освіжити в пам'яті тодішні враження. Більш за всі картини мені сподобалась делла седіа Рафаеля. Ця картина так само, як і деякі інші з бачених мною, справляє незрівнянно більш сильне враження в оригіналі, ніж у копіях. Такий надзвичайно простий, легкий вираз обличчя мадонни, щось щиросердечне, що зникає в копіях або переходить у солодкуватість. Ще люблю я благословляючого Христа Тиціана. Мені тип Христа Тиціана особливо подобається. У ньому є щось сумне, серйозне. Цей самий тип повторюється в Христі з монетою, що знаходиться в Дрездені. Тільки у благословляючого Христа більше величі, а у дрезденського більше суму. Коли я писала для Харківського виправного притулку Христа, який благословляє дітей, то хотіла передати той самий тип, видозмінюючи його почасти, відповідно до портрета або, точніше, зображення Христа, що знаходиться в катакомбах, яке мені також дуже подобається.

Окрім Флоренції, я ще оглянула в Італії художні скарби в Болоньї та Пізі. Піза – це наче невелика художня річ, де все гармонуює і справляє якесь поетичне сумне враження. Пізанська дзвіниця не схожа ні на яку іншу. Кажуть іноді, що з наміром побудувати дзвіницю, що тут потрібен особливий розрахунок, я цьому не вірю, бо безумовно прямою вона була би ще витонченішою та й італійці старі мали надто здорове і сильне чуття краси, щоби пускатися в таку декадентчину, як поставлена не по виску дзвіниця. Значно вірогідніше, що дзвіниця просто осіла на один бік через який-небудь землетрус, так часто бувало

Флоренції, а замість неї нині біля входу в Палаццо Веккьо розміщена її копія. У цьому місці тексту Раєвська-Іванова вносила виправлення в надрукований на машинці текст, але не до кінця це зробила, бо Орканья – не автор статуї Давида, а архітектор, за проектом якого будувалася Лоджія на пл. Синьйорії у Флоренції в XIV ст.

¹⁵ Сучасна назва набережної річки Арно у Флоренції – Лунгарно Веспуччі.

в Італії, або просто через неоднакову щільність ґрунту. Милувалась я там фресками на кампосанто¹⁶, але більш за все – самим кладовищем, що справляє надзвичайно сильне враження, особливо коли настає вечір і місяць осяює своїм тихим мерехтінням і собор, і дзвіницю, і цвинтар. Сприяє поетичному враженню також розповідь, що хрестоносці під час хрестових походів привезли на кораблях землі, якими і наповнили Пізанське кладовище. У Болоньї кладовище теж дуже цікаве, і багато на ньому цікавого. Кладовища в Італії мають абсолютно своєрідний характер і не схожі на кладовища інших народів, які я бачила. Огорожу кладовища складає широка галерея, в товщі стін якої засуваються гроби з покійними в отвори наче маленьких гротів із півциркульними склепіннями. Уся ця стіна нагадує давні римські колумбарії, відкіля, мабуть, і пішли такі кладовища». (С. 23–26)

«Він (Д. В. Григорович. – Л. С.)¹⁷ упродовж декількох днів показував мені все найдокладніше, ми вповні оглянули всі рисувальні школи, представлені на виставці, він називав мені їх гарні та погані сторони. Одним словом, цей огляд шкіль з Григоровичем був моїм художнім педагогічним обертанням. Мої ідеали з туманних і неясних почали складатись у певні форми. Я перейнялася тією ідеєю, що не буду всіх учити писати мадонн, але не буду також тих, чиє серце спрямоване до мадонн, неодмінно примушувати малювати стільці. Я дійшла до переконання, що принципова художня школа повинна бути таким джерелом, яке могло би наповнити художню жагу кожного. Що з однаковою любов'ю необхідно ставитись і до того, хто прагне, і до чисто художніх ідеалів, і до тих, хто з любов'ю прагне зробити якийсь художній орнамент на літографській праці¹⁸. Багато разів і після, під час моєї художньої педагогічної діяльності мені доводилося бачитись із Григоровичем, і завжди він ставився до мене однаково співчутливо і з готовністю прийти на допомогу вказівкою або порадою. Завдяки йому Петербурзьке товариство заохочення мистецтв подарувало моїй школі деякі свої видання. Після виставки всеросійської

в Москві, де моя школа отримала срібну медаль і 1000 рублів нагороди, Григорович, який тоді був експертом і, мабуть, посприяв тому, що мені дали ці нагороди, запропонував сам, їдучи за кордон, купити для моєї школи потрібні навчальні посібники. Коли мені доводилося що-небудь спитати письмово, він завжди поспішно відповідав. Не було прикладу, щоб він не поставився співчутливо до моєї школи чи до моїх запитів. Не було мого приїзду до Петербурга, щоб він не показав мені нових придбань до улюбленого ним художньо-промислового музею товариства заохочення художників. Пам'ятаю, показував він мені одного разу стелю, яку сам там розписав. Із якою любов'ю він ставився там до кожної дрібниці. В один з останніх моїх приїздів приходжу я в музей, коли Григорович лише напередодні повернувся з-за кордону. Відсилаю йому свою карточку з питанням, коли можу побачити його <...> Раптом бачу: мій Григорович мчить через анфіладу кімнат. «Добрий день, Дмитро Васильович, адже ви втомилися, відкладемо моє відвідання до наступного разу». – «Ні, я не просто втомився, я вмер від втоми, але мені стільки хочеться показати Вам...» – і почав показувати. Спочатку я з делікатності нагадувала йому про його втому, потім забула про неї, і ми декілька годин ходили по музею, він показував усе цікаве, нове, що він придбав або заново переробив. Здається, що цей музей гроша не вартий у порівнянні з музеєм Штігліца¹⁹, а між тим у ньому так багато гарного, художнього, в ньому видно життя і дух Григоровича. Не трапилося мені бути в ньому після смерті Григоровича, не знаю, чи вкладає в нього хто-небудь тепер душу, як це робив Д. В. Григорович.

Бажаючи скористатися своїм перебуванням за кордоном, щоб якомога більше бачити цікавого, і я в цей же період часу їздила в Прагу на історичне національне свято. Тоді чеська національність тільки відроджувалася після декількавікової дрімоти, тому чехи користувались усяким випадком для збудження любові до слов'янства і розвитку національного почуття. Закладення чеського театру стало приводом до різних зборищ, демонстрацій, урочистої ходи, промов тощо <...> Колларш та інші молодий учений Патера²⁰ взялися бути нашими чічироне і з особливою любов'ю й інтересом познайомили з усіма історичними пам'ятками, як часів

¹⁶ Кампо-Санто (італ. Campo Santo) – кладовище у північній частині П'яцца деї Міраколі в Пізі.

¹⁷ Дмитро Васильович Григорович (1822–1900) – видатний російський письменник, секретар Товариства заохочення мистецтв (з 1871 – Товариства заохочення художників), зробив значний внесок у розвиток рисувальної школи при цьому Товаристві.

¹⁸ Проевропейська позиція Д. В. Григоровича виявилася близькою Раєвській-Івановій у виборі типу своєї школи, про який мисткиня чула ще від свого вчителя живопису й альфреско в Дрездені Л. А. Ергардта. Надалі, виходячи з практичних можливостей Харкова, вона заклала основи своєрідної моделі, поєднавши підготовку мистців як образотворчого мистецтва, так і прикладної сфери, що в подальшому знайшло продовження в системі вищої мистецької освіти в Харкові.

¹⁹ Мається на увазі музей, що працював з 1878 р. при Центральному училищі технічного рисування, заснованому бароном О. Л. Штігліцем (1876) у Санкт-Петербурзі, з творами декоративно-прикладного мистецтва як посібниками для навчання.

²⁰ Адольф Патера (1836–1912) – філолог, фахівець із середньовічної чеської літератури, з 1861 р. працював у бібліотеці Чеського музею.



Іл. 1. М. Расвська-Іванова. Фото А. Федецького. 1889



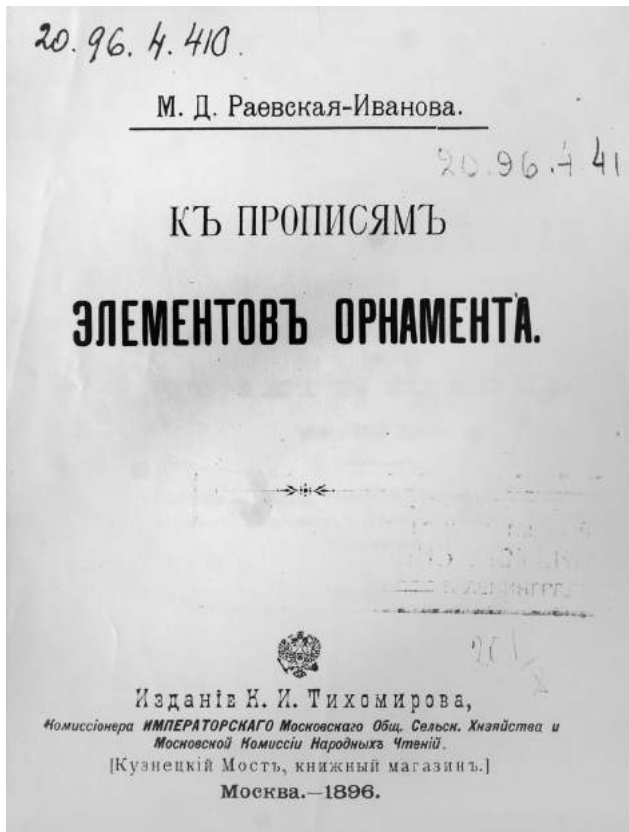
Іл. 2. Герб роду Раєвських



Іл. 3. М. Расвська-Іванова. Автопортрет. 1868.
П., о. Приватна збірка. Харків



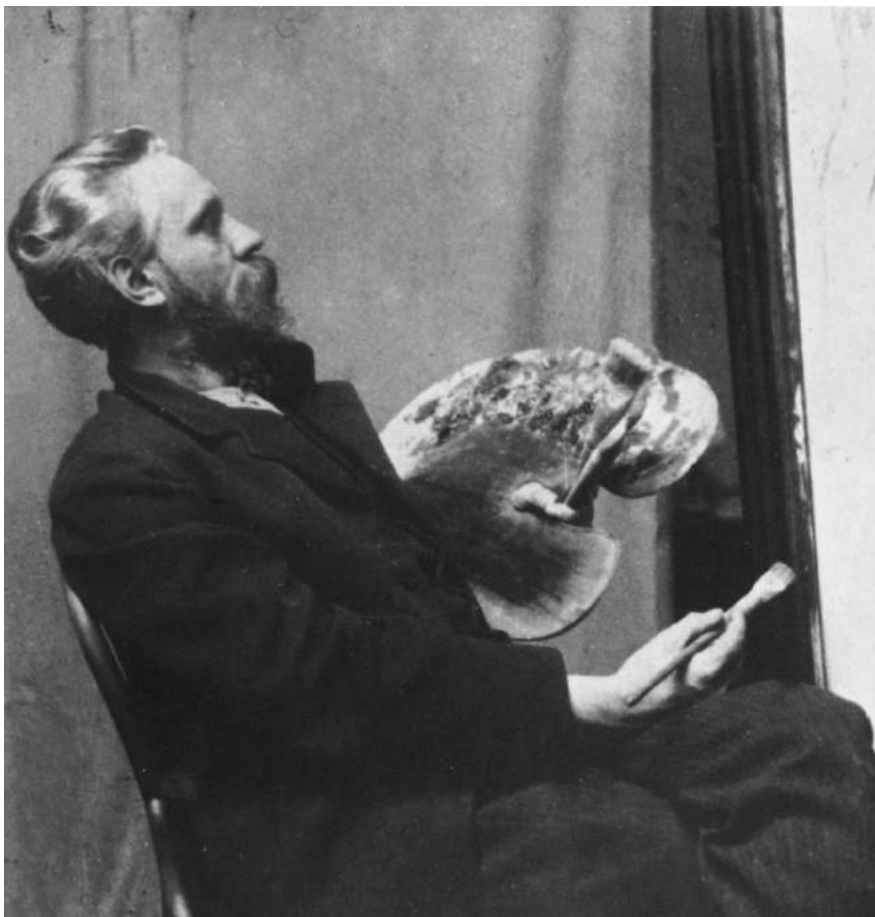
Іл. 4. М. Расвська-Іванова. Дівчина біля хати.
1869. П., о. Харківський художній музей



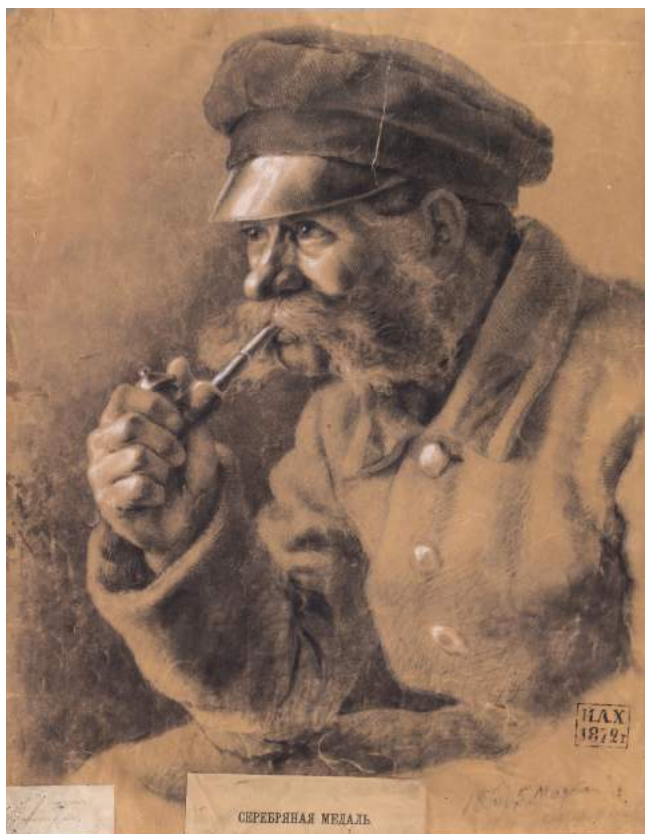
Іл. 5. М. Раєвська-Іванова. Навчальний посібник
«До прописів елементів орнаменту». 1896



Іл. 6. С. Васильківський, учень
М. Раєвської-Іванової. Фото. 1885



Іл. 7. М. Пестриков,
викладач школи
М. Раєвської-Іванової.
Фото. 1890-ті



Іл. 8. А. Данилевський, учень школи М. Раєвської-Іванової. Портрет солдата з натури. 1872. Пап., соус. Бібліотека ХДАДМ



Іл. 10. Ю. Короп, учень школи М. Раєвської-Іванової. Натюрморт з пером павича. 1880-ті. Пап., акв. Бібліотека ХДАДМ



Іл. 9. Г. Нестеров, учень школи М. Раєвської-Іванової. Рисунок з гіпсової моделі. 1883. Бібліотека ХДАДМ



Іл. 11. Бондаренко, учень школи М. Раєвської-Іванової. Рисунок ліпного орнаменту. 1883. Пап., соус. Бібліотека ХДАДМ



Іл. 12. Л. Браїловський,
учень школи
М. Раєвської-Іванової.
Будинок серед зелені. 1889.
Пап., акв. Харківський
художній музей



Іл. 13. Школа
М. Раєвської-Іванової.
Учніський малюнок квітів.
Пап., ол., акв. Бібліотека ХДАДМ



Іл. 14. С. Яроцький.
Пейзаж. 1910-ті.
Вишивка гладдю.
П., шовк. Приватна
збірка

легендарної Лібуше²¹, такі тридцятирічної війни. Показали також музей і знамениту лібервіатікус²² із чудовими мініатюрами початку Відродження. У цій книзі мініатюри настільки гарні, що не поступаються найкращим творам Беато Анжеліко. Окрім мініатюрних зображень священного характеру, прекрасні орнаменти прикрашають чимало сторінок цієї чудової книги. Достатньо однієї цієї книги, щоб чехи могли пишатися своїм минулим і мали віру у своє майбутнє. Цікаво, що німці, які залишалися переможцями, намагалися витруїти з народної пам'яті ті сторінки історії, якими можна пишатися. Так, для цілковитого забуття Іоанна Гуса йому немає жодного пам'ятника²³, а на найвиднішому місці на середині мосту поставили пам'ятник якогось католицькому святому Іоанну Непомуку²⁴, нічим не визначному, [який] і очевидно мав залишатися в народній пам'яті, витіснити іншого Іоанна, який умер за ідею і міг скласти гордість кожного чеха. Наші люб'язні чічироне спорядили мене цілою колекцією брошур, що відносяться до чеського національного відродження. До речі, чеська мова настільки зрозуміла росіянину, особливо при знанні малоросійської мови, що можна було розуміти все і в звичайній розмові, і в урочистих промовах. Читати так само дуже легко, мені показали, і я зрозуміла це дуже швидко. Ще була я в Мюнхені, Дюссельдорфі, Кельні й Нюрнберзі з метою ознайомитися з їхніми художніми скарбами. Бачила чудовий Кельнський собор – це взірець найкращого готичного стилю. У Мюнхені й Дюссельдорфі познайомила з найкращими творами нового німецького мистецтва. Бачила і пінакотеку, і гліптотеку, але як усі ці повторення грецького стилю не в'яжуться з плоскою Мюнхенською рівниною! Я не була у Греції, але,

²¹ Лібуше – за легендами, чеська княгиня, мудра правителька і прародителька королів Чехії (за припущенням, VIII ст.)

²² Йдеться про бревіарій (богослужбена книга в Католицькій церкві) під назвою «Libeg viaticus» (у перекладі укр. «Дороговказна книга») близько 1360 р., яким розпочинається чеська національна традиція в книжковому оформленні. Цей твір, завдяки своїм чудовим мініатюрам і орнаментальним мотивам, багатству образів, цілісності поетичного сприйняття світу, належить до числа найкращих взірців цього мистецтва в Європі XIV ст. Цей бревіарій і показував Раєвській-Івановій співробітниця Чеського музею, видатний чеський науковець Адольф Патера. Нині колекція старовинних рукописів зберігається в Національному музеї Праги на Вацлавській пл.

²³ Пам'ятник національному герою чеського народу, борцю за його свободу і права Яну Гусу було встановлено у центрі Праги на Староміській площі лише 1915 р. на честь 500-ліття його страти через спалення.

²⁴ Мається на увазі пам'ятник Яну Непомуцькому – одна з найбільш популярних і найстаріших скульптур на Карловому мості у Празі, відлита у бронзі. Св. Ян Непомуцький був генеральним вікарієм празького архієпископа в період правління короля Вацлава IV (1361–1419) і, кинутий у тюрму, вмер під тортурами, після чого його тіло було скинуто з Карлова моста у Влтаву.

побачивши в Севастополі на горі церкву в грецькому стилі, я зрозуміла, наскільки цей стиль вирає в гористій місцевості. Нюрнберг мені дуже сподобався, своєрідне, старе характерне місто, свого роду німецька Москва. І ці знамениті станції, де дорогою з міста на кладовище стільки зображень у горельєфах страждань Ісуса Христа, скільки разів йому доводилося зупинятися на шляху з Гетсиманського саду на Голгофу. Говорять, що розстані між усіма цими зупинками були вимірні й у точності відтворені. Ще в Нюрнбергу цікава гробниця св. Себальда²⁵. Ці твори Адама Крафта²⁶ і Петра Фішера²⁷ справляють глибоке враження своєю щирістю та наївністю. Для мене ще дуже цікавою була школа малювання. Її директор Креллінг, завдяки рекомендації Ергардта, прийняв мене дуже добре. Він бачив у мені майбутнього товариша з професії і все сам показав мені й пояснив, що збуджувало моє особисте.

Ця школа справила на мене ще під час паризької виставки сильне враження. Особливо цікавим був клас з живої голови, разом з костюмом. Тут застосовувався такий прийом, що натурника одягали в який-небудь характерний історичний або народний костюм, що достатньо відповідає його типу. Після того його саджали у відповідну позу і малювали. Отримавши так чудові характерні етюди, що не тільки я, але й досвідчені, обізнані експерти не хотіли вірити, що це оригінальні малюнки учнів, а приймали їх за копії якого-небудь Веласкеса або Ван-Діка. Лише розглянувши декілька робіт, зроблених з одного натурника, але з різних місць, впевнювались, що це точно роботи з натури. Ще характерність рисувальної техніки в цій школі. Там не дозволяли тушувати, не навчившись робити контури досить добре. Після цього приступали до тушування. Тушування починали не з загальних планів, а із зіниці ока <...> посуваючи все далі й далі тушування, порівнюючи частину, з якою ще працюють, із вповні закінченою. Тушують виключно соусом і розтушкою різної товщини.

²⁵ Самітник-місіонер св. Себальд вважається покровителем м. Нюрнберга. Себальд був канонізований Римською католицькою церквою 1425 р., його мощі зберігаються у срібній раці, яку Раєвська-Іванова називає гробницею, в центрі найстарішого готичного собору Нюрнберга – це собор св. Себальда, побудований 1425 р.

²⁶ Адам Крафт – нюрнберзький скульптор і архітектор доби пізньої готики. У соборі св. Себальда збереглася його епітафія сімейства патрицій з Нюрнберга, розміщена ззовні східної стіни хору. Однак найвідомішою його роботою і справжнім шедевром є дарохранильниця цього собору з кам'яними скульптурами, що досить добре збереглася.

²⁷ Петер Фішер-старший – німецький скульптор, ливарник, майстер художньої обробки металу (платунь, бронза) доби раннього Ренесансу. Найвідомішою роботою є літа огорожа у вигляді решітчастого «будинку» для раки св. Себальда в соборі в Нюрнбергу.

У 68-му році надто захотілося мені повернутися додому. Якщо не відбулася в мене справжня туга за батьківщиною, то принаймні щось вельми наближене <...> Зі страхом звернулася я до професора Ергардта з питанням, чи вважає він мене достатньо підготовленою, щоби вести рисувальну школу. На моє щастя, відповідь виявилася ствердною. Тут я почала готувати картину для Петербурзької академічної виставки. “Смерть селянина”. Первісний її ескіз був інший, дівчина сиділа спиною до глядача, потім я переробила, бо в картині, ця переробка вдалася, до речі, бо, на мою думку, ця фігура найбільш вдала з усіх на цій картині. Задумуючи цю тему, мені хотілося передати той почасті фаталістичний настрій, який мені трапилося спостерігати в селянському побуті при побаченні смерті. Особливо помітила такий настрій, коли під час жахливих заметілей 61-2 року в селі, де я перебувала тоді, замерзло два чоловіки. Вони обидва були молоді, сімейні, але смерть їхня не викликала ні відчаю, ні обурення і протесту, якась покірність перед вищою силою, перед якою людина безсильна, залишається тільки все улаштувати як слід і знову поспішати узятися за буденне трудове життя. Закінчивши і відправивши картину на виставку, я узлася за іншу – “Відпочинок в полі”. Ця картина, навпаки, показувала селянську ідилію. Здорова, заможна сім'я, убираючи сіно, залишила на якийсь час роботу, аби відпочити. Жінка, як взагалі ділова жінка в сім'ї, одразу робить декілька справ, вона і дитину годує, і їсть огірок, і весело патякає з чоловіком, який розтягнувся тут же на траві з льюлькою в зубах. Ця картина до виставки не встигла. Повернулися ми в Росію в кінці серпня, пробувши, таким чином, за кордоном п'ять років. Все здавалося добре, цікаво, живо. Але попри такий райдужний настрій мене тоді вразив блискавкою жалюгідний вигляд нашого солдатика. Він кинувся в очі, бо я якраз потрапила на військовий парад, який відбувся 3-го серпня, а перед тим бачила пруських солдатів». (С. 53–59)

«У Відні я оглянула відділ викладання малювання і художній, спеціально оглядала педагогічний відділ. Поки ми були на виставці, син гуляв з бабусяю в садочку, де він самостійно пішов. У цю поїздку я бачилася зі своєю колишньою співучницею Агатою Кестель і з професором Ергардтом²⁸, яким мені приємно було сповістити про свою художньо-педагогічну діяльність, що розпочалась, і показати їм учнівські роботи, взяті мною саме з метою показати їх кому-небудь зі спеціалістів. Професор Ергардт висловив задо-

волення з приводу них. Але все ж я не була впевнена в собі. Мені хотілося мати можливість піддати мої заняття критичній оцінці спеціалістів.

Незабаром такий випадок трапився. За ініціативою Крамського при академії мистецтв був організований конкурс рисувальних шкіл і класів. З великим страхом відсилала я роботи моєї школи. Але незабаром отримала відповідь цілком блискучу, на яку я і не претендувала. Комісія, яка влаштовувала конкурс, визнала мій метод одним із трьох найкращих у Росії і постановила надрукувати їх для загальної користі. Мій метод був надрукований першим. Далі мене було зроблено за школу Почесним вільним співником Академії і представлено до височайшої нагороди, яку я отримала у вигляді п'яти сотень рублів, багато учнів отримали срібні медалі й похвальні відгуки.

Зазвичай я посилала учнівські роботи і на всі наступні конкурси, притім школа отримувала зазвичай похвали, а учні – срібні медалі або похвальні відгуки, але на наступних конкурсах уже не було Крамського, і мені здавалося, що Академія вже ставиться до справи конкурсу починаючи з того живого інтересу, який вкладав у нього його ініціатор Крамський. Мій чоловік²⁹ прагнув викладати у школі креслення. Один з його перших учнів зробив собі з цього заняття професію. Закінчивши мою школу, він вступив до Академії, але здоров'я не дозволило йому залишатись у Петербурзі, він повернувся в Харків і став креслярем у архітектора, потім став сам займатися невивагливими будівлями. Це Михайло Олександрович Бабкін.

Коли місто асигнувало моїй школі невелику субсидію в двісті рублів на рік, то виявилась можливість запросити платних викладачів креслення. Такими викладачами були послідовно Саховський, Шторх, Кортиков і деякі інші. З учнів ще були, хто обрав собі заняття будівлями. Я говорю тут про тих, хто обмежився заняттями, отриманими в школі й потім на практиці.

* * *

Костюм для картин я зазвичай добувала у всіх знайомих, затіваючи картини, я збирала у всіх, у кого що було, хто давав красиву, яскраву хустку, хто яку-небудь спідницю, хто – старовинний шарф або щось інше, дехто жертвував річ назовсім, і вона залишалася в моєму розпорядженні й на інші рази, іноді давали тільки надіти, іноді учасники робили самі костюм для картини, але й часом старалися уникати подібних витрат, через що хотіли бути як учас-

²⁸ Мається на увазі професор живопису в Дрездені Л. А. Ергардт, у якого навчалася М. Д. Раєвська-Іванова.

²⁹ Сергій Олександрович Раєвський (1844–1940) – чоловік М. Д. Раєвської-Іванової, видатний діяч народної освіти в Харкові.

ники. З особливо вдалих картин були “Доч-ка Цезаря”, за Доре, де особливо вдалою була Беккер у неголовній ролі. Беккер завжди виділялась і прикрашала картини своєю виразністю і грацією, ще надзвичайно експресивною була Худашова, яка завжди прикрашала картини. Однією з найкращих картин була “Снігуронька” з Каркі в заголовній ролі. Здається, жодна з гарненьких не уникнула моїх рук – Шевирьова в ролі Харь-давix на килимі-літаку, і багатьох інших, Турчанінови, Сомова, Ротенберг, Ліневська, Шкафф, уродж. Казарьєва. Остання картина, яку я ставила, була “Бій купця Калашникова”. Ця картина була дуже багатолюдна і дуже вдала; я обдумала її дуже добре, і вийшла вона дуже вдало у всіх відношеннях, як у загальному, так і в деталях. Для натовпу я запросила цілу масу робітників з заводу Досекіна³⁰, часом у драних кожухах. Окремі типи були ідеально підібрані, картина вийшла грандіозна і чудова, натовп на задньому плані був написаний, що надзвичайно розширило натовп і взагалі сцену, художник Виєзжєв, мій колишній учень, який часто допомагав мені ставити картини, був у повному захваті. Тож я блискуче закінчила свою постановку живих картин. Мені слід згадати декілька хвацьких, які багато разів допомагали мені своєю участю і художнім зображенням тих чи інших типів. Перше місце між такими особами належить В. С. Досекіну³¹. Потім іде О. Н. Деларова, ще М. П. Баллін³², К. П. Реймере, тітка Виєзжєва і сам Виєзжєв, особливо я цінила участь літніх людей, які дуже сприяли успіху картин, не маючи у виставах ніяких особистих інтересів. Прийде, бувало, Досекін раніше за всіх, одягнеться Авраамом або якимось іншим патріархом і проходжується собі терпляче сценою, чекаючи, поки я його покличу. Гримували зазвичай учні під моїм керівництвом, при тому доводилося гримувати особливо старанно, білил я не дозволяла застосовувати і навіть змушувала вмиватися паням, які з’являлися набіленими, рум’яна застосовувались, але зі смислом. Іноді доводилося на основних рисах просто писати те або інше обличчя, н. пр. з добродушного Родного, але з худим гострим обличчям зробити Іоана Грозного або з учня Ямпольського написати Данте. Ставила я картини на користь

Товариства грамотності, Товариства виправних притулків і багатьох інших просвітницьких і благодійних закладів.

Мої художні вечори давали зазвичай гарний збір, тому вони немало внесли до каси товариств, для яких я їх влаштовувала. Тов. грамотності й виправних притулків обрали мене своїм почесним членом. Після картин мене зазвичай викликали дуже запально, а комітет жіночої ремісничої школи підніс мені раз Біблію [з гравюрами] Доре, а іншого разу – “Елладу і Рим” Фалька³³, за яким я потім поставила дуже вдалу картину – “Квітка в Афінах”. Декорації для картин, коли не було підходящих у театрі, писали учні під моїм керівництвом, що було їм дуже корисно, бо деяким доводилося обирати собі професію театрального декоратора. Унаслідок подарунку, зробленого мені комітетом жіночої школи, склалася гадка, що мені належить що-небудь за постановку картин, хоч я ставила картини, мабуть, разів сорок у житті й тільки два рази мені подарували художні книги, але одного разу, коли я ставила картини за проханням княгині Голіциної на користь благодійних товариств, раптом при виклику мені подали альбом у срібній позолоченій оправі, мене це срібло так і різнуло по серцю, мене бентежило, як відмовитись від подарунка, якщо в альбомі карточки учасників, відкрила, карточок не було, це була просто груба плата за мою працю, я повернула альбом, доручивши передати княгині Голіциній, що жертвую альбом на користь закладу, для якого влаштовувала вечір». (С. 88–92)

³⁰ Йдеться про цегляний завод В. С. Досекіна.

³¹ Василь Сергійович Досекін (1829–1900) – відомий фотограф 1850–1890-х рр. у Харкові, виконав значну кількість портретів видатних людей. Крім того, він був купцем 2-ї гільдії і володів цегляним заводом.

³² Микола Петрович Баллін (1829–1904) – активний діяч Харківського товариства грамотності, фундатор кооперативного руху.

³³ Йдеться про багато ілюстроване подарункове видання, автором якого був німецький історик, директор Австрійського художньо-промислового музею Я. Фальк (1825–1897). Російською мовою ця книга була видана 1881 р. відомим російським книговидавцем К. Т. Солдатенковим.

УДК 7.03+7.01:378](477.54)ХХТ/XXI:82-94*Черн

DOI 10.33625/visnik2021.02.290

ID ORCID 0000-0003-2372-002X

Валерій ГАЛЬЧЕНКО

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ID ORCID 0000-0002-3267-6123

Валентина НЕМЦОВА

Вільний дослідник-мистецтвознавець

РУКОПИС, ЩО ЧЕКАЄ НА СВОГО ЧИТАЧА: «СЛОВО ПРО АЛЬМА- МАТЕР» ВІД ЛЕОНІДА ЧЕРНОВА

Гальченко В. Ю., Немцова В. С. Рукопис, що чекає на свого читача: «Слово про альма-матер» від Леоніда Чернова. Стаття має на меті привернути увагу мистецтвознавчого загалу до маловідомих спогадів Леоніда Івановича Чернова (1915–1990), знаного українського живописця-графіка, професора ХХІІІ. Ці мемуари мають назву «Слово про альма-матер» і існують у вигляді 120-сторінкового самвидаву. Вони надають можливість сучасному читачеві дізнатися з перших вуст, як саме було організовано художню освіту у ХХТ та ХХІ в 1930–1950-ті рр. Оригінал тексту зберігається в родині мистця і існує виключно у вигляді одиничного машинописного примірника. Протягом останніх десятиріч із літературною спадщиною Л. Чернова мали можливість ознайомитись близько дюжини науковців. В окремих наукових працях було процитовано лише певні тези з цього самобутнього тексту. Спогади Чернова мають цінність як з точки зору літературних переваг, так і стосовно правдивого свідчення про прагнення і почуття самого автора та близьких йому людей, про реальні історичні факти й особистостей, із якими безпосередньо була пов'язана його доля і доля його рідного вишу. Л. Чернов прагнув видати свої спогади у вигляді ілюстрованого фотоальбому, який мав би вийти друком ще у 1980-ті. Проте щось тоді завадило цим намірам. Нині з дозволу родини художника здійснюється публікація одного з фрагментів такого цінного матеріалу – авторських тез до спогадів і першого розділу основного тексту. Публікація супроводжується унікальними фотодокументами з альбомів мистця.

Ключові слова: Леонід Чернов, мемуари, Харківський художній технікум, рідкісні світлини, ілюстрований фотоальбом.

Galchenko V., Nemtsova V. A Manuscript Waiting for its Reader: "A Word About Alma Mater" by Leonid Chernov. The goal of the article is to draw attention of the art community to the little-known memoirs of Leonid Chernov (1915–1990), a famous Ukrainian graphic artist, professor of Kharkiv Art and Industrial Institute. These memoirs are called A Word about Alma Mater and exist as a 120-page self-published book. They provide an opportunity for modern readers to learn first-hand how art education was organized in Kharkiv Art

College and Kharkiv Art Institute in the 1930s–1950s. The original text is kept in the artist's family and exists only as a single typewritten copy. In recent decades, about a dozen scholars have had the opportunity to get acquainted with the literary heritage of L. Chernov. Only some theses from this unique text have been quoted in individual academic papers. Chernov's memoirs are valuable both in terms of literary merit and in terms of truthful testimony about the aspirations and feelings of the author himself and the people close to him, about real historical facts and personalities with whom his fate and the fate of his home university were closely related. L. Chernov wanted to publish his memoirs in the form of an illustrated photo album, back in the 1980s. However, something then thwarted his intentions. At this stage, with the permission of the artist's family, one of the fragments of such valuable material – the author's theses to the memoirs and the first section of the main text is published. Unique photo documents from the artist's albums are published together with the text.

Keywords: Leonid Chernov, memoirs, Kharkiv Art College, rare photos, illustrated photo album.

Переднє слово від редакторів-упорядників

Останніми роками збільшується кількість публікацій, присвячених історії харківської художньої школи¹. Їхня актуальність зростає через святкування 100-річчя Харківської державної академії дизайну і мистецтва – однієї з найбільш яскравих і авторитетних художніх шкіл у сучасній Україні, школи, що має глибокі традиції і великий потенціал. За довгі роки діяльності цей виш зазнав безлічі бурхливих і переломних періодів. Двічі, 1934 і 1959 р., існування вищої художньої школи

¹ Серед таких видань можна виділити наступні: Харьковская школа дизайнера : Опыт подготовки дизайнеров в Харьковском художественно-промышленном институте / сост. : А. В. Бойчук, В. Я. Даниленко, А. Г. Устинов. Москва : ВНИИТЭ, 1992. 116 с. : ил.; *Константинов В. Ф., Соколюк Л. Д., Нікуленко С. І.* Сторінки історії. 75 років вищої художньої школи Харкова, 1921–1996 / упоряд. : В. Даниленко, Л. Бикова ; голов. ред. В. Торкатюк. Харків : ХХПІ, 1996. С. 9–31; Харківська державна академія дизайну і мистецтва: нове обличчя старого навчального закладу : презентаційне видання, присвячене 90-річчю з дня заснування вищої художньої школи Харкова / уклад. : В. Даниленко, С. Рибін, С. Єрмаков, В. Гальченко. Харків : ХДАДМ, 2011. 115 с. : іл.; Кафедра графічного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтва. Презентаційне видання до 50-річчя харківської школи графічного дизайну (1962–2012) / за ред. В. Ю. Гальченка. Харків : ХДАДМ, 2012. 248 с., іл.; Кафедра дизайну ХДАДМ. Презентаційне видання до 50-річчя з дня утворення кафедри (1962–2012) / за ред. С. В. Вергунова. Харків : ХДАДМ, 2012. 184 с., іл.; Кафедра живопису ХДАДМ: традиції та сучасність. Ювілейний альбом до 95-річчя з дня заснування кафедри живопису / упоряд. : М. І. Деркач, В. Ю. Гальченко. Харків : ХДАДМ, 2015. 240 с., іл.; Наші ректори: випробування і перемоги (1921–2016). Ювілейний альбом до 95-річчя з дня заснування вищої художньої школи Харкова / В. Ю. Гальченко, В. С. Немцова, С. І. Нікуленко, Л. Д. Соколюк та ін. ; упоряд. В. Ю. Гальченко. Харків : Самовидав, 2016. 312 с., іл.; Немцова В. С. Харьковская художественная школа (предыстория и история) : монографія. Изд. 3-е, испр. и доп. Харьков : Мирошниченко О. А., 2019. 400 с. : ил.; *Соколюк Л. Д.* Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020. 248 с., іл. тощо.

Харкова опинялося під загрозою ліквідації. І тут важливо навести кілька чинників, які визначили суть її життєвої сили та творчої енергії. По-перше, міське мистецьке середовище об'єднувало надзвичайно яскравий склад майстрів найвищого рівня, які присвятили себе вихованню нових поколінь художників. По-друге, творча активність цього середовища поєднувалася з умінням досягати балансу в суперництві різних творчих пошуків і напрямів; панував загальний дух мистецтва, і жодна з парадигм освіти, як правило, не була домінантною. В історичній перспективі своєрідність цієї регіональної школи полягає в складному, але продуктивному діалозі двох педагогічних підходів – академічного та експериментального, так само як і двох напрямів – художнього та промислового (дизайнерського) у межах пошуку єдиної універсальної педагогічної системи.

Очевидну відзнаку універсалізму – характерну рису харківської художньої школи – втілює особистість і творчість Леоніда Івановича Чернова, званого українського живописця-графіка, професора ХХІІІ. Наслідуючи традиції українського пленеризму, він досяг великих успіхів у галузі жанрових полотен, портрету, пейзажу й натюрморту. Протягом багатьох років Л. І. Чернов вивчав різні методи та стилі мистецтва, блискуче володів технікою олійного живопису й пастелі, був шанованим майстром офорту й літографії. Протягом життя він написав сотні етюдів з натури – причому всюди, куди вела його пристрасть до подорожей і досліджень².

Усі роки творчої діяльності майстра – спочатку студента Харківського художнього технікуму й Харківського художнього інституту, а потім педагога – були пов'язані з бурхливим і насиченим життям його альма-матер. Він був свідком багатьох подій. Бачене й пережите не могло не підштовхнути майстра до спогадів, спочатку – в колі сім'ї і близьких, а пізніше – на кафедрі живопису ХХІІІ, де він працював понад 40 років. Імовірно, за порадою колег у 1970-ті рр. він і почав записувати свої мемуари.

Ще одним, певним чином вимушеним приводом до літературної творчості художника стала хвороба його коханої дружини – Олени Яковенко³ (Іл. 1). З 1968 р. через її тривалий важкий стан

Чернов проводив багато годин біля ліжка хворої. Живопис і графіка на деякий час були відкладені... Тоді він і почав робити перші систематичні записи своїх спогадів. Як наслідок, багаторічна робота над цим текстом утілилась у понад 120 сторінок машинопису, а також декілька альбомів з добіркою унікальних фотографій з історії вишу, призначених для ілюстрування майбутньої книги.

Спогади Леоніда Чернова одразу ж після появи машинописної версії здобули широкий резонанс у середовищі мистецтвознавців і художників. Серед читачів цього тексту були М. Безхутрий, В. Ханко, В. Константинов, Л. Соколюк, Є. Єгоров, С. Бесєдін, П. Шигимага та інші. Дуже високу оцінку тексту давав відомий український поет-дисидент С. Сапеляк, який стверджував, що ці мемуари можна й потрібно публікувати без будь-якої літературної обробки⁴ (Іл. 2, 7).

У різні роки в українській періодиці виходили невеликі статті самого Л. Чернова або мистецтвознавчі публікації про цього майстра, де наводилися лише окремі фрагменти з його спогадів⁵. Але незважаючи на великий резонанс і значення цих спогадів, вони так і не були опубліковані в повному обсязі ні спадкоємцями власне Чернова, ні зацікавленими видавництвами, ні навіть силами ХХІІІ

⁴ Утім, на відміну від С. Сапеляка, автори даної публікації мають іншу думку й у деяких випадках виправили дрібні стилістичні та орфографічні помилки; тобто додали там, де потрібно, скорочення імені та по батькові у певних художників або подекуди вставили відповідні до змісту слова-зв'язки [в статті ці слова надані у квадратних дужках]. Роблячи виправлення, ми орієнтувалися на норми сучасного правопису. Моральне право на подібні кроки цілком можливе виходячи з того, що, за свідченням доньки художника, сам Чернов був не зовсім задоволений якістю машинопису, зробленого у 1970-ті рр. (під час набору припустилися багатьох помилок). Але зробити новий набір тексту авторіві бракувало часу. Запевняємо, що всі редакційні правки узгоджені з родиною художника – донькою Наталею та онуком Тарасом. Переважно це уточнення стосується розділу «Тези до спогадів».

⁵ Леонід Іванович Чернов. Каталог виставки творів до 50-річчя художника / вступ. стаття А. Мальцевої. Харків : Прапор, 1965. [20 с.]; Чернов Л. І. Лист, знайдений у Миргороді. Лист П. Д. Мартиновича до О. Ю. Сластьона. Прапор. 1956. № 12. С. 69–82; Чернов Л. І. Слово про альма-матер. Прапор. 1972. № 7. С. 106–109; Чернов Л., Яковенко О. Каталог виставки творів / вступ. стаття М. М. Безхутрого. Харків : ХХМ, 1990. 8 с.; Чернов Л. І. У майстерні Миколи Самокиша. Образотворче мистецтво. 1991. № 5. С. 37–41; Сапеляк С. Є. Духовний вітвар Чернова (пролог до творчості художника в контексті часу). Образотворче мистецтво, 2006. № 4. С. 34–37; Немцова В. С. Український пленерний живопис (Л. Чернов і О. Яковенко). Образотворче мистецтво, 2014. № 4. С. 68–72; Немцова В. С. Варіації пленерного живопису в Україні (творчість Л. Чернова та О. Яковенко). Образотворче мистецтво. 2014. № 4. С. 105–107; Немцова В. С. Живопись Л. Чернова и Е. Яковенко. С. Рахманінов: на грани веков. Выпуск 9. Часть II. Культура Украины в условиях глобализации. Харьков : ФОРМ Носань В. А., 2012. С. 98–114; Немцова В. С. Живопись Л. Чернова и Е. Яковенко. С. Рахманінов та культура України (С. Рахманінов : на злам століть). Матеріали ІХ Міжнародного науково-теоретичного симпозіуму / Нац. ун-т «Юрид. акад. України ім. Ярослава Мудрого» та ін. ; [редкол. : Лозовой В. О. (голова) та ін. ; відп. ред.-уклад. : Л. М. Трубнікова]. Харків : Носань В. А., 2012. Вип. 9, ч. 2. С. 98–114.

² У складі групи радянських художників Л. Чернов побував у творчих відрядженнях у республіках СРСР, у Болгарії (1956), Афганістані (1957), Індії (1957) та на Кубі (1963).

³ Олена Миколаївна Яковенко (1914–1999) – живописець і графік. Навчалася на робітфаку та в ХХТ (1930–1938), закінчила ХДХІ (1938–1945); викладачі – О. Кокель, С. Прохоров та інші. Учасниця обласних, республіканських і міжнародних виставок з 1945 р. Член СХУ з 1946 р. Персональні виставки: Харків – 1950, 1982, 1993 рр.; Суми – 1962; Київ – 1969, 1984 рр. Викладала у ХХУ у 1945–1947 рр. Як не дивно, але попри проблеми зі здоров'ям Олена Миколаївна пережила свого чоловіка на дев'ять років.



*Лл. 1. Леонід Чернов і Олена Яковенко.
Початок 1950-х*

як за роки «перебудови», так і в період незалежності України. І навіть у рік святкування 75-річчя ХХІІІ ключові факти з історії вишу в трактуванні Чернова не знайшли адекватного відображення на сторінках ювілейного видання 1996 р.

Разом з тим, сучасному читачеві – викладачеві або студенту Академії – було б украй цікаво дізнатися з перших вуст, як саме було організовано художню освіту в Першій столиці України в 1930-ті рр. Адже саме цьому періоду й було присвячено більшість розділів зі спогадів Л. Чернова.

На долю Леоніда Івановича, а в ті роки – талановитого юнака з провінції Льоні Чернова – припали важкі випробування і яскраві події в культурному житті країни. Між рядків його спогадів звучить і трагедія українського Голодомору, і тяжке становище самих студентів-художників, і лихоліття великої війни... На сторінках авторських записів художника ми бачимо одну з перших спроб описати й систематизувати історію ХХТ і ХХІ 1930–1960-х рр. Немає сумнівів, що саме з цією метою Л. Чернов і зробив спробу видання ілюстрованого фотоальбому, яку він планував здійснити ще в 1980-ті рр.

Спогади Чернова мають цінність для нас як з точки зору літературних переваг, так і стосов-

но правдивого свідчення про прагнення і почуття самого автора, його близьких людей, про реальні історичні факти й особистостей, з якими безпосередньо була пов'язана його доля і доля його рідного вишу. Автору притаманний жвавий інтерес до реконструкції багатьох подій або маловідомих сторінок історії харківського образотворчого мистецтва. Так, наприклад, саме Л. Чернову належить першість у публікації раніше невідомого листа Порфирія Мартиновича до Опанаса Слатьона, знайденого ним під час однієї з поїздок до Миргорода завдяки роботі з особистим архівом О. Г. Слатьона – друга й біографа Мартиновича.

Не можна не сказати й про те, що в архіві родини Л. Чернова зберігаються не тільки його спогади, а й ще один рідкісний історичний документ – матеріали, що відображають метод і завдання з викладання в майстерні декоративного живопису, якою керував Ладіслав Тракал, випускник празької Художньо-промислової школи, за часів його мешкання в Харкові наприкінці ХІХ ст. та у 1910-х рр.⁶ Вивчення цих матеріалів стало у нагоді Чернову під час розроблення його власної викладацької системи.

Із вдячністю зазначаємо, що члени родини Л. Чернова – донька, художниця Наталя Чернова й онук, художник Тарас Ганжа – завжди охоче ділилися з дослідниками цими важливими матеріалами, сприяючи їхньому уважному вивченню та використанню в наукових цілях. Проте низка справжніх історичних документів, і перш за все – повний обсяг спогадів Л. Чернова, ще чекають на свою публікацію та вихід до широкої читацької аудиторії. Залишається тільки сподіватися на допомогу меценатів, зацікавлених людей та інституцій, які усвідомлюють суспільну й наукову важливість цієї ініціативи і цього унікального матеріалу.

На цьому етапі з дозволу родини художника здійснюється публікація одного з фрагментів такого цінного матеріалу – авторських тез до спогадів і першого розділу основного масиву тексту.

Важливо пояснити, що з тих чи інших причин авторська редакційно-видавнича робота Л. Чернова не була завершена повною мірою. Зокрема у машинописній версії спогадів художника немає чітких вказівок щодо розміщення історичних фотографій відносно тексту (а їх в архівних альбомах майстра – десятки!) У цій публікації вибір і розміщення фотодокументів з альбомів мистця зроблений на розсуд редакторів-укладачів.

⁶ Частково ці матеріали опубліковані. Скульський Я. М. Ладіслав Тракал. Художник і педагог. Харків : Панов А. М., 2020. 157 с., іл.

Фотоальбом являє собою оповідь про життя

І навчання моє та моїх товарищів, про вчителів, що навчали нас. Альбом супроводить текст моїх спогадів майже за сорокорічний період.

Моя праця над виконанням фотоальбому небула для мене тягарем, "общественной нагрузкой".

Перебираючи фотографії, вдивляючись в кожну з них, в кожне обличчя, я ніби повертався в пройдені часи. Я гортав сторінки мого життя, життя моїх товарищів, що пройшли тернистий шлях і поступово підіймалися по крутих шаблях до оволодіння знаннями, до оволодіння тайнами красного мистецтва, в чому особливо допомагали наші доброзичливі вчителі. Вони своїми порадами розпалювали в нас вогник любови до мистецтва, підтримували жагу до навчання, передавали нам уснадок традиції і розуміння, любов до нашого, західного і східного реалістичного мистецтва.

Нажалі в останні роки нашу молодь заповонила музика і образотворче мистецтво, далеке від реалістичних традицій наших класиків.

Ми стаємо забудьковатими до традицій народного і професійного українського і російського мистецтва. І невидовижу, що час переоцінки цінностей часто-густо обертається трагедією. Ми вже переживали часи "переоцінки", коли відкидали нашу спадщину, руйнували пам'ятники архітектури.

Зараз, в гомінкому повсякденні, конче потрібно не розгубити все цінне, що залишила наша пам'ять.

Звичайно, мої записки, короткі нариси, що я супровожу фотоальбом про те, що я бачив, чи з ким зустрічався, зовсім не можуть претендувати на документальний літопис, і всеж вони колись, комусь можуть стати у пригоді при вивченні художньої освіти в Харкові 30-60 роки, та про окремі події в художньому житті Харкова.

В задумі тексту і фотоальбому початок від короткої розповіді про мою батьківщину, про моє рідне місто на річці Айдар, яке перенісло багато історичних струсів, де були дуже цікаві люди як козак Кіндрат Бульвін, письменник В. Гаршин, поблизу народився художник П. Кончаловський, пізніше жив Ф. Панфілов, якого багато знає по фотографії, де він разом з В. І. Лениним. Багато героїв громадянської і втчизняної війни.

Леонід Чернов

СЛОВО ПРО АЛЬМА-МАТЕР

Тези до спогадів

[Цей] фотоальбом являє собою оповідь про життя і навчання моє та моїх товаришів, про вчителів, що навчали нас. Альбом супроводить текст моїх спогадів майже за сорокарічний період. Моя праця над [укладанням]⁷ фотоальбому не була для мене тягарем, «общественной нагрузкой»⁸.

Перебираючи фотографії, вдивляючись у кожну з них, в кожне обличчя, я ніби повертався в пройдені часи. Я гортав сторінки мого життя, життя моїх товаришів, що пройшли тернистий шлях і поступово підіймалися по крутих щаблях до оволодіння знаннями, до оволодіння тайнами красного мистецтва, у чому особливо допомагали наші доброзичливі вчителі. Вони своїми порадами розпалювали в нас вогник любові до мистецтва, підтримували жагу до навчання, передавали нам у спадок традиції і розуміння, любов до нашого, західного і східного реалістичного мистецтва.

На жаль, в останні роки нашу молодь заповонила музика й образотворче мистецтво, далеке від реалістичних традицій наших класиків. Ми стаємо забудькуватими до традицій народного і професійного українського й російського мистецтва. І невидовижу, що час переоцінки цінностей часто-густо обертається трагедією. Ми вже переживали часи «переоцінки», коли відкидали нашу спадщину, руйнували пам'ятники архітектури. Зараз, у гомінкому повсякденні, конче потрібно не розгубити все цінне, що залишила наша пам'ять.

Звичайно, мої записки, короткі нариси, що я [ними] супроводжу фотоальбом, про те, що я бачив чи з ким зустрічався, зовсім не можуть претендувати на документальний літопис, і все ж вони колись комусь можуть стати у пригоді при вивченні художньої освіти в Харкові у 1930–1960-ті роки, та про окремі події в художньому житті Харкова.

У задумі тексту й фотоальбому початок від короткої розповіді про мою батьківщину, про моє рідне місто на річці Айдар [Луганська обл.], яке перенесло багато історичних струсів, де були дуже цікаві люди – [такі] як козак Кіндрат Бульвін, письменник В. Гаршин, поблизу народився художник П. Кончаловський <...> [та інші]. Багато героїв громадянської і вітчизняної війни.

1931 рік

З того тополиного краю, колись Дикого поля, я їду до галасливого Харкова, куди потягла мене, як і всіх нас, нестримна жага навчатися мистецтва.

Харків. 1930-ті роки. Закінчувалося будівництво ХТЗ, Держпрому і багатьох велетнів промисловості.

Художній технікум. Перші вчителі: О. О. Кокель, М. М. Щеглов, Б. П. Бланк, Б. В. Порай-Кошиць, Є. П. Мінюра, Г. А. Бондаренко, [(?)] Владіміров, Є. А. Дмитрієва, що дуже гарно викладала перспективу, директор технікуму «папа» А. С. Менес (Іл. 3).

В ідальні нам давали, аби ми не ожиріли, гарячу воду, а в ній плавали зелені баклажани, а на день ще й пайка хліба 300 грамів. В альбомі показано групові й окремі фотографії учнів і викладачів художнього технікуму.

[1932 рік]

У [цьому] році довелося побувати в Миргороді, куди направлено мене разом з невеличкою бригадою на розширення темпів колективізації.

У ті часи мені й пощастило в Миргороді познайомитись з відомим художником, збирачем народних дум, чудовим бандуристом, автором дуже гарної монографії «П. Мартинович» [Харків, 1931] Опанасом Георгійовичем Сластіоном⁹. Через роки довелося упорядкувати його могилу на міському цвинтарі в Миргороді. <...>

До 1935 року в Харкові поруч з Художнім інститутом і технікумом якимось було розміщено і робітфак. Потім перевели його в якусь холодну, напівзруйновану церкву, де він і доживав свої роки до реорганізації художньої освіти в Харкові. Працювали там: [(?)] Турбін, М. М. Саблін, М. В. Кривень, В. В. Кобринський, М. С. Федоров, Й. Л. Рик. <...>

Варто згадати й те, що була, можливо, трохи раніше асоціація художників-самоуків, шефами якої були: М. М. Щеглов, С. О. Григор'єв, П. К. Голуб'ятников. Це десь на вул. Свердлова¹⁰, проти театру Ю.Г. [Юного глядача].

У Художньому інституті працювали професори, що навчалися ще до Жовтневої революції: С. М. Прохоров, О. О. Кокель, М. А. Шаронов, Ф. Г. Кричевський, М. Я. Козік, Л. А. Блох, О. В. Маренков, О. В. Хвостенко-Хвостов, В. Д. Єрмілов, Б. В. Косарев, автор нашого бу-

⁷ Тут і далі за текстом у квадратних дужках – примітки й виправлення редакторів В. Гальченка і В. Немцовой.

⁸ Ця робота Л. Чернова тривала понад 10 років. Альбом планувалось видати ще наприкінці 1980-х, але на перешкоді стала передчасна смерть автора, який відійшов у вічність 24 жовтня 1990 р.

⁹ Опанас Георгійович Сластіон (Сластьон) (1855–1933) – живописець, графік, ілюстратор, архітектор, мистецтвознавець, етнограф, збирач фольклорних та етнографічних матеріалів. Один із засновників українського архітектурного модерну, працював у галузі вжиткового мистецтва, автор досліджень з українського народного мистецтва і кустарних промислів.

¹⁰ Нині вул. Полтавський Шлях.



Іл. 3. Викладачі й студенти 3-го курсу Харківського художнього технікуму. У 1-му ряду сидять (зліва направо) викладачі Б. В. Порай-Кошиць, М. М. Щеглов, І. А. Маневич, (?) Зайнчковський (директор), З. Желтакова, В. П. Полевський (завуч), Г. А. Бондаренко, студент Г. Чорнокнижний; у 2-му ряду стоять викладачі Є. П. Мінюра і О. О. Кокель, а також студенти Ф. Шарлай, С. Солодовник, М. Легат, В. Уманець, невідомий; у 3-му ряду стоять О. Клочан, (?) Андросов, В. Яценко, І. Токовий, Л. Чернов, Н. Незамай. На підлозі (сидять) невідомі. 1934

динку К. М. Жуков. З молодого покоління: І. І. Падалка, А. Г. Петрицький, Ю. Х. Саділенко, С. О. Григор'єв, С. Ф. Беседін, М. Г. Дерегус, директор [художнього інституту] А. М. Комашка. В альбомі як гуртові, так і окремі портрети. <...> [1934 р. Чернов закінчив ХХТ і планував продовжити навчання у ХХІ].

1935 рік

Реорганізація художньої освіти в Україні. Ліквідовано художній інститут в Одесі, а в Харкові крім інституту – робітфак і технікум.

У Харкові утворено технікум підвищеного типу¹¹, з трьома підготовчими курсами. (Іл. 4)

Ф. Г. Кричевський разом з учнями своєї майстерні повертається до Києва; [а] згодом і М. А. Шаронов. М. Я. Козік один час вів майстерню в Києві і Харкові. Згодом, після приїзду до Харкова І. І. Бродського, переїде до Ленінграда

як викладач [інституту живопису, скульптури та архітектури] і М. С. Федоров.

[У технікумі підвищеного типу] окремі майстерні ведуть провідні майстри образотворчого мистецтва: С. М. Прохоров, М. Я. Козік, О. В. Хвостенко-Хвостов (асист.: Я. Головашов, Д. Овчаренко, В. Рифтін); М. А. Шаронов, В. І. Косіян (асист. С. Беседін); І. І. Падалка (асист.: Й. Дайц, О. Довгаль); скульптуру [викладала] Л. А. Блох (асист. І. Мельгунова).

На підготовчих курсах [при технікумі працювали]: Б. В. Порай-Кошець, М. Г. Дерегус, Я. М. Головашов, В. В. Кобринський (репресований у 1937), М. М. Добронравов, В. М. Савін.

<...>

1938

У Харкові відновлено Художній інститут і художнє училище¹². [Напередодні м]и, студенти, самі добиваємось відновлення інституту. Третій

¹¹ У середині 1930-х рр. в СРСР технікуми розглядались уже як заклади, що готували фахівців виключно середньої ланки. У сфері художньої освіти панував той самий принцип. Директорами цього закладу були Г. Г. Миронець (1935–1936), а потім – А. Б. Абрамов (1936–1937). З текстів Л. Чернова нам відомо, що професорсько-викладацький склад ХХТПТ – це майже повністю фахівці колишнього ХХІ. Саме тому після невдалої спроби продовжити навчання у виші Саратова Чернов повернувся до Харкова і ще три роки навчався в навчальному закладі середнього рівня.

¹² Відновлене художнє училище було розташоване у підвалі та на двох поверхах у лівому крилі сучасного історичного корпусу ХДАДМ. Як і у ХХТ початку 1930-ті рр., навчальні приміщення ХХУ мали окремий боковий вхід та фанерні стіни у коридорах першого й другого поверхів, що відділяли училище від інституту. Так ХХУ працювало аж до 1964 р., до моменту його переїзду в інший район міста. Символічно, що інститут і училище працювали пліч-о-пліч майже 30 років – з кінця 1930-х до середини 1960-х.



Лл. 4. Вечірня студія. Присутні:
Ю. Баланівський, (?) Ракиша,
П. Шигимага, В. Яценко, (?) Чічкан,
(?) Ляхович, Л. Чернов, (?) Жигимонт
та інші. 1937

курс, старший курс технікуму підвищеного типу, закінчує цього року навчання.

Починається [новий] навчальний рік вже у відновленому інституті¹³ і училищі.

Запрошено вести батально-історичну майстерню академіка М. С. Самокиша, помічником його став С. Ф. Бесєдін (тодішній перший голова Харківської організації Спільки художників). Згода Самокиша у нас працювати була великою подією як для його учнів, так і для інституту. (Лл. 6)

С. М. Прохоров – керівник майстерні живопису, М. Я. Козік – [керівник майстерні] станкового живопису; В. І. Касіян – керівник [графічної майстерні] (асист.: Й. Дайц, В. Мироненко); Б. В. Косарев, О. В. Хвостенко-Хвостов – [керівники] театральної майстерні (асист.: Д. Овчаренко і В. Рифтін); Л. А. Блох – [керівник] скульптурної майстерні (асист. – І. Мельгунова).

[У майстерні монументального живопису] починають працювати Л. М. Крамаренко [та його асистенти] Ю. Х. Саділенко і Д. М. Шавикін.

На курсах училища [працюють]: М. В. Кривень, М. М. Добронравов, Я. М. Головашов. Анатомію викладає І. І. Иванов – дуже хороше малював анатомічні рисунки. Історію мистецтва [викладали]: І. Л. Август і М. І. Зубар. Директором [ХХУ, а пізніше й ХДХІ] став І. Л. Август¹⁴.

¹³ Леоніда Чернова та його друзів М. Ашімана, Ю. Баланівського, Г. Бодорацького, О. Ключана, Г. Марченка, М. Слипченка, С. Солодовника, Л. Фітільова, В. Яроша й В. Яценка було зараховано на третій курс ХХІ для навчання у батально-історичній майстерні, якою керував академік С. М. Самокиш. Цікаво, що у цей час ректором навчального закладу було призначено І. Анісімову – першу і єдину жінку-керівника за всі часи існування харківського художнього вишу.

¹⁴ Ілля Лазаревич Август (1902–1942) – мистецтвознавець, художній критик, доцент. Директор ХХУ з 1938-го та ректор ХДХІ з 1940 р. У вересні 1941 р. організував евакуацію вишу з Харкова до Саратова (пізніше інститут було евакуйовано до Самарканда без участі І. Августа). У 1942-му – пішов добровольцем на фронт, загинув у бою в листопаді 1943 р.

В училище прийшло дуже гарне поповнення, багато хто з них пройшов непогану підготовку в Палаці піонерів [ім. П. Постишева]: М. Раузер, А. Константинопольський, О. Хмельницький, А. Наседкін, [(?) Мечиславов, Ю. Стаханов. У Палаці піонерів багато їм приділяли увагу В. В. Соколов і навіть мої співучні – Ю. Баланівський, [(?) Шевченко, М. Иванов, які одночасно навчались у ХДХІ та працювали зі школярами при Палаці піонерів]. (Лл. 5)

1941

Ми вже на 5-му курсі й починаємо готувати ескізи до майбутніх дипломних картин. [Так само] графіки, театralи і скульптори. Коли раптом – страшна і жорстока війна.

Інститут евакуйовано до Самарканда. Московський, Київський і Харківський об'єднані. Очолює інститут С. В. Герасімов, якому більш за все треба дякувати за збереження інституту в тих умовах. Українське відділення очолив І. Н. Штільман.

Керівники [навчального процесу]: І. Грабар, М. Чернишов, Д. Моор, В. Сварог, В. Фаворський, О. Матвєєв, П. Покаржевський [та інші. На] фото – Регістан¹⁵, де була основна база інституту.

1942

Захист дипломних робіт. 70 дипломників. Особливо визначні роботи виконали студенти Московського інституту: В. Циплаков, М. Горлов, Ю. Кугач, К. Максимов, які потім стали провідними художниками. Разом захищали [дипломи] і ми – харків'яни та кияни: В. Яценко, Ю. Ба-

¹⁵ Історична площа в центрі Самарканда з комплексом відомих мусульманських духовних установ. У відповідних розділах Л. Чернов розповідає про те, що для обладнання навчальних кімнат і гуртожитків облвиконкомом Самарканда було надано 10 приміщень: медресе Шедор, медресе Улугбека, декілька мечетей та шкіл, дві чайхани тощо.



Іл. 5. Академік М. Самокиш, ректор ХДХІ І. Анісімова і доцент С. Беседін на зустрічі з вихованцями та керівниками художньої студії при Будинку піонерів імені Т. І. Постишева – Б. Бланком і Я. Балтгалом. 1939



Іл. 6. Академік М. Самокиш зі студентами майстерні батально-історичного живопису ХДХІ. Присутні: Ю. Баланівський, Г. Бодорацький, В. Ярош, Г. Марченко, С. Солодовник. 1940

ланівський, Д. Безуглий, Л. Чернов, Г. Томенко, П. Бондар, В. Агібалов.

1943

[Після захисту] Яценка, Доменка, Чернова [призвано до лав Радянської армії. Однак через деякий час нас було] відізвано з армії і направле-

но до щойно звільненого Харкова в розпорядження Комітету в справах мистецтв. <...>

З перших днів у Харкові вже працює графічна майстерня, в якій невтомний, далеко не молодий майстер І. І. Іванов руками, які не знали відпочинку, крутить коло друкарського верстата, і виходять з-під нього літографії, що закликають

до перемоги над лютим ворогом. Це в приміщенні, де тепер Художній музей [вул. Раднаркомівська, 11¹⁶]. Тут розміщено і художнє училище, де малюють голодні й напівголі хлопці, що повернулися з фронтів або пережили евакуацію: Б. Колесник, С. Світлорусов, В. Мокрожицький, В. Ярошенко. <...> Згодом мені довелося бути директором училища¹⁷. Це все є у спогадах.

Студенти Харківського разом з Московським інститутами та киянами в цей час переїхали з Самарканда до Загорська. Більшість [студентів-] харків'ян, коли звільнено було Київ, переїхали до Києва, де й закінчували інститут.

<...> У Харкові в цей час спершу по одному, а потім все більше сходяться на Раднаркомівську. На другому поверсі, де тепер Репінський зал, вже С. М. Прохоров, О. О. Кокель і Д. М. Шавикін, який щойно повернувся з евакуації, ставлять постановки, і починається життя інституту. Директор інституту – С. Ф. Беседін, він же і голова Спілки художників Харкова.

За відрядженням ЦК комсомолу групу художників [у складі] Бальковського, Безуглого, Яценка, Чернова направляють на Донбас, у міста, визволені від ворога. Зроблено багато замальовок. [Після повернення до Харкова відкрито] виставку в редакції газети «Соціалістична Харківщина». Побували О. Яковенко, Р. Крижанівська, Л. Чернов в благословенних Хатках¹⁸.

1944

За пропозицією С. Ф. Беседіна на 2-му поверсі музею було експоновано мою виставку. Це була моя перша і, мабуть, перша в Харкові [мистецька виставка] після визволення міста.

1945

Інститут і училище [переведено] на Червонопрапорну вул., 8¹⁹. [Відбуваються] захисти дипломних робіт: М. Ашихман, Ю. Биков, А. Твердянська, О. Яковенко.

¹⁶ Нині вул. Жон Мироносиць.

¹⁷ Леонід Чернов був директором ХХУ з 1944 по 1947 р.

¹⁸ Село Хатки на р. Псьол – живописна місцевість на Полтавщині, яка стала дуже популярною серед харківських мистців у другій половині 1990-х рр. Тут розташовувалася дача В. Короленка (побудована у 1905), яка після смерті письменника належала його донькам. Імовірно, що в 1950-х рр. дачу передали ХДХІ для студентської практики та літнього відпочинку викладачів. Вони приїжджали сюди аж до середини 1990-х рр. Згодом багато художників купували оселі у селян у цій місцевості, облаштовуючи житло для літнього відпочинку та творчості. У 1960 р. тут була навіть відкрита літературно-меморіальна кімната-музей. Були плани облаштувати і картинну галерею. Однак приміщення ніхто не ремонтував, і з часом будівля перетворилася на руїну. У середині 1990-х рр. через неможливість капітального ремонту дачі її було втрачено для ХХПІ, а у 1996 р. вирішили перебудувати садибу і створити тут ландшафтний заказник «Короленкова дача», який було урочисто відкрито 2003 р.

¹⁹ Нині вул. Мистецтв.

[Згодом] повертаються з [лав] армії: С. Солодовник, І. Зобелита, Г. Чорнокнижний, Є. Єгоров. [Продовжується навчання,] готують дипломні картини.

У холодному приміщенні гаряче беруться за навчання нові студенти, що зазнали страхіття війни: О. Хмельницький, В. Полтавець, П. Жуков, Й. Карась, А. Наседкін, Г. Крижевський, А. Константинопольський, Є. Єгоров, О. Вяткін, В. Воловик, Ю. Стаханов.

1948

[Ректором ХДХІ призначено М. О. Шапошнікова]. Запрошено вести майстерні М. Г. Дергуса <...>, академіка П. І. Котова (асист.: Л. Чернов, Є. Єгоров).

<...>

[1956]

[У 1950-ті роки, як і за повоєнних часів, інститут готував фахівців за чотирма напрямками: станковий живопис, театральньо-декоративний живопис, скульптура й станкова графіка. Кафедру живопису очолював професор С. Беседін, кафедру рисунку – професор О. Кокель, майстерню театральньо-декоративного живопису – професор Б. Косарев, кафедру скульптури очолював народний художник України А. Страхов, а кафедру станкової графіки – професор В. Мироненко.]²⁰

<...>

[До альбому також увійшли] фото моєї творчої подорожі до Індії разом з художниками С. Чуйковим, Д. Налбандяном, О. Кокоріним, С. Клімашиним, М. Абдуллаєвим.

Відносно великий розділ альбому – показ [моїх] подорожей з художниками Харкова по місцях славної історії нашого народу, пов'язаних з перебуванням легендарної Січі Запорізької: Хортиця, Копулівка (де могила народного героя кошового отамана Івана Сірка), Суботів (де поховано Богдана Хмельницького), Чигирин (колишнє гетьманське місто), річка Тясмин, оспівана Тарасом Шевченком в «Гайдамаках», Корсунь (палац Лопухіних), могила І. Сотенка, Будище (де Тарас зазнав у дитинстві лиха), Канів (де могила й пам'ятник Тарасові).

Бували [ми згодом] у казковому Загорську, Ясній Полянні (вклонилися великому Льву Толстому), Лутовинові, Поленові й Абрамцеві.

Окремий [розділ альбому] – художнє училище ще повоєнного часу; учні та викладачі училища.

<...>

²⁰ Цей фрагмент тексту перенесений редакторами-укладальниками з іншого місця рукопису Л. Чернова задля більш зрозумілого відображення структури ХДХІ середини 1950-х рр.

1.
..Ой мати, наша мати,
не журися нами
ми повиростаєм,
тай розідемося сами....
/Народна пісня/

1931 рік.

Врешті я одержав листа з Харкова. Мене допущено до іспитів в художній технікум.

Ну от, моя перша мрія здійснилась. Хочеться швидче їхати, а між тим курба за рідним тополним краєм, де провела юність моя, починає залізним ланцюгом давити в грудях мені.

Настав день від'їзду.

За звичаєм сіли ми з матір'ю, провела вона теплою рукою по моему обличчю, погладила волосся - "Сину мій, - життя, як поле нескороджене, все в грудках, без краю і кінця, спотиватимешся ти на ньому. Буде тяжко - співай, пісня облегчує".

Щоб не завдавати жалю матері - я ні міг бадьорився.

"Ви тим мати не журіться, все буде гаразд."

Спершу візник - до станції за шістдесят кілометрів, а потім залізний кінь пмчав мене у вир життя.

Я вперше їду в таку далечинь, я це ніколи не бачив великого міста. Яке то воно буде незваноме для мене нове життя?

Сірий тоскний ранок, ирляють густий липкий дощ. Вокзал, а круг нього величезні сірі будинки. Тисячи, тисячи людей, що кудись поспішають. Куди їхати?

Питаю візника, до Каплуновської править аж три карбованці, це майже третина мого запасу, але якась добра жінка радить доїхати трамваем за 15 копійок.

Натовп вніс мене в трамвай, натовп і виніс мене.

Після широкого степу, після краю де шумлять гаї, безкрайного синього неба, полав я мов в клітку, де все снує, крутиться, гуркоче, дзвенить і стало мені тяжко і млясо.

Ну от, я вже і на розі вулиці, з якою буде зв'язане все моє життя.

* * *

Закінчуючи мої тези до спогадів, я хочу звернутись зі щиросердним словом подяки до товаришів, які допомагали мені й без чієї допомоги я не міг би зрушити з місця жоден свій задум, [а саме]: С. Солодовнику, С. Бесєдіну, Є. Єгорову, Н. Минко, Б. Колесніку, В. Константинову, В. Кузнецову, А. Димурі, А. Насєдкіну, П. Шиги-мазі, П. Федорову, В. Шестюку.

Певна річ, що на майбутнє я хотів би, [щоб] усе, що зібрано в альбомі та нарисах про художню освіту в ті давні часи, тепер було би збережено, щоб все зберігалось в єдиній збірці і врешті було передано до майбутнього музею, що буде засновано в інституті.

На Червонопрапорній № 8 минуло життя багатьох з нас; тут ми зазнавали щастя, а інколи – і гірких хвилин, а то й років. І хай залишиться [хоч би] якась пам'ятка про минуле!

Глава I

*...Ой, мати наша, мати,
не журися нами, –
Ми повиростаєм,
та й розійдемося сами...*

/ Народна пісня /

1931 рік

Врешті я одержав листа з Харкова. Мене допущено до іспитів в художній технікум.

Ну от, моя перша мрія здійснилась. Хочеться швидче їхати, а між тим журба за рідним тополним краєм, де пройшла юнь моя, почина залізним ланцюгом давить у грудях мені.

Настав день від'їзду.

За звичаєм сіли ми з мамою, провела вона теплою рукою по моему обличчю, погладила волосся – «Сину мій, – життя, як поле нескороджене, все в грудках, без краю і кінця, спотикатимешся ти на ньому. Буде тяжко – співай, пісня облегує».

Щоб не завдавати жалю матері – як міг бадьорився. «Ви тим, мамо, не журіться, все буде гаразд.»

Спершу візник – до станції за шістьдесят кілометрів, а потім залізний кінч помчав мене у вир життя.

Я вперше їду в таку далечинь. Я ще ніколи не бачив великого міста. Яке то воно буде – незнайоме для мене нове життя?

Сірий тоскний ранок, мрячить густий липкий дощ.

Вокзал, а круг нього величезні сірі будинки. Тисячі, тисячі людей, що кудись поспішають. Куди їхати?

Питаю візника[... Д]о Каплуновської править аж три карбованці, це майже третина мого запасу, але якась добра жінка радить доїхати трамваєм за 15 копійок.

Наговп вніс мене в трамвай, наговп і виніс мене.

Після широкого степу, після краю, де шумлять гаї, безкрайого синього неба, попав я мов у клітку, де все снує, крутиться, гуркоче, дзвенить, і стало мені тяжко і млосно.

Ну от, я вже і на тій вулиці, з якою буде зв'язане все моє життя.

Залишив свою плетену корзину, а сам пішов шукать будинок технікуму. Трохи пройшовши, побачив череп'яну покрівлю, вже знайому мені з довідника Харкова. Так от мета життя мого!

Вернувся, забрав корзину, на яку ніхто не зазіхнув, вийшов на Каплунівський завулок – от вже і у цілі.

На говір, що чуть було згори, я піднявся на мансарду. Питаю одного, другого – чи тут приміщення технікуму? Ніхто не зна, всі приїхали тримать іспит в інститут або робітфак. От ще халепа!

На щастя, знайшовся один бідак, такий одинокий як і я, він аж з-під Умані приїхав і теж не може розшукать, де розміщено технікум. Я ніяк не міг йому повірити і все перепитував: невже про його село Тарас Шевченко писав «А он старе Монастирище, колись козацькеє село...»

І стали ми з ним побратимами. Хороший то був товариш, любив [О.] Клочан мистецтво, але нагла смерть передчасно забрала його.

Поселилися з Сашком на мансарді, під боки газети, під голову кулак – та й живемо, ходимо, обдивляємося місто, міцніше підтягуємо очу-рець²¹.

А Харків у цей час готувався до великого свята: скоро закінчувалась будова велетня першої п'ятирічки, краса і гордість міста, країни нашої – тракторного заводу. Усі жили в чеканні свята, на суботники та недільники виїжджали службовці, студенти – все робилось, щоб прискорити будівництво. Усе жило в чеканні.

Вже Дніпро було упокорено і [незабаром] запрацює Славути на людей. Зростали гіганти індустрії, кувалося нове життя, воно владно кликало до себе.

Це відчувалося і на нашій мансарді. Майбутні художники, що приїхали на іспити, [раніше] оздоблювали цехи новобудови. Мистецтво ставало зброєю в будівництві нового світу: «Нам песня строить и жить помогает».

Тут мені вперше довелося побачити художника. Якось хтось прийшов і оголосив, що зараз прийде викладач інституту Бесєдін Сергій Фоті-йович і прочитає лекцію про рисунок.

Почуте й побачене на репродукціях, що показував лектор, було дуже цікаво, єдине, що залишилось для мене незрозумілим, – чому він засудив

²¹ Очу-рець – пояс або шнур, яким стягують штани або шаровари для їх підтримання.

малювання з гіпсів? Кажучи, що це застигла форма, а я так мріяв малювати Аполлонів і Венер!

Настав жаданий і страшний час іспитів.

На ті часи технікум займав три кімнати першого поверху, де зараз кабінет основ марксизму, історії мистецтва та кафедра малюнку.

Від інституту відгороджений «великою китайською стіною» з фанери, з такої ж фанери була зроблена канцелярія в коридорі, де завжди можна було бачити завуча В. П. Палевського.

Гучний гомін молодих голосів бринить усіма тонами, гудуть, як у вуликах рої. З усієї України прибули хлопці й дівчата шукати свою долю, своє щастя. Від усіх племен і народів з'їхались, щоб вчитись, – все тяглося до навчання, як весняна трава до сонця.

Люду було багато, а тому розділили нас по двох кімнатах.

Ще вдома я часто на самоті намагався уявити собі, як то будуть проходити іспити. Мені здавалось, що визвуть кожного поважні художники, дійде черга і до мене, питають: «А кого ти, хлопче, знаєш з художників, і які у них картини?».

Ну, я відповідаю: «Репіна і Сурікова, Горбатова і Зарубіна, Рилова, Реріха, Самокиша і Васильківського, навіть Гойю і Веласкеса». Бо мені щастило, я мав багато листівок з роботами художників, добрі люди давали розумні книжки, і я все, що було з мистецтва, перечитував десятки разів, нехтуючи у школі математику, фізику.

Бувало, ще тільки заводиться на світ – прокинувся, біля колодязя умиюся студеною водою, вийду на вулицю, а навкруги тихо-тихо, в дрімоті наше містечко.

Привчився я вставати з сонцем ще у Павлівці, в селі у моєї тітки, а привчив до сього місцевий батюшка. Коли узнав він, що я малюю, прийде і ще затемна будить мене, приказуючи: «Ти, хлопче, будеш художником, тобі треба спостерігати природу, слухати щебіт ранніх пташок». Сам він був мрійник, а син його, в ті часи дуже відомий композитор²², автор пісень, які співала вся Україна: «Гарно, гарно серед степу» або «Нас сто тисяч на Україні комсомольців-юнаків».

І все ж вставати мені рано не хотілося, але піп був настирливий і врешті-решт привчив дивитись, як сонце сходить, як гаснуть зірки на утрішньому небі.

Вийду, оглянусь навкруги і швиденько до річки. Вже чути й тихий плескіт весла об воду. Сонечко виглянуло й освітило червоними про-

менями рибалок на човнах, то сидять тихо, мов поснули.

А до чого приємно малювати біля млинів! Водичка сріблястими цівками стікає з колес, грає сонце на воді, а коли відкриють лотоки²³, пустять воду – вирветься вона, мов звірюка та з клітки, шумить, клекоче, вкрившись білою піною.

Трохи пройти, а там вже кузні. Кузні простяглися шерогою більш як на версту понад шляхом і берегом річки, аж до мосту.

Чутно як перегукуються молоти великі, срібним звуком, тонким перезвоном відзиваються малі.

А вийдеш на гору!.. Звідси видно, куди сягає око, степ, перебігають хвилі по морю пшеничному, і тягнеться воно аж до Донщини.

Старобільськ втопає в зелені гаїв і садків, а праворуч піски, ліси й сизе-сизе марево. Гори білими крейдовими плямами світяться на сонечку, аж очі вбирає. Тирса²⁴ шелестить, вітрець колише її, і шепоче щось вона про давнину забуту, про скіфів, про славне козацтво, про Буланінців, що добре гульнули колись тут. І здавалося мені, що про ті місця великий поет сказав:

*«Де паслися ваші коні,
де тирса шуміла,
де кров ляха, татарина
морем червоніла...»*

Як приємно лежать на спині! І дивитись, мов зачарований, на хмари, що біжать кудись у невідоме. От з'явилась величезна хмара, на коня схожа, то наче череда на водопій іде, то мов би якісь страшні потвори з'являються, а трохи заплющив очі – і вони стають червоні. Яка навкруги краса!

Аматорів мистецтва у нашому городку було чимало, навіть сусіда мій Правдюк, що приїхав десь аж з Полтави, працює бухгалтером, закоханий у мистецтво: у нього сила репродукцій, книжок, і ми з ним, незважаючи на різницю віку, то-варюємо.

У Харкові навіть є два художники-земляки: Єфімов і Луценко.

Шурік Іващенко – уславлений на все містечко, йому вже й копії замовляють. Тепер він буде вчитись у Харкові на робітфаку.

Хороші пейзажі пише Льобік Лиманський, з ним ми ходили у театр, там трупа полтавського [театру], що приїхала до нас на гастролі, давала чудові вистави: «Гетьман Дорошенко», «Оборона Буші», «Орел Карпатських гір» – все з пострілами, брязком шабель, а то й канонадою гармат, що робили за кулісами жестю та дошками.

²² Імовірно, йдеться про земляка Л. Чернова – Костянтина Євгеновича Богуславського (1895–1943) – українського радянського композитора, хормейстера, співака (бас); автора опер, хорових музичних творів, більш ніж 300 пісень. На початку 1920-х він виступив як автор перших українських радянських масових пісень, обробок українського пісенного фольклору. Був репресований у 1937 р.

²³ Лотоки або млиновий лоток – канал, яким тече вода при водяному млині.

²⁴ Тирса – трав'яниста степова рослина родини злакових з вузьким листям і квітками, зібраними в пухнасту волоть; ковила волосиста.

В одній виставі навіть коня виводили на сцену. Народ валом валив, а я днював і ночував у театрі, міг бути там скільки завгодно, майже без їжі, бо художник, що писав декорації, довіряв нам ґрунтувати задники, варить клей і терти крейду.

Коли ж не було приїжджих авторів, то старобільчани самі ставили вистави. Була там молодь талантовита, а організував їх у самодіяльний театр нач. відділу нар[комату] освіти Лягушенко. Грав там і мій брат Петро, і невістка, і багато здібних акторів і співаків, що безкорисно до нестями любили театр.

Ставили «Стеньку Разіна», костюми були, мабуть, незгірш, як у «великому театрі», бо пошиті були з коштовних риз попівських щойно закритого монастиря дівочого.

«Ой, не ходи, Грицю», «Безталанна» з чудовими піснями і трагедією життя, «Батькова казка», «Казка старого млина». А п'єси Мамонтова «Рожеве павутиння», «Республіка на колесах»! Але особливо моїх земляків вразила п'єса Куліша, страшна трагедія «97». Глядачі переживали, плакали й нагороджували акторів оплесками за насолоду від їхнього мистецтва.

У мене був чудовий вчитель малювання Федір Григорович Осіпов, закінчив він московське училище, вчився у Коровіна, Серова; в Пензі – у Савіцького.

Ганяв мене, бідолагу, до останнього дня, а прощаючись запевнив, що іспит я витримаю.

І от тепер – або поталанить, або ні, чи пан, чи пропав?!

Все відбулось значно простіше: зайшов викладач, який на нас справив дуже приємне враження, звать його Олексій Опанасович²⁵. Поставив натюрморт, але зовсім не такий, як я гадав.

Треба було малювати колесо з машини, цеглину і фуганок. Як і завжди, кінець всьому бува, і закінчили малювати, когось прийнято, комусь радість, а кому й горе, може тимчасове, а все ж горе.

Я попав до щасливих. Зараховано мене на перший курс, педагогічний відділ, а другий відділ зветься – політпросвітний.

Зазвали нас, педагогів і політпросвітчиків, у здвоєну кімнату, директор Абрам Самойлович Менес²⁶ почав свою промову з того, що: «Вы

первый пролетарский набор», що «до вас принимали деток непманов, мамы посылали своих дочек учиться рисовать ро-зо-чки, ан-ге-лоч-ков, а мы будем рисовать Дне-про-строй!!!». Закінчив він і урочисто підняв до гори палець, чмакаючи товстими масними губами, і чорні кошлаті брови його високо піднялись до лоба.

Промова, яка була виголошена на якомусь польсько-єврейському акценті, з таким пафосом, справила на нас величезне враження. Ми відчували себе десь на десять голів вище за тих, що не вчилися.

Почалось наше мистецьке життя, почався тернистий шлях по крутих щаблях до здійснення гарячих мрій.

На житло дали одну з трьох кімнат, у ній стояли довгі столи чорно-брудного кольору, а на них ми клали дошки, і таким чином братчики в два поверхи уклались на ніч. Хто мріючи про їжу, хто розказував про рідний край чи якісь пригоди, а хто лата чи прочища одягу від всякої непотрібної живності.

Чутно, як Бажура, що приїхав аж з-під Бесарабії, розповідав Зозулі, захлинаючись від приємних спогадів, про мамалигу, і коли вона особливо смачна; щось порається Ревенко Сергій, він з Умані (мова у хлопців, що приїхали з того краю, для мене незвична, є слова, які я зовсім не розумію); його красиве смугляве обличчя з дугастими чорними бровами, карими очима виділяється на тлі темного столу; біля нього лежить земляк Тита Чумак і розповідає, як він вдома робив червінці, та такі, що не можна визнати, де справжні, навіть голова сілради замовив, «а що я мав робити... бо він начальство!..».

Поступово ставало тихо. Все спало.

Раннім-рано, коли на дворі ще було зовсім темно, нас зганяли, треба було наводити порядок, бо на першу зміну приходили старші учні, здебільшого харків'яни. Хто чим було вони поснідали, виспались вдома на постелі, а ми бігли в чергу за хлібом. Неситий голод гнав нас у темряву, де лютував холодний вітер. Коли щастило, одержували пайку, в коридорі пляшкою мололи сіль, і пів буханки комерційного мокрого хліба швидко знищувалось.

Поступово нас ставало менше. Тяжке життя як через сито просівало, залишались міцніші духом, чи кому була хоч мала допомога від рідних.

З'явився у мене товариш хороший. Дуже скоро здружились з хлопцем, що приїхав з-під Золотоноші, про яку поет колись сказав:

*«Яка ж ти прехороша, моя Золотоноша!
Чим Київ краще за тебе?»*

Був він такий же зголоднілий, але сміливіший за мене, добре знався на літературі.

²⁵ Йдеться про Олексія Опанасовича Кокеля [Кирилова] (1880–1956) – живописця, графіка, педагога, професора, активного учасника мистецького життя Харківщини та вчителя багатьох відомих мистців, вихованців ХДХІ. Серед них: Г. Акішина, В. Бондаренко, М. Гнойовий, М. Деревус, Є. Жердзицький, Л. Каплан, Й. Карась, Б. Колесник, Б. Косарев, М. Куклін, М. Рибальченко, Ю. Северин, В. Сизиков, Ю. Сиротенко, В. Толочко, Л. Чернов, П. Шигимага, Л. Шматько, Н. Юзефович, Ф. Юсов та інші.

²⁶ Роки життя та творчий шлях А. С. Менеса невідомі, окрім фактів, які надані у 1-му розділі спогадів Л. Чернова про те, що Менес навчався в Мюнхенській академії у Франца фон Штука, а на початку 1930-х – викладав і був директором ХХТ.

Уперше він повів мене у святе місце – будинок [літераторів] ім. В. Блакитного²⁷. Там я бачив Плевако, з хрестоматії якого я вчився у школі.

Боже мій! Тут Тичина і Сосюра!

Сидимо ми на краєчку дивана і спостерігаємо, як гурток людей біля Остапа Вишні уважно його слухають, потім чуть сміх. Стоїть і Мирослав Ірчан, «Родину шіткарів» якого я бачив у Старобільському театрі.

Мамонтов, Григорій Косинка, Копиленко! Багато там було чудових письменників, тоді ще молодих, повних сил і наснаги.

На жаль, через якийсь час довелось нам бути свідками і тяжкого, страшного в цьому будинку, нам довелось бачити трагічні часи в житті Івана Кулика, Антона Дикого, Остапа Вишні і багатьох недавно веселих, щасливих.

Майже щовечора бували ми з Яценком у будинку літератури. Там пощастило чути виступ капели «Думка», такого враження на мене, мабуть, ще жоден не справляв.

Пісня пливла одна за одною. На крилах пісні я витав у себе над Айдаром, я линув у рідний край, бачився мені степ, озера й рідні гори. Усе оживало в чудовій пісні – «Тихесенький вечір на землю спадає». Мені ввижалося сонце, що ховається за обрієм, і вчувались голоси пташок.

Згодом тут були виставки: Кете Колльвіц, Василя Касіяна (мабуть, перша його виставка в Радянському Союзі); на відкритті виставки турецьких художників був Григорій Івановіч Петровський.

Вразили всіх роботи тоді для мене зовсім невідомого Ніко Піросманішвілі. Уклін тобі, друже, за хороше, що ти прищепив мені, довгий і тяжкий шлях життєвий прийшлося нам разом пройти.

Мов на роботу, кожного дня ходили ми з Яценком та Клочаном до музею Г. С. Сковороди; для сторонніх тоді він був зачинений. Стоячи так попід вікнами, заглядали всередину і з заздністю дивились, як невідомі нам люди переставляли з одного на друге місце картини, і так нам хотілось увійти туди. Згоден би любую роботу виконувать, аби глянуть твори Васильківського й Левченка.

Нас переведено жити в передмістя Харкова, чудове дачне місце Карачівку. Тут ми були на вольній волі, над нами зорі, чувся гомін лісу. Звідси ми робили вилазки на кагати з кукурудзою, що були десь під Покотилівкою. Ноги старанно перев'язували тряпками, бо взуття було вщент розідране, грузнучи в талому снігу, нишком підбирались, набирали качани і на вогнищі в гуртожитку пекли зерна.

Ранком на паровозі чи ступеньках вагону, бо в середину не завжди можна було протовпитись, їхали вчитись «ізящним іскуствам» у Харків.

Ждемо під дверима, коли закінче перша зміна і впустять нас.

А поки що Яценко розповідає про своє життя-буття вдома, у Савнівці: страх як він не любив пасти свиней і як погано бігать за ними, клятими, босими ногами по стерні. Потім чую, каже: «Так ото пішов я до дядини, і вони саме всім сімейством сидять круг столу і смачно сьорбають борщ з величезної миски, дядькові піт зросив чоло, борщ видно, гарячий... Ну, я увійшов, поздоровкався, як і належить, коли дядина кажуть “Володьку! а йди лишень сюди, та сідай з нами борщ їсти”, а мене матір вчила: “Коли раз покликали, не сідай, а жди поки вдруге, а то й втретє поличуть”».

“Та ні, кажу, дякую, – шморгнувши носом, продовжує Яценко, – а сам жду, поки запросять ще”, – а вони мовчки їдять, а час вже скрутний почався на їжу, бачу – кінчають, мовчать, мені аж в очах потемніло, я тоді кажу: “Коли вже так просите, то, мабуть, сяду”». Всі слухачі зареготали, піднявся гомір.

Буряк похвалив Володьку за спритність, так хтось і звеселить нашу братію, і час дожданого дзвінка проходить.

Врешті дзвоник, відчиняються двері, і виходять старші товариші, між якими були й дуже оригінальні екземпляри. Особливим дивом для нас була Аїда, виходила вона мов пава, вії у неї наліплено, і на них видно було шматки фарби, на руках кігті довгі й пофарбовані, мов у кров вмочені. Але найбільше нас дивувало, що ходила вона майже босоніж, у ледь помітних сандаликах, а на ногах теж нігті пофарбовані – це чудо ми уважно розглядали, супроводжуючи коментарями.

Аїда, крутнувши великою головою, на якій виразно виділявся довгий ніс, кидала презирливий погляд у наш бік і з повагою несла далі свій маленький тулуб на коротеньких ніжках.

Потім впливало щось, у хутро лисяче загорнуте, але таких експонатів ставало занадто мало, ся порода вивелась ще в кінці непу.

Тут народ був хороший, простий. [Наприклад], Петро Яблунько, земляк Яценка, розумний хлопчина, обидва люблять поезію, особливо вірші Тичини.

Цей рік закінчували технікум Фаня Каплан, сестри Барови, Слава Ліфшиць, Льова Фітільов, Сергій Луньов – серйозні, люблячі мистецтво учні.

Сього року після закінчення технікуму прийнятий в інститут Василь Мироненко.

Рисунок і технологію викладав нам Абрам Самойлович. Показував техніку роботи вуглем і крейдою. Це робилось із року в рік завжди одним прикладом: на дошці чіпляли сірий папір, на якому з'являлася голова старого з білою бородою, другий приклад був зимовий красвид.

²⁷ Нині на вул. Мистецтв, 4.

Техніка аквареллю: розплющивши пензель, Абрам Самойлович набирив разом на два кінчики щетини два кольори і ми були свідками, як на папері з'являлась жива троянда. У ці хвилини священнодійства ми боялись навіть дихати, нам здавалось, це казковий чародій або чаклун.

Але з особливим натхненням Абрам Самойлович викладав технологію. Процес викладання був дуже оригінальний: фарби розподілялись на сімейства жовтих, синіх, чорних, зелених і на коштовність їхню у продажу.

«Пишите», каже Абрам Самойлович, «смейство желтых красок... кармин на карат – на вес золота!» – і біда нещасному, хто переплута – що на золото, а що діжками продається.

Ми вже знали крем шіфер вейс²⁸, це фарба лише «опытных» майстрів, а «начинающий молодой» зовсім не зна, що цією фарбою можна в зимовий день «удалить любой черный лес» в картині, що кобальт жовтий для того, щоб перекрити рефлекси на самоварі від червоних, синіх та білих сорочок купецького сімейства, що п'є чай, «чтобы не был попугайчик».

Ми вчилися робити з фанерної дошки дуб, горіх, навіть мрамур.

Сам він колись вчився у Франца Штука, чим, звичайно, мав право пишати. Коли ми йому обридали, він казав: «И не для того я учился у Франка Штука, чтоб с тобой тут разговаривать». Коли у нього був хороший настрій – підзивав нас і давав пробувати біцепси. Як він нам пояснював, у нього такі великі м'язи, бо «шесть лет тер на куранте краску».

Це була дуже колоритна фігура, від нього ми дізналися багато таїнств мистецтва. Правда, за нашу провину він від нас відрікся врешті, й замість «пролетарського набору» ми стали «зброд» – у цьому був винен Матвій Легат, що випадково вилив цілу миску зеленої фарби на його новий сірий костюм.

Його всі художники звали «папа Менес». Майк Зісельман склав сонет зі словами:

*«Пойдем, пойдем, Абрам Самойлович,
искать берлинскую лазурь!»*

А берлінська лазурь – це фарба, якою треба користуватися, коли хочете зобразити темну ущелину між камінням. О!

Вершиною його діяльності – [стала] демонстрація протесту на дії директора інституту Комашки²⁹ з приводу фанерної загорожі між ін-

ститутом та технікумом. Закінчилась вона в Наркомпросі³⁰.

<...> Вже під весну нас знов з Карачівки перевезли в Харків і поселили в сірий довгий барак, де в одній кімнаті розмістилось чоловік сорок. А наступної зими, коли брало великими морозами, наша горниця з паном богом не спорила. Щасливіші ті були, чиї кровати стояли щільно біля буржуйки, в яку весь час дмухали, щоб роздуть вогонь у чорній пилюці, що чимсь нагадувала вугілля; [у приміщенні був] сніг на стінках і на вікнах, в яких скла було менше, ніж фанери, вода бралась кригою.

В їдальні давали гарячу воду, в якій плавали зелені баклажани, – це звалось розсолник. Але, як то кажуть, «як усім біда, то те вже півбіди». Ми були молоді, нас гріла й годувала мрія, кожен з нас був не один.

З другої половини навчального року живопис почав викладати Борис Павлович Бланк³¹. Він уперше познайомив нас з красою творів Джотто; старанно копіювали лінію Боттічеллі й фрески Дієго Ривери.

Борис Павлович приносив завжди книги, репродукції з робіт великих художників, з'ясовуючи нам, у чому цінність того чи іншого твору.

та Другої світової війни. Навчався у ХХУ (1914–1915). У 1915–1918 рр. працював помічником І. Репіна на його дачі «Пенати» (Куоккала, Фінляндія); одночасно був його учнем. У 1918–1920 рр. працював у художніх майстернях Південно-Західного фронту; оформляв агітпоїзди, малював портрети командирів і бійців. Співорганізатор і керівник Асоціації художників Червоної України (АХЧУ) у Харкові; брав участь у її виставках (1927, 1928). З 1927 по 1929 р. – директор ХХТ, а з 1929 по 1932-й – ректор ХХІ. У повоєнні роки А. Комашка мешкав у Москві; працював заступником головного художника ВДНГ.

³⁰ Ректора ХХІ А. М. Комашку бентежила обставина, що одночасно з діяльністю інституту в приміщенні колишнього художнього училища тривала робота художнього технікуму (ХХТ розміщувався в трьох кімнатах першого поверху і відокремлювався від інституту перегородкою з фанери). Комашка не раз звертався зі скаргами на адресу наркома освіти В. Затонського з проханням відселити ХХТ в іншу будівлю. Директор технікуму А. Менес відповідав опоненту аналогічними діями. Як наслідок – рішенням Наркомосу Менеса змістили з посади. Імовірно, авторитет Комашки в очах чиновників наркомату був вищий за майстровитість Менеса.

³¹ Борис Павлович [Бер Пінхусович] Бланк (1897–1957) – український радянський графік єврейського походження, педагог. Закінчив ХХІ (1922–1929); навчався у І. Падалки, С. Прохорова, М. Шаронова. З 1927 р. брав участь у республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках. Протягом 1930–1933 рр. працював викладачем ХХТ. У 1938–1941 та 1944–1946 рр. керував художньою студією при Харківському будинку піонерів ім. П. Постишева. У 1946–1947 рр. працював викладачем у Харківській дитячій художній школі ім. І. Ю. Репіна; у 1947–1950 рр. – у ХДХІ. Мав персональні виставки у Харкові (1956, 1957). Працював у галузі ксилографії та ліногравюри. Відомий ілюструванням і художнім оформленням книг. Працював у галузі естампу й промислової графіки.

²⁸ Можна припустити, що тут ідеться про цинкові білила (окис цинку). Популярність свою ця фарба здобула наприкінці ХІХ ст. Саме з цього часу почалося її фабричне виробництво. Цинкові білила добре конкурували з традиційними свинцевими білилами, бо з часом не жовтіли.

²⁹ Антон Михайлович Комашка (1897–1970) – живописець, графік, мистецтвознавець, педагог. Учасник Громадянської



Іл. 8. У гуртожитку на Чайківці (ймовірно – вул. Чайковська. – Ред.). Присутні: Ф. Шарлай, І. Білоцерківський, Ю. Баланівський, В. Цукан, В. Яценко, Л. Чернов, В. Войтенко та інші. 1933



Іл. 9. Викладач Б. В. Порай-Кошиць і студенти ХХТ З. Желтакова, Ж. Бабіч, (?) Мурашко, Г. Бодарацький, В. Яценко, Г. Чорнокнижний, Г. Мілованова, Н. Незамай, Ф. Шарлай, В. Уманець, М. Легат, Й. Гоковий, Л. Чернов. 1934

P.S. На цій сторінці свідомо розміщені дві світлини (Іл. 8, 9) з фотоальбому Л. Чернова, які виходять за хронологічні межі першого розділу спогадів. На думку редакторів-упорядників, за відсутності більш ранніх фото саме ці світлини найбільш вдало ілюструють атмосферу, що панувала у Харківському художньому технікумі протягом 1930-х рр.

УДК 75.071.1(470:477):821:161.2-94
ID ORCID 0000-0001-7139-9088
DOI 10.33625/visnik2021.02.306

Валентина МИЗГІНА

Харківський художній музей

СПОМИНИ У СПОМИНАХ: МИХАЙЛО ЗИНОВІЙОВИЧ (МОЙСЕЙ ЗАЛМАНОВИЧ) ФРАДКІН

Мизгіна В. В. Спомини у споминах: Михайло Зиновійович (Мойсей Залманович) Фрадкін. Художник Мойсей Фрадкін (1904–1974) був яскравою талановитою особистістю у блискучій плеяді українських митців кінця 1920-х – середини 1930-х рр., безпосереднім учасником процесу формування особливого національного обличчя графічного мистецтва. Твори, що експонувалися на численних зарубіжних виставках у країнах Європи і США, відзначалися як «сильні й чарівні». Проте подальша творча доля Фрадкіна не була тріумфальною – після надзвичайно яскравого сплеску самобутнього таланту його мистецтво приблизно з кінця 1930-х до 1960-х рр. було пригашено у прокрустовім ложі ідеології сталінської доби. Мистець не втрачав своєї майстерності, але тільки наприкінці життя, сповнений мудрого досвіду, знову набуває у своїй творчості яскравої енергії та молодого завзяття. М. Фрадкін був широко освіченою особистістю, викладав у Харківському художньому інституті, був активним ілюстратором, автором станкових композицій і графічних мініатюр-екслібрисів, чимало років працював у галузі промислової графіки, очолював секцію декоративно-прикладного мистецтва ХОСХУ, Харківський клуб екслібрисистів, зібрав величезну бібліотеку і разом з дружиною Г. Кригер – унікальну колекцію живопису, графіки й декоративно-прикладного мистецтва (понад 4000 од.), яку успадкував Харківський художній музей. В архіві музею зберігаються розрізані аркуші з уривками споминів М. Фрадкіна про роки його навчання у Харківському художньому технікумі-інституті, які емоційно вводять у сповнений протиріч час стрімкого реформування художньої освіти. Статтю побудовано на цих не до кінця розшифрованих записках М. Фрадкіна та на особистих споминах автора статті, знайомого з художником в останні чотири роки його життя.

Ключові слова: Фрадкін Михайло Зиновійович (Мойсей Залманович), Харківський художній технікум, графіка, навчання, спомини.

Myzgina V. Memories in memoirs: Mykhailo (Moisey) Fradkin. The artist Moisey Fradkin (1904–1974) was a bright talented person in a brilliant galaxy of Ukrainian artists of the late 1920s – mid 1930s. He was a direct participant in the process of forming a special national “face” of graphic art. His works, which were exhibited at numerous foreign exhibitions in Europe and the United States, were noted as “strong and magical.”

However, the further Fradkin's creative destiny was not triumphant – after a very bright surge of original talent, his art was muted in the Procrustean bed of the Stalinist ideology, from about the end of the 1930s to the 1960s. He did not lose his skills, but only at the end of his life, full of wise experience, Fradkin again acquired bright energy and youthful enthusiasm in his work. Fradkin was a widely educated person, he taught at the Kharkiv Art Institute, was an active illustrator, author of easel compositions and graphic miniatures-exlibris, worked in the field of industrial graphics for many years, headed the section of decorative and applied arts of the Kharkiv Club of Exlibrisists, collected a huge library. He and his wife, H. Krieger put together a unique collection of paintings, graphics and decorative and applied arts (more than 4000 items), which was later inherited by the Kharkiv Art Museum. The museum's archives contain scattered sheets with fragments of Fradkin's memoirs about his years of study at the Kharkiv Art College-Institute, which emotionally describe the time of the rapid reform of art education, which was full of contradictions. The article is based on these, not completely deciphered notes, and on the personal memoirs of the author of the article, who was familiar with the artist in the last four years of his life.

Keywords: Mykhailo (Moisey) Fradkin, the Kharkiv Art College, graphics, training, memories.

У молоді свої роки я була захоплена графікою, зокрема екслібрисом, навіть мала невеличку колекцію графічних мініатюр. Понад півстоліття тому я приїхала в Харків і почала працювати в художньому музеї.

Ще до прибуття до Харкова я знала, що тут мешкає унікальний графік, екслібрисист і колекціонер Фрадкін Михайло Зиновійович (так тоді його всі називали) (Іл. 1). Він став першим харківським художником, з яким я просила мене познайомити. Знайомство відбулося 22 квітня 1970 р., і наші дружні стосунки тривали останні чотири роки життя художника – щоправда, тривали з великими перервами у безпосередньому спілкуванні (то на півроку я від'їжджала до Ленінграда на іспитову сесію та диплом, то майже на рік – до батьків у Крим на період декретної відпустки). Таким чином, надзвичайно цікаве для мене живе спілкування з патріархом харківської графіки тривало трохи більше двох років. Проте цей період мого життя став доленосним, визначальним у моєму професійному становленні музейного працівника.

Михайло Зиновійович вражав широчінню поглядів на мистецтво, глибиною знань, гостротою пам'яті, нетривіальністю висловів – частогусто дошкульно-в'їдливих.

До мене він ставився турботливо-іронічно – як до трохи дурнуватої у своєму наївному романтизмі жінки, часто запрошував на огляд своїх нових творів, і, мабуть розуміючи фінансові труд-



*Гл. 1. М. Фрадкін у своєму кабінеті.
Бл. 1965. ХХМ*



*Гл. 2. М. Фрадкін зі своєю дружиною
О. Кригер. Харків, 1934.
Фото з архіву О. Л. Островської,
племінниці О. Кригер, Харків*

нощі моєї молодій сім'ї, підсовував мені тарілку з супом й нарочито грубувато казав: «Жери!»

Дружина Михайла Зиновійовича Ольга (Голда) Яківна Кригер (1912–1970) на час нашого знайомства вже важко хворіла, була прикута до ліжка. Кілька разів мені довіряли посидіти біля неї з кисневою подушкою, доки Михайло Зиновійович бігав в інститут на перегляди студентських робіт. Мені назавжди запам'яталися її великі, майже на половину білого схудлого обличчя прекрасні очі, сповнені болу і страждання.

Молодою вона була красивою якоюсь спокійною витонченою красою. У 1934 р. вийшла заміж за красеня М. Фрадкіна, і з тієї пори стала йому вірним супутником і другом до кінця свого життя (Гл. 2).

Жінкою вона була непересічною: працювала художником-графіком у художньо-виробничих майстернях, писала вірші, які отримали схвальні відгуки К. Чуковського, на її вірші композитор І. Шамо створив «Веселі пісеньки» для дітей, вона співпрацювала з різними видавництвами, з часописами «Барвінок», «Малютко», з Харківським ляльковим театром...

У їхній квартирі час від часу збиралися їх вірні друзі: В. А. Афанасьєв – засновник і директор Харківського лялькового театру, Б. І. Веркін – видатний фізик, доктор фізико-математичних наук, професор, Є. В. Надеждин – талановитий графік, Р. Г. Глушковська – лікар-кардіолог, С. О. Смелянська – завідувачка музею лялькового театру, Г. Д. Чернова – унікальна майстриня будяньського фаянсу, Л. І. Джолос – давній друг, учениця Фрадкіна.

На зібрання такого добірного товариства Михайло Зиновійович чомусь запрошував і мене, хоча я, приголомшена оточенням яскравих, для мене – легендарних особистостей, не була цікавим співрозмовником. Здебільшого сиділа тихо, вслуховуючись у їхні розмови про мистецькі новини, захоплені поїздки, про нові книги, виставки і вистави... Проте ці негучні чаювання, сповнені душевного єднання таких різних людей, відкривали для мене особливий світ людських відносин, побудованих на глибокій взаємній повазі широко освічених особистостей.

Найближчими друзями Ольги Яківни і Михайла Зиновійович було подружжя Джолос Любов Іванівна і Соловійов Євген Степанович, вони обидва в різні роки навчалися у Фрадкіна та щиро його поважали як знавця мистецтва. Після війни всі вони мешкали в одному під'їзді на вулиці Гіршмана. Євген Степанович з 1952 по 1960 р. був директором нашого музею, а Фрадкін часто виступав його консультантом у питаннях атрибуції художніх творів.

Час був мирний, проте вкрай неспокійний. Після горезвісної «справи лікарів», сфабрикованої владою, широко розгорнулася боротьба з «космополітизмом», яка набула антисемітського напрямку. Михайло Зиновійович згадував, що «життя нагадувало мінне поле, вибухи лунали поруч».

На початку 1950-х рр. Фрадкіна, який в евакуації був членом правління Худфонду Казахської РСР, оформив чимало книг, створив серію гравюр «Фашистські окупанти в Україні», анти-

фашистські плакати (в тому числі у співавторстві з А. Страховим), нагородженого 1946 р. медаллю «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», правління Харківської організації Спілки художників СРСР мало намір виключити зі Спілки. Тоді колишній учень Фрадкіна – герой Сталінградської битви Євген Степанович Соловійов, ризикуючи сам своїм членством у Спілці (і не тільки!), дістав свій членський квиток, поклав на стіл і висловився категорично: «Якщо виженете Фрадкіна зі Спілки, то можете виключити і мене». Фрадкіна у Спілці залишили, проте навряд чи серце його залишилось у спокої, він пережив інфаркт, у ці роки працював мало, переважно в галузі промислової графіки, що надавало можливість уникати будь-яких натяків на ідеологію та реалії тогочасного життя.

На час мого приїзду до Харкова й знайомства з Михайлом Зиновійовичем ідеологічна напруга певною мірою послабла, в усякому разі, змінилися пріоритети. Ми ніколи не обговорювали з ним політичну ситуацію: розмови про мистецтво повністю поглинали часи нашого спілкування.

Прийшов час, коли я мала захищати диплом у ленінградському Інституті живопису, скульптури та архітектури Академії мистецтв СРСР. Під впливом Фрадкіна я обрала тему «Українська книжкова графіка 1920–1930-х років», мені її затвердили, тож я із захопленням почала роботу.

Як один з безпосередніх учасників процесу створення історії графічного мистецтва цього періоду, Михайло Зиновійович став тоді для мене неперевершеним консультантом, оскільки коло мистецтвознавчої літератури на тему української графіки було обмеженим, здебільшого занадто заідеологізованим. А в його розповідях сухі факти яскраво розкривалися, набували життєвої наповненості та змісту: він був талановитим оповідачем.

Я була задоволена своєю дипломною роботою, здала її чернетку на кафедрі. Проте за кілька днів потому мене обдали холодним душем: диплом не допущено до захисту – без будь-яких пояснень з вимогою обрати іншу тему. Я вихопила свій рукопис із рук керівника мого диплома, скрутила трубочкою й згаряча викинула в урну... За півтора місяці майже цілодобових страждань і нудьги я написала нову дипломну роботу, присвячену плакату періоду громадянської війни, отримала свою «четвірку», навідріз відмовилася від запрошення в аспірантуру... Ніколи не вибачу собі того, що у запалі вчинила зі своїм рукописом, створеним під впливом і з порадами Фрадкіна, перед яким також відчуваю провину за скоєне.

Можливо, якоюсь мірою я реабілітую себе публікацією частини його споминів. В архіві на-

шого музею зберігаються записи Михайла Зиновійовича, які датовано 1922–1929 рр. – переважно часів його навчання у харківському художньому виші, часів кардинальних змін, стрімких реформувань художньої освіти. Це записи нерозбірливим почерком, олівцем, здебільшого на розрізнених листах, а інколи – просто на клаптиках паперу, не датовані, не нумеровані¹. На жаль, не все вдалося розшифрувати. За стилістикою – це спонтанні записи уривчастих споминів Фрадкіна. Проте в них відчутно подих часу, проблеми реформування і те, як їх суб'єктивно сприймав майбутній художник².

Ці записи не мають логічного початку і кінця. Тому надаю стислі біографічні відомості, які передували навчанню Фрадкіна в Харківському художньому технікумі.

Фрадкін Мойсей Залманович народився 28 вересня 1904 р. в містечку Борзна (нині Чернігівська обл.) у родині робітника (Іл. 3). Завдяки зусиллям відомого діяча культури, педагога, художника Андроніка Григоровича Лазорчука (1870–1934), в студії якого Фрадкін отримав перші навички образотворчого мистецтва, він був прийнятий у гімназію за казенний кошт, по закінченню якої навчався в педагогічному училищі, грав у самодіяльному театрі Райнаросвіти³.

Коли я вже зовсім перестав мріяти про навчання у спеціальному художньому навчальному закладі, мене раптово викликали до Райнаросвіти і запитали, чи бажаяю я їхати вчитися. До Райнаросвіти надійшла одна путівка в ін[ститу]т, і цю путівку вирішили віддати мені, а якщо я відмовлюся, путівка пропаде, тому що запропонувати нікому.

Йшов суворий 1922 рік, я вже два роки поспіль працював «драматичним актором» при Політпросвіті Райнаросвіти. Робота не задовольняла, але до відвідування [образотворчої] студії після страшних днів за білих так і не повертався – дитинство згоріло у ті дні без вороття – і, коли у 1920-му році мені запропонували піти працювати до драмсекції <...>, пішов. Удень навчання,

¹ ХХМ. Ф-15. Оп. 1. Од. зб. 1 (45 арк.). Спогади М. Фрадкіна написані російською. Переклад українською виконала Дарина Метельницька, мистецтвознавець, мовознавець, перекладач і коректор інтернет-видання «Гордон», лауреат численних всеукраїнських та регіональних літературних конкурсів.

² Примітки до спогадів М. Фрадкіна складені гол. редактором Євгеном Котляром.

Також додаємо до рукопису декілька світлин довоєнного часу – Мойсея Фрадкіна, його родини і самого художника серед друзів та колег – із колекції ХХМ та приватних зібрань (Іл. 4–8). Авторка висловлює подяку Є. Котляру та племінниці О. Кригер Олені Лоранівні Островській за допомогу в підготовці цього матеріалу до друку і надання цінних ілюстрацій.

³ Районний відділ народної освіти.



Лл. 3. М. Фрадкін з батьками напередодні від'їзду до Харкова. Бл. 1922.
Фото з зібрання О. Л. Островської, Харків



Лл. 4. М. Фрадкін.
Злам 1920–1930-х. ХХМ

ввечері по селах вистави, повернення на військово-матівських підводах, зрідка під свист бандитських обрізів, цілком не заповнювала мій час – вчорами при картопляному недогарку накладався на Маяковського із непоясненою жадібністю: «Хмарина в штанах», «150 мільйонів». Я читав і якимось, не завчаючи, запам'ятовував слово у слово десятки сторінок... І раптом – навчання – я, певна річ, погодився. Пишу заяву, і що ж виявилось? – путівка до медінституту. Я категорично відмовляюся. Райнаросвіти наполягає, лає: «Та ти ж тільки-но дав згоду!» Я кажу, що вважав – це до художнього інституту. – «А кому потрібні зараз художники? – запевняють мене, – бачиш, лікарі потрібні, і путівку надіслали». Я хилю на своє – якщо поїду, то тільки до художнього, попри все. Моє юнацьке завзяття так подіяло, що мені виписали відрядження до художнього ін-ту в Харків, і далі лаяли, що через [мене] пропадає путівка до Київського медінституту.

...Це була [моя] перша довга самостійна мандрівка. Вагони аж кишіли торбешниками. Їхали на дахах, на буферах. Морози потисли люті. Їхали у тепляках, зупинялися по дорозі, щоб заpastися дровами, та вирушали далі. Шлях пролягав чомусь через Льгов⁴ вісім діб. Якщо ти вилазив із тепляка, то назад доводилося залазити буквально по головах. Тепляк на добру половину завалили мішками, а на них, скоцюрбившись під самим дахом, сиділи люди. Убраний я був зовсім легко – стару гімназійну шинель, з якої виріс, переробили в курточку, й у цій курточці я і їхав у нетопленому теплякові.

⁴ Льгов – місто у Курській обл., РФ.

Я б, імовірно, так і не доїхав – люди в кожухах зуба із зубом не зводили, – якби на якійсь станції мене б не підібрали червоноармійці, коли я вилазив із тепляка на мороз «грітисся».

Мене напоїли чаєм, очистили місце біля печі, де я, згорнувшись бубликом коло чийхось ніг, заснув як убитий. Прокинувся я – на мене зверху нацупили чийсь чужу шинель, і бадьорий голос цікавиться: «Ну, як, синку, зігрівся?» Багато років минуло відтоді, а я неначе зараз бачу уважні погляди, турботливі зашкарублі руки, які з такою братською ніжністю піклувалися про напівзамерзлого хлопчика, який їде вчитися...

Я у Харкові. Мене вражає архітектура входу до Харківського художнього технікуму⁵. Безперечно, таким має бути вхід. Відчиняю двері, обабіч входу стоять велетенські фігури (принаймні, тоді мені так здалося): з одного боку «Дискобол», з іншого – «Венера Медицейська», відомі мені за Гнедичем⁶ ...

Заходжу, боязко оглядаюся. Біля дверей сидить дуже поважний і суворий чоловік із довгими бакенбардами, а навпроти дверей коло вікна, склавши руки на досить огрядному животі (утім, пальці були якимось хитромудро переплетені між собою), дрімав уже немолодий цілковито лисий чоловік.

⁵ Будівлю технікуму (нині 1-й адміністративний корпус Харківської державної академії дизайну і мистецтв) побудував ще для художнього училища у стилі українського модерну архітектор К. Жуков 1912 р.

⁶ Петро Петрович Гнедич (1855–1925) – російський письменник, драматург і перекладач, історик мистецтва, театральний діяч, один із засновників мистецтвознавства та автор книги «Історія мистецтв з найдавніших часів» («История искусств с древнейших времен», СПб., 1985), яку безліч разів перевидавали.

– Чого Вам? – звертається до мене грізно чоловік із бакенбардами. Я кажу, [що] мене скепували навчатися, і прошу, щоб він розповів мені, до кого звернутися.

– А роботи є у Вас? – все так само суворо запитує «бакенбарди». Я стверджую, що є, і показую йому на папку, яку я міцно притискав до себе.

– Ну, покажіть.

Я із хвилюванням дістаю. «Бакенбарди» заглиблюється у вміст папки. Довго і уважно дивиться і, зрештою, поблажливо всміхається і вказує пальцем на товстого чоловіка, у якого до цього часу минула дрімота, та промовляє:

– Он сидить професор Прохоров⁷, покажіть йому малюнки.

Я зашарівся, відчув, що припустився якоїсь осічки, якої – я не міг зрозуміти, і підійшов до професора Прохорова вже без остраху через досаду на себе, що я схибив. Ті самі запитання, знову перегляд робіт, і прихильне:

– Ось що, я беру тебе до себе у майстерню. Зайди до канцелярії, здай документи та піднімися на другий поверх, там тобі підкажуть, де моя майстерня. Я теж зараз піднімуся туди...

<...>

Але до майстерні я так одразу і не потрапив. Черевний тиф прикував мене надовго до ліжка... Я пропускаю довгі болісні ночі з мареннями, які здавалися реальністю, і дійсністю, яка здавалася мені сном. Як я, хворий, спромігся дістатися до вокзалу, і у несвідомому стані мене віднесли до вагону, як чийсь дбайливі руки висадили мене, хтось довів мене додому до цілющих рук матері – все це й досі у споминах білим аркушем – порожнеча. Лише пригадалися безсмертні слова Горького – «Про матір можна розповідати нескінченно». Одужання. Вмовляння. Сльози, щоб не їхав ...

<...>

...Я у майстерні.

За справжніми мольбертами сидять багато юнаків та дівчат. Дівчата з чубчиками і у беретках. Юнаки переважно мого віку, але є і старші, є і літні, солідні. Переважна більшість нічим не відрізняється один від одного, але на двох-трьох оксамитові куртки із бантами, довге волосся, на деяких широкі блузи з безліччю кишень. Сидять усі півколом і малюють голову бабусі. Майже у всіх голова трохи більша за реальний розмір. Товариші-ровесники показують, де взяти мольберт, радять, як починати. Багато хто працює мовчки, зосереджено, раз у раз

випотягаючи руку з олівцем і щось напружено вимірюючи на ньому пальцем, водночас абсолютно заплющуючи ліве око.

Досі я далі шкців не просувався, а тут одразу треба нарисувати голову. У деяких голови вже було намальовано. Щоки було так відтушовувано, що вони опукло випиналися, хоч візьми рукою. Мені це здавалося недосяжним.

Починаю голову, і як я не намагався зобразити її більшою, все ж вона у мене виходила майже наполовину меншою, ніж у інших. Сусід праворуч весь час умовляє мене – «роби більшою, прийде Семен Маркович, лаятися буде». А я не можу більшою, хоч плач. Заходить Семен Маркович. Шепотіння припинило. Він підходить до одного студента, той мовчки встає. Семен Маркович сідає, зітхає, щось каже йому. Мені страшенно кортить подивитися, що він робить на малюнку студента, але далеко від мене. Хвилин за 15 він встає, щось говорить йому і сідає до іншого, і так до дзвінка.

До мене він так і не підійшов. Простуючи повз мене, він мигцем зиркнув на мій малюнок і попрямував далі. Я тільки починав, а більшість, коли я прийшов, уже завершувала.

Під час перерви нові товариші оточили мене, підбадьорювали, давали поради, але все одно відтушовування здавалося мені незбутнім ідеалом. Я звик до начерків, тому навіть не уявляв, що можна робити протягом двох-трьох тижнів із однією головою.

За два дні змінюють натуру – голова старого – така благообразна з чорною бородою із просивиною.

<...>

Староста і Семен Маркович урочисто всаджують натуру, а потім уже за жеребом поодиноці входимо ми і займаємо місця. Я вже з товаришами призвичаївся, тож голову старого роблю вже більшою, але все ж меншою, ніж у інших. Семен Маркович, як заходить до майстерні, так і сідає до крайнього учня, а потім уже рухається по черзі до наступного, і так до дзвінка. Деяким не щастить, наприклад, сяде Семен Маркович до кого-небудь за 3–4 хвилини до дзвінка, то після дзвінка він уже до нього сідає рідко, а, здебільшого, підходить до іншого. Бували дні, що він не навідувався чи заходив на кілька хвилин. Але останні дні перед закінченням (? – В. М.) він проводив від дзвінка до дзвінка у майстерні, сідав то до одного, то до іншого, бурчав, іноді сердився, підбадьорював натуру, яка коли-не-коли та й задрімає: «Думайте про страшне, думайте про страшне – так спати не будете».

Урешті-решт черга дійшла до мене.

– А ну, встати!

⁷ Семен Маркович Прохоров (1873–1948) – російський і український радянський живописець і педагог, провідний викладач Харківського художнього училища (1913–1914), технікуму та інституту (1922–1948), засновник Харківської дитячої художньої школи № 1 ім. І. Ю. Рєпіна (1944).

Підіймаюся, тремтливо залякнувши за його спиною.

– Дай розтушовку, – простягає він до мене руку.

– У мене немає розтушовки, – бельочу я.

– Ну так дай ганчірку.

– І ганчірки немає.

– Що ж це таке? – каже він. – Треба мати або розтушовку, або ганчірку, – він встає з-за мольберта, але сусід ліворуч великодушно простягає ганчірочку. Семен Маркович бере і мовчки, але енергійно протирає ним увесь рисунок.

– Дай гумку, – говорить він.

Я простягаю йому гумку «Слон»⁸.

– Що це за гумка? Гумку треба мати таку, дайте ножика.

Кілька рук послужливо простягають ножики, він бере один із них і обрізає шматок гумки під кутом 45°, так, що кінчик стає тонким і загостреним, і починає нею пробиратися по бороді, по щоках і особливо старанно прокладає білки на очах.

– Дай олівця.

Я простягаю вигостреного олівця, і це задовольняє його: «Ось олівець у тебе гарний». Гостро відточеним олівцем він починає прорисовувати очі – особливо слізники – і підкреслювати тіньові місця – на щоках, бороді. Він відкидається назад, кілька хвилин дивиться на малюнок і натуру, примовляючи: «Думайте про страшне, думайте про страшне». І, нарешті, самовдоволено говорить: «Ну, здається, не погіршало! Сідай. Ти ось що – голову більше не чіпай, а рисуй піджак. А розтушовку купи, або заведи собі ганчірочку», – з цими словами він встає. Зусібіч лунає: «Семене Марковичу! Семене Марковичу! У мене погляньте!» До дзвінка залишилося якихось півгодини, а завтра – останній день натури...

Був я й у майстерні С[емена] М[арковича], був усього раз або двічі на його запрошення. Хотілося мені, звісно, давно побувати там – якому учневі не кортить потрапити до майстерні професора – завжди здається, що там ти вгледити таке, що у загальній майстерні від тебе приховано – якийсь розпочатий ескіз, незакінчений етюд – «кухня», як ми це називаємо, як виглядає «кухня» у справжніх художників. І я, безперечно, зрадів запрошенню.

Майстерня С[емена] М[арковича] здавалася набагато більшою, ніж М[итрофана] С[еменовича] Федорова⁹. І виглядала порожд-

⁸ Гумки «зі слоном» Elephant почала випускати чеська компанія Koh-I-Noor ще 1896 р. Ці вироби були і є дуже популярними нині.

⁹ Митрофан Семенович Федоров (1870–1941) – російський і радянський художник, педагог, один з організаторів художньої школи у Харкові (училища – технікуму – інституту), працював тут у період з 1902 до 1934 р. З 1934 р. викладав у Всеросійській академії мистецтв у Ленінграді.

ньою. На табуретці або на столі (зараз достеменно не пам'ятаю) стояли, радше, лежали дерев'яні ложки з відламаними ручками і у них – сухі фарби для темпер. До цього він провів одне заняття з темпер. Укрили левкасом фанерки. А потім цвяхом продряпували малюнок. Фарби розводили у точнісінько таких ложках (на базарі тоді попит на дерев'яні ложки, вочевидь, сильно підвищився). Я точно не пам'ятаю, що ми писали – чи то натюрморт, чи то орнамент, але вийшло щось убоге та нецікаве.

А зараз я мав побачити справжню темперу – ширилися чутки, що Семен Маркович пише темперою картину «Жниці». Але «Жниці» я тоді не побачив, він показав мені свою завершену картину з дуже дивною назвою «Хрест революції». У центрі роботи було зображено напівзігнуту постать із хрестом на спині. Фігура була до пояса оголеною, у сірих штанах і босоніж, постать явно писали з натурника, а пейзаж весь у стилізованих квіточках – як на іконах. Я тоді нічого і не второпав – і зараз не можу зрозуміти, що Семен Маркович хотів донести цією картиною, я стояв і мовчав. Не знаю, як він відгадав моє мовчання, але він поклав мені руку на плече і сказав: «Попрацюй отак років 25, і будеш художником!» Я пішов пригніченим. «Жниці» я побачив пізніше, і тоді вони мені сподобалися <...>.

<...>

...Я втягуюсь у навчання. Я вже справжній студент. Самовіддано слухаю лекції з естетики і з історії мистецтв. Читав їх маленький, чорний, неначе жук, головатий і кошлатий [Туркельтауб]¹⁰, він навіть не читав, а скоріше – декламував... усе це було на досить низькому рівні. Але перші лекції я слухав буквально з відкритим ротом. За певний час він зник, і його замінив архітектор Петяткович (Перетяткович. – В. М.)¹¹, який лекції читав у півмороці. Садовить одного з наших студентів – талановитого музиканта – за рояль: «Валю, дайте акорд» – і лунав акорд середньовічної музики. Усі мовчки слухали. Коли затихав останній відгомін, він урочисто і трохи бундючно починав: «Титани Відродження»... У глибині зали стояв з епідіаскопом наготові Михайло – той самий чоловік із бакенбардами – наш завгосп, якого тоді називали комендантом...

¹⁰ Ісаак Самойлович Туркельтауб (1890–1938) – театрознавець, музичний і театральний критик, перекладач, лектор, журналіст, музично-театральний діяч, педагог, професор, репресований та розстріляний 1938 р., див.: Ісаак Самуїлович Туркельтауб – театральний діяч, театрознавець, театральний критик: біобібліогр. покажч. / укладач Ю. Ю. Полякова. Харків, 2019. 50 с.

¹¹ Богдан Граціанович Перетяткович (1880–1942) – архітектор, народився і навчався у Санкт-Петербурзі, працював у Курську, Орлі та Харкові, викладав у Харківському технологічному інституті й художньому технікумі, родич академіка архітектури Мар'яна Перетятковича.

Час від часу високий лад лекції переривався тривіальною ремаркою, яка звучала вже повсякденним голосом: «Михайле, давайте наступну».

Анатомію нам читав у себе в «анатомічці» знаменитий анатом Воробійов¹², але, на жаль, це тривало недовго, і його замінив опасистий старий гінеколог, у якого лекції про м'язи наприкінці якось непомітно для нас переростали у типи жінок – жінка – чоловік – і ознаки жінки загалом...

Я на лекціях засинав – давалася взнаки втома і систематичне недоїдання. Трохи грошей, що у мене було, я за перші ж дні витратив на монографії Врубеля і Левітана, а стипендії та мізерних... обідів мені заледве вистачало. «Халтурити» я не вмів, і, як новачок, я ще не знав, що це таке. Я пішов працювати до літографії чорноробом. За зміну, шліфуючи камені, втомлювався по-звірячому.

Жадібне читання ночами. Відвідування лекцій у Театральному інституті. Біганина по театрах. Уперше у житті я почув справжню оперу – це було в саду, куди ми з групою товаришів перебралися через паркан. Давали «Лакме»¹³. Я не можу пригадати, хто співав партію Лакме, але голос мене зачарував. Я не міг відірвати очей від сцени...

Проте осоромився на вечорі В. Каменського¹⁴. Поки він співав собі панегірики, я слухав мовчком. Коли він читав свої вірші, – а читав він їх співливо, – я був у захваті, читав він чудово, але коли у другому відділенні він почав ділитися враженнями про сучасників, зокрема про Маяковського – як Маяковський робить вірші (причому цитувалися вірші про Моссельпром), і зронив фразу, що пише він... тому що любить гроші. Я не витримав і свиснув (свистіти я ніколи добре так і не навчився). Свист був поганим, неголовним, але його почули і з лож, на мене зашикали...

...У навчанні запровадили нововведення – колективне викладання. Ухвалив їх новий ректор.

Тоді з'явилася ціла низка лекцій і книг, брехливих, що мерзенно обмовляли наших студентів: «Без черемшини»¹⁵, «Собачий прову-

лок»¹⁶, «Місяць із правого боку»¹⁷. Для кого їх писали? Де вони побачили цих людей? Коли насправді «сонце померкло б, уздрівши наших душ поклади золоті!»¹⁸

Підтягнувши паски, люди навчалися – і як навчалися! Треба було надолужити згаяне. Адже за одним дотепним, але злим зауваженням одного зі студентів, багато з нас, здобуваючи вищу освіту, не мали повної середньої. І цю середню треба отримати. Навчалися жадібно, несамо-вито, з якоюсь запеклою чіпкою хваткою. Нині згадую, з якою образою і злістю ми читали ці пасквілі на перші паростки своєї справжньої, своєї чорноземної інтелігентності.

На початку місяця до нас прийшов Митрофан Семенович Федоров – жвавий старий із величезною білою шевелюрою. Старе пальто його завжди якимось чином навдвовижу трималося у нього на лівому плечі і волочилося за ним як пишній плащ. Він трохи гундосив. Метод його викладання був зовсім інакшим – він не сідав до учня, не вимагав розтушовування, а якщо і сідав, то тільки для того, щоб на рисунку показати припущені помилки. Багато часу він приділяв ескізам – ставив модель на 10–15 хвилин – ми робили шкіци, а потім він усував модель, вимагав захвати рисунок і повторювати цю позу по пам'яті. Спочатку нічого не вдавалося, але згодом стало вдаватися, принаймні замість сліпого копіювання ми напружено працювали зі шкіцями, намагалися схопити головне – по пам'яті, напружуючи і зміцнюючи зорову пам'ять, намагалися зачепити, запам'ятати позу. Потім він перейшов на гіпси. Мене перевели усередині року на другий курс.

[Федоров] був цікавою, досвідченою і дуже обізнаною людиною, але злостивою, задерликуватою, глумливою, схильною до містики і нетерпимою. Педагоги його не любили, але в майстерні, яка тулилася нагорі у мансарді, зазвичай бували студенти. Він завжди працював – переважно писав дівочі портрети. Дівчат у нього переважно була повна майстерня. Він їх усіх кликав на ім'я – вони у нього і господарювали, читали, позували.

¹² Володимир Петрович Воробійов (1876–1937) – видатний російський, український і радянський анатом, академік Всеукраїнської академії наук, завідувач кафедри анатомії Харківського медичного інституту, брав участь у бальзамуванні тіла В. І. Леніна.

¹³ Опера французького композитора Лео Деліба (прем'єра відбулась у 1883 р. в Парижі).

¹⁴ Василь Васильович Каменський (1884–1961) – російський поет-футурист, прозаїк, художник, один із перших російських авіаторів.

¹⁵ Автор твору – Пантелеймон Сергійович Романов (1884–1938) – російський радянський письменник, прозаїк та драматург. «Без черемухи» (рос., 1926) – сатиричне та соціальне оповідання, відтворює любовний побут пролетарської молоді, вульгарні уявлення про моральні категорії; завдяки оповіданню письменник став знаменитістю, оповідання стало прозивним, твір переклали кількома мовами. (Прим. перекладача).

¹⁶ Автор твору – Лев Іванович Гумілевський (1890–1976) – російський радянський прозаїк, редактор дитячої та навчально-художньої літератури, реалістичної прози. Повість «Собачий переулочок» (рос., 1927) спровокувала дискусії стосовно проблем моральності, піддалася критиці у пресі за натуралістичне зображення любові та побуту молоді у роки НЕПу. (Прим. перекладача).

¹⁷ Автор твору – Сергій Іванович Малашкін (1888–1988) – російський радянський письменник. Повість «Луна с правой стороны» (рос., 1926) зображує явища морального падіння у середовищі комсомольців; твір багаторазово перевидався, його переклали різними мовами, бурхливо обговорювали у періодичних виданнях. Повість викликала різку критику та перетворилась на об'єкт для пародій. (Прим. перекладача).

¹⁸ Цитата з перекладу Миколи Бажана. (Прим. перекладача).

Коли я піднімався до нього, то перше питання було: «Їсти хочеш?» – «Ні». – «Ну так візьми олівець, малюй. Чи не хочеш? Ну так читай уголос». Без клопоту в нього могли перебувати тільки дівчата – вочевидь – за красу і молодість їм робив таку знижку. Непривабливих я у нього жодного разу не бачив.

...Взагалі у нього було цікаво! Він багато знав. Чудово розбирався у прикладних мистецтвах. У нього було значне зібрання чудових килимів, старовинних хрестів, книжок небагато – напевне, бібліотека розташовувалась у другій половині мансарди, де він жив – не знаю.

...Якби не його скепсис і не гострий язик!..

Втупить на тебе глузливі очі з-під сивих кучматих брів і почне допикати. Юнацьке завзяття, віру, ентузіазм він не охолоджував, не стишував, а боляче дошкуляв якимось гострим, як шило, словом. Ми часто сварилися. Я, певне, смішно, як молодий півник, наскакував на нього. А одного разу, коли він висміяв публічно якогось студента, я на нього лютю накінуся і наговорив багато різких слів. Він ображався, два-три тижні я до нього не ходив. А потім, якимось зустрівши мене у верхній залі, він насмішувато подивився на мене: «Чому не заходиш?» – і почалося все спочатку... Я не пам'ятаю, щоби про когось із педагогів він відгукувався добре – особливо він ненавидів свого колишнього учня В. Єрмілова¹⁹ <...> Єрмілов йому віддячував тим самим <...>

Серед наших педагогів був ще Шаронов²⁰. Він займав нагорі у мансарді 3-ю майстерню, він був зовні суворим, з короткою рудуватою борідкою а-ля Дюрер. У розмові різкий, прямий. Він іноді таке утне студенту, що той ладен крізь землю провалитися, наприклад: «Чого Ви сюди прийшли? Ви ж цілком безпорадні! Я б Вам радив вибрати іншу спеціальність», але в майстерню до нього йшли охоче, працювали у ній дружно. Бувало – дзвінок, а до його майстерні й неса не устроиш, тому що він один з усіх педагогів стояв поруч з нами і працював. Його творча манера нагадувала Яковлєва²¹, хоча кольорів геть



Іл. 5. О. Кригер. Перша половина 1930-х. ХХМ

не відчував. Але педагогом він, безсумнівно, був гарним, він учневі нічого не нав'язував, рідко виправляв рисунок, але стане за спиною і стовбичить. У тебе вже мурахи по спині бігають, рука мляво водить рисунок, а він стоїть і мовчить. «Ну, що, Михайле Андрійовичу?» – «Нічого, нічого, малюйте». І так, нічого не промовивши, вирушить далі або жбурне якимсь зауваженням до якоїсь деталі та піде. Проте коли побачить, що справи кепські, він довго і наполегливо пояснює студенту (принцип) зв'язки м'язів, бере крейду і на натурнику (та й на натурниці – це його не бентежило) показував скріплення м'язів.

На вигляд вимогливий, він був дуже чуйним. Я пам'ятаю – це було за колективного викладання, коли щомісяця змінювалися педагоги, – ми потрапили до нього. Він мовчки і суворо знайомився з усіма. Постойть-постойть за спиною і піде до наступного. Підійшов до мене, стоїть і стоїть. Я крутився, крутився і не витримав: «Що, М[ихайле] А[ндрійовичу]? – а він у відповідь лише: «Що це у Вас, іншого паперу немає? Що Ви на такому рисуєте?» (Завдання було – одягнена фігура на повний зріст, техніка – акварель, а малював я на звичайному письмовому папері). Я: «Ні». – Він і відійшов, а я, вільно зітхнувши, продовжував роботу. Раптом знову з'являється М. А. з великим листом хорошого паперу (це він ходив до себе у мансарду за папером) і тим же сухим і суворим голосом каже: «Тримайте. У Вас хороший рисунок, але аквареллю на Вашому папері нічого не ви-

¹⁹ Василь Дмитрович Єрмілов (1894–1968) – радянський український художник-авангардист і дизайнер, видатний учасник авангардистських художніх течій 1910–1920-х, один із фундаторів модерністичного напрямку у харківській художній школі та провідний викладач у художньому виші Харкова.

²⁰ Михайло Андрійович Шаронов (1881–1957) – російський і радянський український художник, педагог, професор, викладав у художніх вишах Харкова (1925–1935) і Києва (1935–1957), був ректором Київського художнього інституту з 1944 до 1951 р.

²¹ Йдеться про Олександра Євгеновича Яковлєва (1887–1938) – російського живописця і графіка, учасника об'єднань «Союз російських художників» і «Світ мистецтва». Завдяки еміграції, своєму художньому таланту та плідності здобув велику славу в багатьох країнах Європи і США. Але в СРСР був відомий як чудовий рисувальник і портретист.

йде», – й одразу відійшов. На жаль, я у нього навчався ось тільки у ці «бродячі» місяці.

<...>

Я на другому курсі – вибір спеціальності. Не вагаючись, рішуче вибрав графіку, охоплений думкою: «[Це мистецтво] демократичне, воно мобільне, воно доступне – графіка!»

З Єрміловим я зіштовхнувся згодом, коли прийшов до графічної майстерні, керівником якої він був. Але я бачив його тільки на щомісячних переглядах. Він здавався холодним, підкреслено чванним. У розмові відчувалася якась презирлива зневага і відчуття власної переваги; ходив він у шкіряній куртці та шкіряному кашкеті з зубчиком, який опускався до самісіньких брів...

Заходжу до графічної майстерні. Праворуч стоїть столярний верстат, а навпроти – поблизу вікон – кілька столів, біля стіни видніються мольберти (столі і мольберти – для нас). Столярний верстат – це «мольберт» Єрмілова, на ньому він і стругає свої «картини». На стінах – жодної графічної роботи – всі вони завішані древообробними «картинами» Єрмілова. Тут, звичайно, пікасовська скрипка. Тільки ретельніше вистругана і наклеєна, натюрморти з наклеєними шматками хліба, старої газети і дерев'яною тирсою. Були «картини» і простіше: фанерка, на нижній половині пригвинчено половину рамочки, яка займає лівий і нижній кут, а у центрі пригвинчено мідне коло, відполіроване як дзеркало. Була і «картина» «Мадонна» <...>

Коли його (Єрмілова) не було у майстерні, ми досить весело та уїдливо коментували його картини, а коли він з'являвся, робили вигляд, що ми на них і не дивимося.

Він заходив до майстерні, знімав із себе штани навіть не відвертаючись, під першою парою виявлялася друга – робоча, заправляв дошку у верстат і починав творити, тобто стругати.

Він вів у нас усі графічні дисципліни: лінорит, літографію, офорт. В офортах він сяк-так розбирався, офортний верстат, який стояв у майстерні, вважався єрміловським...

Через наше цілковите неуцтво ми спочатку [йому] повірили. Але перші «вступні лекції» нас розчарували... перша лекція була, здається, як шліфувати ліно, а завдання: поклати чи то три, чи то чотири інструменти: долото, стамеска і, здається, – плоскогубці – і нам наказали вирізати це чорним по білому без штрихування (це на перший семестр), а на другий – ті ж інструменти – білим по чорному. Це піврічне завдання з гравюри! Рада затвердила, ніхто не заволав, ніхто не взяв його за комір – це ж графіка! – ми це вирізали за кілька днів, а решту часу – наш дорогоцінний час (!) – і юнацький запал розпорощу-

вався – добре, якщо ці години деякі з нас проводили у бібліотеці, а здебільшого вони проходили у витівках <...>. Усіх пустиців я не запам'ятав. Але їх було чимало.

З офорту – перше завдання було на папері – штрихи рівні, потім перекручені і, нарешті, куля. Усе це робилося обов'язково під лінійку, з циркулем. Такою невтолимою була наша жага щось дізнатися, що ми не розбіглися. Чому – я і досі не розумію. А з літографії було прочитано лекцію – її було надруковано на машинці – витяги з книжки Рудометова²². Читав він нудно, і помітно було, що він сам це погано засвоює, а прочитавши, брався стругати картини. Коли він був утішеним добре оструганим шматком дерева, робив перерву, і тоді розповідав нам солдатські анекдоти.

Так минали дні. І все ж перший офорт ми насилу зробили. Кращим, ніж у всіх, вийшов у Васьки Вовченка – це був веселий і здоровий хлопець зі слідами віспи на рухливому обличчі – він зацікавився технікою офорту.

Коли ми розпочали друге завдання – голова жінки у техніці верніму²³ – Василь Дмитрович вирішив справити враження – сів поруч із нами рисувати голову натурниці. Малювали ми старанно, допавшись до натури, – нас нудило від цього штрихування з лінійкою і циркулем. Я особливо відзначився і за малюнок голови виборів, здається, єдиний, і категорію, зате верніму вийшло страшим, і не лише в мене, а й у самого маестро було надзвичайно кепсько. Але це В. Д. не обходило, він і надалі не припинив нас повчати.

Коли у технікумі влаштували диспут «Суд над футуризмом», то на лаву підсудних сів Єрмілов, а головним обвинувачем був Митрофан Семенович [Федоров]. Допоміжними силами служили студенти театрального технікуму, які на вимогу обох сторін читали вірші згаданих авторів.

²² Михайло Данилович Рудометов (1852–1918) – головний майстер Експедиції заготовлення державних паперів у Російській імперії. Йдеться про книгу: Рудометов М. Д. Опыт систематического курса по графическим искусствам. Т. 1 [и единств.]: Типография. Металлография. Литография. Репродукционная фотография. Санкт-Петербург: Издание Е. А. Евдокимова, 1898. 410 с., ил. Вона є унікальним зразком викладу додрукарських процесів і донині залишається найкращим довідником з різних традиційних технік друку ліностації.

²³ Як назва, так і сама техніка походить із Франції (Vernis mou), вона дозволяє копіювати шляхом тертя або натискання на пластину текстильних структур, а також інших, таких як грубий папір, сітка. У цьому процесі мідну пластину покривають дуже тонкою основою (ґрунтовкою для протравлювання), зверху кладуть тонкий структурований папір і фарбують на них так, щоб зображення копіювалося на ґрунтовці. При знятті паперу вона залишається на ній приклеєною, а з фарбованих місць видаляють захисну ґрунтовку для протравлювання. Після протравлювання і друку лінії виходять м'якими і зернистими, нагадуючи лінію крейди. На відбитку зберігаються як характер мазка крейдою або олівцем, так і зерниста структура паперу, вміщеного на пластину.



Іл. 6. М. Фрадкін (унизу ліворуч) зі своїми однокурсниками з Харківського художнього технікуму (?). 1920-ті. Фотостудія В. Довбня, Харків. Приватна збірка



Іл. 7. М. Фрадкін (ліворуч) серед друзів. 1930-ті. Приватна збірка



Іл. 8. М. Фрадкін. 1930-ті. ХХМ

Єрмілов був неперевершеним у своєму нахабстві. Він гадав, імовірно, що власною персоною, принаймні, уособлює і Бурлюка²⁴, і Марінетті²⁵. У будь-якому разі, у грубості він намагався не поступатися Бурлюку. З усього, що він говорив, я, на жаль, запам'ятав тільки одну його патетичну фразу <...>, В. Д. встав на повний зріст, тицьнув велично витягненим пальцем у бік М. С. і гримнув: «Чого ви дослухаетесь до шемрання цього черепа!»

Від твалту і від скандальних реплік <...> у залі не припинявся гамір, гугнявий голос М. С. було погано чути, і частина його уципливих дотепів пропала марно. Хто взяв гору, я не пам'ятаю, але, здається, попри «Лівий марш» Маяковського, добре, з піднесенням прочитаний, який В. Д. залучив до свого активу, футуризм усе ж таки було засуджено.

До тієї миті у нас у майстерні дібралася міцна група студентів. Було нас чи то 8, чи то 9 – і ми вирішили, що з нас годі, і так безліч часу згаяли на анекдоти і вислуховування різних сентенцій.

Ми вирішили просити раду звільнити нас від цього керівництва – доручили ми цю справу Йосифу Дайцу²⁶ – предстудкому – людині меткій, культурній <...>, він перевершував нашого маєстро набагато.

Цього разу Рада взяла до уваги наші благання, які красномовно виклав за нас один із постраждалих. На зміну йому [Єрмілову] залишився Маренков²⁷, який вів кн[нижкову] графіку, – людина з широкою русявою бородою, з широкою дитячою посмішкою на обличчі, яку псував відсутній у центрі зуб, через це він говорив небагато, із присвистом. Графік він був хороший з великим декоративним чуттям – чи то учень, чи то послідовник Нарбута, але м'якший, що мав витоки, на жаль, не у народному мистецтві, а у старовинній книзі, старовинному гаптуванні. Він і нам давав копіювати церковнослов'янський шриффт, ставив натюрморти із глечиком на тлі старовинних тканин, наполягаючи, щоб ми перетворили це у набійку.

²⁴ Напевне, Фрадкін має на увазі епатажність та експресивність натури Давида Давидовича Бурлюка (1882–1967) – відомого українського художника, поета, теоретика та критика мистецтва, відомого також як «батько російського футуризму».

²⁵ Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944) – італійський письменник, поет, засновник футуризму та так званого аероживопису, згодом один з ідеологів фашизму.

²⁶ Йосип Абрамович Дайц (1897–1954) – український радянський графік, живописець, ілюстратор, майстер книжкової та станкової гравюри, педагог, викладач, а згодом і професор Харківського художнього інституту (1935–1954).

²⁷ Олексій Васильович Маренков (1886–1942) – майстер станкової та книжкової графіки, член Асоціації художників Червоної України, викладач Харківського художнього інституту (1922 – початок 1930-х), репресований у 1938 р.

Взагалі з композиційними завданнями у нього було погано. Я пам'ятаю деякі з них – «Буревісник» Горького зробити безпредметним, виконавши однією плямою... Або пролетарську революцію висловити у давньогрецькому стилі. І, звичайно, ми всі билися-билися, але так нічого і не висловили.

В інших майстернях було таке саме божевільне розладдя і безглуздя. Люди здорові й неабиякі рисувальники (...щоб не відстати від лівих) давали такі завдання, як – написати голову селянина у душі ікони або «Викрадення Європи» у псевдокласичному стилі. Тож ми писали, сиділи годинами у бібліотеці та цупили бика у Серова, і оцінки ставили за це, а ми металися у цьому зачарованому колі, задихалися, марно витрачали юні невгамовні сили.

З рисунком у нас на графіці було теж не завжди гаразд – хтось надумав, що для графіків потрібен особливий рисунок – «графічний», «лінійний». І ми кілька місяців поспіль сиділи на шкідцевому рисунку, боячись тушувати, не знаючи, як передати світлотінь.

Педагогів міняли часто. Багато хто з нас не витримував – кидав, деякі виїжджали до Ленінграда до Академії...

З кожною днюною у нас у майстерні ставало дедалі гірше. Маренков почав пиячити. Зрідка він з'являвся п'яним, а іноді тижнями і не потикався, спав у кочегарці та туди ж приводив дівчат. З'являвся він, висловлюючи сентенції на зразок того, що не важливо, як написано натюрморт, а важливо, скільки часу ти присвятив йому. Що не день ця, по суті, славно і, звісно, талановита людина опускалася все нижче і нижче...

Безраднісні дні пленталися, а ми поневірялися, як безпритульні, технікумом, однак покидати графічну не хотіли.

<...>

Ректором був у нас на той час Бернард Михайлович Кратко²⁸, якого студенти інакше не називали як Бердан. Ходив він у крагах, у светрі, одну руку він завжди тримав за поясом штанів, тому справляв неохайне враження – здавалося, ось-ось якщо він витягне руку – вони зовсім сповзуть з нього. Носився він з думкою про індустріалізацію технікуму, будував у дворі піч для кераміки з великою трубою, яку він уночі зі студентами присусідив звідкілясь. Задум закінчився тим, що однієї красної днини труба впала, ледь не задавивши когось зі студентів, що проходили випадково повз.

²⁸ Бернард (Арон-Бер Шимон) Михайлович Кратко (1884–1960) – відомий скульптор, який залишив яскравий слід у єврейському, польському та українському мистецтві, 1921 р. очолив Вільні державні художні майстерні – Завод художньої індустрії у Харкові, був ректором Харківського художнього технікуму (1922–1925), а після переїзду до Києва – професором Київського художнього інституту (1925–1936), де очолював скульптурну майстерню.

Проживав він при технікумі, одружившись із молодію талановитою студенткою Діндо²⁹. Завдяки її екстравагантним вибрикам розважалися всі майстерні. Але коли вона палицею віддубасила студента, який не бажав на її вимогу покинути загальну майстерню, довелося закликати її до порядку.

Бернард Михайлович до студентів ставився уважно, особливо у побутових потребах, організував цех пап'є-маше, літографія почала працювати. Тільки навчання відбувалося, як і раніше, погано, самопливом.

Із Маренковим відносини у нас ставали чимраз гіршими. Скінчилося тим, що до перегляду в майстерні висіло два гасла: одне – «Неважливо, як написано натюрморт, а важливо, скільки часу ти йому приділив» і підпис «Омар» – так Маренков підписував частину своїх обкладинок. І другий плакат такий самий «дометний», як і перший: «Не важливий педагог, а важливо, щоб він відвідував майстерню» і підпис: «Студенти». Вибухнув скандал. Шаронов вимагав, щоб нашу майстерню не дивилися: «Це бунт, це бунт», – запевняв він. Єрмілов, навпаки, задоволено походжав, глибоко засунувши руки до кишень та тихенько посвистував. То один, то інший педагог забігав до нас у майстерню: подивиться на гасло і втече. Частина з них вимагала, щоб негайно зняли, частина наполягала, щоб висіли, поки не знайдуть винуватців. Почали нас поодиночі викликати до ректора, але всі торочили одне: вирішили колективно і писали колективно, що було зовсім не так. А образений Маренков написав заяву «Або я, або вони». «Вони» – це ми, що на той час вважалися найкращою майстернею у технікумі. А оскільки Маренков на жодні вмовляння не зважав, а вимагав, щоб, якщо не всіх, то хоч частину виключили, він [ректор] поміркував, поміркував і пожертвував Маренковим.

Ми залишилися зовсім самі. Педагоги з малюнку і живопису витріщалися на нас і намагалися у нас не викладати. Скільки часу це тривало, я не пам'ятаю, але одного чудового дня заходить до нас Кратко з високим плечистим чоловіком, стриженим «під горицук», з великим червоним носом, маленькими очами, у високих чоботях, піджак стовбурчився на ньому, ніби його щойно придбали у крамниці та річ не зовсім підходила йому за розміром. «Ось, – каже він [ректор], – знайомтеся, це ваш новий керівник, виписав навмисне для вас із Києва».

²⁹ Жозефіна Костянтинівна Діндо (1902–1953) – українська скульпторка польсько-єврейського походження, навчалась у Харківському художньому технікумі (1920–1926), де вчилася у Б. Кратка, за якого вийшла заміж, працювала у галузі монументальної та станкової скульптури. У 1930 р. викладала в Одеському художньому інституті, де організувала скульптурно-керамічний факультет, згодом була професоркою Київського художнього інституту.

Наступного дня почалося перше знайомство на рисунку. Позувала у нас оголена жіноча модель. Я добре пам'ятаю, що у мене та у Дайца одна нога натурниці була у сильному ракурсі. Він (Падалка. – В. М.)³⁰ підходив по черзі до кожного, сильно черкав олівцем, уривчасто говорив щось, у відповідь лунало притлумлене обурення студентів.

Нарешті він підійшов і до мене. Тицьнув жирним олівцем у зігнуту ногу на рисунку.

– Що це таке?

Я кажу, що коліно.

– А навіщо ви так робите?

– Це ж ракурс!

– Це гівно, а не ракурс! Ви рисуєте ногу прямо!

– Як прямо? Але ж вона з мого боку в ракурсі!

– А Ви що – фотограф? От як бачили у єгиптян, так і треба рисувати.

Виявляється, він абсолютно до всіх підходив зі своїм «Що це Ви робите? Це ж гівно!» і рекомендував рисувати, як єгиптяни.

Ми були приголомшеними та збентеженими. Наша майстерня вважалася за рисунок потужною, та й оцінки майже у всіх були високими, та раптом – «гівно!» Сам його спосіб епатувати, збити з пантелику наштовхувався на глухе обурення.

Назавтра він комусь зі студентів «поправив» рисунок – провів кілька умовних ліній, та так сильно, як цвяхом. Студент малюнок зняв і почав новий. Олівець йому (Падалці — В. М.) до рук намагалися не давати, ввічливо, але твердо заявляли, що ми самі виправимо.

Усе ж оцінки з малюнку того місяця у всіх знизилися. Далі ситуація погіршилась. Якщо хто рисував очі у скороченні, він підходив і малював збоку, як зображують єгиптяни: «Ось так треба!» А йому у відповідь Васька Вовченко: «Та так діти малюють, а ось Ви, ось Вам олівець, і намалюйте очі, як малював Серов, тоді ми повіримо, що Ви вмiєте малювати».

Заносилось на черговий скандал. Ів[ан] Ів[анович] написав заяву, що його ігнорують, його у вічі ображають, а ми у свою чергу подали заяву від усієї майстерні з проханням прибрати його, оскільки він грубий і малювати не вмiє!

Відбулося засідання ради. Висунули вимогу, щоб Ів. Ів. надав [свої] роботи. Рада визнала, що Ів. Ів. – висококваліфікований майстер і ухвали-

³⁰ Іван Іванович Падалка (1894–1937) – визначний український художник, теоретик і педагог доби Розстріляного відродження, бойчукіст, викладав у Миргородському художньо-керамічному технікумі, Межигірському технікумі, згодом у Харківському художньому технікумі та інституті (1925–1934). Після скасування художнього інституту у Харкові був професором живопису в Київському художньому інституті. Репресований та убитий разом із В. Седляром і своїм учителем М. Бойчуком у 1937 р.

ла рішення залишити його на графіці, а нас закликали до порядку, а кому не подобається, нехай іде, а щодо поведінки Вовченка та Зубарева (пізніше – Зубар)³¹, які вимагали, щоб Ів. Ів. показав, як дійсно малюють око, порушили питання на загальних зборах.

На загальних зборах ми їх відстояли, але хвости нам підібгали добряче! Я досі не можу зрозуміти, як рада могла ухвалити таке рішення, коли все, що показав Ів. Ів., різко суперечило і не могло бути прийнятним нікому з педагогів. [Можливо?] чинився тиск ззовні або на ваги їхнього судилища лягла ще наша норовистість і це була жорстока розправа за минуле – не знаю. Але засоби застосували круті.

Ів. Ів. у свою чергу пом'якшав, наскільки це було можливо з його боку. Крім єгиптян і асирійців він визнавав лишень Джотто. Мікеланджело, Леонардо, Рубенс для нього не існували. Натомість замість їхньої живописної творчості було запропоновано схему. Він почав обробляти у буквальному сенсі слова кожного студента окремо. Говорив прописні істини з таким виглядом, нібито для тебе відкриває щось лише йому одному відоме, наприклад як складати лаки для акварельного живопису. Це носило характер якогось сектантства. А відомо йому на той час було мало, тому що на запитання, як треба різати гравюру, він грубо відповідав: «Треба самому знати». І, придивляючись, як ми ріжемо, він говорив: «Я ж вам казав», і нишком у себе [в майстерні] почав і собі вчитися.

Натиск його на студентів був нещадним, а на підтримку ради вже дарма було сподіватися, і деякі не витримали. Першим пішов Дайц, за ним Бланк³² і Котляревська³³. Але Бланку і Котляревській на живописному було важко. Ми вже переходили на 4 (або вже перейшли) курс. І вони повернулися назад, і Котляревська стала затятою

³¹ Михайло Іванович Зубар (1907–1992) – український графік, мистецтвознавець. Навчався в Харківському художньому технікумі, згодом інституті (1921–1929), в аспірантурі Українського науково-дослідного інституту матеріальної культури (1929–1932, Харків). Викладав історію мистецтва та архітектури у Харківському інституті комунального будівництва та Харківському художньому інституті.

³² Бер Пінхусович Бланк (1897–1957) – український радянський графік, художник книги, працював у галузі естампу (ксилографія та ліногравюра) і промислової графіки. Разом з М. Фрадкіним виконали дипломну роботу – ілюстрації до книжкового видання «Альманах єврейської секції ВУСПП» (1929), згодом разом працювали над ілюстраціями до творів єврейських письменників. Працював викладачем Харківського художнього інституту (1930–1933), керував художньою студією при Харківському будинку піонерів (1938–1941; 1944–1946), викладав у Харківській дитячій художній школі ім. Рєпіна (1946–1947) та знов у Харківському художньому інституті (1947–1950).

³³ Марія Євгенівна Котляревська (1902–1984) – українська радянська художниця, майстер станкової та книжкової графіки, естампу й екслібрису, учасниця численних художніх виставок.

прихильницею його (Падалки – В. М.). Запропонована ним схема дерев'яних чоловічків припала їй до смаку – ніяких живих ліній, згини у ліктях, у колінах – від них умовні складки, ніяких ракурсів, ніякої перспективи, фігури розкладалися пласко на аркуші, як це робили за старовини на іконах, на перських мініатюрах. Тільки там це зумовлено побутом, устроєм життя. А тут – наш світ намагалися штучно запроторити до вигаданої схеми.

Був у нього ще послідовник [Довгаль]³⁴, який у прийнятті вчення Ів. Ів. пішов далі Котляревської, намагався навіть децю перевершити вчителя. Зачіску він завів теж «під горицки», тільки коротше, щоб видно було, що це «горицки».

...Привертати до себе увагу було його манією. Понівечений у дитинстві, він носив на собі велетенський горб, дико страждав від цього, прага подобатися була неймовірно розвиненою у ньому, тому він часто приходив до майстерні з ошелешеними ідеями <...>, що живопис не потрібний, живопис застарів, на зміну йому прийшла фотографія. «Ось побачите, – запевняв він, – що за кілька років живопису не буде. Тому у нас і кубізм, і супрематизм». Пояснював, що нічого не вдієш – фотографія витіснить усе...

Бажання епатувати, приголомшити оригінальністю зблизило його з учителем <...>. Він був надміру честолюбним..., що штовхало його на [активну] роботу.

<...>

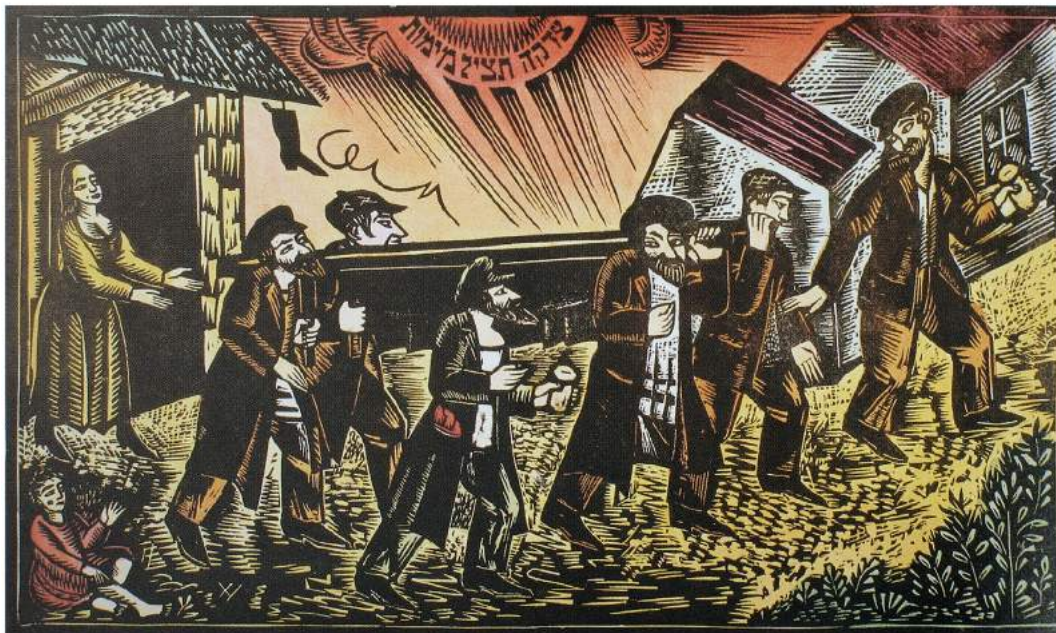
Ми виходили на диплом. Вважалося, що ми вже підготовлені. Ми просили залишити нас на другий рік. Це не дозволили, але ми з жахом (принаймні, деякі з нас) усвідомлюємо, що ми нічого не знаємо, що багато з того дріб'язку, що ми вміли, розгублено у байдиківанні в майстерні Єрмілова та Маренкова і у боротьбі з постійною втратою сил з Ів. Ів. [Падалкою] і треба заново перенавчатися, починати знову з підвалін. І опанувувати ремесло варто зараз на дипломі – і вчитися необхідно самотужки, оскільки відповідних знань і навичок у нас немає.

За звичайний саботаж є якась стаття, за злісний саботаж – інша, за покалічених – третя, а ось за саботаж у навчанні – нічого, за спробу відривати від життя і спрямовування талановитої, так, дуже обдарованої молоді до нетрів схоластики, у глухий кут – нічого – безкарність!

<...>

Ми (я і Бланк) вирішили запастися посібниками і штихелями ...

³⁴ Олександр Михайлович Довгаль (1904–1961) – український радянський графік, член Асоціації революційного мистецтва України (1925–1932), працював у сатиричних журналах, газетах, видавництвах, створював агітаційні плакати. У 1931–1933 рр. викладав у Харківському художньому інституті. Заслужений діяч мистецтв УРСР.



Іл. 9. М. Фрадкін. Єврейський похорон. 1927. Дереворит, акварель. ХХМ



Іл. 10. М. Фрадкін. Заставка до книги
М. Мойхер-Сфоріма
«Мандри Веняміна Третього». 1933–1934.
Дереворит. ХХМ



Іл. 11. М. Фрадкін. Фронтиспіс до збірки оповідань
Шолом-Алейхема. 1937. Дереворит. ХХМ

На цьому уривчасті записи споминів Фрадкіна щодо років його навчання в харківському художньому виші або припинено, або втрачено.

Минали роки й десятиліття від тих часів, про які йшлося у записках (крім них є ще споми-ни Фрадкіна про колекціонерів). Але ставлення Михайла Зиновійовича до Падалки як викладача залишалося незмінним до кінця життя. Проте під час наших розмов він визнавав, що навіть самим фактом появи Єрмілова і Падалки у звичному плинні традиційного навчання вони розбуркували здатність до нового мислення, до нових пошуків образної виразності. Фрадкін не намагався на-слідувати їх, а, маючи приклад нестандартних шляхів, упевнено набував своєї індивідуальної стилістики.

На тлі відродження українських національ-них художніх традицій Фрадкін з молодим за-палом звернувся до єврейської літератури та фольклору, оформлює книги Менделе Мойхер-Сфоріма, Шолом-Алейхема, єврейські народні пісні (Іл. 9–14). У той час його як графіка при-ваблював не стільки неовізантійський ідейний монументалізм бойчукістів, скільки мюнхенська експресіоністична орієнтація.

Уже в ранніх гравюрах Фрадкіна виявилася одна з головних особливостей його манери – ди-намізм і виразність різноманітних ритмічних по-будов. Ритми штрихів, що виявляють форму, рит-ми силуетів, ритми зміни чорних і білих площин надають його гравюрам не тільки композиційну стрункість, а й потужну внутрішню енергію.



Іл. 12. М. Фрадкін. Шмуцтитул до збірки єврейських пісень. 1937. Дереворит. ХХМ



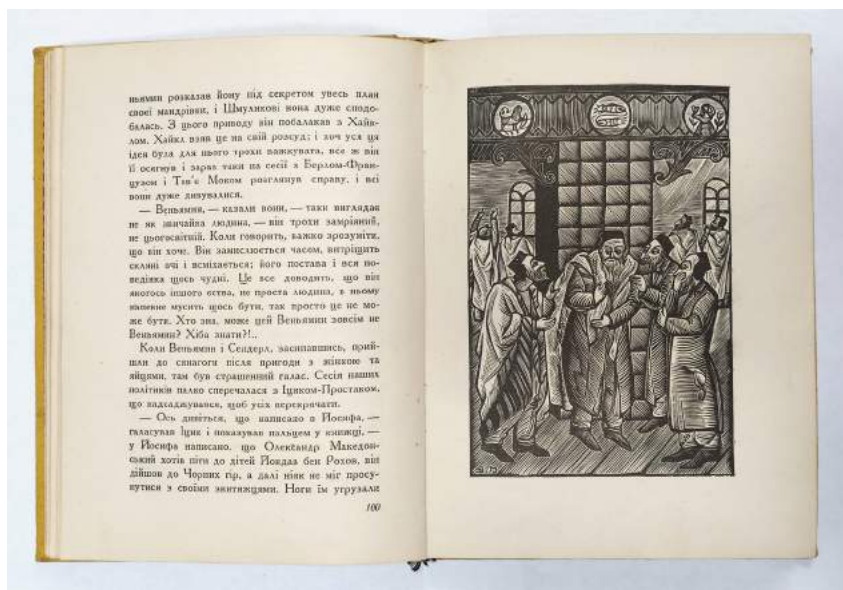
Іл. 13. М. Фрадкін. Шмуцтитул до збірки єврейських пісень. 1937. Дереворит. ХХМ



Іл. 14. М. Фрадкін. Селянин з вилами. 1930. Дереворит. ХХМ



Іл. 15. Обкладинка книги Менделе Мойхер-Сфоріма «Мандри Веньямина Третього» з гравюрою М. Фрадкіна. (Мойхер-Сфорім М. Харків : Радянська література, 1934. 176 с.) Із бібліотеки ХХМ



Іл. 16. Розгорт книги Менделе Мойхер-Сфоріма «Мандри Веньямина Третього» з ілюстрацією М. Фрадкіна. (Мойхер-Сфорім М. Харків : Радянська література, 1934. 176 с.) Із бібліотеки ХХМ

Починаючи зі студентських років до середини 1930-х рр. Фрадкін співпрацює зі своїм другом та однокурсником Бером Пінхусовичем (Борисом Павловичем) Бланком (1897–1957). Окрім єврейської літератури вони оформлюють книги інших вітчизняних та європейських письменників і поетів (Іл. 15–16). Діяльність ілюстраторів Фрадкіна і Бланка збіглася з періодом високого підйому техніки гравюри на дереві – деревориту. Їх творчі

досягнення стали гідним внеском у цей вид мистецтва. Вони пробують, експериментують, досягаючи то виразності окремого штриха й силуету, то оксамитно-м'якого звучання чорного кольору, примушуючи його вібрувати і дихати. Ці сріблясто-чорнені листи ілюстрацій, заставок і кінцівок, відгукуючись на живий плин оповіді, виявляються у тісному співдружжі з білою сторінкою та шрифтом тексту. Твори з успіхом експонуються

Іл. 17.
М. Фрадкін.
Старий Судак.
Генуезька
фортеця. 1957.
Лінорит. ХХМ



на численних зарубіжних виставках українських графіків і відзначаються закордонними рецензентами як «сильні й чарівні».

Але цей сплеск самобутньої художньої творчості й національної самосвідомості було придушено сталінськими репресіями, звинуваченнями у формалізмі, націоналізмі, пізніше – у космополітизмі. Починаючи з середини – кінця 1930-х рр. творчість М. Фрадкіна зазнає суттєвих змін. Він поступово відходить від улюблених тем, змінюється, втрачаючи гостроту, стилістика його робіт. Мистець зберігає набуту культуру графічної форми, проте композиції значною мірою позбавляються внутрішньої енергії.

Майже до кінця 1950-х рр. він працює за замовленнями Художнього фонду. Як визнавав сам Михайло Зиновійович, з 1947 по 1952 р. творчо працював мало, виконуючи переважно завдання з промислової графіки для Торгівельної палати, викладав з перервами в Харківському художньому інституті (Іл. 17–23).

Лише наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. у художника з'являється «друге дихання» – він повертається до свого улюбленого

з юності твору Менделе Мойхер-Сфоріма «Мандрі Венямина Третього», що його він ілюстрував на початку 1930-х рр., а тепер виконує великі станкові ліногравюри. Чорний колір у Фрадкіна набуває неповторної звучності й соковитості, а простір гравюри час від часу перетворюється на якесь згущене духмяне середовище, в якому він з легкістю відтворював мотиви польоту: в його і подальших композиціях часто витають, ширяють, літають люди, будинки, навіть цілі міста (Іл. 24–25).

Художник захоплюється темою лялькового театру, українським декоративним мистецтвом, фольклором (Іл. 26–27). За рахунок узагальнення форм і введення акварельної розкраски декоративне звучання гравюр посилюється. Ці ілюміновані ліногравюри розкривають М. Фрадкіна як талановитого імпровізатора орнаментальних композицій. Іноді хрестоматійні загальноновизнані теми народних казок і пісень з оптимістичним трактуванням, притаманним радянському мистецтву, приїдалися художнику і він бешкетував, відшукуючи у фольклорі всіляку бісовщину: відьом, чаклунів, русалок...



Лл. 18. М. Фрадкін. Аркуш з альбому «Кахлі». 1964. Лінорит. ХХМ



Лл. 19. М. Фрадкін. Йшла синичка по водичку. Ілюстрація до вірша О. Кригер. Лінорит, акварель. 1961. ХХМ



Лл. 20. М. Фрадкін. Екслібрис О. Кригер. 1961. Дереворит. ХХМ



Лл. 22. М. Фрадкін. О. Кригер з лялькою. Бл. 1963. Фото з архіву О. Л. Островської, Харків



Лл. 21. М. Фрадкін. За шучим повелінням. 1963. Лінорит. ХХМ



Лл. 23. М. Фрадкін. Портрет дружини. 1963. Лінорит. ХХМ



Іл. 24. М. Фрадкін. Аркуш із циклу гравюр
«Мандри Веніаміна Третього».
1962. Лінорит. ХХМ



Іл. 25. М. Фрадкін. Водить. Морок. Із циклу
«Що відбувається при місячному сяйві».
1968. Лінорит. ХХМ



Іл. 26. М. Фрадкін. Ой, летіла золота пав. Із циклу «За мотивами українських народних пісень». 1963. Лінорит. ХХМ



Іл. 27. М. Фрадкін. Святкова хода. Із циклу «Балагани». 1970–1972.
Лінорит, акварель. ХХМ

1970-ті рр. позначені надзвичайною активністю Фрадкіна-художника і являють собою останній злет його творчості. Дві події на схилі життя внесли нове емоційне забарвлення в його творчість: смерть дружини (1970) й поїздка в рідне містечко Борзну (1972), яка сколихнула спомини та враження юності. Уся складність пережитих художником соціально-політичних перипетій, переплетень людських дол, бід і радощів, закономірностей і випадковостей – все в останні роки життя зводиться для Фрадкіна до простих і мудрих, вічних, як світ, істин (Іл. 28–30).

У побуті він був невибагливий, у спілкуванні залишався іронічним, інколи – в'їдливым, а в його мистецтві образи, узагальнені майже до символів, утілювали біль його утрат, його безмежні фантазії, спомини юності, любов до життя («У широкий світ», «Зачарований олень», «Щедрість», «Людя», «Арлекін»), а у станкових композиціях за мотивами «Пісні пісень» царя Соломона стверджується врівноваженість, класично ясна побудова, умиротвореність і водночас епічна причетність до Вічності (Іл. 31–33).

Поряд із великими станковими гравюрами Фрадкін створив чимало екслібрисів, які вважав ознакою поважного ставлення до книги (Іл. 34–37). Кілька років він очолював Харківський клуб екслібрисистів. Михайло Зиновійович був ревним шанувальником книг. Щотижня він відвідував книжковий магазин «Мистецтво», купував нові видання, інколи по два примірники – на обмін. У пам'яті моєї «застрягла» така вулична картинка: Михайло Зиновійович несе авоську з двома пляшками кефіру та двома книгами, присвяченими французькому імпресіонізму. Виявляється, купив кефір, та потім не стримався, зайшов до «Мистецтва», а там пощастило – тільки-но надійшли у продаж такі цінні книги!..

Після смерті Михайла Зиновійович його надзвичайно цінне книжкове зібрання було поділено: стародруки й рідкісні видання передано до міської бібліотеки ім. В. Короленка, книги з історії мистецтва, каталоги отримав наш музей і художній інститут.

Найціннішим спадком О. Я. Кригер – М. З. Фрадкіна для нашого музею стала їхня унікальна колекція творів мистецтва. Це зібрання формувалося з 1930-х рр., коли Фрадкін одружився з Ольгою Кригер. Молодята здійснили подорож до Борзни та Путивля, в околицях якого був Мовченський жіночий монастир. Вони познайомилися з колишньою ігуменею, у якої за наполяганнями Ольги придбали цілу колекцію виробів із бісеру та художнього скла.

Ольга Яківна легко знаходила з людьми спільну мову і вміла переконати власників анти-

кваріату поступитися будь-яким виробом декоративно-прикладного мистецтва або живопису. Остаточне рішення щодо його придбання приймав Михайло Зиновійович. До війни вони вже мали гарну мистецьку колекцію. Під час фашистської окупації ці скарби залишалися у Харкові й піддалися пограбуванню. Якусь частину втраченого під час війни Фрадкіну вдалося придбати знову. На кінець 1950-х рр. колекція Кригер – Фрадкіна вважалася однією з найцінніших в Україні й нагадувала маленький музей (Іл. 38–39).

В архіві нашого музею зберігається цікавий документ, датований 16.07.1957 р., який зареєстрований в архіві під назвою «Заповіт Фрадкіна і О. Кригер», хоча, як і спомини Михайла Зиновійовича, написаний олівцем, не затверджений нотаріально (Ф-15. Оп. 1, од. зб. 1 (1 арк.)):

«Сьогодні ми з Олею (за її пропозицією) вирішили оформити наш заповіт музею. Картини, фарфор, скло, малюнки. Я пишаюся нею! І оскільки мені хочеться це комусь розповісти, я повідаю це паперу. Я радію і пишаюся, що це її пропозиція (адже збирала вона!). І як просто вона це зробила! Як я дивлюся на це! Я син чорнороба – що часто недоїдав, для якого хліб із часником був надзвичайною стравою, знав мистецтво за картинками у хрестоматії, а слово “музей” було таємничим і недосяжним – зараз сам віддаю, але вже не таким, як я, а новому поколінню, маленький музей – я художник, що вийшов із народу, віддаю народу із вдячністю і світлим почуттям і всі книжки з мистецтва, книжки, які збирав я, втрачав і знову збирав. Тепер, якщо дістану черговий інфаркт, хай йому грець, я спокійний...

Ставлю крапку.

16/VII 59

М».

Ми можемо розглядати цей документ тільки як висловлення намірів, яке тоді не мало ніяких юридичних наслідків. Можемо припустити, що цей намір, враховуючи те, з якою любов'ю, як ретельно формувалася колекція, міг бути спровокованим якимись зовнішніми загрозами. Тим не менше, колекція залишилась у її господарів до самої смерті Михайла Зиновійовича.

З 1962 р. М. З. Фрадкін очолював секцію декоративно-прикладного мистецтва ХОСХУ, і для членів цієї секції, зокрема для майстрів Будянського фаянсового заводу, колекція була своєрідною базою з наочного вивчення формоутворення, стилістики розписів художньої кераміки різних часів різних національних шкіл.

Після смерті Фрадкіна величезне зібрання творів мистецтва (близько 4000 одиниць!) було передано нашому музею, завдяки чому музейне зібрання поповнилося першокласними творами західноєвропейських митців, імена яких раніше в



Лл. 28. М. Фрадкін. Реквієм. На смерть дружини. 1971. Лінорит. ХХМ



Лл. 29. М. Фрадкін. Стара моя хата. 1971. Лінорит. ХХМ



Лл. 30. М. Фрадкін. Птах щастя. 1973. Лінорит. ХХМ

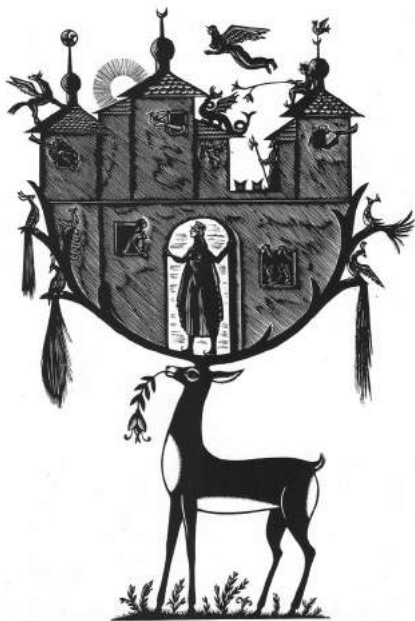


Лл. 31. М. Фрадкін. Юність моя в серці моєму. 1972. Лінорит. ХХМ

колекції не було представлено. Зокрема це Давид Тенірс Молодший (Фландрія, XVII ст.), Абрагам Мінйон (Німеччина, XVII ст.), Балтазар Деннер (Німеччина, XVIII ст.), а також численні майстри інших європейських живописних і графічних шкіл, величезний обсяг графіки радянського періоду, у тому числі унікальне зібрання екслі-

брисів. Надзвичайно цінним внеском у музейну скарбницю стали раритетні предмети декоративно-ужиткового мистецтва: порцеляна, художнє скло, воби з бісеру, витинанки XVIII – початку XX ст.

За все своє життя вимогливий до себе Фрадкін зробив тільки єдину негучну персо-



Іл. 32. М. Фрадкін. Розчаклований олень. 1973. Лінорит. ХХМ



Іл. 33. М. Фрадкін. Аркуш із серії «Піснь пісень». 1973. Лінорит. ХХМ



Іл. 34. М. Фрадкін. Екслібрис Р. Дайц. 1957. Дереворит. ХХМ



Іл. 35. М. Фрадкін. Екслібрис І. Стешенко. 1958. Дереворит. ХХМ



Іл. 36. М. Фрадкін. Екслібрис О. Романенка. 1958. Дереворит. ХХМ



Іл. 37. М. Фрадкін. Екслібрис Ю. Халамінського. 1963. Лінорит. ХХМ

нальну виставку ста своїх обраних екслібрисів (1966)³⁵ (Іл. 41). До свого 70-річчя він готував ювілейну експозицію. Але не встиг: за місяць до ювілею він пішов за обрії земного життя. Мало минулося десятку років, коли мені вдалося видати скромний каталог³⁶ і відкрити нарешті його монографічну виставку в музеї (Іл. 42, 43).

Проте виявилось, що твори Фрадкіна пам'ятали і через кілька десятиліть у США: 1990 р. до мене звернулися члени делегації спорідненого з Харковом міста Цинциннаті з проханням зробити виставку цього майстра в Америці. Попри деякі перепони й суперечки персональні

виставки М. Фрадкіна таки відбулися 1991 р. в Академії мистецтв м. Цинциннаті та у Єврейському коледжі цього міста, вихованці якого були підкорені графічною майстерністю художника.

Свою фантазією і професіоналізмом Фрадкін підкорював і своїх учнів у Харківському художньому інституті, де він виховав чимало талановитих митців, таких як Л. Джолос, Є. Соловйов, В. Ігуменцев, Ж. Воробйова, Л. Надеждіна, Є. Надеждін, Ю. Старостенко, В. Ненадо, О. Мартинець, В. Поричанський, А. Рукавіцина, В. Хованов та багато інших (Іл. 40).

Я не мала щастя навчатися у Михайла Зинівійовича в інституті. Проте я вдячна долі за те, що на моє життя припало, хоч і нетривале, але таке важливе для мене спілкування з талановитим художником, людиною з гострим іронічним розумом, людиною глибоких знань і високих естетичних вимог.

³⁵ 100 книжных знаков М. З. Фрадкина : [каталог екслібрисов] / ХО СХУ ; вступ. стаття І. Каганова. Харьков : Прапор, 1966. 40 с., 16 ил.

³⁶ М. Фрадкін. 1904–1974. Каталог виставки / авт. вступ. ст. и каталога В. Мызгина. Харьков : Харьковський художественний музей, 1981, 32 с., 16 ил.



*Лл. 38. О. Кригер у вітальні своєї квартири.
Перша половина 1960-х. Фото з архіву
О. Л. Островської, Харків*



*Лл. 39. У кабінеті М. Фрадкіна. Перша
половина 1960-х. Фото з архіву
О. Л. Островської, Харків*



*Лл. 40. Викладачі Харківського художньо-промислового інституту В. Селезньов, М. Фрадкін
і В. Ненадо у графічній майстерні інституту. 1971. З фондів кафедри графічного дизайну ХДАДМ*



Гл. 41. Обкладинка книжки з екслібрисами М. Фрадкина (100 книжных знаков М. З. Фрадкина / ХО СХУ; вступ. статья И. Каганова. Харьков: Прапор, 1966. 40 с., 16 ил.)



Гл. 42. Обкладинка каталогу виставки М. Фрадкина в Харківському художньому музеї, 1981 (М. Фрадкин. 1904—1974. Каталог выставки / автор вступ. статьи и каталога В. Мызгина. Харьков: Харьковский художественный музей, 1981. 32 с., 16 ил.)



Гл. 43. На відкритті персональної виставки М. Фрадкина. Харківський художній музей. 1983. На фото (зліва направо): А. Кузьменко, Л. Джолос, Г. Чернова, С. Смілянська, М. Работягов (директор ХХМ), В. Мизгіна, В. Сізіков, В. Афанасьєв (директор Лялькового театру у Харкові), З. Міровська з донькою Машею, Й. Карась, В. Гонтарів

УДК 75.071.1(477)(092)
ID ORCID 0000-0002-1817-9745
DOI 10.33625/visnik2021.02.329

Світлана СОЛОДОВНИК

Міжнародний гуманітарний університет,
м. Одеса

МІЙ ТАТО. ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИКА ТА ВИКЛАДАЧА СЕРГІЯ СОЛОДОВНИКА

Солодовник С. С. Мій тато. Життя і творчість художника та викладача Сергія Солодовника. У даній статті йдеться про життєвий шлях і творчість художника та викладача, професора Харківського художньо-промислового інституту (ХХПІ, нині – Харківської державної академії дизайну і мистецтв) Сергія Максимовича Солодовника (1915–1991) – мого тата. Розповідається, як важливі події або зустрічі з талановитими людьми впливають на становлення особистості, на формування поглядів художника та вчителя, на методику викладання рисунку та образності в мистецтві, вибір тематики й жанру. У художній творчості величезне значення мають як вроджені якості особистості, так і придбані в процесі пізнання світу, через які проходить художник у процесі створення мистецького твору та свого становлення як людини, викладача або Вчителя. Також у статті йдеться про вплив його особистості на учнів, декілька поколінь студентів; про його велике значення в моєму житті як мудро, делікатного та турботливого татуса. Про те, що добрі справи, чесні вчинки, любов до людей, батьківщини та свого напрямку, чутливе ставлення до молоді завжди знайдуть відлуння у людських душах.

Ключові слова: Сергій Солодовник, художник, викладач, декан, Харківський художньо-промисловий інститут, Національна спілка художників України, рисунок, студенти, війна, творчість.

Solodovnyk S. My Dad. Life and Art of Teacher and Artist Sergiy Solodovnyk. *This article dwells upon the life path and the art of an artist and teacher, professor of Kharkiv Art and Industrial Institute (now Kharkiv State Academy of Design and Arts) – Sergiy Solodovnyk (1915–1991) – my Dad. It is described in what way important events or important meetings with talented people can influence the development of personality, the formation of the artist's and teacher's views upon the methods of teaching and drawing and imagery in Arts, also the choice of the subject matter and genre. In artistic creation, both innate personality traits and those acquired in the process of studying the world, through which the artist passes in the process of creating a work of art and his formation as a person, as a lecturer or Teacher, are of great importance. The influence of his personality upon the students of several generations. His great importance in my life as a wise, delicate and caring dad. It is underlined*



Пл. 1. Сергій Солодовник, студент Харківського художнього технікуму. 1937

in this article that good, honest deeds, love to people, homeland and to his direction in Art, sensitive attitude to the youth will always find reflection in human souls.

Keywords: *Sergiy Solodovnyk, artist, teacher, dean, Kharkiv Art and Industrial Institute, National Union of Artists of Ukraine, drawing, students, war, creativity.*

Складно писати про близьку й рідну тобі людину, бо знав її з абсолютно різних боків, бачив у різних обставинах, слухав, але не завжди чув і розумів. На жаль, усвідомлюєш це багато років потому, коли сам подорослішав по-справжньому. Думаєш: от би повернути той час – тоді все було би по-іншому. Але ні. Час неблаганно мчить уперед, випереджаючи твої думки, почуття, а головне – розуміння. Розуміння життя.

Радісно жити тому, кому даровано вміння любити свою землю, любити безмежно мінливу і примхливу природу, розуміючи, що радість пізнання її невичерпна, як невичерпна і безмежна вона сама, яке нескінченне пізнання істини, якою багатогранною і неповторною є людина. Таким талантом наділила доля мого тата – Сергія Максимовича Солодовника (Пл. 1). Обдарований художник, великий майстер рисунку. Добрий, веселий, променистий, люблячий життя у всіх його проявах, енергійний, надійний, талановитий. Він цінував гумор, любив пожартувати сам і, попри



Лл. 2. Студенти 3-го курсу ХХТ (С. Солодовник у центрі) з педагогами та директором Маневичем і Зайончковським. 1934. Перший ряд (зліва направо): Б. В. Порай-Кошиць, М. М. Щеглов, І. А. Маневич, невідомий, З. Желтакова, В. П. Полевський, Г. Бондаренко, Г. Чорнокижний. Другий ряд (стоять) викладачі Є. П. Мінюра, О. О. Кокель, студенти С. Шарлай, С. Солодовник, М. Легат, В. Уманець, невідомий. Третій ряд: О. Клочан, Андросов, Ф. Яценко, І. Токовий, Л. Чернов, М. Незамай. На підлозі сидять невідомі

посади, був дуже скромним, простим у спілкуванні, залишався самим собою.

Доля його зовсім не балувала. Народився тато 1915 р. в невеликому містечку Кобеляки Полтавської області в дуже бідній і великій родині. Дитинство було важким і голодним. Але казково багата полтавська природа позитивно вплинула на його становлення. Цей чарівний світ огортав хлопчика з дитинства, надихав на пізнання і творчість, виховував любов до рідної землі, повагу до праці, бажання змінити життя простих людей на краще. Усе це вплинуло на його глибоку внутрішню інтелігентність, а дивовижна природа надихнула тата на творчість. Він вирішив стати художником і вирушив до Харкова. Там вступив до художнього технікуму, після закінчення якого був зарахований одразу на третій курс Харківського художнього інституту (Лл. 2, 3). У 1941 р. тато закінчив п'ятий курс інституту батально-історичної майстерні живопису академіка М. С. Самокиша.

У майстерні Миколи Семеновича Самокиша панувала атмосфера творчості, свободи, щирої дружби та великої працьовитості. А Микола Семенович для студентів був не тільки вчителем, а

й другом. Постановки створювалися грандіозні, з великою кількістю фігур, драпіровок, костюмів. Часто запрошували артистів театрів, використовували театральні костюми (Лл. 4). Одного разу для батальної сцени в аудиторію було приведено коня. Студенти були дружними, довго засиджувалися в інституті, працюючи над завданнями, разом відзначали свята. У дворі проходили заняття фізкультурою. Як віяння того часу, шикувалися спортивні «фігури» і передавався з курсу на курс перехідний червоний прапор, уособлюючи досягнення студентів. Технікум, а потім інститут були рідним домом. Збереглися фотографії того періоду (Лл. 5–9).

У своєму листі, адресованому живописцю і педагогу інституту В. Лозовому, тато писав не тільки про те, як саме навчав М. С. Самокиш, а й про чуйність свого вчителя до істинної краси, шляхетність душі та бажання служити справжньому мистецтву: «Одного разу великий натовп роззяв зупинився біля головного входу Харківського художнього інституту. Люди з подивом дивилися, як через парадні двері будинку заводили білого коня. Його завели до кімнати на першому поверсі, де зараз знаходиться графічна лабораторія. Тут під керівництвом Миколи Семеновича



Іл. 3. Виставка робіт студентів 3-х і 4-х курсів ХХТ. 1934



Іл. 4. Навчальна постановка. 1940

Самокиша ми, студенти, робили... [з цього коня] зарисовки й етюди в різних положеннях. Годі й казати, яку зацікавленість викликали у нас ці заняття, з яким піднесенням ми працювали. Микола Семенович умів будувати заняття з нами так, що ми весь час перебували у напрузі. То водив нас на іподром, то до школи верхової їзди, де ми виконували велику кількість рисунків і етюдів, то ро-

бив оригінальні постановки. Микола Семенович намагався виховати в нас любов до коня, любов до батальних тем. Постановки в майстерні ставилися так само. Але треба віддати йому належне – він ніколи не нав'язував свого амплуа. Якщо студент не сприймав, не відчував батальної тематики, він намагався збагнути, що учневі ближче, і розвивав його в цьому напрямі. Цю рису Миколи



Іл. 5. «Фігура». 3-й курс у дворі ХХТ. 1934



Іл. 6. Майстерня
М. С. Самокиша (в центрі).
1939



Іл. 7. У майстерні.
С. Солодовник,
М. Сліпченко,
Жилінський та ін.
1940

Іл. 8. На Журавлівці. Обід
однокурсників. ХХІ. 1940



Іл. 9. Група студентів
батальньо-історичної
майстерні ХХІ, 1940.

Унизу сидить
Л. Фітільов. Перший ряд
зліва направо: В. Яценко,
М. Ашихман, Л. Чернов,
В. Ярош, Ю. Балановський,
Г. Бодорацький,
М. Сліпченко. Стоять:
С. Солодовник, А. Анікішина,
Г. Марченко, О. Клочан



Семеновича як педагога дуже цінували ми, його учні. Тому в майстерні, де нас було одинадцять осіб, панувала атмосфера свободи, щирої дружби та великої працелюбності.

Микола Семенович любив працюватись учнів і не скупився на похвали, але водночас терпіти не міг халтури. У таких випадках він дуже сварився. Усі ми захоплювалися його вмінням рисувати. Часто під час оцінювання ескізів він одразу або на берегах паперу, або на полотні, чи то крейдою, чи то олівцем або вуглем рисовав морди коней, ноги в різних положеннях. Дуже шкода, що ці рисунки не збереглися.

Велике значення надавав Микола Семенович динаміці. Щоб розвинути в нас почуття руху, влаштовував начерки з рухомої моделі. Перегля-

даючи етюди з постановок <...>, він насамперед звертав увагу на вираз руху фігур, їх стану.

Великим щастям для нас було відвідування квартири-майстерні Миколи Семеновича, куди він нерідко нас запрошував. <...> Під час цих відвідин ми знайомилися з його давніми та новими роботами. Ми бачили його картини в процесі роботи. Микола Семенович дуже добре рисовав, тому переробок у картинах у нього майже не було. Замисливши якусь картину, він настільки ясно уявляв собі композицію, що буквально почавши з одного кута полотна, закінчував в іншому.

Живопис він обводив тушшю, потім також з одного кута починав і іншим закінчував писати картину. Писав він рідкувато, розбавляючи олійну фарбу, тому враження від багатьох картин

таке, ніби вони написані аквареллю, причому живопис, обведений тушшю, всюди просвічується. Його звинувачували в тому, що він користується фотографією під час роботи над картинами, в чому він нам щиро зізнавався, але тут же казав, що, хоч “дурня всього обклади фотографіями, він усе одно нічого не зможе зробити”.

Можливо, був правий. Адже буває так, що в одного художника, який користується фотографією, в картинах цього не видно, а в іншого, що користується тільки натурою, картини написані так, начебто зроблені по фотографії. <...> Демобілізувавшись 1945 р. з армії, я з глибоким жалем дізнався про смерть Миколи Семеновича. Його світла пам'ять учителя, друга, батька назавжди залишиться в моєму серці¹.

Учителями батька були професори С. Прохоров, О. Кокель, М. Козик, С. Беседін. Лишилося захистити диплом, але втрутилася війна. Батько одразу ж був призваний до лав Червоної армії як курсант Сумського артилерійського училища, яке спочатку було направлено на фронт, де велися важкі оборонні бої в районі міста Конотоп. Але за наказом верховного головнокомандувача артилерійське училище було знято з фронту і направлено до міста Ачинськ Красноярського краю для продовження навчання. У травні 1942 р., по закінченні Сумського артилерійського училища, лейтенант Сергій Солодовник був направлений у діючу 375-му стрілецьку дивізію на Калінінський фронт.

Молодий тато брав участь у боях на Орловсько-Курській дузі за звільнення міст Ржева, Белгорода, Полтави, Кременчука, Харкова, Ясс, Плоешті, Бухареста, Будапешта, Праги. Брав участь у ліквідації оточених угруповань противника в районах Корсунь-Шевченківської, Ясьсько-Кишинівської операцій. Під час контрнаступу німців у районі міста Комарно (Угорщина) був контужений і в непритомному стані взятий у полон. 2 квітня 1945 р., під час евакуації концентраційного табору в районі Відня, втік разом з кількома офіцерами. Після чотиридобового переходу через Альпи вийшов до радянських наступаючих військ. З великими труднощами знайшов свою дивізію, й після перевірки органами відділу контррозвідки «Смерш» НКВС СРСР, його було поновлено на попередній посаді – помічником начальника штабу-2 командувача артилерією дивізії.

У 1943 р. у звільнений Харків, що лежав у руїнах, тридцятирічний тато в'їхав уночі на білому коні. За участь у Другій світовій війні був нагороджений орденом Червоної Зірки і шістьма медалями. У 1945 р. його демобілізували у званні капітана. Лише нещодавно я дізналася з інтернету, що тато був нагороджений орденом Червоної

Зірки за те, що прийняв на себе командування дивізіоном через хворобу командира і успішно виконав поставлене завдання, знищив вогневі засоби ворога, які заважали просуванню нашої піхоти. Батько ніколи не хизувався своїми нагородами та досягненнями.

Після закінчення війни його було поновлено в Харківському художньому інституті як дипломника. А після захисту диплому в 1947 р. – запросили викладати рисунок у рідному виші, в якому він і працював до свого уходу в 1991 р. (Лл. 10, 11). Точніше, навіть не працював. Це було його життя.

Його було обрано першим деканом факультету «Промислове мистецтво» (1967–1973). Працював на кафедрі рисунку, доцентом, а згодом професором – викладачем рисунку. Учителем... І це було головним. Багато студентів, частина з яких оселилась у Харкові та навіть стала педагогами, а інша частина розлетілася по світу після Перебудови, залишилися вдячні йому на все життя. Багато років потому, мешкаючи в Одесі, мені довелося зустрітися з одеським скульптором Віталієм Патровим (1936–2012), який виїхав до Америки і мешкав у Нью-Йорку. До Одеси Віталій Патров приїхав на відкриття меморіальної дошки загиблomu в Нью-Йорку одеситу, автором якої і був. У своїх міркуваннях про сучасне образотворче мистецтво Віталій критикував художників, що прикривали своє невміння рисувати розхожою фразою «Я так бачу». Сказав, що на рідній Вітчизні школа рисунку поступово зникає, а в Америці її зовсім немає. Тому він відкрив свою приватну школу рисунку і, ґрунтуючись на методиці викладання свого Учителя, вчить американців. На моє запитання: «А хто ж був вашим учителем?» він урочисто вимовив: «Солодовник Сергій Максимович». Пригадуючи свої студентські роки, він говорив, що вступив до інституту після училища і мав певну підготовку. Тому часто сперечався з татом, оскільки той вчив академічному рисунку і пояснював, що після того, як опануєш ази, можеш працювати в будь-якому жанрі. Мали минути роки, щоби В. Патров зрозумів правоту свого вчителя і сам почав викладати за цією методикою.

Певне уявлення про його підхід і вплив на учнів дають спогади харківського графіка, живописця і педагога Віктора Ігуменцева: «На першому курсі рисунок викладав Сергій Максимович Солодовник. Моя школа в училищі була школою тонального рисунку, в мені була вихована культура тону. На першому курсі рисували живу голову, й одразу Сергій Максимович вибив мене з сідла училищної системи. За перший рисунок він мені поставив “трійку”, не пояснюючи нічого. Я був шокований – адже в училищі у мене були хороші оцінки, та й на вступному іспиті за рисунок я

¹ Сімейний архів Наталії Лозової.

Іл. 10. Харківський
художній
інститут
(у першому ряду
четвертий зліва:
С. Солодовник;
Є. Чернова). 1945



Іл. 11. Групове фото.
Зліва – Л. Чернов, справа –
С. Солодовник

отримав “п’ятірку”. “Трійка” мене зачепила, і я зрозумів, що від мене хочуть чогось іншого. Нарешті, під кінець першого курсу я отримав “відмінно”. Я випустив пар емоцій на рисунку. Предмет свій Сергій Максимович викладав сумлінно, не пам’ятаю випадку, щоб він пропустив заняття. Спокійний, неметушливий, він якось непомітно був присутній в аудиторії. Підходив до кожного студента, тихим голосом робив зауваження. Це була порядна людина, фронтовик, зі спокійною вдачею, без жодного куражу, ніколи не пригнічував особистість студента, але домагався в рисунку свого. На жаль, він був тільки на першому курсі»².

Кілька років поспіль тато виконував обов’язки відповідального секретаря приймаль-

ної комісії інституту. Був деканом факультету педагогічної майстерності на громадських засадах і відповідальним секретарем Харківського відділення Спілки художників України. Як член товариства «Знання» виступав в університеті мистецтв з лекціями і бесідами, організовував виставки своїх робіт у кінотеатрах міста, в Спілці художників, у Спілці письменників, у клубах області, де проходили зустрічі з глядачами.

Коли він був деканом факультету «Промислове мистецтво», допомагав багатьом студентам і з отриманням стипендії, і з житлом, і з оформленням до гуртожитку після його побудови. Пригадую, що одну зі студенток вечірнього відділення «Художнє конструювання», яка вступила до інституту після дитячого будинку ще до побудови гуртожитку, тато оформив на посаду секретаря

² Віктор Николаевич Игуменцев. Харьков : Исма, 2009. С. 58–59.



Лл. 12. Туманний ранок. На етюдах у селі Хатки.
1983. Зліва направо: Б. Колесник, Є. Єгоров,
С. Солодовник

декана і дозволив їй ночувати у своєму кабінеті, хоча був дуже принциповим і суворим.

Багато займався різноманітною громадською діяльністю – як в інституті, так і в Спілці художників. Колеги та художники зверталися до нього по допомозу, знали, що обов'язково допоможе.

Харківському художньо-промислового інституту, на щастя для кількох поколінь художників, багато років належала дача письменника В. Короленка як творча база для мистецьких практик улітку. Вона знаходилась у Полтавській області недалеко від села Сорочинці. Студенти приїжджали сюди на практику, а викладачі – на етюди та відпочинок. Дача стояла на горі, над звивистою і швидкою річкою Псьол зеленів великий ліс. Луки з густою травою, на яких випасалися стада корів, іскрилися барвистими квітами, а мальовничі гатки, де чутно гелготання плаваючих там гусей, облямовували казкові розлогі верби, які відкидали в спекотні літні дні тіні, що ніби пливли водою.

Улітку студенти, натхненні навколишньою природою, писали етюди. До вересня закінчувалася практика у студентів, і на дачу Короленка приїжджали відпочивати й одночасно працювати викладачі-художники. Мешканців дачі було небагато. Починалася рання осінь: ночі холодні, дні короткі, проте які прозорі та яскраві! Це був час грибів, спілих червоних ягід шипшини, літаючої срібної павутини, час збору всіх врожаїв та підготовки до сніжної довгої зими. Час творчості та роздумів. Склад художників, які приїжджали на дачу у вересні, був майже постійний: В. Шапошников, В. Сізіков, С. Солодовник, Є. Єгоров, Л. Чернов, В. Петров, Б. Колесников, Є. Левін, Г. Томенко, А. Демура.

В. Шапошников із сім'єю розміщувався на другому поверсі у великій залі з двома балкона-

ми, з яких було видно краси навколишнього світу. Решта художників жили на першому поверсі в окремих невеликих кімнатах. Літня кухня знаходилась у дворі, готували самостійно, купуючи домашні свіжі продукти в селі Хатки. У ту пору в цих місцях приватних дач ні в кого не було. Тільки недалеко від дачі В. Короленка художник В. Петров побудував невеликий будиночок, у якому мешкав протягом літа. Крім організації літньої практики і роботи зі студентами, тато приїжджав сюди щоосені. Дуже любив ці місця, що нагадують його босоного дитинство на річці Ворскла, на тій же улюбленій ним Полтавщині. Рановранці з етюдником і картоном він йшов писати пейзажі цих чудових місць, частина з них лягла в основу картини «Далечині Полтавщини», яка зберігається в Харківському художньому музеї (Лл. 12). Решта – в основу пейзажів, деякі з яких експонувалися на виставках, якісь були закуплені музеями, декілька придбала пані Накамура, котра демонструвала українську мальовничу природу в багатьох країнах.

Дача Короленка зіграла значну роль у становленні багатьох художників. Це ціла епоха в історії інституту, і я сподіваюся, що хто-небудь з мистецтвознавців коли-небудь дослідить цю цікаву тему.

Крім роботи в інституті, тато, щоб утримувати сім'ю, виконував багато замовлень художнього фонду, створеного при Спілці художників. Фонд отримував державні замовлення, які розподілялися між членами Спілки. Також там був кіоск, у якому продавалися імпортні матеріали для художників. Художники писали заяви до Спілки, де вказували, що їм потрібно, на правлінні розподіляли матеріали, які потім можна було купити в кіоску за цими списками. Ця система пояснювалася тим, що імпорту практично не було. Купити, скажімо, олівець або гумку Koh-i-Noor було неможливо. У магазинах продавалися тільки матеріали вітчизняного виробництва – і не завжди якісні. Членам Спілки також у порядку черги виділялися художні майстерні, і оренда коштувала зовсім незначну суму.

Державні замовлення склалися з історичних або тематичних картин, або з портретів державних діячів, або це були цілі серії літографських портретів великих людей та історичних осіб, зібрані в альбоми за певною тематикою (Лл. 13–15). Вони розповсюджувалися по навчальних закладах країни як наочні посібники. На балансі творчих спілок перебували творчі бази, будинки відпочинку, санаторії, куди виділялися путівки активним членам спільноти. У такий спосіб держава підтримувала членів Спілки, і вступити до неї було складно: забагато охочих.



Іл. 13. Робота над картиною «Вихователі». 1954



Іл. 14.
С. Солодовник.
Вихователі. 1954.
Пап., о. 80 × 95 см.
ХХМ

Необхідною умовою для вступу було створення робіт, що відображають ідеологічно вірне життя в Радянському Союзі, уславлення праці робітників, колгоспників і керівників країни. До того ж для участі у всесоюзних і республіканських виставках роботи проходили жорсткий відбір на художній раді.

Попри загальну завантаженість, тато багато працював у майстерні для творчих виставок. Писав пейзажі, натюрморти, багатосюжетні картини, портрети сучасників, з якими велися довгі бесіди в майстерні, з метою краще зрозуміти внутрішній світ портретованого (Іл. 16–22). Він

був ширий у своїй творчості. Години роботи з натури – були й години відпочинку від напруженої праці над тематичною картиною та викладанням. Усі ці портрети й картини, як правило, з виставок придбавалися закупівельною комісією Міністерства культури, дирекцією художнього фонду або дирекцією художніх виставок СРСР, УРСР, звідти твори роз'їжджалися по музеях нашої неосяжної на ту пору країни або ж залишалися в музеях України.

До батька в майстерню часто приходили учні шкіл, і він розповідав дітям про мистецтво, інститут, показував свої роботи. Також організо-



Лл. 15. С. Солодовник у роботі над образом
вождя. 1964. Замовлення художнього фонду СХ

вував виставки в місті Мерефа Харківської області та творчі зустрічі зі школярами, супроводжувані лекціями про мистецтво. За роботу з молоддю татові було присвоєно звання «Почесний громадянин міста Мерефи».

З початку 1970-х рр. у СРСР щороку приїжджала з Японії пані Накамура, яка, починаючи з Москви, відвідувала майстерні художників по містах і селах країни і скуповувала весь живопис, що припадав пиллом у майстернях. Це були і натюрморти, і пейзажі, і портрети, але більш за все вона любила картини про життя в екзотичній країні Рад. Платила пані Накамура за цінами художнього фонду, тобто небагато. Гроші перераховувалися спочатку до Міністерства культури СРСР, а звідти, після зняття податків, – авторам робіт. Але головне – вона надсилала каталоги з репродукціями робіт кожного художника, розміщуючи в кінці світлини митців та їхні біографії. Вона їздила з виставками радянських художників по всьому світі і, заробляючи на цьому чималі гроші, мимоволі пропагувала радянське реалістичне мистецтво. І хоча плата за роботи виявлялася зовсім маленькою, художники були щасливі, адже вони відчували себе затребуваними, їхні роботи виставлялися в різних країнах, що за тих часів було просто неймовірно. У такий спосіб у тата було куплено багато натюрмортів, пейзажів, картин, і всі вони репродуковані у численних японських каталогах галереї Гекосо пані Накамура.

А ще тато був майстром, як то кажуть, на всі руки: сам робив підрамники, пиляв, стругав, брався за ремонт квартири, взуття, машини і будь-чого іншого, конструював і виготовляв меблі. Професійно займався фотографією на німецьких трофейних фотоапаратах зі штативами, один з яких був широкоплівковий, а інший – зі скляними фотопластинами. На негативах і фотографіях були зображені харківські художники, татові друзі та колеги по інституту. Були численні знімки з виставок, інститутських переглядів, подорожей або святкових заходів. Ціла історія художнього інституту, Харківського відділення Спілки художників УРСР та харківської школи живопису, історія країни. Фотографії, які передавали дух часу... Для цієї мети у своїй творчій майстерні на першому поверсі Будинку художників по вул. Культури, 20 батько вигородив приміщення під фотолабораторію.

У вихідні дні він або їхав на етюди, або цілий день працював у майстерні. Часто в майстерні вчив рисувати студентів, які не вступили одразу до інституту і зверталися до нього по допомогу. Він готував їх до вступу на наступний рік.

Жодних подяк у вигляді підношень тато ніколи ні від кого не брав. Цінував дружбу і добре ставлення, не міг терпіти брехню, лінощі й необов'язковість. Virізнявся пунктуальністю і вірністю своєму слову. Він був невибагливим і терплячим, надійним і відданим другом, турботливим чоловіком і батьком, хоча завжди був дуже зайнятий і рідко відпочивав. Для нього відпочинок був просто зміною діяльності. Я не можу пригадати його негативних рис. Тато для мене залишився еталоном справжнього чоловіка.

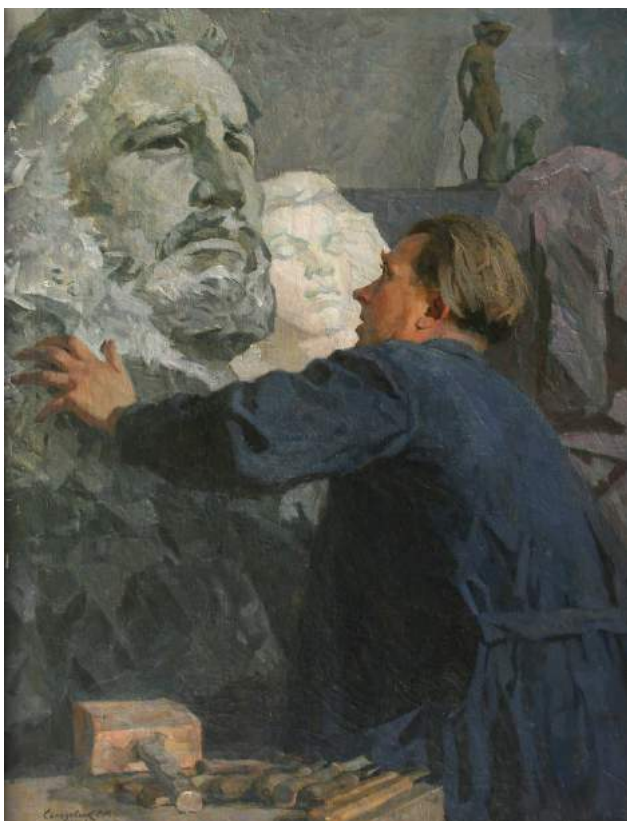
У 1957 р. з великими труднощами тато отримав квартиру в щойно тоді зведеному будинку артистів по вул. Культури, 12, де мешкали артисти харківських театрів. До війни ця вулиця мала назву Барачна. У той час це була околиця міста. Після війни керівництво вирішило оселити тут міську інтелігенцію, і недалеко від будинку письменників («Слово») з'явилися будинки артистів, художників, композиторів. У квартирі № 13, де мешкала наша сім'я, за круглим столом часто збиралися на свята і дні народження багато відомих художників – В. Сізіков, В. Віхтинський, Є. Єгоров, Г. Томенко, Л. Чернов, В. Победін, письменники І. Багмут, Б. Чичибабін, артисти Л. Биков, Р. Колосова, М. Свірська, М. Борисенко, О. Леснікова. А на День Перемоги з різних міст Радянського Союзу приїжджали татові друзі-однополчани. І це було насправді світле свято зі сльозами на очах. У святкові дні вулицею Культури йшла весела демонстрація трудящих на головну площу імені Дзержин-



Лл. 16. С. Солодовник. Портрет артистки
О. Леснікової. 1959. П., о. 116 × 63 см. ХХМ



Лл. 17. С. Солодовник. Портрет письменника І. Багмута.
1962. П., о. 100 × 120 см. ХХМ



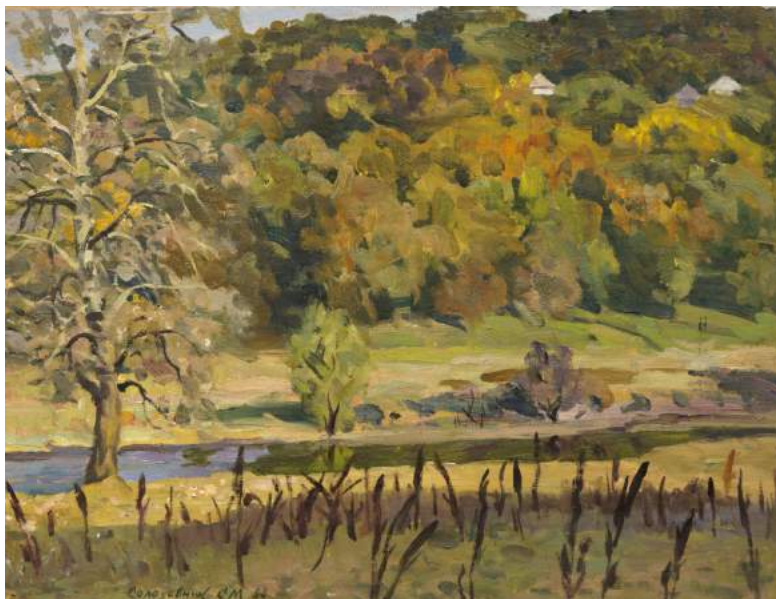
Лл. 18. С. Солодовник. Портрет скульптора
М. Рябініна. 1960–1962. П., о. ХХМ



Лл. 19. С. Солодовник. Портрет молодій жінки.
1948. П., о. 44 × 35 см. Приватна колекція



Іл. 20. С. Солодовник. Панночка. 1979.
П., о. 73,4 × 60,3 см. Галерея Гекосо



Іл. 21. С. Солодовник. Дача В. Г. Короленка в с. Хатки. 1983.
Карт., о. 39,3 × 50 см. Приватна колекція



Іл. 22. С. Солодовник. Яблуні цвітуть. 1972. Карт., о. 36 × 50 см.
Приватна колекція



Іл. 23. С. Солодовник. Академік
М. С. Самокиш. 1939. Пап., олів.
20 × 17,5 см. ХХМ

ського (нині пл. Свободи), а вечорами з нашого балкона був видний святковий феєрверк на тлі темного силуету Держпрому.

Тато багато працював над портретами діячів науки та культури, велику увагу приділяв своїм сучасникам, підкреслюючи важливість їх діяльності й дух часу. Також не забував своїх учителів і друзів-художників, залишивши нам портретні замальовки М. Самокиша (Іл. 23), О. Кокеля (Іл. 24), Й. Дайца, В. Сізікова (Іл. 25), Є. Єгорова, М. Рябініна, Я. Рика (Іл. 26), М. Каплана, Г. Бондаренка, П. Супоніна, Л. Чернова, портрети М. Ашихмана, С. Беседіна, Є. Єгорова і багатьох інших.

Особливе місце в його творчості посідає автопортрет, виконаний як у графіці (Іл. 27), так і в живописі (Іл. 28, 29). Упродовж десятиліть тато вдивлявся в себе, у свій внутрішній світ, аналізуючи і відкриваючи себе заново. Якщо вивчити автопортрети, видно, як змінюється художник: з молодого, безтурботного, веселого, романтичного юнака він перетворюється на зрілого майстра, сильну загартовану особистість, що пройшла багато випробувань. Він також створив цілу галерею портретів своїх близьких – мами, дружини, дочок (Іл. 30, 31).

З початку своєї роботи в інституті, він викладав рисунок на різних курсах. Пізніше



Іл. 24. С. Солодовник. Художник О. О. Кокель.
1956. Пап., санг. ХХМ



Іл. 25. С. Солодовник. Портрет художника
В. Сізікова. 1953. Пап., олів. 38 × 28,4 см. ХХМ



Іл. 26. С. Солодовник. Портрет скульптора
Я. Й. Рика. 1953. Пап., олів. 26 × 20 см. ХХМ



Іл. 27. С. Солодовник. Автопортрет. 1946.
Пап., ретуш. 35,5 × 25,2 см. Приватна
колекція

кафедра звернулася до нього з проханням викладати рисунок на перших курсах різних факультетів, щоби «поставити» руку студентам, навчити бачити натуру, дати основи академічного рисунку. Коли я вступила до інституту в 1971 р., тато відмовився вести рисунок на нашому курсі, вважаючи це неетичним. Він не втручався в процес мого навчання, надав по-

вну свободу вибору. У той час я відкрила для себе радянський конструктивізм, викладачів і випускників ВХУТЕМАСу і ВХУТЕІНУ, художників 1920–1930-х рр.: Е. Лисицького, К. Малевича, О. Родченка, зокрема, В. Єрмілова, поезію В. Маяковського. Незабутнє враження на мене справила творчість П. Філонова і С. Далі, познайомитися з якими в радянські часи було



Іл. 28. С. Солодовник. Автопортрет. 1976–1977.
П., о. 105 × 85 см. Приватна колекція



Іл. 29. С. Солодовник. Автопортрет. 1983.
Карт., о. 65,4 × 66,5 см. Приватна колекція



Іл. 30. С. Солодовник. Портрет дружини Людмили
(фрагмент). 1958. П., о. 98,5 × 65,5 см.
Приватна колекція



Іл. 31. С. Солодовник. Портрет матері.
1946. Пап., ретуш. 61,5 × 43 см.
Приватна колекція

неможливо, адже вони не вписувалися в державну ідеологію. Виручали братські країни по соціалістичному табору і магазин «Дружба», де продавалися книги, видані в цих країнах. Польські журнали «Проект» і «Sztuka» відкривали нам двері в світову культуру. Батько був послідовником реалістичного мистецтва, школи І. Ре-

піна, П. Чистякова, В. Серова, але ніколи не критикував мій вибір, не пригнічував особистість. Навпаки, разом зі мною відкривав ті напрями в мистецтві й тих майстрів, творчість яких була недоступна в пору його юності. Іноді книги привозилися знайомими, що побували в країнах соціалістичного табору. Тоді тато допомагав їх



Іл. 32. Серед колег у стінах ХХІІІ. 1977. Сидять (зліва направо): О. Вяткін, В. Сізіков, Є. Єгоров, невідомий, Л. Жуковська, Д. Сова. Стоять: В. Віхтинський, невідомий, В. Лозовий, невідомий, невідомий, справа – С. Солодовник

перифотографувати і роздруковувати на фотопапері. У мене до цих пір зберігся цілий альбом чорно-білих фото репродукцій П. Філонова.

Подібна ситуація була і з музикою. Батько любив класичну музику, романси, українські пісні, які сам непогано співав. Рисунок він відчував, як музику, говорив, що тональність рисунка має свій ритм, який створює гармонію звучання всієї композиції. У кінці 1960-х – на початку 1970-х рр. у Радянський Союз проривалися плівкові записи модних груп: The Beatles, Led Zeppelin, Deep Purple, Pink Floyd, були записи О. Галича, Б. Окуджави, В. Висоцького і бардівські пісні. Усе це відтворювалося на магнітофонній приставці «Нота» у нас вдома, і перешкод для розширення кругозору ніяких не було. Татові не тільки було цікаво, чим живе молодь, а й нові віяння, що прилітали з європейських країн. У літературі разом зі мною він відкривав для себе М. Булгакова, О. Солженіцина, А. Рибакіна та інших авторів, раніше не видаваних у Радянському Союзі.

Величезний внесок у розвиток українського мистецтва і художньої школи Харкова тато вніс завдяки своїй багаторічній педагогічній діяльності на посадах асистента, старшого викладача, доцента, професора кафедри рисунку (Іл. 32). Він

є одним із засновників харківської школи рисунку. Після реорганізації художнього інституту в художньо-промисловий ним були розроблені та втілені в життя програми з академічного рисунку як для образотворчих, так і для дизайнерських спеціалізацій, створені на основі методики знаменитого педагога П. Чистякова. Будучи обдарованим учителем, тато безперервно підвищував свою педагогічну майстерність, працюючи над багатьма аспектами викладання рисунку. Він написав ряд науково-методичних робіт («Рисунок голови людини», «Нарис та короткостроковий рисунок в ХХІІІ», «Рисунок на літній практиці» та ін.), які отримали високу оцінку кафедри рисунку, відіграли важливу роль у розвитку спеціальності та передачі досвіду молодому поколінню педагогів кафедри. Як правило, вони проходили стажування під керівництвом Сергія Максимовича Солодовника, а чимало пройшли у нього професійно-педагогічну практику. Тато з ними був тісно пов'язаний і постійно надавав допомогу в питаннях викладання рисунку.

За 43 роки педагогічної діяльності тато підготував велику кількість художників, показав себе досвідченим педагогом-методистом, котрий має заслужений авторитет як серед студентів, так



Лл. 33. С. Солодовник
у День Перемоги. 9 травня 1985

і серед викладачів. Одним з асистентів по рисунку в нього був випускник Сергій Рибін (1952–2010), який сам став чудовим художником, сильним педагогом, проректором ХХІІІ (згодом Академії), прекрасною людиною і другом.

Чесний і послідовний у відстоюванні своїх творчих принципів, тато переконливо представляв і розвивав реалістичну школу, спираючись на найкращі традиції академічної художньої школи та класичну спадщину. Харківський мистецтвознавець Валентина Немцова писала, що «переконавання і творчий досвід С. Солодовника мали безпосередній вплив на естетичний вибір і манеру письма його колег, теж педагогів ХХІІІ, зокрема таких майстрів як О. Вяткін і В. Шаламов, та ряд молодих живописців неореалістичного напрямку. Його спадщина і педагогічний талант сприяли формуванню високого професійного статусу і престижу художньої школи Харкова в середині – другій половині ХХ століття»³.

Прекрасний художник і неперевершений майстер рисунку, тато виховав велику плеяду художників, які стали гордістю національного образотворчого мистецтва колишніх республік СРСР і України. Серед цих майстрів – народні художники України В. Ковтун, А. Лоза, Є. Трегуб, В. Сидоренко, О. Хмельницький, А. Константинопольський; А. Курнаков (Росія); Х. Науризбаєв (Казахстан); Г. Байматов (Узбекистан); С. та Л. Джолос, академік НАМУ О. Векленко та

член-кореспондент НАМУ В. Лесняк, більше двадцяти заслужених діячів мистецтва і заслужених художників України, серед яких А. Базилевич, О. Ворона, Л. Братченко, М. Родзін, М. Овсянкін, С. Рибін і багато інших.

З роками він став особливо вдумливим і уважним і, напевно, ще дорожчою стала для нього кожна весна, яка стверджує вічність життя (Лл. 33). ...Ось рожевіють, наливаються соком гілки дерев, вологим і запашним стає подих землі. Цвітіння розливається всюди, заповнюючи маленькі міські дворики, де серед яскраво-зеленої трави спалахують червоні й жовті тюльпани. Зазеленіли луки й поля. Це початок літа, забуяли маки. Зелений ліс змінює своє забарвлення, перетворюючись на жовто-оранжево-багрову палітру осені. Він втрачає своє листя, щоб навесні відродитися знову.

У яскравий осінній час, 5 жовтня 1991 року, мій тато пішов з життя, щоб відродитися знову у своїх картинах, пейзажах, портретах сучасників, у своїх учнях. У листопаді 2001 р., в дні святкування 80-річчя Академії, було відкрито міською владою на чолі з мером М. Д. Пилипчуком меморіальні дошки на будинку № 12 по вул. Культури і в старому корпусі Академії поруч із кафедрою рисунку, на яких вибито й ім'я мого тата.

Колись сільський хлопець, закоханий у природу і красу світу, домігся здійснення своєї заповітної мрії – став справжнім Художником і мудрим Учителем.

³

VII –). : . , 2016. . 259.

УДК 7.072.2:7.036(477.54)“1900–2020”
ID ORCID 0000-0002-0238-447X
DOI 10.33625/visnik2021.02.345

Микола ТИХОНОВ

СЕРГІЙ МАКСИМОВИЧ СОЛОДОВНИК: ЛЮДИНА-ЛЕГЕНДА

Тихонов М. М. Сергій Максимович Солодовник: Людина-легенда. У статті наводяться спогади про педагога Харківського художньо-промислового інституту, унікальну людину і вчителя Сергія Максимовича Солодовника (1915–1991) щодо його роботи в 1970-х рр. За допомогою особистих спогадів і вражень автор публікації розкриває педагогічну систему С. Солодовника і його методику навчання академічного рисунку студентів, його професійні та людські якості, котрі впливали на становлення молодих художників у вишій і на їх подальшу творчість.

Ключові слова: Сергій Солодовник, Харківський художньо-промисловий інститут, педагог, академічний рисунок, методика навчання.

Tikhonov M. Serhiy Solodovnyk: a Man of Legend. The article contains memoirs about the teacher of Kharkiv Institute of Arts and Industrial Design, a unique person and teacher Serhiy Solodovnyk (1915–1991), which are related to his work in the 1970s. Through personal memories and impressions, the author of the publication reveals the pedagogical system and methods of teaching of academic drawing to students of the institute, professional and human qualities of S. Solodovnyk, which influenced the formation of young artists at the institute and their further work.

Keywords: Serhiy Solodovnyk, Kharkiv Institute of Arts and Industrial Design, teacher, academic drawing, teaching methods.

Моя перша зустріч із Сергієм Максимовичем Солодовником сталася 1972 р. Я вступав до Харківського державного університету ім. М. Горького, на підготовче відділення Харківського художньо-промислового інституту (ХХПІ). Сергій Максимович очолював приймальну комісію. За рік потому ми зустрілися на першому курсі вишу на уроках рисунку. З перших днів Сергій Максимович став для нас усім: викладачем, наставником і дуже вимогливим педагогом. Заняття проводив яскраво, емоційно; буквально за місяць ми стали іншими. Часто нам говорив: «Рисунок – основа образотворчої грамоти; немає рисунку – немає художника»¹.

Сергій Максимович проводив паралель між класичною музикою та образотворчим мистецтвом. Він нам часто говорив, що рисунок – це музика; тональність і побудова рисунка мають свій ритм, який задає і створює гармонію звучання всієї композиції. Митець відчував і розумів музику – як класичну, так і народну, був згустком знань, таланту, доброти і незвичайної душевної краси. Учитель віддано служив мистецтву, без залишку віддавав свій талант, усю свою енергію нам, майбутнім художникам. Сергій Максимович викладав у нас тільки на першому курсі, але протягом усього навчального періоду в інституті давав фахові поради тим студентам, які проявляли інтерес до рисунку. Скажу про себе: на моє прохання Сергій Максимович направив мене на вечірній рисунок до більш досвідчених студентів старших курсів.

З самого початку занять, з першого курсу Сергій Максимович велику увагу приділяв композиції рисунку – чи був це натюрморт, чи портрет. Учив малювати з найпростішого – з гіпсових геометричних фігур. Указував, що для рисунку дуже важлива композиція, оскільки вона вирішує багато завдань усього твору. Неодноразово повторював, що художник повинен уміти водити глядача за своїм твором – не має значення, рисунок це чи живопис. Пояснював, що потрібно знати і яким законам підкоряється композиція, що взагалі вона означає. Продовжував нам відкривати її закони та премудрості. З його занять ми засвоїли, що композиція – це компоновка або розташування предметів і фігур у просторі, установлення співвідношення їхніх об'ємів, світла та тіні, плям кольору й тону. Якщо композиція в картині або в рисунку правильна, то всі елементи будуть органічно пов'язані між собою. На практиці ми детально вивчали закони композиції: статичної, динамічної, золотого перетину тощо, все це було на наших заняттях у процесі навчання.

Головне завдання, яке ставив перед студентами Сергій Максимович, – це зрозуміти модель, розглянути конструкцію, тектоніку побудови, «побачити невидиме», за його влучним висловом. Під час малювання видимої частини моделі ми повинні були – з подачі вчителя – відчувати й розуміти: а що робиться там, за видимою частиною моделі, тримати в голові весь об'єм моделі та будувати його, як ліпить скульптор, відкидаючи зайве. Митець говорив, що модель або об'єкт потрібно відчувати. Талановитий педагог, він навчав не змальовувати, а будувати модель у просторі, пояснював, як працює лінія і точка: на передньому плані – більш активно, а на далеко-

¹ Редакція журналу висловлює щиро подяку художнику, старшому викладачу кафедри рисунку ХДАДМ, членові НСХУ п. Ігорю Чеботову за підбір та надання репродукцій рисунків учнів С. М. Солодовника з фонду кафедри. Частина ілюстрацій статті також узятя з книги: *Чеботов І. П.* Харківська школа рисунка. Харків : Софія-А, 2017. 344 с., іл. Окрему подяку висловлюємо доньці Сергія Максимовича, п. Світлані Солодовник за надання творів батька – виконаних ним графічних портретів колег-мистців – для ілюстрації статті.

му – набагато м'якше. Багато уваги він приділяв лінійній та повітряній перспективі. Сергій Максимович учив: у будь-якому рисунку важливо будувати модель і при цьому потрібно розуміти, що модель має форму об'єму – висоту, ширину, довжину – і в просторі (що має бути відображено і в рисунку) всі ці величини змінюються, підкоряючись законам лінійної та повітряної перспективи. Він ставив перед студентами складне завдання: зрозуміти простір і модель у просторі. Сам учитель відчував простір, і у своїх рисунках показував його, використовуючи всі закони образотворчого мистецтва. Крім цього, Сергій Максимович приділяв увагу цілісності рисунку, повторюючи, що ми малюємо від загального до деталі і навпаки. Це дозволяло бачити співвідношення пропорцій великих і малих деталей.

Принцип навчання й опанування рисунку починався з натюрморту, з геометричних предметів: ми малювали просто каркас (скелет) і тільки потім, зрозумівши, як конструкція цих предметів лежить на площині у просторі, приступали до малювання гіпсових фігур. Ускладнюючи завдання, Сергій Максимович ставив натюрморт із гіпсових геометричних предметів і драпірування, вказуючи при цьому, що форму мають не тільки предмети, а й драпірування також має свою власну форму, структуру, тектоніку. У першу чергу, модель має бути побудована подумки, а потім її вже можна переносити на папір або на полотно. При цьому митець часто повторював, що малюють очі, а не рука. Педагог від Бога, Сергій Максимович вважав, що в навчанні художника не буває дрібниць, багато уваги приділяв деталям: від посадки студента за мольбертом до руху руки, що малює. «Працююча рука, – казав він, – має бути вільною в русі від кисті до плеча. На практиці ці рухи давали експресію, легкість у русі та свободу ведення рисунку. Під час роботи в аудиторії учитель вимагав тиші, щоби студенти могли зосередитись і не відволікалися на розмови. «На заняттях має бути чутний тільки звук працюючого олівця, яким ви створюєте свої рисунки», – казав він. Я розумів, що в Сергія Максимовича потужна школа рисунку. У нього була своя методика викладання і підходу до студентів, а маючи досвід різних шкіл малювання, він зміг об'єднати свою національну школу з європейською. Як педагог він бачив усі плюси і мінуси в нашій роботі й намагався дати кожному академічні знання (якими сам володів досконало), щоб ми могли зрозуміти глибину та всі тонкощі процесу роботи над рисунком.

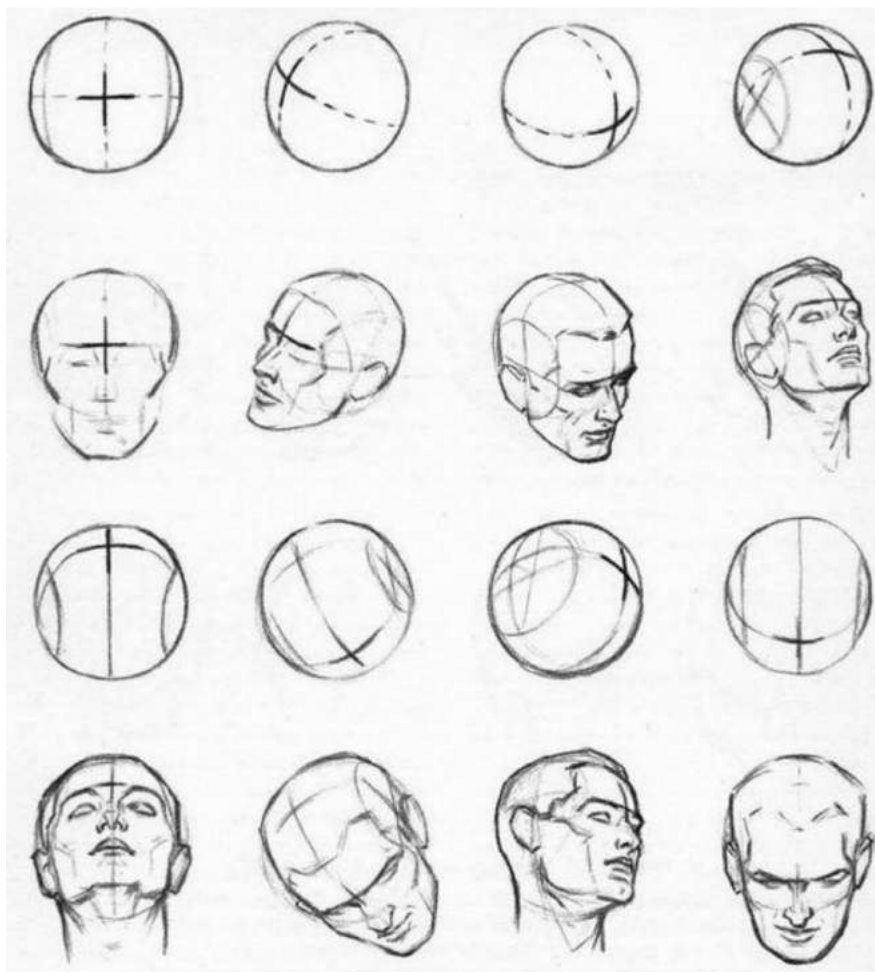
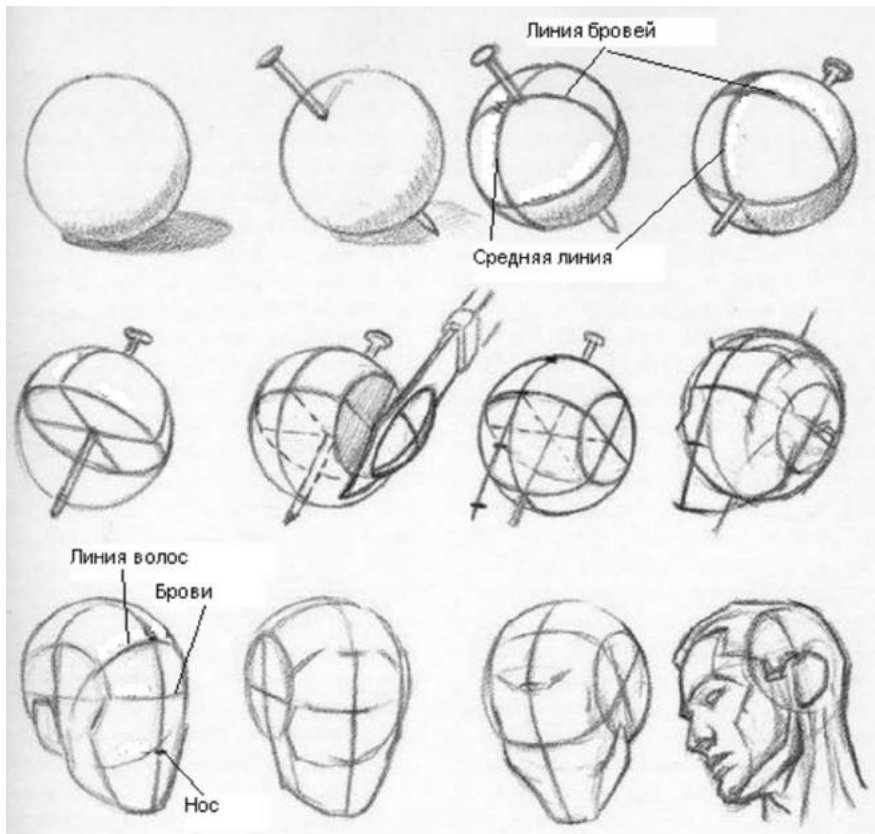
З повчань Сергія Максимовича ми відзначали для себе: на першому місці має бути задум, а на другому – ескізи майбутнього рисунка на по-

лях робочого аркуша паперу, що допомагає вести лінійний і тональний пошук композиції. Це було дуже важливим, оскільки в ескізі можна знайти рішення як усієї композиції, так і тональної організації рисунка, не вдаючись у дрібні деталі, – начебто у вигляді етюда вирішувати великі завдання. Сергій Максимович нам підказував, що робота над тривалим рисунком починається з ескіза. Тому перед початком заняття, розглядаючи наші начерки, вказував на недоліки, яких не можна було припускати в основних рисунках, – у композиції, в русі й тональних відношеннях. Саме тональні відношення передають у рисунку відчуття рівноваги, стану умиротворення або навпаки – руху, бурхливих емоцій і стихії природи.

Особливе місце в навчанні відводилося малюванню гіпсової голови. Тут уся методика будувалася на русі від простого до складного. Перш за все, малювали окремі частини обличчя: ніс, вухо, губи, око. Ці вправи дозволяли зрозуміти і відчутти форму деталей, навчитися будувати форму й об'єм (а не сліпо змальовувати моделі), простежувати, як малі форми впливають у велику форму. І вже виконуючи більш складне завдання – рисунок голови, ми знали, як не припуститися помилок, оскільки малі форми будуються на кшталт великих, за тими самими законами.

При роботі над рисунком гіпсової голови кондотьєра Гаттамелата Сергій Максимович познайомив нас із методичною схемою Луміса; приніс серію схематичних рисунків Ендрю Луміса і попросив нас замалювати ці схеми, але перед тим розповів нам про самого автора і про те, чому для нас є цікавим його схематичний метод рисунку (Іл. 1–2). Схема Луміса дозволяє художникам-початківцям зрозуміти спрощену побудову великих і малих форм у різних ракурсах. При цьому зовсім байдуже, чи це схема для голови, чи для оголеної фігури. У нашій бібліотеці не було книг Е. Луміса, і ми не знали, звідки Сергій Максимович міг це знати. Але ми почули від нього докладну біографію цього автора. Учителю розповідав нам, що Вільям Ендрю Луміс (1892–1959) був американським ілюстратором і викладачем мистецтва. Свого часу він працював у художній студії і навчався в художньому інституті Чикаго, у 1930-ті рр. викладав в Американській академії мистецтв. Цей педагогічний досвід допоміг йому скласти першу книгу «Забави з олівцем», куди увійшли схематичні моделі, розроблені особисто Лумісом.

Наш педагог приділяв велику увагу естетиці лінійного рисунку і вказував, що потрібно відразу розбирати всі лінії у просторі за товщиною, поступово розподіляючи тональні відношення в рисунку. Що лінії руху штрихування повинні



Лл. 1, 2. Схеми з книги: Лумис Э. Рисование голов и рук / пер. с англ. Натальи Томашиевской. Москва : Азбука Аттикус : КоЛибри, 2016. 152 с. : ил. (Ориг. : Loomis A. Drawing the Head and Hands. London : Titan Publishing Group, 1943)

Студентські роботи, виконані під керівництвом С. М. Солодовника



Іл. 3. Штанов. Гіпсова голова раба. Академічний рисунок, 1 курс МДР. 1985/86 н. р. Пап., олів.



Іл. 4. С. Смирнов. Гіпсова голова раба. Академічний рисунок, 1 курс МДР. 1984/85 н. р. Пап., олів.



Іл. 5. А. Шипов. Екорше голови людини. Академічний рисунок, 1 курс, 1 сем., Живоп. факульт. 1955. Пап., олів.



Іл. 6. В. Сальков. Портрет голови молодої жінки у трьох ракурсах. Академічний рисунок, 1 курс МДР, 2 сем. 1988. Пап., олів.



Іл. 7. В. Волненко. Жіночий поясний портрет. Академічний рисунок, 1 курс МДР. 1986/87 н. р. Пап., олів.

працювати на побудову форми моделі. У великих роботах над рисунком він рекомендував тонувати папір аквареллю від сірого до тепло-золотистого, залежно від робочого матеріалу: вугля, соусу або сангіни (Іл. 3–12). Секрет майстерності у творчості Сергія Максимовича полягав у високому професіоналізмі. Майстер зумів використа-

ти весь свій багатий досвід, отриманий у художньому інституті та за роки викладання. У його «живописних» рисунках є все: композиція, цілісність, незвичайна виразність як характеру моделі, так і багатства фактури. Рисунок Сергія Максимовича – це справжнє творіння художника (Іл. 13–16).

Студентські роботи, виконані під керівництвом С. М. Солодовника (продовження)



Лл. 8. Анонімна робота. Чоловічий поясний портрет. Академічний рисунок, 1 курс. 1986/87 н. р. Пап., ретуш



Лл. 9. Н. Елеон. Жіночий поясний портрет. Академічний рисунок, 1 курс СГ. [б/д]. Пап., олів.



Лл. 10. С. Манцерев. Жіночий поясний портрет. Академічний рисунок, 1 курс МДР. 1985. Пап., сангіна



Лл. 11. В. Григор'єв. Чоловічий портрет. Нанієфігура з руками. Академічний рисунок, 4 курс, Живоп. факульт. 1959. Пап., соус



Лл. 12. Каруцак. Жіноча фігура. Академічний рисунок, 5 курс, Живоп. факульт. 1952/53 н. р. Пап., ретуш

Від нього я отримав стільки знань, батьківського тепла і мудрості, що й дотепер ці знання є дороговказною зіркою у моїй творчості. Саме вони дали початок моєму творчому життю. Коли я займаюся рисунком, графікою чи монументальним живописом, то завжди згадую слова Сергія Максимовича про те, що рисунок – основа образотворчої грамоти. Я можу говорити про цю

людину нескінченно. Він був і залишається моїм Учителем рисунку та життя. Великою Людиною, Людиною-Легендою. Легендою – тому, що він, коли працював деканом факультету промислового мистецтва, став першим розробником методичних програм для цього факультету. Сергій Максимович підготував і випустив у життя прекрасних мистців, майстрів нової творчої професії.

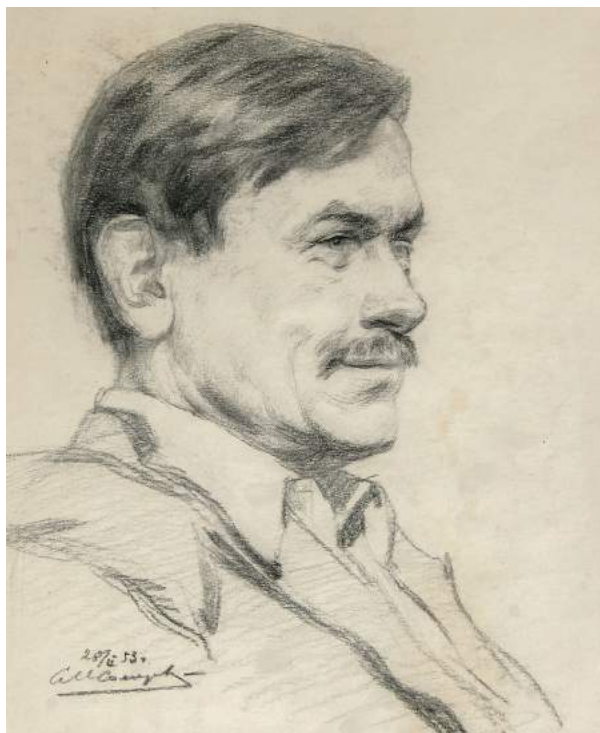
Портрети колег, харківських художників,
виконані С. М. Солодовником у 1950-ті рр.



Лл. 13. С. Солодовник. Портрет скульптора
Й. А. Дайца. 1952. Пап., карт. 20 × 16 см. ХХМ



Лл. 14. С. Солодовник. Портрет художника
Г. А. Бондаренко. 1953. Пап., ретуш.
30,5 × 21,3 см. ХХМ



Лл. 15. С. Солодовник. Портрет
художника Л. Чернова. 1953. Пап., ретуш.
38 × 28,4 см. ХХМ



Лл. 16. С. Солодовник. Портрет художника
П. М. Супоніна. 1953. Пап., карт.
38 × 28,4 см. ХХМ

УДК 7.01:378(09)ХДАДМ+74/.75.071.1]
(477.54):82-94+929}*Єгоров
ID ORCID 0000-0001-6409-7524
DOI DOI 10.33625/visnik2021.02.351

Марина ЛАВРІКОВА

Спілка дизайнерів України,
Національна спілка журналістів України

ДОРОГИ ЖИТТЯ ЄВГЕНА ПАВЛОВИЧА ЄГОРОВА

Лаврікова М. Дороги життя Євгена Павловича Єгорова. У статті наводяться особисті спогади про спілкування та роки навчання і роботи з професором, заслуженим діячем мистецтв України Є. П. Єгоровим (1917–2005). Він постає перед нами як людина, педагог, ректор і родоначальник династії талановитих художників. Його доля розглядається крізь призму обставин життя: юності, війни, розвитку країни, ставлення до мистецтва.

Також показується роль Є. П. Єгорова в розвитку ХДАДМ, його професійні та творчі якості. У всьому видно його любов до людей і високі вимоги до себе, до культури рисунку й живопису, системи освіти. Велику увагу приділено династичним традиціям сім'ї, творчості та викладацькій діяльності сина Сергія та онука Євгена Єгорових.

Ключові слова: Євген Павлович Єгоров, Сергій Євгенович Єгоров, Євген Сергійович Єгоров, ХДАДМ, дизайн-освіта, історія освіти, харківська художня школа, мистецька династія.

Lavrikova M. Yevhen Pavlovich Yegorov's Roads of Life. The article contains personal memories of communication and years of study and work with a Professor, an Honored Art Worker of Ukraine Ye. Yegorov (1917–2005). He appears before us as a person, teacher, rector and a founder of a whole dynasty of talented artists. His fate is viewed through the prism of life circumstances: his youth, the war, the development of the country, his attitude to art.

The article shows Ye. Yegorov's role in the development of KSADA, his professional and creative qualities. Everything shows his love for people and high demands on himself, the culture of drawing and painting, the education system. Much attention is paid to the dynastic traditions of the family, creativity and teaching activities of his son Serhiy and his grandson Yevgen Yegorov.

Keywords: Yevhen Pavlovych Yegorov, Serhiy Yevhenovych Yegorov, Yevhen Serhiyovych Yegorov, KSADA, design education, history of education, Kharkiv Art School, artistic dynasty.

Євген Павлович Єгоров (Іл. 1) народився 1917-го року в мальовничому містечку Лиман¹ у



Іл. 1. С. Солодовник. Портрет художника Є. Єгорова. 1963. ХХМ. Світлина з архіву Світлани Солодовник

сім'ї залізничника². Синів у цій сім'ї було троє, Євген – середній. Перші гроші він став заробляти ще хлопчиськом, малюючи офіційні портрети. У нього виходило, пішли замовлення. Потім навчався в Харківському художньому училищі. Потім на самохідних протитанкових гарматах пройшов усю фінську війну – з листопада 1939 по березень 1940 року. Улітку 1940-го вступив на живописне відділення Харківського державного художнього інституту. Та довго навчатись не довелося: перші залпи червня 1941-го застали на практиці в Хатках.

Одразу – добровольцем до військкомату. І знову – фронт, кров і бої. Були героїчна оборона Сталінграда й Ленінграда, взяття Кенігсберга та Берліна. Командир танка Єгоров мав ордени й медалі, та мав і контузію, два важких поранення. Одне з них отримав у Чехословаччині: грудьми прикрив хлопчиська від кулеметної черги, усі кулі дісталися Євгену Павловичу. Довго лежав у госпіталі – і знову на фронт. Наталя Григорівна, дружина Єгорова, згадувала, що якимось пролунав дзвінок у двері. На порозі стояв молодий чех з обпаленим обличчям – той самий колишній хлопчик, який знайшов свого рятівника.

¹ Лиман (з 1938 по 2016 р. – Червоний Лиман) – місто обласного значення в Донецькій області.

² Авторка висловлює щире подяку професору Євгенові Котляру за підбір фотоматеріалу та підготовку публікації до друку. Окрема вдячність Євгену Єгорову, онуку Євгена Павловича, за надання репродукцій творів свого діда, а також світлин і документів, які використані в цій публікації. До даної статті також долучені світлини з архіву харківської мисткині Світлани Узких, за що висловлюємо подяку.



Іл. 2. Молоді викладачі Є. Єгоров та Л. Чернов (у центрі справа наліво) серед студентів-живописців випускного курсу в майстерні ХДХІ. 1952. Музей ХДАДМ

А ще була маленька дівчинка в захопленому німцями селі. Вона притулилася до уцілілої стіни зруйнованого будинку, за якою стояли фашистські танки. Наші війська на іншому березі готувалися форсувати річку. Євген Павлович випадково помітив дитину. Серце стислося: підуть у наступ – не стане ні стіни, ні дівчинки! Глибокої осені через холодну річку поплив уночі рятувати дитину, ризикуючи життям. Уже на нашому березі, передавши дівчинку своїм, випив склянку спирту і, весь тремтячий від ознобу, впав у забуття. Ось таким героїчним хлопцем був майбутній професор і ректор Харківського художньо-промислового інституту.

Викликають глибоку повагу й люди, які пройшли справжнє становлення у своїй професії. Заслужений художник України, професор Є. П. Єгоров за півстоліття своєї викладацької діяльності пройшов шлях від асистента академіка П. І. Котова³ в майстерні батального живопису (1948) через роботу завідувача кафедри рисунку (1958), проректора з навчальної та наукової роботи (1970–1972) до посади ректора ХХІІІ (1972–1985) (Іл. 2–5). Пішов з поста ректора за станом здоров'я і продовжував професорську діяльність на кафедрі рисунку до 1997 року. Залишив улюблену роботу у зв'язку з важкою хворобою.

³ Петро Іванович Котов (1889–1953) – відомий радянський живописець, заслужений діяч мистецтв РРФСР, лауреат Сталінської премії, майстер портрету, історичної і батальної картини, творів, присвячених індустріальній тематиці; вчився в Петербурзі та за кордоном, викладав у художніх вишах Києва та Москви.

Мені пощастило навчатись і працювати тоді, коли ректором ХХІІІ був він. Інститут епохи Єгорова вирізнявся високим духом творчості, культурою рисунку й живопису, натхненним пошуком нових шляхів у мистецтві та безмежною любов'ю до обраної справи. Усе це було притаманне і самому Євгену Павловичу. При ньому виш ставав більш відкритим і лояльним до сучасних течій і тенденцій, терпимим до індивідуального самовираження.

А це ж були роки радянської влади з її жорстким підходом до проблем мистецтва й вірністю тільки одному напрямку – соціалістичному реалізму. Гадаю, що тільки завдяки широті поглядів і демократизму Єгорова був можливий унікальний клімат і дух тих років, який огортав, учив, ліпив, виховував. У результаті й розцвіла яскравим букетом творчих індивідуальностей харківська живописна школа.

Ці роки також були періодом становлення сучасного дизайну. Євген Павлович користувався глибокою повагою і навіть мався у студентському середовищі справжнім майстром. Він постійно дбав про високий рівень і престиж вишу, уважно стежив за найбільш обдарованими дітьми. Сам їздив по художніх училищах інших областей України, відбираючи талановитих учнів для вступу в ХХІІІ. Деякі з них стали провідними представниками професорсько-викладацького складу вишу. Серед них – заслужений діяч мистецтв, професор С. В. Рибін, заслужений діяч мистецтв, професор



Іл. 3. Харківський державний художній інститут. Випуск 1957 р. У першому ряду: Л. Чернов, Д. Овчаренко, Б. Колесник, М. Шапошиников (ректор), Потеряєв, М. Рябінін, Б. Косарев. У другому ряду: С. Бесєдін (третій ліворуч), С. Єгоров (третій праворуч), праворуч від нього – Ю. Дюженко, О. Вяткін. Архів родини Єгорових



Іл. 4. Зустріч Нового 1963 року в Спілці художників на вул. Культури, 20. Стоять зліва направо: Е. Левін, невідома, Г. Томенко, І. Карась, В. Сізіков, Н. Чернова. Унизу сидять зліва направо: Л. Чернов, С. Солодовник, С. Єгоров, З. Сізікова, невідома. Архів Світлани Солодовник

Іл. 5. Ректор ХХІІІ С. Єгоров (перший праворуч) – голова журі обласного конкурсу студентських наукових робіт із секції культури та мистецтва. Поруч з ним – В. Константинов, проректор з наукової роботи. 1974. Музей ХДАДМ



В. М. Чаус, завідувач кафедри живопису, народний художник України, професор В. Л. Ганоцький і багато інших.

При Єгорові сформувалися міцні партнерські відносини зі школою мистецтва і дизайну в м. Галле (Німеччина). Щороку найкращі студенти проходили там практику. Харківська школа⁴ з успіхом брала участь у виставках різних напрямів образотворчого мистецтва.

Так вийшло, що при підготовці до мого вступу в інститут зі мною займався сам Євген Павлович. Одразу після школи вступні іспити я завалила, а восени батько знову повів мене в інститут до проректора з науки і завідувача кафедри рисунку Є. П. Єгорова. Вони швидко стали друзями, їх багато що зближувало як людей одного покоління, і обидва були танкістами, пройшли військовими дорогами з 1941 по 1945 рік. Чи сходилися і їх фронтові шляхи? На своїй «ревраді» вони вирішили, що я буду ходити на рисунок і живопис слухачем, а потім показувати свої «шедеври» Євгену Павловичу.

По суті, він став моїм першим учителем. Правда, сильно я його не стомлювала. На заняття, звичайно, ходила, але робіт у мене практично не додавалося. Студенти-художники займали мою увагу набагато більше, ніж глиняні глечики та старенькі натурниці.

І раптом з першим подихом березня зі мною щось сталося. Як прорвало шлюзи навесні. Я почала малювати з жадібністю й пристрастю, стрімко компенсуючи місяці бездіяльності. Стирався папір, горіли під нетерплячими пальцями олівці, летіли дні та ночі за мольбертом.

З великими рулонами паперу приходила я в маленький проректорський кабінет у глухому куті першого поверху старого корпусу. Євген Павлович уважно розглядав роботи, роблячи свої зауваження, терпляче пояснював мені, що між двома роботами тижневої давності як мінімум рік навчання, що сама я це зробити не могла, і делікатно допитувався, хто ж усе-таки малює. Потім, розуміючи, що «правди не визнає», відпускав мене з богом, недовіриливо дивлячись услід.

Роботи були всі моїми. Малювала і виконувала живопис лише я сама. Звичайно, знала: Єгоров не вірить в моє авторство, однак це мене взагалі не хвилювало, тим більше, що наші зустрічі проходили в дуже м'якій і доброзичливій атмосфері. Єгоров був великий і добрий, а солдат дитя не скривдить. Я тоді не розуміла, що доля подарувала мені можливість спілкуватись і кон-

сультуватися з таким великим майстром і видатним художником.

Тільки на вступних іспитах, котрі я сприймала як новий етап творчості та здала всі на «відмінно», Євген Павлович повірив мені й оцінив моє завзяття, мою працю. Розповідали, що він ставив мої роботи за приклад – як дівчини, котра почала практично з чистого аркуша і домоглася таких результатів.

Час від часу я бувала в Єгорових у майстерні. Там часто збиралися компанії його учнів, які стали вже викладачами, доцентами та професорами, заслуженими діячами мистецтв і обіймали високі посади. Але справжнє свято починалося, коли там з'являвся сам Євген Павлович. Привітний господар і блискучий оповідач, мисливець і рибалка, він обігрівав нас усіх у променях своєї доброзичливості й заряджав радістю життя. І ми, зачаровані цією сильною особистістю, справжнім художником, перетворювалися знову на хлопчаків і дівчаток, його вихованців, які вийшли з одного гнізда.

Ми всі нескінченно захоплювалися творчістю Євгена Павловича. Малюнки його – це поезія в олівці й сангіні, віртуозна техніка, легкість і вишуканість штриха (Лл. 10–16). У його портретах поєднується психологічне розкриття образу з делікатністю виконання (Лл. 17–23).

Хоч закінчив Євген Павлович живописне відділення, свою творчість він, в основному, присвятив графіці. Улюблений матеріал – пастель. У м'яких ліричних пейзажах оживає епічна краса рідної природи, бездонні простори неба, плинуть хмари – й хочеться думати про вічне...

Онук Євген, з теплотою й ніжністю згадуючи діда, розповідає:

– Уранці на дачі прокидаюся, а він уже ходить по росі, польові квіти збирає. Поставить букет у вазу, помилується ним, і починає малювати.

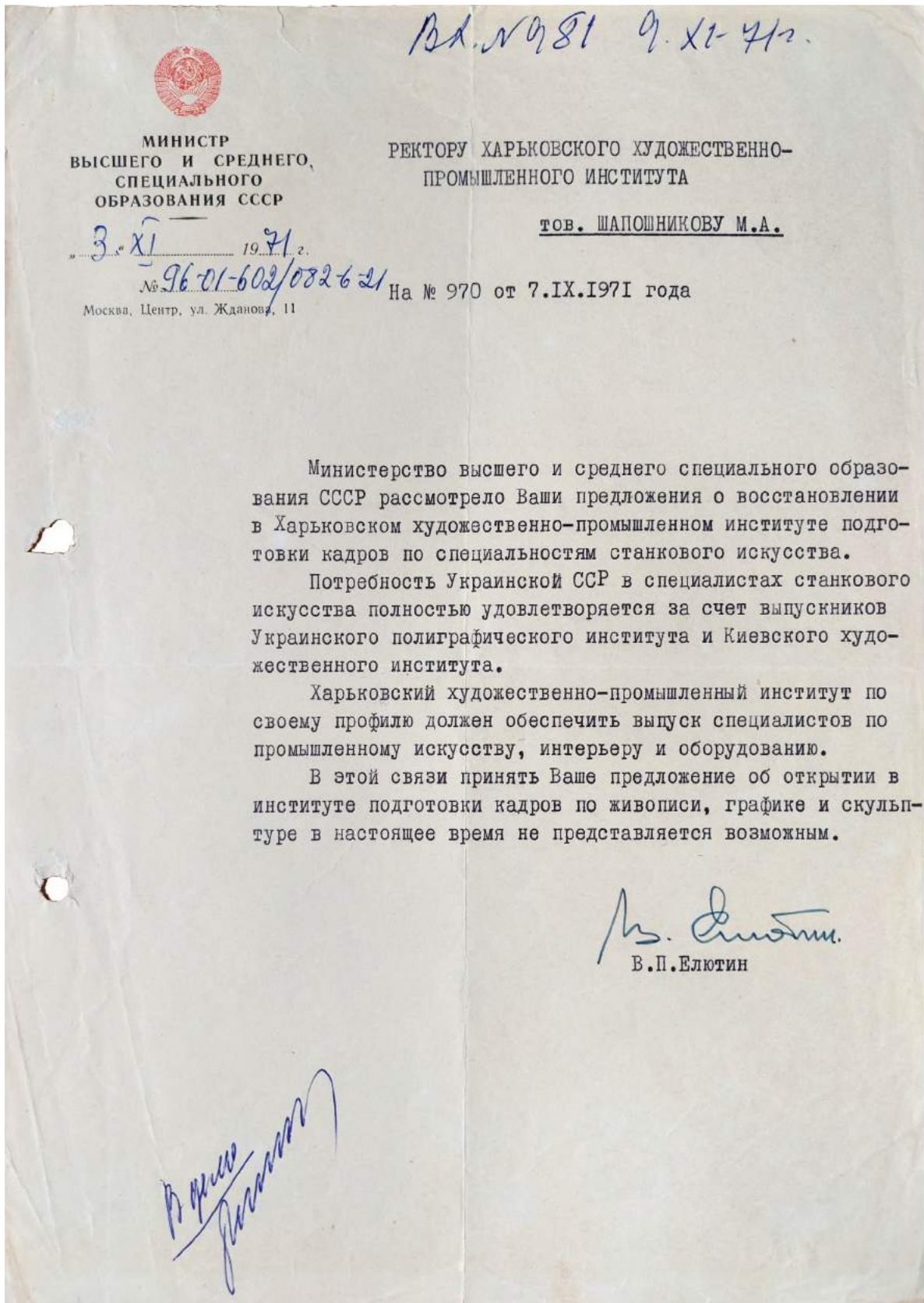
Особливо запам'ятався Євгенові дід у машині «Волзі»:

– Прилаштується на задньому сидінні, розкладе сангіну, пастель. Дивиться на природу – і творить...

Згадуючи Єгорових, не можна не сказати про дружину Євгена Павловича. Напевно, роль Наталії Григорівни в його житті важко переоцінити, хоча зовні це ніяк не виявлялось і не підкреслювалося (Лл. 24). Вона сама начебто відсувалась у тінь свого чоловіка, віддаючи головну роль цьому справжньому лідеру й талановитій людині.


Кажуть, що за кожним чоловіком, який залишив яскравий слід, багато чого досяг і зробив на своєму шляху, стоїть глибоко любляча, віддана і мудра жінка. Лишилися у пам'яті її слова:

⁴ До ілюстративної частини додаємо низку документів, які збереглися в родині художника та розкривають певні дати, історичні процеси та сторінки життя ХДХУ – ХХПІ (Є. Котляр, гол. ред.) (Лл. 6, 8, 9).



Лл. 8. Резолюція Міністерства вищої і середньої спеціальної освіти СРСР на ім'я ректора ХХІІІ М. О. Шапошникова з відмовою у відкритті в інституті спеціальностей станкового мистецтва (живопису, графіки та скульптури). 1971. Архів родини Єгорових

301



Головне архівне управління
при Раді Міністрів УРСР

ЦЕНТРАЛЬНИЙ ДЕРЖАВНИЙ АРХІВ ЖОВТНЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ, ВИСШИХ ОРГАНІВ ДЕРЖАВНОЇ ВЛАДИ І ОРГАНІВ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ УКРАЇНСЬКОЇ РСР
(ЦДАЖР УРСР)

252601, м. Київ-110, МСП, вул. Солом'янська, 24,
тел. 77-36-66

Архівна довідка
06.08.81 № 654

На № _____ від _____

Главное архивное управление
при Совете Министров УССР

ЦЕНТРАЛЬНИЙ ГОСУДАРСТВЕННИЙ АРХІВ ЖОВТНЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ, ВИСШОЇ ГОСУДАРСТВЕННОЇ ВЛАДИ І ОРГАНІВ ГОСУДАРСТВЕННОГО УПРАВЛІННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ССР (ЦДАЖР УССР)

252601, г. Киев-110, ГСП, ул. Соломенская, 24,
тел. 77-36-66

Ректору Харківського художнього інституту
т. Єгорову Є. П.
м. Харків - 2,
вул. Червонопрапорна, 8

У документах Народного комісаріату освіти УРСР зберігається лист ректора Харківського художнього технікуму художньому відділу Головного професору Наркомосу УРСР за № 325 від 5 жовтня 1921р. про діяльність технікуму за період з 1 вересня по 10 жовтня /так у документі/, в якому значиться, що офіційне відкриття технікуму було 20 вересня, а 22 вересня розпочались заняття.

Підстава: ф.166, оп.2, спр.379, арк.5,5зв.

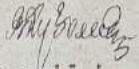
У цих же документах є звіт Харківського художнього технікуму за жовтень місяць, надісланий художньому відділу Головного професору Наркомосу УРСР за № 632, від 17 листопада 1921р., де зазначено: "Жовтень місяць є по суті першим місяцем роботи технікуму в поточному учбовому році, так як відкриття його відбулося 20 вересня".

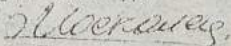
Підстава: ф.166, оп.2, д.379, арк.8.

У документах Наркомосу УРСР за 1922р. зберігається довідка Харківського Художнього технікуму, видана на ім'я одного з студентів технікуму, де вказано, що вищеназваний технікум є ВУЗ виробничо-промислового типу, перед яким стоїть завдання підготовки і випуску спеціалістів-керівників художньої частини для підприємств і виробництв.

Підстава: ф.166, оп.2, спр.1568, арк.10.

Одноразово повідомляємо, що законодавчої постанови та інших відомостей про організацію технікуму в документах архіву не виявлено.

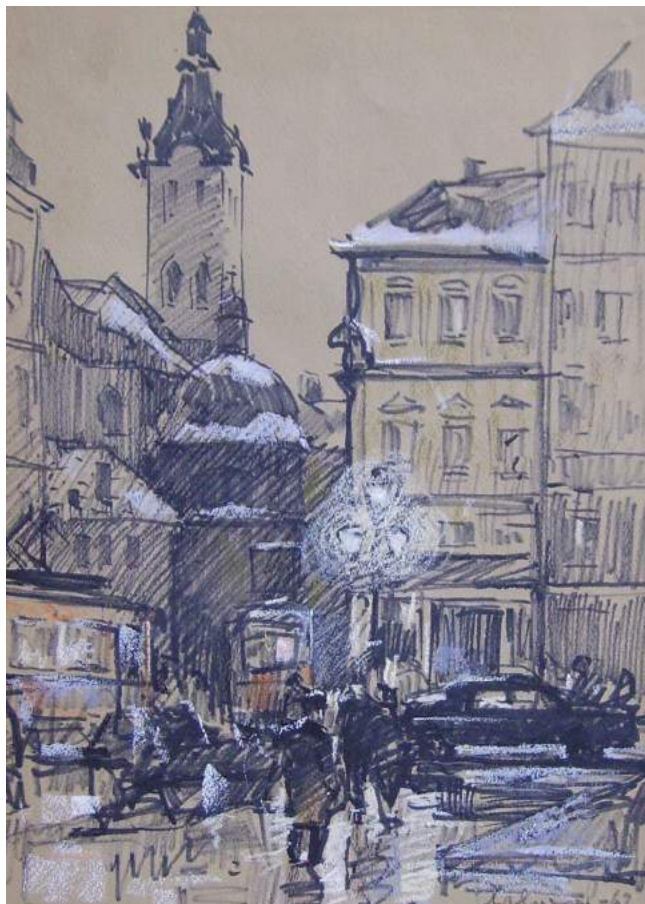
Директор архіву,  В.В. Кузьменко

Зав. відділом інформації і наукового використання документів,  М.М. Москалець

Лл. 9. Архівна довідка ректору Є. Єгорову про офіційні згадки в документах часу відкриття Харківського художнього технікуму, отримана до 65-річчя ХДХІ. 1981. Архів родини Єгорових



Іл. 10. Є. Єгоров. Париж у години пік. 1960.
Тон. пап., пастель, фломастер. 73 × 49,5 см. ХХМ



Іл. 11. Є. Єгоров. Львів. 1962. Тон. пап., пастель,
фломастер. 63 × 46 см. Архів родини Єгорових



Іл. 12. Є. Єгоров. Дуби. 1970. Пап., сепія.
47,5 × 55,5 см. Архів родини Єгорових



Іл. 13. Є. Єгоров. Вечір. 1978.
Кольор. пап., пастель. 32,5 × 50 см. ХХМ

«Женю, йди і ставай ректором», які з непохитною твердістю і переконаністю сказала Наталія Григорівна чоловікові в 1972-му, визначивши на багато років уперед його подальшу долю і шлях розвитку ХХІІІ.

Одного разу на початку 1990-х років я зайшла до Єгорових. Євген Павлович дуже уважно подивився на мене і запропонував написати мій портрет. Я досі шкодую, що через дрібні клопоти так і не

знайшла часу для цього великого майстра й цікавої людини. А потім було пізно: він тяжко захворів.

Бував у Єгорових і мій батько. Як він приходив від них, то весь світився, наче відмитий джерельною водою, і з захопленням вигукував з порога: «Ти знаєш, у кого я був? Який талановитий Женя! Яке диво Наталка!»

Востаннє ми були з батьком у вже важкохворого, лежачого Єгорова на 80-річчі Наталії Григо-



Лл. 14. С. Єгоров. Жіноча модель. 1960. Пап., санг.
54 × 38 см. Архів родини Єгорових



Лл. 15. С. Єгоров. Жіноча модель. 1963. Пап., санг.
60 × 39 см. Архів родини Єгорових



Лл. 16. С. Єгоров. Жіноча модель. 1967. Пап., сепія.
59,5 × 42 см. Архів родини Єгорових



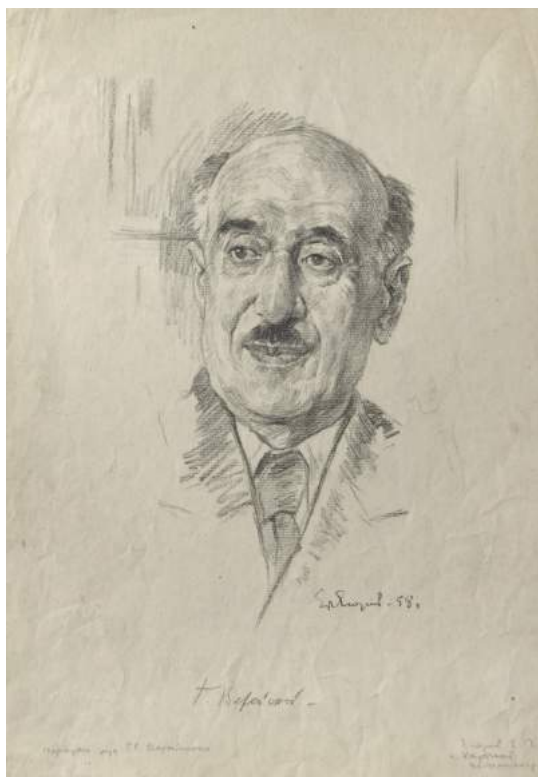
Лл. 17. С. Єгоров. Портрет художника Берковича. 1953.
Автолітографія. 45 × 45 см. Архів родини Єгорових



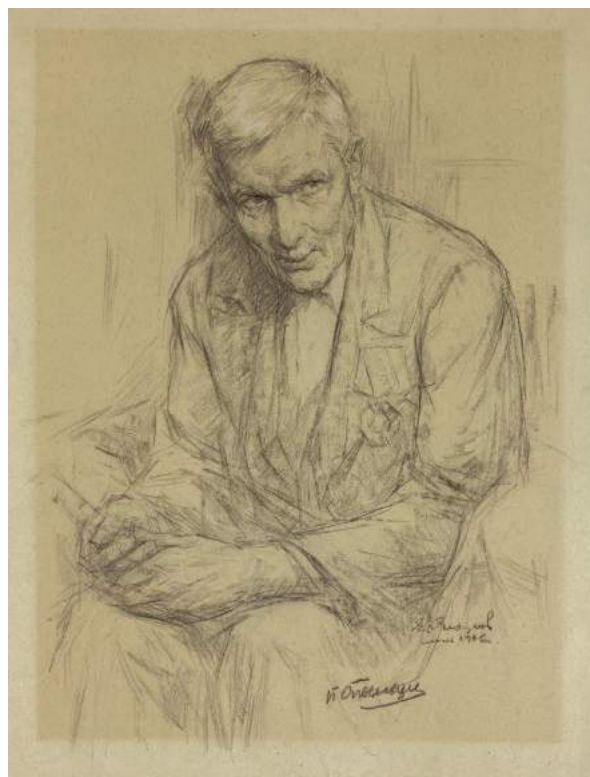
Іл. 18. С. Єгоров. Портрет матері. 1954.
Автолітографія. 59,5 × 42 см.
Архів родини Єгорових



Іл. 19. С. Єгоров. Колгоспник К. Бондаренко.
1957. Пап., олів., вугіль. 62 × 44 см. ХХМ



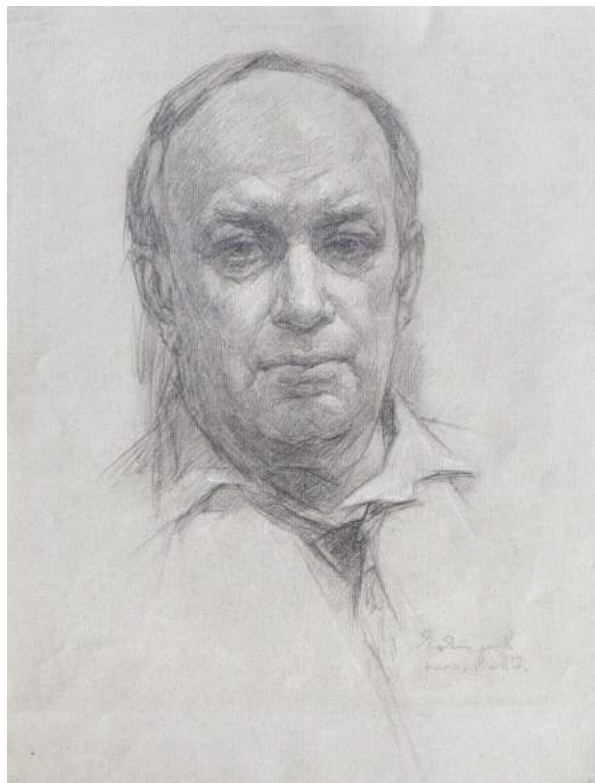
Іл. 20. С. Єгоров. Портрет художника
Г. Верейського. 1958. Автолітографія.
50 × 34,5 см. ХХМ



Іл. 21. С. Єгоров. Портрет П. Спесивцева. 1966.
Карт., санг. 70 × 44 см. ХХМ



Лл. 22. Є. Єгоров. Нонна. Б/д. Тон. пап., олійн. пастель.
59 × 50 см. Архів родини Єгорових



Лл. 23. Є. Єгоров. Автопортрет. 1987.
Тон. пап., олів. 41 × 32,5 см.
Архів родини Єгорових



Лл. 24. Є. Єгоров. Наталка. 1959.
Пап., ретуш. 50 × 42 см.
Архів родини Єгорових



Лл. 25. Є. Єгоров. Портрет Сергія. 1988.
Тон. пап., олійн. пастель. 50 × 65 см.
Архів родини Єгорових

рівни восени 2004-го. Вони дуже раді були один одному, випили по чарочці коньяку, говорили, згадували... Євген Павлович був наче по-дитячому щасливий і умиротворений. І так сяяли волюшками очі Наталії Григорівни, яка з любов'ю і смиренням уже багато років подвижницею доглядала важкохворого чоловіка! Коли ми вийшли

від них, батько, що втратив дружину (мою матір) 35 років тому, якось із болем сказав: «Ти знаєш, я навіть трохи заздрю прикованому до ліжка Жені. У нього така Наталка, таке тепло і така турбота...»

За два тижні до святкування 60-річчя Перемоги пішов з життя мій батько, і я проводжала в

останню путь цю абсолютно неординарну і світлу людину. Біля порога нашого будинку скромно стояла Наталя Григорівна. «Євген Павлович звелів передати йому, щоби почекав. Він скоро прийде», – тихо сказала вона. З її подальших слів мені стало ясно, що доля і цієї чудової людини повела свій останній відлік.

Не минуло й десяти днів, а в усипаному квітами холі Академія прощалася з Є. П. Єгоровим – засновником династії художників, солдатом і ректором, який залишив на згадку про себе плеяду учнів і унікальні твори, що стали класикою, надбанням харківської школи образотворчого мистецтва, гордістю України.

Завжди в народі славилися династії. У них культура та професійні навички передаються з покоління в покоління. Якщо говорити про династію, родоначальником якої став Євген Павлович, то треба звернутися до творчості його сина Сергія Євгеновича та онука Євгена Сергійовича Єгорових.

До того ж за традицією всі вони викладали на кафедрі рисунку ХХІІІ. Євген Павлович присвятив їй 50 років життя, прийшовши 1948-го року після закінчення вишу. З 1958 по 1972 рік очолював кафедру рисунку. Пішов з улюбленої роботи в 1997-му через стан здоров'я. Викладав там і його син Сергій Євгенович (Іл. 25) – спочатку разом з батьком. Покинув кафедру 2007-го року, тяжко захворівши, незадовго до смерті. Натомість став онук, Євген Сергійович Єгоров, який і нині займає на кафедрі своє гідне місце.

Безумовно, всі Єгорови, які вже понад 80 років ведуть рисунок, внесли вагомий вклад у навчальний процес багатьох поколінь студентів, передаючи свій безцінний досвід, закладаючи основи образотворчої грамотності.

Якщо повернутися знову в ті далекі роки, згадується, як уперше, піднімаючись сходами старого корпусу, я побачила й одразу запам'ятала стрункого хлопця в димчастому мохеровому светрі – сидів, немов великий птах, на перилах другого поверху й уважно стежив за мною. Незабаром ми подружились і могли годинами теревенити в інститутських коридорах. І тільки за пару років хтось сказав мені: «Дивись, син ректора йде». Я здивувалась: «Хто, Сергій?»

Сергій Єгоров закінчив відділення монументально-декоративного розпису. Прекрасний вітражист і творча особистість, він увічнив своє ім'я багатьма творами, що вигравають яскравими переливами скла. Їх можна побачити у старому корпусі Академії, в Харківському національному університеті будівництва та архітектури, Благовіщенському соборі тощо.

До Сергія Євгеновича, викладача кафедри рисунку, я привела свою маленьку дочку Катюшу навчатися рисунку й живопису.

Якось, коли я зайшла в майстерню відібрати роботи для виставки (Єгорови завжди давали мені свої картини), я назвала Сергія Євгеновича молодшим Єгоровим. Він заперечив: «Я не молодший, я середній!» – «А хто ж наймолодший?» – «Молодший – Женя Єгоров» (Женя ще займався в інституті) – «Нехай вчиться...» І тоді Сергій підвів мене до його робіт. У м'яких ліричних пастелях я впізнала Єгорова-старшого, але вони належали його онукові (мені згадався ясний день, коли, вийшовши з інституту, я зустріла Сергія Єгорова й він повідомив мені, що Ірина народжує сина). Так я познайомилася з роботами Єгорова-молодшого, який успадкував талант батька й діда і бабусину цілеспрямованість.

Якщо говорити про трьох Єгорових, то деяка схожість сюжетів і мотивів їх робіт говорить не про наслідування, а про сімейне світовідчуття й життєву філософію. Для Євгена Єгорова творчість – це свобода самовираження. Натурні картини етюдного плану – одне з улюблених напрямів у живописі. Написані вони легко й розмашисто. Єгоров-молодший не любить працювати на замовлення і виконувати чужі бажання. Він пояснює: «Якщо сам задоволений, то ти на правильному шляху».

Митець не стоїть на місці, з'являється декоративний напрям у його творчості. Для нього характерним є застосування абсолютно різних технік: чисто декоративне тло – і реалістичне зображення птахів і тварин. На перший погляд несумісні принципи гармонують один з одним, а контрасти підсилюють гостроту сприйняття.

І мій улюблений – народно-гумористичний цикл олійної пастелі. Женя проводив багато часу на дачі діда в Хатках, у справжніх гоголівських місцях. («Якщо там перебуваєш, то розумієш, що це не фантазії: Гоголь просто описує тутешнє повсякденне життя», – розповідав Євген Павлович). Кожна картина циклу має окремий сюжет. На перший план виходить композиційне рішення аркуша, графічна побудова зображення на площині. З теплотою та гумором автор показує побут і вірування українського села цих місць.

У кожному напрямі ми бачимо абсолютно нову, іншу грань таланту художника.

Ось, напевно, коротко про родину Єгорових – талановитих і відданих своїй справі людей, які присвятили своє життя харківській школі образотворчого мистецтва.

УДК 748.5:378(477.54)ХДАДМ
ID ORCID 0000-0003-2525-6160
DOI 10.33625/visnik2021.02.363

Микола РАДОМСЬКИЙ

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ЗГАДУЮЧИ ОЛЕКСАНДРА ФЕДОРОВИЧА ПРОНІНА: МАЙСТЕРНЯ ХУДОЖНЬОГО ВІТРАЖУ ХДАДМ У 1980–2000-Х РОКАХ

Радомський М. Т. Згадуючи Олександра Федоровича Проніна: майстерня художнього вітражу ХДАДМ у 1980–2000-х роках. Стаття охоплює роки творчого життя відомого українського художника-монументаліста О. Ф. Проніна (1934–2002), пов'язані з його керівництвом кафедрою монументального живопису ХДАДМ і розвитком художнього вітражу як техніки й виду монументально-декоративного мистецтва в освітній сфері. Автор акцентує увагу на становленні школи художнього вітражу в Харкові, біля витоків якої стояли професори О. Ф. Пронін та його дружина Г. В. Тищенко. Стаття має деякі риси автобіографічності й подана у формі спогадів про діяльність майстерні художнього вітражу ХХІІІ (нині ХДАДМ) і творчого життя навколо неї як самого автора, так і головної постаті оповідання – О. Ф. Проніна – та його учнів. Йдеться про часи становлення майстерні, певні етапи напрацювання досвіду у вітражній галузі, аналіз мистецьких творів і поширення вітражного мистецтва через творчість керманіча кафедри та майстерні і його численних послідовників. Наводиться документальний та ілюстративний матеріал щодо діяльності вітражної майстерні, що була створена О. Ф. Проніном у 1967 р. та розвивається дотепер завдяки зусиллям і діяльності автора статті, який є безпосереднім учнем та послідовником майстра. Згадуються значні для Харкова й усієї України монументальні мистецькі проекти, за котрими як автор чи керівник стояв О. Ф. Пронін. Наведені у статті факти та спогади мають історичну і наукову цінність, бо автор брав участь у створенні вітражної майстерні ХДАДМ як її завідувач. Хоча акцент робиться на 1980–2000-х рр., періоді розквіту майстерні, автор наводить і сучасні роботи учнів О. Ф. Проніна та своїх студентів, показуючи спадкоємність традицій харківської школи художнього вітражу.

Ключові слова: ХДАДМ, ХХІІІ, харківська школа художнього вітражу, Олександр Пронін, Галина Тищенко, монументально-декоративне мистецтво, майстерня художнього вітражу, художні традиції.

Radomsky M. Remembering Oleksandr Pronin: the Stained Glass Art Laboratory of KSADA in 1980–2000s. The material covers the years of creative life of

a famous Ukrainian artist-monumentalist, O. Pronin (1934–2002), associated with his leadership of the Department of Monumental Painting of the Kharkiv State Academy of Design and Arts and the development of the education principles of learning stained glass as a technique and a form of monumental and decorative art. The author focuses on the formation of a school of artistic stained glass in Kharkiv, the founders of which were professors Oleksandr Pronin and his wife Galyna Tishchenko. The article has some features of autobiography and is presented in the form of memoirs about the activities of the stained glass workshop of KSADA – Kharkiv Art and Industry Design Institute, and life of the author and the main character of the story, O. Pronin, and his students, around this workshop. These are the times of formation of the laboratory, certain stages of gaining experience in the stained glass industry, analysis of works of art and the spread of stained glass art through the work of the head of the department and laboratory and his many followers. Documentary and illustrative materials on the activities of the stained glass workshop, which was created by O. Pronin in 1967 and is still developing thanks to the efforts and activities of the author of the article, who is a direct student and a follower of the master, mention significant for Kharkiv and all Ukraine monumental art projects, behind which O. Pronin stood as the author or leader. The facts and memoirs presented by the author of the article have historical and scientific value, since the author himself took part in the creation of the stained glass laboratory of KSADA as its head. Although the emphasis is made on the 1980–2000s, which was the period of the heyday of the laboratory, the author also cites the modern works of O. Pronin's and his own students, showing the continuity of the traditions in the Kharkiv school of stained glass.

Keywords: KSADA, Kharkiv Art and Industry Design Institute, Kharkiv school of stained glass art, Oleksandr Pronin, Galina Tishchenko, monumental and decorative arts, Stained Glass Art Laboratory, artistic traditions.

Більше тридцяти років мого життя пов'язані з працею у вітражній майстерні Харківської державної академії дизайну і мистецтв (колишнього Харківського художньо-промислового інституту, в загальному вживанні – Худпрому)¹. Майже чверть століття з цього періоду (1990–2014) я виконував обов'язки завідувача вітражної майстерні ХДАДМ. Коли я згадую цей час, то перед очима постає непересічна і талановита людина – Олександр Федорович Пронін (1934–2002). Він був засновником і завідувачем кафедри монументального живопису, частиною якої була й вітражна майстерня. Наприкінці 2014 р., після захисту

¹ Автор висловлює щире подяку професорові Євгену Котляру за цінну допомогу в роботі над текстом статті, за надання значного фотоматеріалу та підготовки публікації до друку. У роботі також були використані матеріали книги: А. Пронін, Г. Тищенко: творческое содружество : заметки о творчестве, воспоминания коллег и друзей : [альбом] / [под ред. Г. В. Тищенко]. Харьков : ХГАДИ, 2012. 144 с. : цв. ил., фот. Дякуємо Валерію Гальченко за надання якісних фото.

кандидатської дисертації, присвяченої вітражному мистецтву Харкова [6], мені було запропоновано перейти цілком на викладацьку діяльність. Проте саме художній вітраж залишився моєю головною спеціалізацією як у творчості, так і в педагогічній праці, яку я продовжую виконувати саме в тій майстерні. І я постійно згадую і доношу до моїх студентів – через майстерність, розповіді або конкретні цитати – пам'ять про фундатора майстерні художнього вітражу, про того, хто приніс вітраж на харківську землю, – Олександра Федоровича Проніна. Кажучи про свого Вчителя, хочу навести цитату, яка цілком відображає його ставлення до мистецтва, своїх співробітників та учнів: «...не лише інтелектуальною діяльністю і виробництвом живе людина. Велику роль відіграє духовна царина, яку живить мистецтво через відображення дійсності в художніх образах. Наука і мистецтво впливають на виробництво, удосконалюючи його. Проте для цього потрібні люди, які ввібрали б у себе досвід, набутий попередніми поколіннями, і були б готові розвивати і виробництво, і науку, і мистецтво далі» [4, с. 148].

Художній вітраж, який став життям Майстра, та шлях до вітражної майстерні ХДАДМ, де сьогодні працюють учні О. Ф. Проніна та учні його учнів, мав свою певну легендарну історію.

У 1962 р., напередодні реорганізації Харківського художнього інституту у ХХІІІ (від 2001 р. – ХДАДМ), в інституті оголосили конкурс на кращу самостійну творчу студентську роботу. У конкурсі взяли участь чи не всі студенти інституту, серед яких були й Олександр Федорович Пронін і Галина Володимирівна Тіщенко, однокурсниця, а пізніше дружина і незмінна соратниця О. Проніна у спільній творчості (Іл. 1). Вони подали на конкурс проєкт і макет вітража 1/5 від натурального розміру для сходового маршу адміністративного корпусу інституту на актуальну тоді тему «Прогрес і мистецтво». За згадками Г. В. Тіщенко, він був «зроблений з кольорового скла, а в ті роки мало хто знав щось про вітраж, тому ця робота мала успіх, оскільки була виставлена з підсвітленням» [1, с. 18]. Творча розробка студентами нового для художньої освіти України матеріалу була позитивно сприйнята керівництвом вищу – робота одержала першу премію (Іл. 2). Відтоді вітраж увійшов у життя не тільки митців та інституту, а й Харкова.

У 1964 р. Г. В. Тіщенко виявила творчу сміливість і на дипломну роботу обрала тему «Перемога лєнінських ідей», яку планувала виконати як вітраж для фое Харківського державного університету ім. М. Горького (нині ХНУ ім. В. Н. Каразіна). Ідею підтримав не тільки безпосередній керівник диплома (С. Ф. Бєседін), а й проректор з наукової роботи ХДУ В. І. Астахов,

надавши матеріальну допомогу. Зроблена з колотого скла з каркасом із полімерцементу дипломна робота, яка була більше 5 м заввишки, через рік була встановлена у фое університету. За словами авторки, це був перший вітраж, установлений в архітектурному інтер'єрі на просторі Лівобережжя України [5, с. 113].

Вітраж настільки органічно вписався в середовище університету, що найближчим часом від адміністрації ХДУ надійшли замовлення на створення ще кількох вітражних композицій. Зроблений О. Проніним і Г. Тіщенко протягом 1965–1967 рр. для фое зали Великої вченої ради ХДУ вітраж «Ікар» на сьогодні втрачений і відомий лише за збереженими світлинами, а от серія вітражів для університетського музею (1968) збереглася й дотепер.

Цей успіх спровокував появу рішучих змін. У ХХІІІ при щойно на той час сформованому факультеті «Інтер'єр і обладнання» було вирішено ввести у навчальні плани підготовки художників декоративно-монументального розпису нову навчальну дисципліну «Художній вітраж», для викладання якої запросили Г. В. Тіщенко та О. Ф. Проніна, та створити майстерню вітражу, яка стала поштовхом для виникнення харківської вітражної школи [8]. За словами В. Ф. Константинова, проректора ХХІІІ з навчальної роботи, саме завдяки величезним зусиллям і таланту О. Ф. Проніна і Г. В. Тіщенко в Харкові, вперше за його історію, була створена школа художнього вітражу, яка згодом зайняла одне з провідних місць у мистецтві краю [2, с. 234]. З метою опанування таємниць вітражного мистецтва у 1966 р. Г. Тіщенко, тоді старший викладач кафедри «Інтер'єр і обладнання», була відправлена стажуватися до Празької вищої художньо-промислової школи, де навчалась у відомого чеського майстра гобелену Алоїза Фіжарека, а художній вітраж вивчала у видатного художника-вітражиста Станіслава Лібенського². Саме у нього Г. В. Тіщенко навчилась працювати у техніці травленого скла, яку згодом використала у своїй творчості (Іл. 3). У 1967 р. О. Пронін особисто обладнав вітражну майстерню, де й зросла перша плеяда художників-вітражистів, які відіграли значну роль у формуванні міського середовища Харкова та міст Лівобережної України другої половини ХХ ст., а також у розвитку харківської школи вітражу [5, с. 113–115].

² Станіслав Лібенський (Stanislav Libenský, 1921–2002), спочатку художник, а пізніше художник по склу, професор Вищої художньо-промислової школи у Празі. Працював разом зі своєю соратницею та дружиною, скульпторкою Ярославою Бріхтовою (Jaroslava Brychtová, 1924–2020). Вони широко відомі у світі як сучасні чеські майстри. Їх роботи включені у відомі музейні колекції сучасного мистецтва, такі як Метрополітен-музей і Музей Вікторії й Альберта.

Я став студентом ХХІІІ значно пізніше, у 1983 р., потім – за пропозицією О. Ф. Проніна – завідувачем вітражної майстерні (Іл. 4). Тому свої спогади про початок роботи в інституті, про формування вітражної лабораторії, про Олександра Федоровича Проніна я хочу почати з часу свого студентства в інституті і навіть раніше, коли вступав до цього вишу 1983 р. після закінчення художнього училища.

Ми здавали вступні іспити у 27-й аудиторії старого корпусу Худпрому, де доля об'єднала мене з багатьма людьми, з якими я пов'язаний і досі. Тоді, ще як абітурієнт, я познайомився з Володимиром Миколайовичем Носенковим, який тоді був обраний старостою майстерні, де ми здавали вступні випробування. Уже після вступу виявилось, що ми з ним обидва вчимося в одній групі, де пан Володимир був обраний старостою. Пізніше, коли я вчився на 4 курсі, я був запрошений ним для виконання вітража, що й стало початком нашої спільної праці в царині монументального мистецтва.

Вітраж, який я взявся допомагати робити, був частиною великої спільної роботи завідувача кафедри О. Ф. Проніна зі студентами і молодими викладачами для одного з харківських вишів.

Олександр Федорович у той час ще не викладав на курсі, де я навчався. Тому я бачив його лишень з відстані, споглядаючи за тим, як він поводився на переглядах студентських робіт. Він здавався мені вельми суворим і прискіпливим. Усі ми, студенти, бачили, як продуктивно навчались і як багато працювали в навчальних корпусах студенти-монументалісти. Їхні курсові проекти і семестрові перегляди вражали якістю і кількістю. О. Ф. Пронін керував усім цим. Іноді коли я заходив на курс, де навчався В. Носенков, я бачив Олександра Федоровича суворим під час його спілкування зі студентами. Він не говорив гучно, проте не був байдужим – імпровізував, щоб слова досягли душі студента. Пізніше я впевнився, що він був суворий за робочою необхідністю і твердий по справі, проте мав веселу вдачу.

Окрім В. Носенкова ми працювали над першим для мене вітражем для реального міського об'єкта разом з Олександром Хоменком та Володимиром Невальоним. Вітражі виконувалися швидко, бо був великий обсяг роботи. Так уперше я зіткнувся зі справжньою роботою художника-вітражиста.

Звичайно, в процесі навчання на 2, 3 та 4 курсах ми вивчили основні правила роботи зі склом, отримали базові вміння і навички для засвоєння техніки художнього вітражу на основі виконання в матеріалі копії твору і творчої роботи (Іл. 5, 6). Але то було зовсім інше.

Справжній досвід з'явився лише тоді, коли був повністю виконаний реальний вітраж в архітектурному об'єкті. У пам'яті назавжди залишаються картини процесу виготовлення вітражів для великих за площею застаканованих вікон – були навіть моменти, коли зібрані вітражі займали практично весь спортивний зал на першому поверсі нового, 2-го корпусу Худпрому, вестибюль, вітражну лабораторію № 104 і весь коридор першого поверху – все, кожне вільне місце було заставлено фрагментами вітража.

Перший професійний досвід колективної роботи над вітражем надав розуміння правильного розподілення часу і вмілого використання відповідних інструментів. Під час роботи нам доводилося не тільки малювати картони і різати скло – треба було приготувати і ретельно змішати цементний розчин для монтажу вітражних фрагментів, обмірковувати монтаж і кріплення. Дрилі та всілякі електричні інструменти полегшували монтаж і значно прискорювали роботу. Уміння працювати такими інструментами та їхня наявність у мене стали тоді в пригоді всій нашій команді і сприяли тому, що Олександр Федорович уперше звернув на мене увагу. Сам Майстер працював дуже швидко, інших завжди квапив, змушував працювати якомога швидше і зосереджено. Увесь час він був зібраним і уважним до всього, що відбувалося в процесі роботи, проте встигав пожартувати, підбадьорити або посваритися на тих, хто працював разом з ним. За роботою любив коментувати успіх помічників і щиро радів, коли спільна робота виконувалася швидко і якісно. Він часто сміявся, коли результат праці його радував (Іл. 7).

На цій першій роботі я навчився готувати суміш для кріплення – «пластцемент», який тоді був аналогом сучасних рельєфних клейових сумішей. Склад суміші був придуманий і апробований монументалістами для вітражів у залізобетонних конструкціях будівель. Змішувати компоненти треба було дуже уважно, ретельно враховуючи в'язкість клею, розмір і якість частинок піску. Пам'ятаю, я весь час рахував, не відволікаючись ні на хвилину, – мірні частини складових суміші додавалися швидко, так само швидко перемішувалися, не даючи клею застигати, й одразу використовувалися для заливки вітражних фрагментів. Помилитися було просто не можна – неякісний склад змішаного «пластцементу» міг одразу зіпсувати масу готових стекел і знищити тижневий результат роботи команди вітражистів. Неякісний «пластцемент» затікав під пластини скла, залишаючи всередині каламутні розводи та плями, також погано фіксував скло на основі, від цього весь вітраж міг просто розвалитись. За-

надто густу суміш, навпаки, важко було наносити, лінії виходили нерівними, неохайними, різної товщини, з «рваними» краями. Неправильно, з помилками змішаний «пластцемент» міг повністю зіпсувати зовнішній вигляд готового вітража. Отже, приготувати суміш для заливки стекол чітко і швидко було вкрай необхідно. Таким чином, я вже на першій спільній роботі одразу був поставлений на досить важливу ділянку підготовки фіксуєної суміші. У рецепті її складу була певна секретність, і я, один з наймолодших учасників роботи, наче став «знавцем таємниці ремесла». Проте, якщо серйозно, то вже з першої спільної роботи з О. Ф. Проніним мені було вказано на необхідність бути уважним, зібраним і відповідати за спільний результат праці.

На початку створення кафедри МДР профільних навчальних аудиторій було небагато. Тому приміщення 104-ї аудиторії використовувалося влітку для зберігання навчальних матеріалів, полотен, фарб, планшетів з виконаними студентськими проєктами і порожніх планшетів, паперу та підрамників. З початком навчального семестру, коли студенти розбирали планшети і підрамники для роботи, робочий простір вивільнявся і починався навчальний процес, фіналом якого була робота над вітражем. Незважаючи на таку «сезонність», вікна і стіни 104-ї аудиторії були прикрашені виконаними вітражами і копіями картонів старовинних вітражів, що створювало незвичну для навчального приміщення крафтову атмосферу старовинного вітражного ремісництва (Іл. 8).

О. Ф. Проніну довелося спеціально обмірковувати необхідне обладнання для вивчення вітражної справи і розробити великі столи для різання скла, проте вільного місця все одне не вистачало. Ситуація змінилася, коли кафедрі надали приміщення в мансарді другого поверху старого корпусу Худпрому. У тому підсобному приміщенні склали порожні підрамники, планшети, картони вже виконаних вітражів, інші необхідні для методики матеріали – вітражі, обпалені фрагменти скла, виконані студентами проєкти. Вільне місце надало можливість працювати у 104-й аудиторії постійно, цілком приділивши її простір вітражній справі.

Робочий простір у цій майстерні було організовано завжди дуже продумано: використовувалися всі вільні площі стін і підлоги. Дотепер ми використовуємо зібраний на торцевій стіні аудиторії ще на початку організації кафедри механізм для перегляду картонів монументальних творів. Механізм дозволяв піднімати картони шириною 2–3 м на висоту до 4,5 м. Прилад складався з двох металевих труб, одна була закріплена під стелею

аудиторії, інша, з підвішеним на неї вантажем, унизу, над підлогою. Труби утримували троси, до яких була приєднана дерев'яна рейка для кріплення картону. Картон закріплювався (пристрілювався) до рейки, і коли піднімався механізм, можна було роздивлятися на рівні глядача будь-який фрагмент або виконати необхідні виправлення. Картони для вітражів були, як правило, великих розмірів, тому прилад, сконструйований і встановлений О. Ф. Проніним, дуже допомагав у роботі.

Починаючи з 1970-х рр. вітражі стають незвичайним і доволі затребуваним у Харкові елементом архітектурного середовища. Яскраві стекла вітражів поживлювали сіру однотипну забудову нових житлових кварталів і вдало гармоніювали з фасадами старого міста. Тому у вітражній майстерні інституту постійно створювали вітражі для реальних споруд. У той час були виконані значні об'єкти як для Харкова [для корпусів ХХІІІ (Іл. 9–11), плавального басейну (1979–1982), корпусів Харківського інституту інженерів комунального будівництва³ (1990–1991) тощо], так і для інших міст (Запоріжжя, Київ). Учні О. Ф. Проніна зробили вітражі для готелю «Харків» (С. Єгоров, 1970-ті), Будинку науки і техніки (В. Носенков, 1986–1987), заводу «Поршень» (Я. Баришнікова, 1991) тощо [6, с. 172–173]. Відомі є художні вітражі цього періоду монументалістів І. Легуцького, В. Придатьяка, Г. Мироненка, В. Невальоного, В. Носенкова, М. Радомського, Є. Котляра, О. Хоменка та інших випускників ХХІІІ. У цей час також продовжували плідно працювати мистці, що стояли біля витоків вітражної справи в Харкові. Є. Биков, С. Єгоров, В. Грицюк створювали великі за мистецьким задумом твори у значущих громадських спорудах – міськвиконкомі м. Харкова, управліннях великих промислових підприємств, готелях, будинках відпочинку, закладах охорони здоров'я громадян тощо [6, с. 125].

Своєрідною студентською базою для випробування власних ідей та впровадження їх до життя були харківські вищі, які надавали свої простори та вікна для наших творів. Зокрема це стосувалося сусідів Худпрому, інституту інженерів комунального будівництва – ХІІКБ. Спільна робота над вітражем усім курсом під керівництвом досвідченого педагога була завжди плідною. Багато студентів, опановуючи під час навчання специфічні особливості й технології вітражного мистецтва, віддавали перевагу цьому виду монументальної творчості як у дипломній роботі, так і

³ ХІІКБ (1989–1994), пізніше Харківський інститут інженерів міського господарства (ХІІМГ), нині Харківський національний університет міського господарства ім. О. М. Бекетова.

в подальшій творчій діяльності [6, с. 96]. Бувало й так, що значна кількість тодішніх п'ятикурсників обирали вітраж на дипломну роботу. У зв'язку з цим, наприклад, згадується 1995 р. (Іл. 13), коли переважна кількість дипломників захищали проекти вітражів, виконаних для сакральних об'єктів Харкова – православної церкви, костелу і синагоги (Іл. 12). То була доба відродження духовного життя всієї країни й активного руху реконструкції і відновлення храмових споруд різних конфесій.

Від середини 1980-х рр. студенти та співробітники ХХІІІ під керівництвом свого керманіча О. Ф. Проніна зробили значну кількість вітражів для холів і сходових маршів нового корпусу ХІІКБ. Цікаво підкреслити, що нинішні студенти цього вишу вивчають вітраж у рамках курсів сучасного містобудування. Теми просторового середовища, його концептуальних властивостей, роль світла й кольору в середовищі були актуальні під час підготовки фахівців як у ХХІІІ, так і у ХІІКБ. Тому виконані студентами ХХІІІ вісім вітражних композицій не тільки прикрасили інтер'єри сучасного ХНУМГ, а й стали для майбутніх інженерів та архітекторів наочним прикладом функціонування вітражів у сучасній архітектурі великого міста [6, с. 126–127].

Створені учнями і колегами О. Ф. Проніна вітражні комплекси органічно вписалися в архітектурне оточення. Вітражні цикли різних корпусів ХІІКБ дещо відрізняються один від одного за стильовими ознаками. Частина корпусів належать за часом створення до минулого століття. Вітражі в цих корпусах мають досить класичну побудову, містять елементи орнаментальних структур і чітко виражену симетричну будову композиції, характерну для класичних вітражів і більшості вітражних творів минулого століття (Іл. 14, 15).

Виконавці вітражів, розташованих у торцевих частинах коридорів нового корпусу ХНУМГ: В. Невальоний, В. Носенков, М. Радомський, О. Хоменко. Це тодішні колеги О. Ф. Проніна, викладачі ХХІІІ, які навчались у майстра, що був автором вітражів. Спочатку твори проектувались і були встановлені на центральних сходових маршах корпусу. Після ремонту стелі розмір вікон змінився, і твори були перенесені в торцеві частини холів (Іл. 16). Динамічні композиції вітражів доречні у строгих монохромних приміщеннях коридорів навчального інституту, бо одразу привертають увагу й домінують у відносно спокійному просторовому середовищі. Вітражні композиції створені як динамічні. Червоні жовтогарячі й білі смуги-стрічки підкреслюють святкову значимість композицій. Ці вітражі не можна зарахувати безумовно до геральдичних творів. Але елементи геральдики явно присутні у них, вони нагадують

про давні часи та змістовні події. У пластичному ряді присутні стародавня архітектура Харкова, мешканці, транспорт, кінні загони воїнів, які захищали стародавню харківську фортецю ще за часів заснування. Такі вітражі мають не тільки інформаційне навантаження. Яскраві світлоносні композиції зі скла збагачують світлове середовище, сповнюючи його різнокольоровим сьйвом. Також опосередковано є присутнім сценічний уявлюваний простір – діагональні членування композицій уміло ведуть глядача в перспективу історичних просторів. Мистцями використане кольорове поліроване скло, піскоструминна обробка, розпис, випал, пластцемент.

У нових навчальних корпусах вітражі оздоблюють також суцільне стрічкове скління коридорів і сходових маршів. Вітражні композиції поєднуються спеціально розробленими стилістичними прийомами. Це дозволяє зберегти єдність циклу, створивши ансамбль із чотирьох груп вітражів на кожному поверсі. Усі твори вертикальні, організовані в окремі, але не замкнені композиції. Кожен з них займає всю висоту вікна від підлоги до стелі холу. Яскравий потік сонячного світла, проходячи крізь вітражі, віддзеркалюється на стелі й підлозі холу, візуально розмиваючи верхню й нижню лінії стіни. У творах використане скло насичених червоних і синіх кольорів, а також велика гама теплих відтінків, які урізноманітнюють колірний лад вітражів. Перший цикл присвячений перемозі у Другій світовій війні й успіхам мирного повоєнного будівництва. Продумана логічність композиційних конструкцій, міцний малюнок, прагнення до пластичної краси форм, реалістична характеристика образів свідчать про багатий арсенал образотворчих і пластичних прийомів автора й виконавців вітражної серії.

Наступна серія з чотирьох вітражів присвячена науці та студентству. Твори вирізняються більшою детальністю композиційної побудови. Вони яскравіші та динамічніші, передають бадьорий заряд енергії молодості й молодої науки. Колірна гама створена з перевагою скла меншої насиченості, ніж у попередньому циклі, але червоним і синім кольорами поєднуються вітражі на поверхах. Шпарини з безбарвного й обробленого піскоструминним засобом скла обабіч композицій із включенням незначних за розміром фрагментів кольорових стекол стилістично поєднують всі вісім вітражів з обох серій.

Зроблений пізніше, у 1994 р., ще один вітраж найбільш точно відповідає класичним принципам побудови геральдичної композиції. Автор ескіза Є. О. Котляр, нині викладач кафедри монументального живопису, професор, кандидат мистецтвознавства. В основу найбільш великих

членувань композиції цього вітража покладені натуральні розміри каркаса рами віконного прорізу. Композиція вписана в абрис дерев'яного каркаса рами системою додаткових геометричних орнаментальних фрагментів, чотири з яких розташовані в кутах композиції (Іл. 17). Центральна частина вітража містить зображення герба Харкова на тлі декоративного сувою, зробленого зі скла відтінків червоних кольорів. Автором активно використано молочне (біле) і прозоре безбарвне скло з піскоструминною обробкою. Велика кількість білого скла освітлює не тільки тон вітража, підкреслюючи його структуру, а й середовище, у яке вітраж вписався рівномірно світлою декоративною світлою плямою. Створена у вітражі колірна гармонія, побудована на сполученні великих площин білого скла з червоними фрагментами фону в золотавій окантовці смуг і стрічок, знайшла продовження у вітражах для приміщень бібліотеки ХНУМГ ім. О. М. Бекетова.

Час створення вітражів у бібліотеці цього вишу студентами-монументалістами під керівництвом О. Ф. Проніна належить до 1992/93 н. р. Основами каркасів вітражів стали алюмінієві перегороджі приміщень. Вписуючи вітражі у структуру членування перегородж, автори ескізів використали принцип підкресленого посилення тримальних характеристик металевої основи порівняно з ажурним малюнком орнаментів творів. Вони стали, по-перше, перегородками, більш мобільними й легкими елементами, ніж стаціонарна стіна. По-друге, вони використовуються як підсвічування та штучне освітлення бібліотечних залів. Використання молочно-білого скла й розпису білою та чорною емаллями прозорих стекол обмежує й майже повністю виключає наскрізну видимість між приміщеннями бібліотеки та кімнатами різних функціональних призначень, що надає відвідувачам і співробітникам можливість ізолюватися й зосередитися. Композиції в приміщеннях бібліотеки мають двосторонній ефект: вони доступні для розглядання зсередини і зовні (Іл. 18–22).

Як завідувач кафедри, О. Ф. Пронін багато уваги приділяв вивченню вітражної спадщини. Під час практик студенти виконували копії фрагментів вітражів, а іноді й повністю вітражних комплексів, що збереглися у пам'ятках архітектури та музейних зібраннях. Вимоги до якості копій картонів у викладачів кафедри МДР були дуже високими. Зразки тих завдань з копіювання, що збереглися до теперішнього часу, демонструють гідний студентський рівень володіння професійними навичками. Роботи, виконані в ті часи, мають загальну стилістику графічної подачі, вони узгоджені між собою, свідчать про май-

стерність і віртуозність студентів у малюнку та графіці. Багато з виконаних у кольоровій графіці копій вітражів послугують дотепер навчальним методичним матеріалом. Графічні прийоми передачі тіней на обличчях і фігурах, трактування умовного об'єму та світлотіні – все це, відібране і зображене тодішніми студентами на графічних аркушах копійних картонів, служить зразком для виконання чорно-білої графіки, кольорового розпису і пластики з'єднання стекол вітражів під час виконання фрагментів масштабних творів у матеріалі (Іл. 23).

Картони для численних вітражів, з урахуванням величезних розмірів вікон – від 3–4 м² і більше, створювали і відмальовували, як правило, на другому поверсі старого корпусу Худпрому: у вільному просторі широкого холу другого поверху було багато світла завдяки прозорому zenітному ліхтарю скляної стелі. Саме тоді О. Ф. Пронін надав нам, студентам, можливість зрозуміти, наскільки важливий для таких творів контур фігур і фрагментів. Я назавжди запам'ятав його широкі сміливі лінії, які розрубували вітраж на чіткі ритмічні площини, що заповнювалися потім плямами кольору. На наш подив, Олександр Федорович змушував збільшити ширину основних контурів центральних фігур завбільшки 7 см, при висоті фігури 4 м і загальній висоті вікон близько 10 м. Він просто змушував зробити саме так – правильність такого рішення ми усвідомили вже після установки твору на місці: контури за шириною були такими, як слід, вони дуже вдало вписались у загальну пластичну систему вітражів. Темні широкі контури основних фігур не зливались з іншими лініями вітражного оскління, «тримали» загальну форму, вигідно підкреслювали основні смислові елементи композицій. Вітражі розташовувались у малювальному класі на шостому поверсі ХПКБ. На жаль, вони зникли, бо після ремонту були демонтовані з заміною вікон на звичайний склопакет з метою утеплення приміщень.

У вітражній майстерні завжди був запас кольорового скла. Слід зазначити, що у Харкові заводу з виробництва такого скла не було, експериментальна хімічна лабораторія на дослідному заводі Харківського політехнічного інституту виробляла скло певних видів у дуже малих кількостях. Тому забезпечити навчальний процес у вітражній майстерні було нелегкою справою. Олександр Федорович використовував будь-яку можливість знайти інформацію про наявність де б то не було кольорового скла та отримати його для роботи.

Скло доводилося привозити зі скляних заводів. Найближчий завод був в Ізюмі Харківської обл., але там вдавалося знайти не листове,

а оптичне скло для виробництва лінз, так званий еркльоз – великі шматки кольорового скла, схожі на прозоре кольорове каміння. Пригадується випадок, що про нього розповідав сам О. Ф. Пронін: коли він навіть не здивував, а просто вразив своїм знанням природи скла одного зі своїх замовників. Тоді Олександр Федорович виконав і встановив вітражі в одному з харківських ресторанів. Робота сподобалася замовнику, але той забажав для підтримки вітражного ансамблю на вікнах придумати щось особливе для барної стійки. Приміщення було невеликим. Як професіонал, Олександр Федорович розумів, що класичний плаский вітраж не вирішить проблему. Нічого не пояснюючи заздалегідь, він привіз і поклав на барну стійку величезний шматок прозорого кольорового каменя, котрий вилискував на стійці, як казковий діамант. Це виявилось те, що потрібно, – замовник був вражений: звідки художник, який проводить весь свій час у майстерні, знає про такі чудеса й красу. Де він міг узяти таке диво?

У свою чергу замовник теж вразив мистця. У відповідь на такий несподіваний ефект від еркльозу, він закотив штанину, дістав з власної шкарпетки пачку грошей, виділив частину й одразу віддав її Олександрові Федоровичу. Художник згадував про це, коли говорив про різноманітність видів скла – він збирав зразки різних сортів гутного і заводського скла, давав студентам завдання на використання його художніх, декоративних властивостей. Під керівництвом Майстра також виготовлялися різні зразки фарбованого скла і стекол з різною механічною обробкою.

Пригадується, як один зі студентів художньо-промислового інституту Ігор Мунк (захистив диплом у 1992) попросив керівництво вишу і деканат створити для нього індивідуальну програму для поглибленого вивчення мистецтва вітражу. Деканат і викладачі кафедри МДР пішли назустріч студентові, програма була розроблена, почалося навчання. Багато ескізів і вітражних проєктів, створених тоді І. Мунком, вимагали для виконання спеціальних технологій обробки скла: плавлення, нанесення граней, різьблення, травління. В умовах однієї навчальної лабораторії – вітражної майстерні – виконати більшість таких робіт уявлялося неможливим. Було прийнято рішення відправити студента у відрядження на Дятьківський кришталевий завод у Брянській області. На той час я був ще студентом, проте О. Ф. Пронін запропонував мені поїхати у відрядження разом з Мунком, щоб допомогти йому привезти до Харкова виконані за його ескізами з плавленого в заводських умовах скла завдання, а також виконані там різноманітні зразки скла. Ще раніше завідувач кафедри запропонував мені по-

думати про майбутню роботу в інституті завідувачем лабораторії вітражу на кафедрі МДР. Тому для мене поїздка на завод була цікавою і необхідною для поповнення знань у вітражній галузі. Я справді отримав можливість побачити багато процесів професійної і технологічно правильної обробки скла, мав змогу спостерігати за процесами виготовлення авторських скляних виробів та за особливостями масового виробництва зразків побутового скла, їх подальшого доопрацювання, художнього декорування та граніння. Ігор Мунк отримав дозвіл працювати над своїми проєктами в кількох різних цехах заводу. Співпрацюючи з ним, я був у виробничих приміщеннях і спостерігав за роботою різних майстрів. Ми бачили, як виплавляють скло в дерев'яних або металевих формах, як дерев'яні форми часто підгоряли. Майстри видували вироби за ескізами, змішуючи різні за кольором шматки скла, результат цієї праці часто був неповторним.

Пильне спостереження за виробництвом демонструвало технологічні особливості обробки скла, дізнатися про які інакше було неможливо. Ми дивилися, як поступово остигають скляні вироби після обпалу. Їх остуджували у два способи: в закритих камерах і на рухомих вальцях з підігрівом (ця конструкція мала назву «лер»). Спостереження за цим процесом на заводі, розуміння виду і стану скла в різні моменти часу його охолодження допомогли пізніше налагодити у вітражній лабораторії випал студентських робіт, уникаючи браку і втрати скляних деталей.

Крім нас на заводі були й студенти з іншого вишу, які також привезли проєкти виробів зі скла, відповідно до яких їм на заводі виготовили зразки в матеріалі. Удень ми всі були у виробничих цехах, а ввечері та у вільний час спілкувалися, говорили про скло, його властивості та секрети. Чи знаєте ви, який метал зіп'яється зі склом? Це було одне з питань, поставлених нам завідувачем кафедри скла, викладачем, який керував групою студентів, що приїхали на завод одночасно з нами. Ми, звичайно, багато чого не знали. Але у спілкуванні, спостереженнях накопичувався досвід.

Зазначу, що зв'язки з тим заводом утворилися досить міцні. Ігор Мунк, який навчався за індивідуальною програмою, отримував відрядження туди декілька разів. Він не лише успішно завершив виконання своїх проєктів і навчальних завдань: йому також доручили домовитися про подальшу співпрацю інституту і, зокрема, кафедри МДР із виробництвом, що Ігор успішно виконав. Наступного року це було реалізовано, і студенти кафедри під час літньої практики виконали в приміщенні заводу розпис стіни цеху алмазної грані, натомість завод надав кошти на виготовлення

планшетів для навчального процесу студентів кафедри МДР, а також барвники для скла та робочі прилади для верстата алмазної грані, придбаного раніше інститутом.

Брикети, листове скло і смальту – непрозорі пластини пофарбованого в масі скла – привозили до Харкова зі скляних заводів різних міст. О. Ф. Пронін домовлявся зі студентами і випускниками Худпрому про допомогу в придбанні та доставці у Харків таких стекол. В умовах дефіциту всього кольорове скло не було винятком. Іноді щоб отримати такий незвичайний, але необхідний для навчання матеріал, доводилося їздити в далекі відрядження. Наприклад, із Брянська кольорове скло було привезено зусиллями Ігоря Лузакова, тоді ще студента кафедри МДР.

Кількість скла у вітражній лабораторії варіювалася, скла іноді було зовсім мало, іноді навпаки, багато, тому що більшість великих за обсягом вітражів виконувалися студентами за посередництвом НДСу – науково-дослідного сектору інституту, який намагався забезпечувати завчасну купівлю різного за кольорами скла, необхідного для навчання і практичної роботи студентів.

Отримане скло треба було десь складати, тому було вирішено у 104-й вітражній лабораторії виготовити спеціальні металеві шафи для його безпечного зберігання. Разом з працівником НДСу Миколою Ніколюком ми ці шафи зробили.

Незвичайна пригодницька історія була й у мене. Знаючи, як складно буває дістати кольорове скло, такий необхідний для роботи матеріал, одна з колишніх студенток Худпрому, однокурсниця з потоку, на якому ми разом училися, зателефонувала мені, тоді вже завідувачу вітражної лабораторії. Однокурсниця розповіла про те, що її знайомий придбав у Запоріжжі приміщення, заповнене як склад шматками різнокольорового скла. Приміщення потрібно було вивільнити, шматки скла погоджувалися віддати в обмін на що-небудь цінне і красиве. Я запропонував свою картину, зимовий пейзаж розміром 150 × 150 см, в обмін на скло, і питання було вирішено. У Харкові я домовився про вантажівку, яка мала перевезти ті шматки скла із Запоріжжя до нашої майстерні. Власник приміщення в Запоріжжі був задоволений привезеною картиною, я сплатив робітникам за завантаження скла. Ми оформили документи на вантаж на водія машини і поїхали зі склом до Харкова. Відбувалось усе взимку, погода була з вітром і снігом. Ми їхали вночі, щоб заощадити час, водій звернув на закриту бетонну швидкісну трасу. Посередині траси нам перегородили шлях міліцейські мигалки. Після пояснень з боку водія й експедитора ми продовжили шлях. Але наступна зупинка в Меремі на посту

ДАІ в нічній темряві змусила нас вийти на сніг з кабіни автівки. Під дулом автоматів нас обшукали і промацали до шкарпеток. Вантажівку перевірили, все роз'яснилось, машину відпустили, і я успішно довів скло до Харкова. Уважно переглянувши маркування брикетів кольорового скла, я виявив, що воно було вироблене на заводі в Гусь-Хрустальному Володимирської обл. Пізніше привезене з пригодами запорізьке скло було використано для прикрашання деталей оновленого паркану Худпрому.

Поза сумнівом, вітраж став основним напрямом у творчій і педагогічній роботі О. Ф. Проніна [1]. Проте як завідувач кафедри монументально-декоративного розпису (нині кафедра монументального живопису) Олександр Федорович докладав багато зусиль до посилення її рядів відомими й досвідченими художниками-монументалістами, перспективною молоддю. Він згуртував кафедру, підтримував творчу й плідну атмосферу серед колег і студентів, відстоював на кафедральних переглядах мистецьку якість, професіоналізм, а на переглядах вченої ради інституту – найбільш сміливі й експериментальні роботи, мистецьку лінію окремих педагогів кафедри (Лл. 24, 25). Саме в період О. Ф. Проніна кафедра розцвіла і заклала свої найкращі традиції, підходи та методологію, на яку зараз спираються його послідовники і сучасна робота кафедри.

Пригадується й те, як вітражна лабораторія, що ми її ласкаво називали «вітражка», збирала у своїх стінах фахівців-одномумців не тільки для роботи. Лабораторія вітражу була улюбленим дітищем О. Ф. Проніна, ймовірно, тому така, наприклад, значна подія, як присвоєння йому звання професора святкувалась саме там, у 104-й. Привітали професора тодішні «кити» і «зубри» Худпрому: О. В. Вяткін, С. П. Єгоров, Є. Ф. Жердицький, В. Ф. Константинов, В. В. Сізіков та інші, відомі харківські мистці і практично все керівництво інституту. Я, тоді зовсім молодий, недавній студент, відчував себе ніяково серед корифеїв вишу, які без винятку дякували Олександрові Федоровичу. То була подяка за наполегливість у здійсненні мрії, дієвість і плідну творчу працю, яка втілилась у створенні цілого потужного напрямку в освітній стратегії інституту. Скромний у житті молодий професор тоді, пам'ятаю, дещо ніяковів: «Чому всі такі вдячні мені сьогодні, я ж лише масло на хліб намазав і ковбаси нарізав?..»

Однак без перебільшення можу сказати, що життя Олександра Федоровича було цілком присвячене мистецтву і вітражу особливо. Разом зі своєю дружиною і беззмінною соратницею і співавторкою у творчості Галиною Володимирівною Тіщенко майстер відкрив для Харкова і всього



*Гл. 1. О. Пронін і Г. Тищенко у вітражній майстерні ХДАДМ.
1996. Фото Є. Котляра*



Гл. 2. О. Пронін і Г. Тищенко. Прогрес і мистецтво. Ескіз вітража. Конкурсна робота. 1962



Гл. 3. Г. Тищенко. Древо. Вітраж. Листове безбарвне скло, глибоке травлення. Прага. 1966



*Гл. 4. М. Радомський у вітражній майстерні ХХІІІ.
Початок роботи завідувачем лабораторії вітражу. 1990*



Іл. 5. Копія вітража. Студентська робота.
4 курс, 1 сем. (кер.: О. Пронін). 1990-ті. ХДАДМ



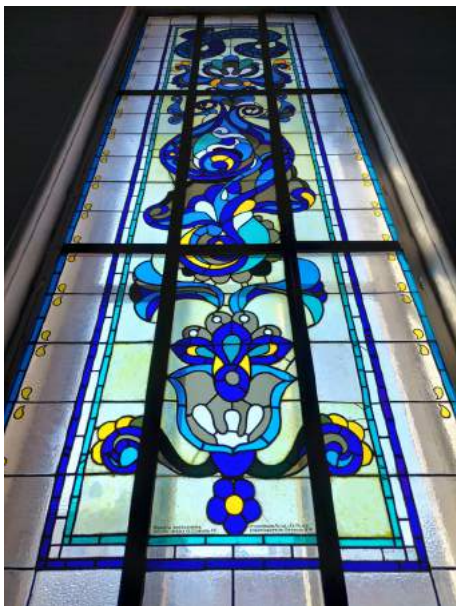
Іл. 6. Декоративний натюрморт. Творча робота з
вітражу. 4 курс, 3 сем. (кер.: О. Пронін).
1990-ті. ХДАДМ



Іл. 7. О. Пронін та О. Хоменко
на об'єкті встановлення
вітражів (ХПКБ). 1980-ті

Іл. 8. О. Пронін серед
студентів-монументалістів.
Робота над створенням
колективного вітража.
Кінець 1990-х.
Фото Є. Котляра





Іл. 9. Вітраж для вікна сходового прольоту 1-го корпусу ХДАДМ.
Авт.: С. Єгоров, вик.: студенти
4 та 5 курсів спеціальності «Інтер'єр і
обладнання», кер.: О. Пронін. 1973–1974



Іл. 10. Художні вітражі з портретами видатних
художників у вікнах колишньої бібліотеки ХХІІІ
(нині музей ХДАДМ). Виконані студентами-
монументалістами під керівництвом О. Проніна.
Кінець 1980-х. Фото Є. Котляра



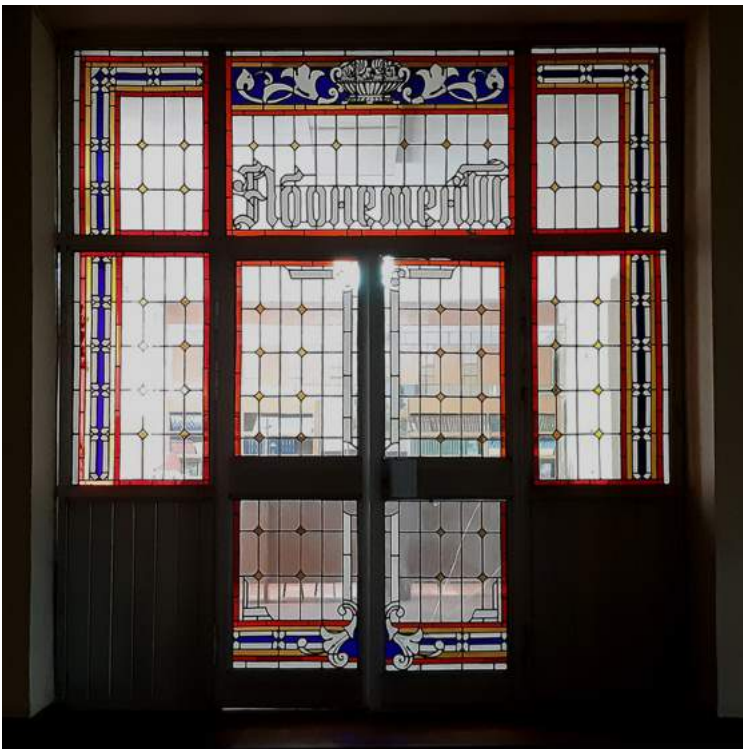
Іл. 11. Портрети Тараса Шевченка
та Сергія Васильківського.
Вітраж для бібліотеки ХХІІІ
(нині музей ХДАДМ). Фрагмент.
Фото Є. Котляра



Іл. 12. Студент 5 курсу
кафедри МДР Є. Котляр у день
захисту на фоні своєї дипломної
роботи «Проект вітражів для
Харківської хоральної синагоги на
тему «Єврейські свята»». 1995



Лл. 13. О. Пронін з колегами серед випускників кафедри МДР. 1995. Зліва направо: у верхньому ряду: І. Лузаков, В. Придятько, Г. Мироненко, М. Радомський (зав. лабораторії вітражу), В. Касьян; у другому ряду: В. Носенков (викл. каф. МДР), О. Пронін (зав. каф. МДР), С. Котляр, С. Дуденко (доц. каф. МДР), А. Анорічева-Єрьомка (ст. викл. каф. МДР), Є. Биков (доц. каф. МДР), Г. Тищенко (проф. каф. ІО), О. Хмельницький (проф. каф. МДР), В. Чурсін (ст. викл. каф. МДР), внизу: А. Губський



Лл. 14. Вітраж для залу абонементу бібліотеки ХПКБ (нині ХНУМГ). Початок 1990-х



Лл. 15. Вітраж для бібліотеки ХПКБ (нині ХНУМГ). Початок 1990-х

регіону вітраж як особливий вид мистецтва [1]. Ідеї й погляди на навчальний процес засновників харківської вітражної школи О. Ф. Проніна й Г. В. Тищенко базувалися на творчому досвіді найкращих представників українського промислового мистецтва, а утворена ними майстерня вітражу розвивалась у контексті актуалізованої на той час художньо-промислової освіти [5, с. 113–115]. Курс «Робота в матеріалі (технологія вітражу)» за фахом 2251 «Монументально-декоративний розпис» формувався як один

із профільних для підготовки художників монументально-декоративного розпису. Успішне функціонування вітражної майстерні, численні новачі та творчі знахідки, апробовані у навчальному процесі з дисципліни «Робота в матеріалі» («технологія вітражу») курсу монументального живопису, стали основою для створення й видання у 1989 р. підручника «Проектування сучасних вітражів і технологія їх виготовлення» [10]. На відміну від родинних майстерень вітражистів минулого, представники яких мали мож-

ливість послуговуватись досвідом попередніх поколінь, О. Ф. Пронін і Г. В. Тіщенко від початку акцентували свою увагу на важливості й пріоритеті наукового підходу до всіх без винятку аспектів створення вітражів. Унікальний досвід з реставрації (1966–1969) частково втраченого під час Другої світової війни вітража «Муза архітектури», створеного на межі XIX–XX ст. для особняка О. Бекетова [9, с. 25], сприяв зростанню професійного творчого потенціалу обох майстрів, став підґрунтям для формування методики викладання фахово орієнтованих дисциплін з підготовки монументалістів, заклав основи розвитку харківської школи вітражу.

Відзначившись успіхом у перших вітражних роботах, художники в кожному наступному творі удосконалювали власну майстерність і давали своїм учням взірць нового творчого підходу. У всіх своїх вітражах О. Ф. Пронін і Г. В. Тіщенко були новаторами, експериментуючи з різними техніками, опрацьовуючи велику кількість різноманітних тем [6, с. 100] (Іл. 26). На початку 1980-х рр. у Харкові з'явилися створені ними вітражі для щойно введених в експлуатацію громадських споруд, зокрема для Палацу спорту (на пр. Маршала Жукова; 1980), Театру юного глядача (1981) та Палацу одружень (1982). Протягом 1986–1993 рр. художники працювали над створенням вітражного ансамблю «Сторінки історії» для сходових маршів Управління Південної залізниці у Харкові, яке домінує у забудові Привокзальної площі [1]. Важливим здобутком у спадщині О. Проніна та Г. Тіщенко є вітражні роботи на чотирьох станціях харківського метрополітену, створені в останню чверть XX ст. [6, с. 107] (Іл. 27, 28).

Важко визначитись, яка саме тема була провідною у творчості цих майстрів, бо діапазон тем, які вони вирішували, був надзвичайно широкий. У цьому контексті слід вказати на напрямок творчих пошуків. Якщо шлях до вітражної творчості мистці починали з вивчення класичних аналогів вітражів, що були в харківському храмі Усікновення глави Іоана Предтечі, розташованому в Молодіжному парку Харкова, то в розквіті творчих сил, маючи величезний досвід, О. Ф. Пронін, а згодом і Г. В. Тіщенко звертаються до класичного храмового вітражу, про що свідчать їхні численні твори у цій царині. Лишень декілька років було відведено життям на цю галузь: з 1996 р. О. Ф. Пронін уперше почав працювати над вітражами з релігійної тематики і створював їх до свого останнього часу (Іл. 29, 30). Останні вітражі – для монастиря кармелітів (нині монастир кармеліток босих) у смт Покотилівка Харківської обл. – було закінчено вже після смерті майстра.

Хоча власні творчі замовлення Олександр Федорович виконував у власній художній майстерні, яка розташовувалася неподалік від Академії, на Пушкінському в'їзді, 6 (про це й дотепер нагадує пам'ятна дошка, встановлена на стіні будівлі його дружиною Г. Тіщенко у 2003 р., автор О. Рідний) (Іл. 31), саме 104-та майстерня Худпрому стала, без перебільшення, храмом вітражного мистецтва, де народжувалися та втілювалися ідеї, кувалися молоді мистці, де до останнього працював Майстер (Іл. 32).

Атмосфера прикрашеної вітражами 104-ї лабораторії була неповторною, певною мірою таємничою через світло вітражів і різноманіття обладнання й разом з тим дуже творчою, комфортною для роботи. Там можна було обговорити новий проєкт, виконати непросту і відповідальну роботу, поспілкуватися, працювати над навчальними завданнями, створювати реальні твори і замовлення, а також святкувати дні народження і значущі для кафедри події.

Олександр Федорович, уже як завідувач кафедри, пояснював нам, співробітникам, як важливо для нього після захистів дипломів говорити з випускниками про те, де вони бачать недоробки та недоліки, а що, навпаки, є добрим у викладанні, – так він відшліфовував методику викладання фахових дисциплін.

Сьогодні ми намагаємося зберегти та примножити мистецьку спадщину, закладену О. Ф. Проніним, засновником школи художнього вітражу у Харкові та Східній Україні. Ця спадщина розвивається у творчості його учнів і послідовників, серед яких окрім себе я можу назвати Д. Курсіна, Г. Мироненка, Є. Котляра, В. Придятька, І. Легуцького, І. Лузакова та інших, які працюють в Україні та за її межами (Іл. 33–37). Але ця спадщина зберігається і в лабораторії, про яку йдеться. Останніми роками вдалося встановити більш сучасні печі для випалення скла, витяжку, оновлюються й удосконалюються окремі завдання і методики викладання вітражу (Іл. 38). Мистецькі традиції, закладені О. Ф. Проніним, живуть і поширюються у навчанні та творчості сучасних студентів (Іл. 39–44). Напередодні 100-річчя Академії автор цих рядків разом зі студентами – як це робив колись Олександр Федорович Пронін – виконали новий твір: розписали, обпекли і встановили в корпусі Академії новий вітраж (Іл. 45, 46). І це є не тільки пошана нашої Альма-матер, це й велика вдячність та пам'ять Учителю, справу якого сьогодні продовжують нові покоління художників-монументалістів і вітражистів, які свого часу пройшли вишкіл через горнило вітражної майстерні.



Лл. 16. В. Носенков. Вітраж для інтер'єру ХПКБ (нині ХНУМГ). Початок 1990-х



Лл. 17. Є. Котляр. Вітраж «Герб Харкова 1887 року». ХПКБ (нині ХНУМГ). 1994



Лл. 18. Вітраж для читального залу бібліотеки ХПКБ (нині ХНУМГ). Початок 1990-х



Лл. 19. Вітраж для залу абонементу бібліотеки ХПКБ (нині ХНУМГ). Початок 1990-х



Лл. 20. Вітраж для залу абонементу бібліотеки ХПКБ (нині ХНУМГ). Фрагмент. Початок 1990-х



Лл. 21. О. Пронін біля картонів вітражів для бібліотеки ХПКБ (нині ХНУМГ) на другому поверсі старого корпусу ХХІІ. Початок 1990-х



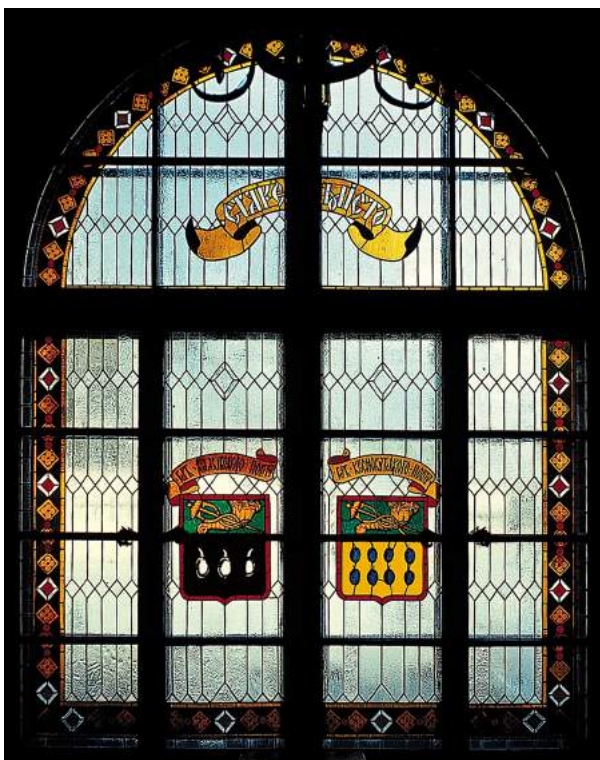
Іл. 23. В. Касьян, С. Базанов. Копія старовинного вітража XVIII ст. одного з палаців Санкт-Петербурга. Картон. 1994. Кер.: О. Пронін. Лабораторія вітражу, ХДАДМ



Іл. 22. Центральний вітраж для входу до бібліотеки ХІКБ (нині ХНУМГ). Видяг зсередини приміщення. Початок 1990-х



Іл. 24. Склад кафедри МДР у 1996 р. Зліва направо: Є. Котляр, М. Крилов, А. Анорічева-Єрьомка, В. Носенков, Є. Биков, С. Дуденко, О. Хмельницький, О. Пронін (зав. кафедри)



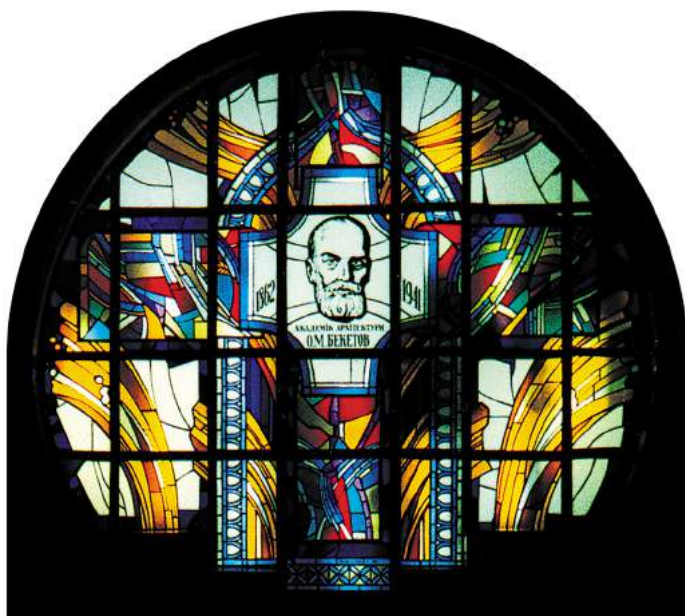
Іл. 26. О. Пронін. Геральдичний вітраж для ресторану «Старе місто», м. Харків. 1973. Моліроване скло, розпис, свинець. Не зберігся



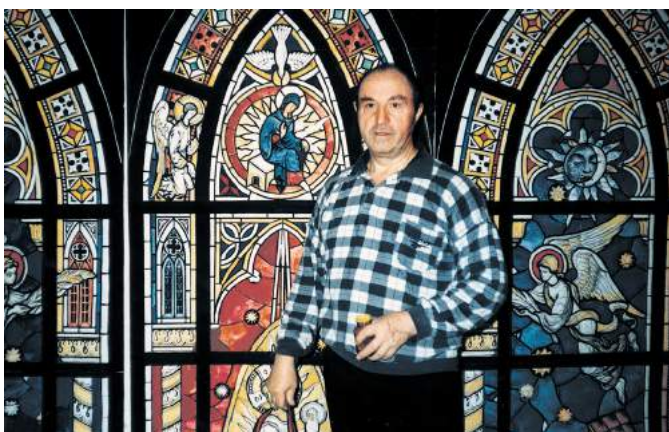
Іл. 25. О. Пронін під час екзаменаційного перегляду студентських робіт кафедри МДР вченою радою ХДАДМ. Кінець 1990-х



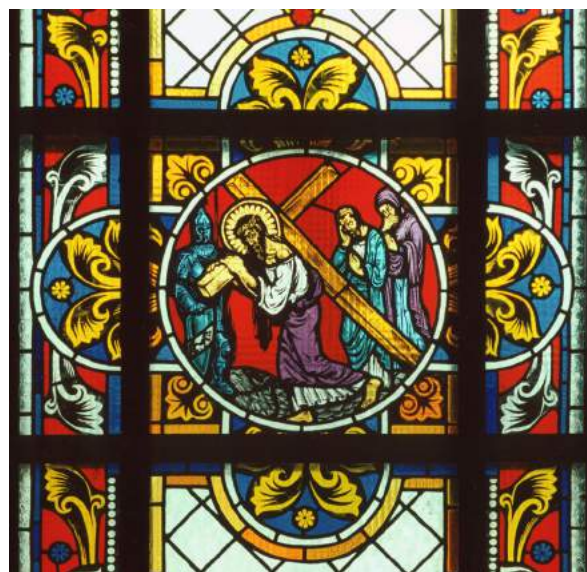
Іл. 27. О. Пронін, Г. Тіщенко. Наука. Вітраж. Ст. метро «Академіка Барабашова» у Харкові. 1982–1985. Кольорове скло, розпис, свинець



Іл. 28. О. Пронін, Г. Тіщенко. Академік архітектури О. Бекетов. Вітраж. Ст. метро «Архітектора Бекетова» у Харкові. 1990–1995. Кольорове скло, розпис, пластцемент



Іл. 29. О. Пронін у своїй вітражній майстерні під час роботи над картонами вітражів для кафедрального собору Успіння Пресвятої Діви Марії у Харкові. 2001



Іл. 30. О. Пронін. Несіння хреста. Вітраж. Кафедральний собор Успіння Пресвятої Діви Марії у Харкові. 2000–2001. Кольорове скло, розпис, свинець. Фрагмент



Лл. 31. Встановлення пам'ятної дошки О. Проніну на стіні будинку на Пушкінському в'їзді, 6, де була його майстерня. Авт.: О. Рідний. 2003. Четверта ліворуч – Г. Тищенко



Лл. 32. О. Пронін зі студентами у вітражній майстерні. 2001



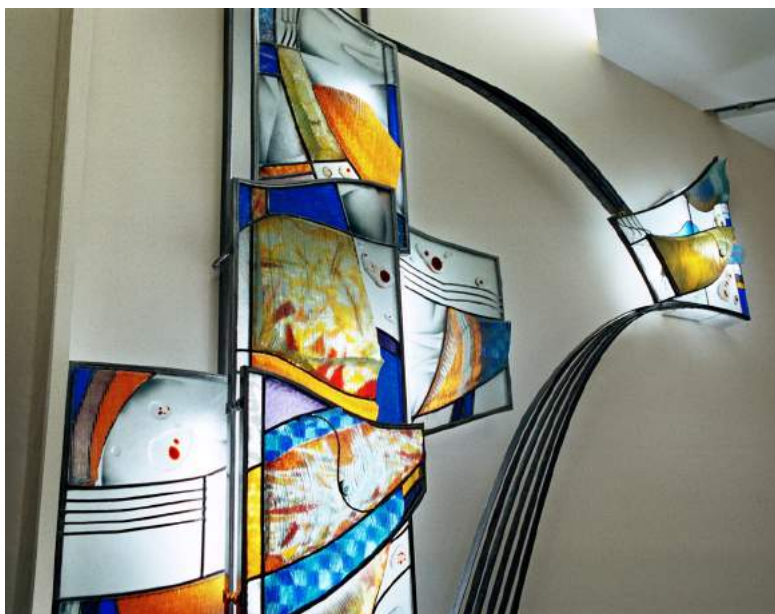
Лл. 33. М. Радомський. Декоративний вітраж для салону краси у м. Черкаси. Друга половина 2000-х



Лл. 34. Д. Курсін. Вітраж для храму 2000-річчя Різдва Христового у м. Харкові. Початок 1999. Фрагмент



Лл. 35. Є. Котляр. Вітражі «Святі місця Ерец-Ізраель» та «12 колін Ізраїлевих» для молитовної зали Головної синагоги м. Києва («Подільська» / «Щекавицька» синагога). 2002



Іл. 36. Г. Мироненко. Вітражний артоб'єкт для приватного житла, м. Харків. 2002



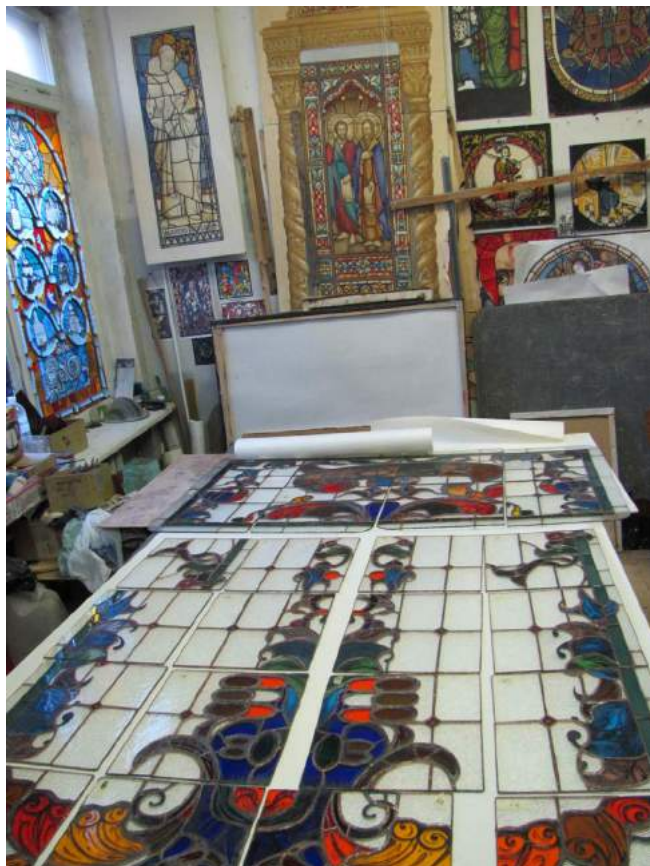
Іл. 37. У вітражній майстерні. Під час роботи для внутрішнього холу будівлі СБУ у м. Харкові. 2001. На фото (зліва направо): О. Колесніченко (навчальний майстер), М. Радомський (зав. лаб.), В. Носенков (зав. каф. МДР), В. Гутніков (студент 4 курсу МДР)



Іл. 38. Сучасний вигляд лабораторії художнього вітражу № 104, 2-й корпус ХДАДМ. 2021



Іл. 39–42. Сучасні студентські роботи, виконані у вітражній майстерні ХДАДМ. Друга половина 2010-х – початок 2020-х



Іл. 43. Робота над створенням вітража для входу в головний хол 1-го корпусу ХДАДМ. 2016



Іл. 44. Вітраж у центральних дверях 1-го корпусу ХДАДМ. 2016. Авт. ескіза та кер. роботи студентів 3 курсу «Дизайн середовища» і 4 курсу МЖ М. Радомський



Іл. 45. Робота над створенням вітража «KSADA 100» у вітражній майстерні. Авт. ескіза М. Радомський (у центрі) зі студентами 4 курсу спеціальності ДС ХДАДМ. 2021



Іл. 46. Вітраж «KSADA 100» до 100-річчя ХДАДМ. Авт. ескіза та кер. студентської роботи М. Радомський. 2021

Література:

1. А. Пронин, Г. Тищенко: творческое содружество : заметки о творчестве, воспоминания коллег и друзей : [альбом] / [под ред. Г. В. Тищенко]. Харьков : ХГАДИ, 2012. 144 с. : цв. ил., фот.
2. Константинов В. Мои воспоминания об Александре Федоровиче Пронине. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2005. № 3. С. 234.
3. Котляр Е. Харьковская школа витража. *Ватерпас*. 2004. № 50. С. 72–75.
4. Педагогічна майстерність : підручник / І. А. Зязюн, Л. В. Крамушченко, І. Ф. Кривонос та ін. Київ : Вища школа, 1997. 349 с.
5. Пронін О., Тищенко Г. Харківська школа художнього вітража. *75 років вищій художньої школи Харкова, 1921–1996* / упоряд. : В. Даниленко, Л. Бикова ; голов. ред. В. Торкатюк. Харків : ХХПІ, 1996. С. 113–115.
6. Радомський М. Т. Вітражне мистецтво Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття: (гене́за, стилістичні трансформації) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06. Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2014. 204 с.
7. Радомський М. Т. Портретні зображення у вітражному мистецтві. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. № 1. С. 42–45.
8. Радомський М. Т. Харківська школа вітражу. *Витоки педагогічної майстерності*. 2015. Вип. 15. С. 263–267.
9. Тищенко Г. Вітраж «Муза архітектури»: о реконструкції вітража Дома учених Харкова. *Архитектура, строительство, события*. 2004. № 1. С. 25.
10. Тищенко Г. В., Пронин А. Ф. Проектирование современных витражей и технология их изготовления : учеб. пособие. Киев : УМК ВО, 1989. 116 с.

References:

1. Tishchenko, G. V. (2012). *A. Pronin, G. Tishchenko: tvorcheskoe sodruzhestvo : zametki o tvorchestve, vospominaniia kolleg i druzei* [A. Pronin, G. Tishchenko: creative community: notes on creativity, memories of colleagues and friends] [Album]. Kharkov: KhGADI. [In Russian].
2. Konstantinov, V. (2005). *Moi vospominaniia ob Aleksandre Fedoroviche Pronine* [My memories about Alexander Fedorovich Pronin]. *Traditions and Innovation in the Higher Architectural-Artistic Education*, 3, 234. [In Russian].
3. Kotliar, E. (2004). *Kharkovskaia shkola vitrazha* [Kharkov school of stained-glass windows]. *Vaterpas*, 50, 72–75. [In Russian].
4. Zyazyun, I. A., Kramushchenko, L. V., Kryvonos, I. F. et al. (1997). *Pedahohichna maisternist* [Pedagogical skills]. Kyiv : Vyshcha shkola. [In Ukrainian].
5. Pronin, O. & Tyshchenko, H. (1996). *Kharkivska shkola khudozhnoho vitrazha* [Kharkiv school of art stained glass windows]. In V. Danylenko & L. Bykova (Eds). *75 roktiv vyshchoi khudozhnoi shkoly Kharkova, 1921–1996* [75 years of the higher art school of Kharkiv, 1921–1996] (pp. 113–115). Kharkiv: KhKhPI. [In Ukrainian].
6. Radomskiy, M. T. (2014). *Vitrazhne mystetstvo Kharkova druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: (geneza, stylistychni transformatsii)* [Stained glass art of Kharkiv of the second half of XX – the beginning of XXI century: (genesis, stylistic transformations)]. PhD dissertation. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine. [In Ukrainian].
7. Radomskiy, M. T. (2015). **Portretni zobrazhennia u vitrazhnomu mystetstvi** [Portraits in the art of stained glass]. *Traditions and Innovation in the Higher Architectural-Artistic Education*, 1, 42–45. [In Ukrainian].
8. Radomskiy, M. T. (2015). *Kharkivska shkola vitrazhu* [Kharkiv school of stained glass window]. *The sources of pedagogical skills*, 15, 263–267. [In Ukrainian].
9. Tishchenko, G. (2004). *Vitrazh “Muza arkhitektury” : o rekonstrukcii vitrazha Doma uchenykh Kharkova* [Stained glass window “Muse of Architecture”: on the reconstruction of the stained glass window of the House of Scientists of Kharkov]. *Arkhitektura, stroitelstvo, sobytia*, 1, 25. [In Russian].
10. Tishchenko, G. V. & Pronin, A. F. (1989). *Proektirovanie sovremennykh vitrazhei i tekhnologiia ikh izgotovleniia* [Design of modern stained-glass windows and technology of their production]. Kiev: UMK VO. [In Russian].



РОЗДАІА

№4

РЕЦЕНЗІЇ

ID ORCID 0000-0002-9016-6615
DOI 10.33625/visnik2021.02.385

Зоя ЧЕГУСОВА

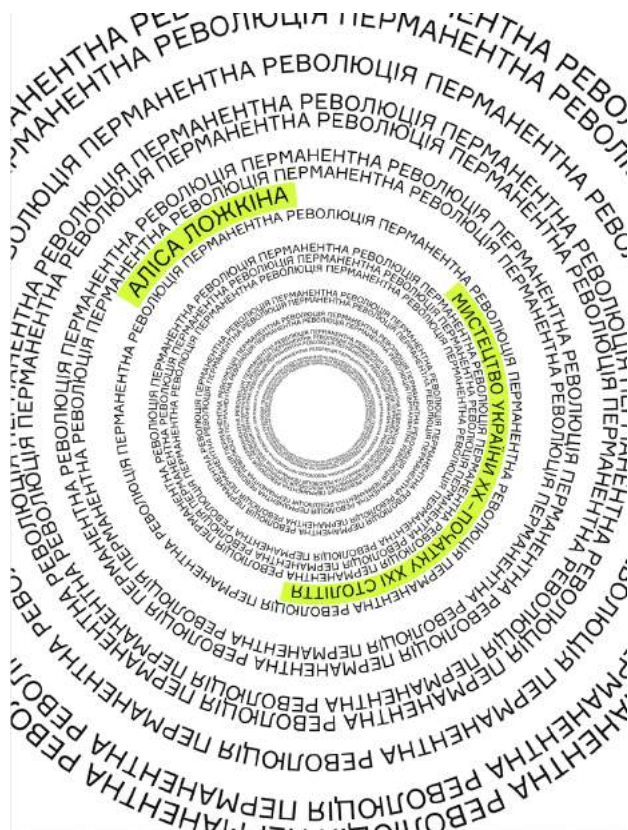
Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського НАН України

ВИДАННЯ, ЩО ВІДКРИВАЄ ЗАХОДУ ВСЕСВІТ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Ложкіна А. *Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття*. Київ : ArtHuss, 2019. 542 с., 411 іл. ISBN: 978-617-7799-06-0

Lozhkina, A. (2019). *Permanent Revolution: Art in Ukraine the 20th to the Early 21st Century*. Kyiv: ArtHuss. [In Ukrainian].

Видання книги Аліси Ложкіної, яке здійснено в рамках грантового проекту міжнародної співпраці Українського культурного фонду в тристоронньому партнерстві між ініціатором та координатором проекту **Zenko Foundation** і видавництвами ArtHuss (Київ, Україна) й Nouvelles Éditions Place (Париж, Франція), давно було на часі: затребуване як українським суспільством, так і європейською і світовою спільнотою, для котрих мистецтво України ХХ ст. – особливо доби Незалежності – залишається, треба визнати, майже terra incognita. Французькою версією цієї книги, яка вийшла в лютому 2020 р. у паризькому видавництві Nouvelles Éditions Place, А. Ложкіна – провідна молода українська арткритикиня, член Української секції Міжнародної асоціації арткритиків АІСА (від 2020), кураторка масштабних вітчизняних і міжнародних артпроектів («Кодекс Межигір'я» (НХМУ, Київ, 2014), «Катерина Білокур. Хочу бути художником!» («Мистецький арсенал», Київ, 2015), «Довгий шлях до свободи. Українське мистецтво між революцією і гібридною війною» (м. Чикаго, США, 2014–2015), «Я – крапля в океані. Мистецтво української революції» (Відень, 2014), виставка Between Fire and Fire. Ukrainian Art Now. Semperdepot (Відень, 2019)), фаховий культуролог і мистецтвознавець (закінчила Національний університет «Києво-Могилянська академія» у 2008), головний редактор журналу «Art Ukraine» (2010–2016), заступник генерального директора «Мистецького арсеналу» (2013–2016), нині аспірантка Центральноєвропейського університету у Відні – по суті, першою «прорубала вікно в Європу», від-



кривши європейцям всесвіт українського мистецтва в його еволюційно-революційному поступі останніх 120 років. Вийшла і англійська версія монографії¹ цієї авторки, що, таким чином, ще більше розширює «географію» українського мистецтва в англомовному світі.

Ключові слова в назві книги – «перманентна революція» – опосередковано пояснюються автором у вступі до книги: «Упродовж майже тридцяти років від часу розпаду СРСР Україна здобула державну незалежність, пізнала феномен олігархічного капіталізму <...> пережила три хвилі масових протестів, дві революції, гібридну війну на сході країни, анексію Криму, невротичну запізнілу декомунізацію і тотальну карнавалізацію політики. <...> Перманентна соціальна турбулентність поступово стала звичкою і сформувала вже кілька поколінь українських художників, світогляд яких нерозривно пов'язаний із життям за доби докорінних змін <...> Турбулентність ніяк не закінчиться, болючий пошук власної ідентичності в театрі тіней непростого минулого, життя на руїнах найбільшої утопії ХХ століття і щира, збережена попри численні історичні травми віра в те, що суспільство можна й потрібно змінювати, – усе це формує унікальну енергетику мистецтва й клімату в країні загалом». (С. 10)

¹ Lozhkina A. *Permanent Revolution: Art in Ukraine the 20th to the Early 21st Century*. Kyiv : ArtHuss, 2020. 544 p.

Книга складається з двох великих частин. Перша частина «Витоки. До розпаду СРСР» включає п'ять розділів, які містять 30 підрозділів, що являють собою своєрідні нариси – «авторські наративи» за тією чи іншою темою поетапного мистецького поступу української образотворчості від кінця XIX ст. до знаменного 1991 р. Друга частина «Мистецтво Незалежної України» містить три розділи і, відповідно, 37 підрозділів, присвячених ретельному аналізу розвитку сучасного українського мистецтва кінця 1980-х – 2010-х рр. Досить важливо, що це видання якісно проілюстровано внаслідок ретельного обстеження авторкою чисельних музейних збірок і колекцій галерей, центрів сучасного мистецтва в Україні та у ближньому зарубіжжі, в результаті чого 24 з них допомогли в ілюструванні книги (авторка починає книгу саме з подяки усім інституціям та колегам, не забувши нікого, хто допоміг їй у наданні ілюстративного матеріалу).

У невеличкій анотації до книги гранично скупко зазначено, що вона «є спробою пов'язати у цілісний наратив історію розвитку вітчизняних образотворчих практик від зародження модернізму до наших днів. Особливий акцент на феноменах часів незалежності». Насправді ж, прочитавши монографію А. Ложкіної, усвідомлюєш, що вийшла друком, по суті, перша серйозна історія мистецтва України XX–XXI ст. у стислому варіанті або перший «експрес-курс» історії українського мистецтва XX–XXI ст. на тлі монументальної мозаїки ключових історичних подій і політичних катаклізмів, де «під одним дахом» авторкою об'єднані феномени, які зазвичай відтворюються вітчизняними науковцями роздільно: мистецтво України часів монархій – у векторі, відповідному західноєвропейському; драматичне і суперечливе за своєю природою радянське мистецтво тоталітарного сталінського, відлигового хрущовського, застійного брежнєвського періодів доби раннього і пізнього соцреалізму; і, нарешті, новітнє мистецтво доби глобалізації з ретельним аналізом усіх його болісних трансформацій і суперечностей.

І хоча видавництво анонсувало цю монографію як «науково-популярне видання», проте з позицій здійсненого дослідницею академічного аналізу всіх провідних тенденцій українського мистецтва XX–XXI ст. і характеру розгляду творчості багатьох митців, а також її педантичних посилок на літературу і онлайн-ресурси, перемагає усе ж таки «наукове». Водночас прикро, що жанр заявленого видання, на відміну від суто академічного, не передбачає як включення бібліографії, а в цій книзі вона складає 299 джерел, так і іменного покажчика, який нараховує 1106 одиниць. Ці голі цифри – не для статистики, а для правди-

вого свідчення титанічної роботи, яку подужала авторка в процесі підготовки своєї монографії, і вони, певною мірою, додають ваги цій розвідці з точки зору рівня наукового мистецтвознавчого дослідження.

Від початку ознайомлення монографія приваблює і своєю естетикою: на білому тлі обкладинки зображено чорні графічно виразні символічні концентричні кола (як символ-натяк на незмінну траєкторію історії України?!), в які неодноразово вписана назва книги кеглем різної величини, і лише один кольоровий «штрих» – єдиний напис «Аліса Ложкіна», виконаний проміжним тоном між фісташковим і шартрезом. Неначе досить простий дизайнерський прийом, але доволі креативний.

Якщо дивитися на книгу в цілому, молода арткритикиня приємно вражає в ній своєю високою освіченістю, інтелектуальністю, масштабом філософського мислення. У монографії синкретично поєднуються історія, мистецтво, культура: вони ніби відтворені авторкою «за законом сполучених посудин», де мистецьке обличчя України прямо співвідноситься і нерозривно пов'язане з її соціально-політичними колізіями різних десятиліть. Авторка пише блискучі «історичні портрети» кожної доби, живописно змальовує їх культурні ландшафти, здійснює яскраві екскурси в царини архітектури, літератури, поезії, графопоезії, поезомалярства, кіноавангарду, театрального мистецтва тощо. Імпонує рафінована мова А. Ложкіної – емоційно-образна, без сухого псевдонаукового зауму і одночасно без барвистих журналістських «па»: у літературному викладі є необхідний баланс фахового наукового оціночного рівня й авторських інтонацій в індивідуальній манері висловлювання, що підкуповує в книзі, яка прочитується на одному подиху.

Цікаво спостерігати в тексті, як А. Ложкіна знаходить влучні змістовні переходи, звертаючись до діяльності вкрай різних мистецьких об'єднань, як майстерно перекидає «містки» між творчістю того чи іншого митця, особливо в підрозділах, що стосуються мистецтва кінця XX – початку XXI ст. Заслугує на увагу розділ «Нова хвиля на руїнах утопії. Кінець 1980-х – 2004», де А. Ложкіна описує нові для українського мистецтва явища, які виникають наприкінці 1980-х – на початку 1990-х: синтез елементів перформансу і гепенінгу, постмодерністська іронія, бурлеск, гострополітична сатира. Переконливим сприймається всебічний розгляд – буквально «розчленування» на складові з визначенням усіх властивостей – доволі специфічного українського живописного трансавангарду 1990-х рр. у творчості вітальної молодіжної «Нової хвилі». Гли-

боко розкривається роль і місце кола художників «Живописного заповідника», в центрі уваги якої була абстракція. Це такі митці, як Т. Сильваші (головний ідеолог «Заповідника»), М. Кривенко, А. Криволап, М. Гейко, О. і С. Животкови, які «поновлюють спадкоємність між авангардом, неофіційною традицією та мистецтвом незалежної України <...> Опинившись на волі у світі, де більше не діють закони попередньої епохи, художники шукають опертя у звичному живописному полотні. “Заповідник” потрібен їм, щоб хоч якось позначити межі в просторі тотальної вседозволеності». (С. 331–334)

Рефлексії авторки в текстах розділу «Покоління “Оранж”. 2004–2013», де вона осмислює феномени сучасного мистецтва України з цікавими паралелями із західноєвропейським і світовим мистецтвом, і водночас дистанція, витримана в аналізі описуваних мистецьких явищ, іноді з іронічною відстороненістю, свідчать про високий професіоналізм арткритика. Ложкіна виступає тут справжнім «літописцем» сучасного мистецтва доби Незалежності України, зупиняючись на найпомітніших артпроектах; на діяльності знакових галерей – від квартирних до офіційних, що існують до сьогодні, й тих, що давно зникли; на особливостях численних культових молодіжних творчих угруповань у Києві, Харкові, Одесі покоління, яке воліло до «...провокативності і привернення уваги до протиріч пострадянської художньої системи за допомогою конфлікту з орієнтацією на міжнародне інституційне середовище та спробу вибудувати зрозумілий для західного куратора й глядача наратив про Україну та її мистецтво...» (С. 432)

Нерідко складається враження, що авторка як справжній науковець своїм гранично об’єктивним – іноді хірургічно відчуженим, іноді нещадним, іноді ліричним – поглядом, ретельно фіксує найгостріші соціальні виразки пострадянського суспільства і «документуючи» відповідні найрадикальніші прояви в таких новітніх художніх практиках як відеоарт, цифрова фотографія, театралізований перформанс, інсталяція, пише своєрідну «історію хвороби» мистецтва ХХІ ст. Як анатом, вона препарує внутрішній устрій усіх актуальних практик, хоч і запозичених з Заходу, але значно трансформованих після мутації та адаптації на території українського мистецтва. В останньому розділі книги «Між війною і рейвом. Майдан 2013 року й пізніші часи» А. Ложкіна з точністю снайпера продовжує влучати в гострі характеристики часу, мистецтва, країни: «Мистецтво України – це територія розриву, життя на вулкані і постійне прагнення білого аркуша <...> В Україні

“гончарний круг історії” за останні сто з лишком років обертався безліч разів <...> За рахунок перманентної болісної трансформації українському мистецтву вдалося виробити жагу до життя і унікальну енергію <...> Сьогодні одне з найважливіших завдань – мінімізувати травми і відновити спадковість. Доки ми не навчимося зв’язувати нитки історії, усе знову і знову рватиметься та завдаватиме болю». (С. 542)

Неможливо стверджувати, що в книзі А. Ложкіної немає недоліків.

До основного з них рецензент віднесла б її певну структурну нерівність. У частині 1, присвяченій дореволюційному мистецтву 1880–1917 рр., добі «червоного ренесансу» 1917 – початку 1930-х, тоталітарному мистецтву сталінського періоду 1930–1953 рр., міжвоєнному Львову і Західній Україні, «іншому мистецтву» 1953 – кінця 1980-х рр., дослідниця, відмітимо, майстерно визначає головні віхи на доволі заплутаному шляху українського мистецтва разом з роздумами над основними художніми тенденціями, складаючи детальну мапу великих та малих сузір’їв митців і вияскравлюючи у своєму наративі мистецтва ХХ ст. як багатьох видатних художників, так і численні призабуті історією імена. Водночас вона, що прикро, уникає докладного аналізу творчості переважної більшості персоналій, які, безперечно, звучать у книзі, але не настільки «голосно», як вони на те заслуговують, зокрема ранній Ф. Кричевський, В. Кричевський, О. Кульчицька, О. Новаківський. Можливо, вважаючи, що їх творчість і цей період уже досить повно досліджені відомими українськими мистецтвознавцями, авторка віддає «дефіцитні книжкові площі» під новітнє мистецтво ХХІ ст., аналіз якого займає ліву частину видання. Таким чином, перші розділи книги набагато менше, на відміну від подальших, збагачені розлогими портретними характеристиками визначних персон. І часто-густо авторка проставляє свої акценти не на творчості усталених в історії зірок, а більше приділяє уваги менш значущим з мистецтвознавчої точки зору художнім феноменам чи персонажам. Одним із прикладів слугує підрозділ «Забуті імена міжвоєнного Львова», де авторка лише побіжно промовляє про таких чільних представників львівської артсцени середини ХХ ст., як Р. Сельський, М. Райх, І. Труш, О. Новаківський, П. Холодний, П. Ковжун, називає два знакових львівських художніх об’єднання 1930-х – АНУМ (Асоціація незалежних українських митців) і «Artes», коротко торкаючись їх виставкової діяльності. Але в основному концентрується на роботах представників львівської школи фотографії – таких маловідомих широкому загалу і

справді забутих, як Г. Миколяш, Я. Мержецька, Ю. Світковський, В. Ромер та інші. Безумовно, це авторське право – обирати персони для свого дослідження, але все ж таки хотілось би більше інформації про згаданих тут великих живописців, які дійсно незабуті й чий імена міцно вкарбовані у скрижалі історії.

Іноді в тексті бентежить і безапеляційність тверджень молодої авторки, висловлених із «юнацьким (вірніше дівочим) максималізмом», зокрема стосовно М. Бойчука, Ф. Кричевського, – які вимагали більш міцної аргументації. Особливо викликає заперечення в підрозділі «Василь Єрмілов і конструктивістський “Авангард” у Харкові» «вирок» авторки монографії київському конструктивізму, який у 1920-х рр. був офіційним стилем радянської архітектури, а вже у 1930-х піддався гострій критиці: «Власної потужної конструктивістської архітектурної школи в Україні так і не з’явилося. Усі будівлі у Києві – пізні і переважно балансують на межі ар-деко». (С. 91)

Так, справді, в Києві не були вибудовані такі монументальні конструктивістські ансамблі, як Держпром у Харкові, але під впливом конструктивістських ідей плідно працювала плеяда таких видатних київських архітекторів, як П. Альошин, О. Вербицький, В. Риков, Й. Каракіс, В. Заболотний, М. Гречина, О. Тацій, М. Холостенко та ін., в результаті чого впродовж 1920–1930-х рр. Київ прикрасили 150 споруд (!) у стилі конструктивізму і постконструктивізму,

що аж ніяк не дозволяє вирвати з історії сторінку «київського конструктивізму».

Але треба визнати, що недоліків у монографії набагато менше, ніж її переваг. І авторка явно применшує масштаб свого дослідження та внеску цієї розвідкою в сучасну мистецтвознавчу науку, коли ставить запитання, на яке одразу сама й відповідає: «Чи можливо силами однієї людини відновити всю канву подій та написати вичерпну й послідовну історію українського мистецтва в класичному розумінні цього слова? Очевидно, це було б надто грандіозне завдання, для виконання якого знадобився би геть інший часовий і людський ресурс. Це видання в жодному разі не претендує на повноту охоплення подій і постатей в українському мистецтві. Це суб’єктивний авторський погляд і дуже умовна канва, мета якої – висвітлити художню традицію України». (С. 11)

Віддаємо належне тому, що дослідження Аліси Ложкіної дарує можливість орієнтуватися всім охочим у дефініціях ускладненої мистецтвознавчої термінології, у напрямках та стилях мистецтва вказаного періоду, у механізмах авторських манер численних митців – видатних і мало відомих, яких дослідниця вперше вводить у науковий обіг. Таке видання, поза сумнівом, українське необхідне не тільки зарубіжному – освіченому і захопленому мистецтвом читачу, а перш за все вітчизняним науковцям, викладачам і студентам художніх вишів, численним шанувальникам мистецтва України.

ID ORCID 0000-0002-8410-3458
DOI 10.33625/visnik2021.02.389

Наталія ЧЕХ

Інститут промоції заходів культури, м. Одеса

СИМВОЛІЧНА ПОДОРОЖ «СКРИПКИ» ЄВГЕНІЯ ПАРВОВА З АКТУАЛЬНОГО СВІТУ У ВІРТУАЛЬНИЙ І НАЗАД

Павлов Є., Павлова Т. Скрипка = Violin. Київ : Родовід, 2018. 128 с. ISBN 978-617-7482-26-9

Pavlov, Ye. & Pavlova, T. (2018). *Violin*. Kyiv: Rodovid. [In Russian & English].

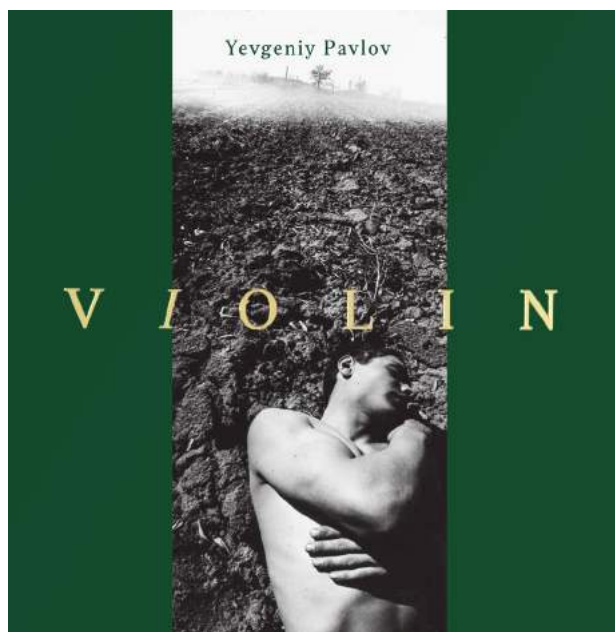
Фотографічної серії «Скрипка» (1972) могло взагалі не існувати, якби реалізувалася спонтанна ідея харківського фотографа Євгенія Павлова «зняти картинку – мужик стоїть голий у воді та грає на баяні на фоні призахідного неба»¹. Однак жереб випав на скрипку.

Скрипка – елемент (факт) середньовічної культури – волею автора разом з групою молодих людей була переміщена в архаїчний хроно-топ. Немов гоголівський «ніс» або дюшанівський «фонтан», скрипка виявляється в неприродній для неї ігровій ситуації. Маючи антропоморфні риси, вона переходить з рук у руки учасників групи, «переживає екзистенційний стан» – «співає», «плаче», «залишається на самоті», мовчить і знову знаходить супутника. Цей наратив накладається автором на інший, пов'язаний із символічною подорожжю неофіційної спільноти молодих людей – «узагальненого героя культури» в оповіданні («хору» – в античній драмі) через кордон семантичного поля з обжитого простору «тут», де «всі свої», життя безпечне, в інший простір «там», де керують ворожі сили. «Узагальнений образ героя культури символізує кожну людину зі спільності “ми” даної культури»².

У фотографічній серії «Скрипка» (1972) Є. Павлов відображає світосприйняття молодих людей у Радянському Союзі, натхнених протестними рухами у світі та рухом хіпі у другій половині 1960-х рр. Автор та інші учасники групи відчували себе комфортно в середині неофіційної спільноти, однак намагалися втекти «геть від реальності», щоби знайти відповіді на «вічні», філософські питання, які вони ставили перед собою, подібно до П. Гогена (1897–1898): «Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?» Подорожуючи з індустріального Харкова за місто, автор

¹ Іллюшина (Павлова) Т. З ранніх років групи «Час». *Парта*. 1998. № 2. С. 48.

² Найдорф М. И. История и теория культуры. Исследования и статьи. URL : https://sites.google.com/site/marknaylor/texts/main_notions?authuser=0 (дата звернення : 07.08.2021)



Іл. 1. Обкладинка книги Є. Павлова та Т. Павлової «Скрипка»

створює ігрові ситуації, використовуючи як ігрові предмети те, що знайшлося під рукою під час зйомки: мотузку, прив'язану до дерева, інтер'єр вагона тощо, а також «ready made» – скрипку, фетиш високого мистецтва, згідно з Т. Павловою³. Євгеній Павлов задає певні правила гри у формі архаїчного хронотопу і зйомки оголеної чоловічої натури. Як засіб, тобто «мову-інтегратор» для пошуку відповідей на поставлені філософські питання, фотограф використовує мову архаїчного ритуалу, в якому були задіяні всі учасники групи: міміку, жест, танець, тобто мову художньої акції.

Сюжет оповідання розгортається на тлі первісного буколічного пейзажу. Перехід підлітка в ранг дорослого в архаїці супроводжувався символічним зануренням у «річку часів», принесенням жертви, відходом до лісу і поверненням до звичного світопорядку в новому статусі. «Узагальнений герой культури» в серії «Скрипка» проходить символічний обряд ініціації. Ця сцена залишається «за кадром» основного наративу (1972). Однак ми можемо побачити її в розширеній вихідній версії серії у книзі, випущеній у видавництві «Родовід» (2018).

Використовуючи «портретний ряд старого мистецтва», Є. Павлов моделює віртуальний простір свободи, наче приміряючи на себе різні образи: то образ «аркадського пастуха», то посланця «занебесного світу», то Гермеса, то Аполлона, то Нарциса, то філософа – людини, що йде геть від «річки часів», то «фланера», тобто «вічного мандрівника» – музиканта, що їде, наче бродяга, в тамбурі поїзда у невідомому напрямку. «Здатність побачити себе начебто “збоку”, “себе як іншого” –

³ Павлова Т. В. Скрипка Павлова. *Скрипка*. Київ : Родовід, 2018. С. 6.



Лл. 2. Презентація книги Є. Павлова та Т. Павлової «Скрипка». Український культурний центр при Посольстві України у Франції (на відкритті виставки «Тотальна фотографія» Євгенія Павлова в рамках Міжнародного форуму фотографії Paris Photo), Париж, 6 листопада 2018

складне придбання індивідуального розвитку людини»⁴. Символічний шлях «узагальненого героя культури» в серії означає вічний, закономірно повторюваний природно-життєвий цикл. Поява автора в кадрі відповідає актуалізації індивіда, що відсилає до появи персонажа в античній драмі – першого актора, який виділився з-поміж хору. Кульмінаційним моментом в оповіданні є символічна зустріч автора і його медіума – скрипки.

Головною характеристикою скрипки як музичного інструмента є співучість. Музикант повинен «приспосувати свій організм до вимог інструмента, а інструмент підпорядкувати... до свого організму так, щоби гра стала не послідовністю напружених зусиль... музиканта, а вільним, майже несвідомим проявом його музичного почуття; щоби він грав, як він дихає, вільно і природно»⁵.

Скрипка, поміщена в архаїчний хронотоп, перестає бути сакральною річчю. Авторіві оповідання вдається, з одного боку, стати на «іконоборчу» позицію, підкреслити сміхову віртуальну природу дії, що розігрувалася. З іншого боку, божественний «логос», істина буття, виявляється найбільшою мірою в сценах, де скрипка мовчить.

Мовчання, пауза – один із найсильніших прийомів дії на публіку в драматичному та музичному мистецтві – відповідає в оповіданні переходу «узагальненого героя культури» з компульсивного стану до стану усвідомленості.

Осміяння, зведення на ніщо ціннісних установок, нав'язаних ідеологічною системою в СРСР у 1960-ті – на початку 1970-х рр., театральність,

видовищність, стилізація, серійність, з'єднання репортажної та постановочної фотографії, нарративність, «увімкнене» сприйняття, що застосовуються Є. Павловим у серії «Скрипка», створюють потужний сугестивний вплив на глядача. Видовищність лапідарної версії серії, яка складається з десяти кадрів, досягається автором шляхом використання ракурсною зйомки, геометричної композиції, що створює динаміку в кадрі; світло-тональних ефектів; ширококутного об'єктиву; комбінування монтажних кадрів різних форматів.

Пройшовши певний шлях творчого розвитку в процесі роботи над серією «Скрипка», Є. Павлов трансформується з фотографа-оператора, який реєструє гепенінг групи молодих людей на камеру, у фотографа-режисера, який має суб'єктивний погляд на фотографію. Таким чином, автор, показово здійснює свій життєвий шлях в актуальному для нього культурному просторі, стає героєм сучасної (contemporary) культури.

Книга «Скрипка» фотографа, художника, кінооператора Євгенія Олексійовича Павлова (нар. 1949), який живе і працює в Харкові (Україна), була випущена видавництвом «Родовід» 2018 р. У створенні книги брали участь дизайн-студія «GRAFPROM», Тетяна Володимирівна Павлова (Люшина) – доктор мистецтвознавства, професор кафедри візуальних практик ХДАДМ, авторка численних наукових публікацій, засновниця теоретичного дискурсу «Харківська школа фотографії» (англ., рос.) На XXVI Форумі книговидавців у Львові книга «Скрипка» отримала нагороду в номінації «Візуальна книга».

Книга сконструйована специфічним, власним мистецтву кіно зображально-монтажним

⁴ Найдорф М. И. Там же.

⁵ Серов А. В. Статті о музыке. Т. 4. Москва : Музыка, 1988. С. 233.

засобом. Її зміст розподілений на епізоди (від грец. *Epeisodion* – вступає), сцени й окремі кадри.

У даному разі епізоди – самостійні тексти у книзі, які визначають основну лінію оповідання. П'ять епізодів включають фотографічні кадри та / або опис певних ситуацій, які супроводжували серію «Скрипка» та її автора з 1968 по 2018 р. Художньо-монтажна форма книги дозволяє вільно встановлювати просторово-часові зв'язки між елементами розповіді. У книзі оптично виділено головне, його виразність посилюється завдяки компаративістиці з іншими елементами розповіді, згрупованими за однорідними ознаками. У візуальній частині книги використовуються «вертикальні» й «горизонтальні» послідовності фотографічних зображень і контрольні відбитки автора. Культурологічний аналіз, проведений Т. Павловою, включає докладний опис соціокультурного контексту, в якому формувався мистецький рух «Харківська школа фотографії». Авторка тексту здійснює феноменологічний аналіз та інтерпретацію фактів культури, що характеризують життєвий світ Є. Павлова і Т. Павлової.

Євгеній Павлов і Юрій Рупін були ініціаторами створення 1971 р. у Харкові неофіційної мистецької спільноти – творчої групи «Время» («Час»), що розвивала суб'єктивний погляд на фотографію. До складу групи входило сім осіб (О. Мальований, Б. Михайлов, Є. Павлов, Ю. Рупін, О. Ситниченко, О. Супрун, Г. Тубалев), з 1974 р. до них приєднався А. Макієнко. Єдиною публічною виставкою групи «Время» у Харкові була тимчасова виставка 1983 р. в Будинку вчених, де була представлена серія фотографій Є. Павлова «Скрипка» (1972) та Ю. Рупіним був озвучений маніфест групи – «Теорія удару». Група «Час», що виникла в середовищі офіційної спільноти – Харківського обласного фотоклубу⁶ (ХОФК), дала початок художньому руху «Харківська школа фотографії».

Епізод перший «Скрипка Павлова» (автор тексту – Т. Павлова) оповідає про початок художнього шляху Є. Павлова; про історію створення серії «Скрипка» у 1972 р.; про інтенції автора серії, виявлені в різні роки вітчизняними та зарубіжними дослідниками; про публікації в закордонних виданнях «Fotografia»⁷ (1973), «Българско фото» (1987) і про першу публікацію про творчість Є. Павлова в журналі «Радянське фото»⁸ (1990); про трансформацію виставкового формату серії під впливом часу; про історичний

та соціокультурний контекст виникнення групи «Время» у Харкові 1971 р. та ін.

Епізод другий «1972 рік. “Скрипка” та інше, починаючи з 1968» (автор – Є. Павлов) містить контрольні відбитки кадрів, відкритий ряд фотографічних зображень, створених у цей самий період.

Епізод третій «The Shoot» / «Зйомка» (автор – Є. Павлов) містить обрані знімальні кадри (65 кадрів), створені в травні 1972 р., які залишилися за межами основного нарративу. Вони заповнюють деякі смислові пропуски в сюжеті оповіді та розкривають процес творчого пошуку автора.

Епізод четвертий «10. 1972 edition» (автор – Є. Павлов) містить десять монтажних кадрів. Серія фотографій «Скрипка» (1972) являє собою філософський нарратив⁹. Контакт однієї культурної традиції з іншою – актуальна філософська проблема для будь-якої культурно-історичної епохи. Визначення відносин автора серії, типового представника художнього авангарду Харкова початку 1970-х рр., до світу культури та до оточення, в якому він живе, є метою розповіді. У найближчому оточенні Є. Павлова в цей період перебувають студенти та випускники ВНЗ, члени групи «Время» та ХОФК. Основна дія розгортається на тлі пейзажу Слобожанщини та в поїзді, де група молодих людей здійснює символічну подорож у пошуках власної культурної ідентичності. Агентом в оповіданні виступає «узагальнений герой культури», представник покоління «бебі-бумерів» в СРСР, до якого належить Є. Павлов. Поміщений в архаїчний хронотоп, Агент долає «прикордонну» ситуацію. У серії створена низка віртуальних образів автора та образ символічної зустрічі Автора з Його медіумом.

Епізод п'ятий «Євгеній Павлов» (автор – Т. Павлова) відображає творчу біографію автора серії «Скрипка». Є. Павлов вносить новий – концептуальний – зміст у ряд фотографічних зображень вже в 1972 р. Експериментуючи з формою далі, Є. Павлов використовує, крім традиційної мови фотографії, мову художньої акції, мистецтва кіно та живопису, створює жанр «Тотальної фотографії».

Згідно з культурологом М. І. Найдорфом, «будь-який життєвий факт може бути сприйнятий як факт культури, якщо побачити в ньому знак, який відображає певні уявлення про світ і місце людини в ньому. ...і сама людина – кожен з нас – є теж “факт культури”, оскільки кожна людина несе в собі... образ того світу, частиною якого вона є»¹⁰.

⁶ Харківський обласний фотоклуб розташовувався в Будинку профспілок на вулиці Гамарника.

⁷ Для української фотографічної спільноти перша публікація серії «Скрипка» Є. Павлова, яка включала зображення оголеної чоловічої натури, в першому номері польського журналу «Fotografia Journal» (Warsaw) 1973 р. була знаковим явищем.

⁸ Див.: Ільюшина Т. Пейзаж с фигурой художника. Советское фото. № 11. С. 17–22.

⁹ Структура філософського нарративу визначається як взаємозв'язок елементів оповідання: «Агента», «Оточення», «Цілі», «Дії», «Інструмента» й філософської проблеми. (Див.: Чех Н. Б. «Неоконченна диссертация» Бориса Михайлова: структурно-нарративний аналіз фотосерії. Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 8. С. 241–258. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-8-241-258)

¹⁰ Найдорф М. И. Там же.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ПУБЛІКАЦІЙ
З УРАХУВАННЯМ ВИМОГ, ЗАТВЕРДЖЕНИХ МІНІСТЕРСТВОМ ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
(НАКАЗ № 1111, ВІД 17.10.2012)

Статті разом із супроводжувальними документами, надані для публікації у Віснику Харківської державної академії дизайну і мистецтв в обов'язковому порядку проходять процедуру попереднього розгляду. Файл зі статтею слід подати до редакції або надіслати електронною поштою на адресу editork sada@gmail.com

Окремим файлом разом зі статтею автор надсилає заяву та анкету за встановленим зразком. Аспіранти додають рецензію з рекомендацією до друку, підписану їх науковим керівником або консультантом.

Вимоги до файлу: статті приймаються тільки у вигляді електронного файлу, який має бути створений у редакторі Word і збережений у форматі *.doc, *.docx або *.rtf; файл має бути названий прізвищем автора статті. Назва файлу набирається латинським шрифтом (наприклад, Butko.doc; Butko.rtf).

Формат тексту. У статті допускається до трьох співавторів. Мінімальний розмір статті – 20 тис. друк. знаків з пробілами з урахуванням приміток, максимальний – 40 тис. знаків (1 авт. арк.). Текст набирається з інтервалом 1,5; шрифт – Times New Roman, 14 пт. Усі поля – по 2,0 см. Рисунки, таблиці та інші ілюстративні матеріали при цьому не враховуються, але для попереднього розгляду редакцією подаються в одному документі разом із текстом та розміщуються після нього.

Розмір наукової рецензії – від 6 до 10 тис. друк. знаків з пробілами з урахуванням приміток. До рецензії додається файл із зображенням обкладинки друкованої праці, що рецензується.

Правила при наборі текстів:

- текст вирівнюється по ширині сторінки;
- не допускається заміна тире знаком дефіса і навпаки;
- у тексті слід використовувати лапки «...», а цитування всередині цитати виділяти лапками "..."; в анотації англійською мовою використовуються англійські лапки "...";
- сторінки не нумеруються;
- абзацний відступ – 1 см, не допускається створення абзацу клавішею Tab і знаками пропуску;
- виділення фрагмента тексту можливе напівжирним шрифтом та курсивом (підкреслення не допускається);
- бібліографічні посилання друкуються у квадратних дужках. Перша цифра – номер джерела у списку літератури, друга – номер сторінки, на якій подано об'єкт посилання, між ними проставляють знак «кома». Для позначення діапазону сторінок використовується тире без пробілів. Номери сторінок, що належать до одного джерела, розділяються комою. Номери джерел розділяються крапкою з комою. Наприклад: [4, с. 25], [4, с. 25–27], [4, с. 25; 7, с. 32–33; 12, с. 16, 25], [4; 7; 12].

Стаття має бути побудована наступним чином:

- УДК. Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- ID ORCID. Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- ім'я та прізвище автора (авторів). Друкуються ліворуч звичайним шрифтом;
- назва установи (установ), де працює автор (автори). Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- назва статті. Друкується ліворуч звичайним шрифтом, без використання Caps Lock;
- анотації та ключові слова. Обсяг: не менше 1800 знаків з пробілами (приблизно 250 слів) для анотацій українською та англійською мовами, включаючи ключові слова (п'ять-шість ключових слів до статті). Текст анотації друкується звичайним шрифтом через один інтервал. Перед кожною анотацією наводяться прізвище й ініціали автора (авторів), а також назва статті українською або англійською мовою відповідно.

Зміст статті. Відповідно до постанови ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1 стаття має містити наступні елементи (виділяються жирним шрифтом): постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячена означена стаття; мета дослідження; виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Оформлення бібліографії. Заголовок «Література» пишеться звичайним шрифтом. Використані джерела мають бути вказані за абеткою (спочатку кириличні джерела, після них – джерела у написанні латиницею) і пронумеровані. Оформлення бібліографічного опису здійснюється відповідно до ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання». За наявності індексу DOI необхідно його вказати.

Усі цитати, в тому числі непрямі (парафраз), обов'язково мають супроводжуватися посиланням на джерело цитування. Посилання на підручники та науково-популярну літературу є небажаними. Посилання на власні публікації допускаються лише в разі нагальної потреби. Якщо у статті, зокрема при аналізованні досліджень і публікацій, згадується прізвище вченого, його публікація має бути у списку літератури. Вторинне цитування не дозволяється.

Після звичайного списку літератури подається References – той же самий список, оформлений відповідно до міжнародного стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Для україномовних джерел можна скористатись онлайнним транслітератором <http://www.slovyk.ua/services/translit.php> (обирати стандарт «паспортний»), для російськомовних – <http://ru.translit.net/?account=zagranpassport> (стандарт «загранпаспорт»).

Графічні матеріали. До статті можна включати ілюстративні матеріали: світлини, репродукції мистецьких творів, рисунки, таблиці тощо. Усі нетекстові об'єкти мають бути побудовані із застосуван-

ням засобів Microsoft Word (Microsoft Excel Chart, Microsoft Equation), фотоілюстрації – чорно-білі або кольорові – приймаються у форматі JPG, TIF, CDR. На ілюстративні матеріали має бути посилання в тексті статті (наприклад, (Іл. 1), згідно з іл. 10, див. табл. 3 тощо). Усі ілюстрації, таблиці та графіки повинні бути пронумеровані, мати номер, назву й надаватись окремими файлами. Допускається до 20 ілюстрацій. Якщо ілюстративного матеріалу забагато, то його можна групувати в окремі аналітичні блоки з відповідною назвою, а також у таблиці.

РОЗГЛЯД СТАТЕЙ

Стаття приймається редакцією на розгляд за умов наявності повного пакета документів, до якого входять:

- заява;
- анкета;
- текст статті: друкований та електронний варіанти (обов'язково);
- ілюстративні матеріали до статті, якщо це потрібно. Ілюстрації подаються для друку як у текстовому файлі (після бібліографії) зі списком ілюстрацій, так і окремими файлами з високою роздільністю. Для мистецтвознавчих статей, де аналізуються конкретні авторські твори, ілюстративні матеріали є вкрай бажані, бо вони обґрунтовують та унаочнюють наукові ідеї та висновки;
- наукова рецензія на статтю (лише для статей аспірантів; підписується науковим керівником).

ПОДАЛЬША РОБОТА РЕДАКЦІЇ НАД СТАТТЕЮ

Повний пакет документів надсилається електронною поштою на адресу editorksada@gmail.com або надсилається (приноситься автором особисто) за адресою: ХДАДМ, редакція наукових видань, вул. Мистецтв, 11, 3-й корпус, к. 207, м. Харків, 61002, Україна.

Web-сторінка «Вісника Харківської державної академії дизайну і мистецтв»: www.visnik.org

Web-сторінка видання на сайті ХДАДМ: <https://ksada.org/4public.html>

Поштова адреса редакції: вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002.

Начальник редакційно-видавничого відділу ХДАДМ: Геннадій ШТАН – роб. тел. (057) 706-21-03.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗУВАННЯ СТАТЕЙ У НАУКОВОМУ ВИДАННІ «ВІСНИК ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ»

1. Мета рецензування, що є анонімним як для рецензента, так і для авторів (сліпе рецензування), – підвищення якості наукових статей, опублікованих у виданні, за допомогою їх оцінки висококваліфікованими експертами у відповідних галузях.

2. До рецензування допускаються наукові статті, оформлені згідно з вимогами до оформлення публікацій у «Віснику ХДАДМ».

3. У разі зауважень на етапі первинного контролю, стаття повертається авторові.

4. У разі дотримання п. 2 головний редактор (відповідальний секретар) видаляє з файлу відомості про автора / авторів (кодує статтю) і відправляє її електронною поштою редактору відповідного відділу; редактор надсилає статтю члену редколегії, відповідальному за науковий напрям з даної теми, або зовнішньому рецензенту.

5. До зовнішнього рецензування залучаються вітчизняні та зарубіжні кандидати та доктори наук, що мають наукові праці з проблематики, яка заявлена у статті, та є провідними фахівцями у даній галузі.

6. Член редколегії або зовнішній рецензент вивчає статтю і заповнює типову форму для оцінювання рукописів наукових досліджень. Він також подає стислий огляд статті та вибирає один із варіантів рекомендації: а) «рекомендувати статтю до друку», б) «повернути статтю для коригування та редагування», в) «повернути статтю для переробки», г) «не рекомендувати статтю до друку». У разі відмови або необхідності доопрацювання рецензент надає аргументоване пояснення причин такого рішення.

7. Термін рецензування – один місяць від моменту отримання статті. Остаточне рішення щодо статті приймається з урахуванням отриманих рецензій колегіально головним редактором, відповідальним секретарем та редакторами відділів.

8. Поширені причини для відмови:

- стаття як наукове дослідження є неповною або неправильно структурованою;
- у статті недостатньо переконливо описана дослідницька частина, з якої не в повній мірі зрозумілий аналіз, запропонований автором / авторами;
- стаття не має наукової новизни;
- у статті не чітко виділено, яка частина висновків являє собою новизну для науки – на відміну від того, що вже було відомо;
- кількість актуальних посилань у статті є недостатньою;
- стаття містить теорії, концепції або висновки, які не підтримуються даними, аргументами або інформацією.

9. Подальша робота зі статтею, прийнятою до публікації, здійснюється редакцією відповідно до технологічного процесу підготовки видання.

10. Статті, що потребують доопрацювання, направляються автору / авторам разом із текстом рецензії, що містить конкретні рекомендації з доопрацювання статті. Анонімність рецензентів гарантується редакцією.

11. Доопрацьований варіант статті повторно направляється на сліпе рецензування. У разі повторного негативного результату стаття відхиляється і не підлягає подальшому розгляду.

12. Редакція не вступає в дискусію з авторами відхилених статей.

13. Рецензії та рекомендації на кожну статтю зберігаються в редакції в електронному вигляді протягом одного року з дня виходу збірника, в якому розміщена рецензована стаття.

СПИСОК АВТОРІВ

LIST OF AUTHORS

Акденізлі Фуат, доктор, професор, професор кафедри графічного дизайну факультету образотворчого мистецтва, Університет Дев'ятого вересня. Сфера досліджень і наукові інтереси: ілюстрація, друкована графіка, історія мистецтва та графічного дизайну. URL: www.fuatakdenizli.com

Бойчук Олександр Васильович, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; член Правління Спілки дизайнерів України, заслужений діяч мистецтв України, член колегії Інституту екологічної естетики (м. Галле, Німеччина), член Спеціалізованої ради із захисту кандидатських дисертацій з дизайну К 35.052.25 НУ «Львівська політехніка», член творчого мистецького об'єднання «Буриме». Сфера досліджень і наукові інтереси: теорія, історія, методика дизайну, актуальні проблеми: проєктно-художньої культури, розвитку, сучасних напрямів і тенденцій дизайн-освіти, особливостей національних шкіл дизайну, процесу організації дизайн-діяльності в Україні й у світі. E-mail: a_boychuk@ukr.net

Будник Андрій Вікторович, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри графічного дизайну, Київський національний університет культури і мистецтв; голова секції плакату та графічного дизайну Київської організації Національної спілки художників України; заслужений художник України. Сфера досліджень і наукові інтереси: графічний дизайн, вільна графіка, карикатура, живопис. E-mail: budnik_andriy@ukr.net

Гальченко Валерій Юрійович, доцент кафедри графічного дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія становлення харківської художньої школи. E-mail: galchenkovalery61@gmail.com; URL: www.facebook.com/profile.php?id=100004089022709

Зіненко (Редько) Аліса Вікторівна, здобувач наукового ступеня, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Сфера досліджень і наукові інтереси: проблеми ідентичності у творчості сучасних художників; сучасне мистецтво. E-mail: alizin21@gmail.com; URL: <https://www.facebook.com/alisa.zinenko>

Зіненко Тетяна Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, завідувачка кафедри образотворчого мистецтва, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»; член Міжнародної асоціації арткритиків (AICA), член Міжнародної Академії кераміки (ICA), член Національної спілки художників України, член Конгресу українських керамологів (КУК), голова секції мистецтвознавчої (художньої) керамології КУК. Сфера досліджень і наукові інтереси: сучасне мистецтво кераміки, історія керамічного мистецтва. E-mail: art_pntu@ukr.net, zirta@ukr.net; URL: <https://www.facebook.com/tania.zinenko/>

Іваненко Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри графічного дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; член Національної спілки художників України; експерт з кирилиці, Міжнародний конкурс GRANSHAN; ініціатор Міжнародного студентського конкурсу зі шрифту і каліграфії PANGRAM. Сфера досліджень і наукові інтереси: візуальні комунікації, шрифтовий дизайн, знакові девіації. E-mail: ivanenkoster@gmail.com; URL: <https://www.facebook.com/tatiana.ivanenko.75>

Котляр Євген Олександрович, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; головний редактор «Вісника ХДАДМ», заступник голови секції мистецтвознавства Харківської організації Національної спілки художників України, член спілки дизайнерів України, член Міжнародної асоціації арткритиків (AICA), член Академічної ради Української асоціації юдаїки. Сфера досліджень і наукові інтереси: єврейське мистецтво, розписи синагог, монументальне мистецтво, кураторська практика. E-mail: eugeny.kotlyar@gmail.com

Лаврікова Марина Джанівна, заступник голови правління Спілки дизайнерів України, заслужений діяч культури, член Національної спілки журналістів України, член Міжнародного комітету музеїв (ICOM). E-mail: anic@i.ua, lavart10@gmail.com

Марченко Юрій, кандидат технічних наук, старший науковий співробітник, член-кореспондент, Інженерна академія України; науковий радник інженерної компанії «Му Project». Сфера досліджень і наукові інтереси: широкий спектр проблем історії, краєзнавства, образотворчого мистецтва, дизайну й архітектури. E-mail: yu.g.marchenko@gmail.com

Мизгіна Валентина Василівна, директор Харківського художнього музею; заслужений працівник культури України, кавалер ордена Княгині Ольги III ступеня. Сфера досліджень і наукові інтереси: музейна справа, живопис, графіка, декоративно-прикладне мистецтво харківської художньої школи. E-mail: artmus_adm@i.ua

Немцова Валентина Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, вільно працюючий мистецтвознавець. Сфера досліджень і наукові інтереси: українське мистецтво. E-mail: valentina.nemcova7@gmail.com

Опалєв Михайло Леонідович, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: мультимедійний дизайн, анімація, 3D-меппінг, доповнена реальність, моушн-дизайн. E-mail: multimedia@ksada.org

Павлова Тетяна Володимирівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри візуальних практик, професор кафедри теорії і історії мис-

тецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: образотворче мистецтво Харкова. E-mail: tim@ksada.org

Радомський Микола Тадеушевич, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; член Національної спілки художників України. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтвознавство, харківська вітражна школа. E-mail: radomskynikolai@gmail.com

Рибалко Світлана Борисівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри гуманітаристики та мистецтвознавства, Харківська державна академія культури. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтво Азії, європейський орієнталізм, сучасні мистецькі процеси в Україні. E-mail: kafit.hdak112233@gmail.com, Rybalko.svetlana62@gmail.com; URL: <https://www.facebook.com/srybalko/>

Розенфельд Максим Ілліч, кандидат архітектури, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. URL: <https://www.facebook.com/maksim.rozenfeld>

Романенко Наталія Григорівна, доктор технічних наук, професор, професор кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет. Сфера досліджень і наукові інтереси: теоретичні основи кольору і кольорознавства, педагогіка і психологія в дизайн-освіті, історія дизайну, web-дизайн і мультимедіа, оптимізація процесів фарбування текстильних матеріалів. E-mail: n_g_romanenrj@ukr.net

Сбитнева Надія Федорівна, кандидат мистецтвознавства, професор, декан факультету «Дизайн», Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія графічного дизайну. E-mail: nadia.sbitnieva@gmail.com

Селівачов Михайло Романович, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Сфера досліджень і наукові інтереси: широкий спектр проблем образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, дизайну й архітектури. E-mail: Mik_sel@ukr.net

Соколюк Людмила Данилівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія і теорія мистецтва, українське мистецтво ХХ ст. в європейському контексті. E-mail: sokolyuk_l@ukr.net

Солодовник Світлана Сергіївна, доцент, викладач кафедри дизайну, Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса; заслужений працівник культури України, член Національної спілки художників України, Національної спілки кінематографістів України, Національної спілки журналістів України. Сфера досліджень і наукові інтереси: графіка, художня фотографія, кіно, література. URL: <https://www.facebook.com/svetlana.solodovnik>

Тихонов Микола Микитович, член Національної спілки художників України, Спілки художників СРСР, Спілки художників Ізраїлю. Вільний художник. E-mail: esnik1947@gmail.com

Федюн Євгенія Олександрівна, аспірант кафедри живопису, Харківська державна академія дизайну та мистецтв. E-mail: fayo4ra@ukr.net; URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100007618872467>

Чегусова Зоя Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; член НСХУ, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, премії імені Платона Білецького, заслужений діяч мистецтв України, президент Української секції Міжнародної асоціації арткритиків АІСА під егідою ЮНЕСКО. Сфера досліджень і наукові інтереси: професійне декоративне мистецтво України ХХ–ХХІ ст.: кераміка, скло, gobelen, розпис на тканині, нетрадиційний текстиль. E-mail: zoya.chegusova@gmail.com

Чекаль Олексій, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; артдиректор, PanicDesign; професор, Академія класичного мистецтва у Флоренції. E-mail: chekal.alex@gmail.com; <https://www.facebook.com/oleksiy.chekal>

Чех Наталія Борисівна, магістр філософії, голова правління, Громадська організація «Інститут промочії заходів культури». Сфера досліджень і наукові інтереси: теорія та історія культури, візуальна культура, історія філософії. E-mail: oamschool@gmail.com, pr@cultactprinstitute.org

Чечик Валентина Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: образотворче мистецтво ХХ ст., образотворчий і театральний авангард, мистецтво художника театру, історія української сценографії. E-mail: valentyyna.chechuk@yahoo.com

Шило Олександр Всеволодович, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого та декоративного мистецтва, Харківський національний університет будівництва та архітектури. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія і теорія культури, образотворчого мистецтва, архітектури і дизайну. E-mail: odm_kh@ukr.net

Шуліка Вячеслав Вікторович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; член Національної спілки художників України; голова секції реставрації творів мистецтва Харківської організації Національної спілки художників України; член консультативної ради з охорони культурної спадщини Департаменту культури і туризму ХОДА. Сфера досліджень і наукові інтереси: реставрація творів мистецтва, українське сакральне мистецтво, техніка і технологія живопису, геральдика. E-mail: shulikavv@ukr.net

ЗМІСТ

| | |
|------------------------------|-----|
| | 5 |
| | 6 |
| | 8 |
| | |
| | 31 |
| ! 1963- : | 42 |
| (1900- – 2020-) | 55 |
| : | 71 |
| - : | 85 |
| : – Naci Kalmuko lu .. | 96 |
| | 107 |
| | 123 |
| () .. | 135 |
| C. : | 147 |
| 1960- .. | 162 |
| 1950–1970- .. | 175 |
| | 186 |
| : | 199 |
| Pangram: , .. | 218 |
| : | 236 |
| : | 245 |
| : 100 | 254 |
| | 263 |
| | |
| - : | 279 |
| « ” - » , : | 290 |
| : () | 306 |
| | 329 |
| : - | 345 |
| | 351 |
| 1980–2000 : | 363 |
| РЕЦЕНЗІЇ | |
| | 385 |
| « » | 389 |
| | 392 |
| | 394 |

CONTENT

| | |
|--|---|
| SOBOLEV O. Towards the Anniversary | 5 |
| KOTLYAR Ye. Born to Create: the Academy of the Century. The Editor's Introduction on the Occasion of the Anniversary | 6 |
| Photo Chronicle Album of KSADA: a Century History of the Higher Educational Institution | 8 |

A CENTURY OF HIGHER ART AND DESIGN EDUCATION IN KHARKIV: HISTORY, SCHOOLS, PERSONALITIES

| | |
|--|-----|
| BOICHUK O. Tuning into the Design Wave | 31 |
| GALCHENKO V. So be Hudprom! 1963 Reform of Kharkiv State Institute of Arts: Myths and Facts about the Role of Rector M. Shaposhnikov in the Preservation and Reorganization of Kharkiv Art Institute | 42 |
| SOKOLYUK L. Kharkiv Art History School (1900s – early 2020s) | 55 |
| PAVLOVA T. Avant-Garde Artists at the Kharkiv Art School: Vasyl Yermilov and Boris Kosarev | 71 |
| CHECHYK V. Kharkiv Scenography School of O. Khvostenko-Khvostov: The Experience of Professionalization | 85 |
| AKDENIZLI F., CHECHYK V. From Kharkiv to Istanbul: Creative Work of Mykola Kalmykov – Naci Kalmuko lu | 96 |
| BUDNYK A., Marchenko Yu., Selivatchov M. Kharkiv Art School in the History of One Family' Three Generations | 107 |
| SHYLO O. Hryhoriy Bondarenko and His School | 123 |
| ZINENKO T., ZINENKO (REDKO) A. Volodymyr Shapovalov and Modern Kharkiv Art Ceramics | 135 |
| RYBALKO S. Kharkiv School of Design: Igor Ostapenko's Creative Workshop | 147 |
| SBITNIEVA N. National Graphic Design of the 1960s in the Context of World Achievements in this Field | 161 |
| FEDIUN Ye. Portraits of the 1950s–1970s from the Funds of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. | 175 |
| SHULIKA V. The Department of Restoration and Examination of Works of Art of the Kharkiv State Academy of Design and Arts in the History of Restoration in Slobozhanshchyna | 186 |
| OPALIEV M. Multimedia Design Department of KSADA on the Modern Stage: Challenges of Time and Actual Directions of Work. | 199 |
| IVANENKO T. International Student Competition on Font and Calligraphy Pangram: Origins, Development, Prospects | 218 |
| ROMANENKO N. Based on the Experience of Cooperation of the Kharkiv State Academy of Design and Arts with Cherkasy State Technological University: Twenty Years of Experience | 236 |

HUDPROM THROUGH AGES: NATIONAL SYMBOL, IMAGES, IDENTITY

| | |
|--|-----|
| ROSENFELD M. Architectural Style as a Symbol of Hudprom: The History of Battles of a Hundred Years Ago | 245 |
| CHEKAL O. The Poetics of the Ukrainian Font and Graphic Image of HUDPROM: A 100-year Search. | 254 |
| KOTLYAR Ye. A Source of Inspiration. Images of Khudprom in Artistic Retrospect. Preface to the Album | 263 |

ARCHIVES, MEMOIRS, ESSAYS

| | |
|--|-----|
| SOKOLYUK L. Maria Rayevska-Ivanova. Pages of Memoirs | 279 |
| GALCHENKO V., Nemtsova V. A Manuscript Waiting for its Reader: "A Word About Alma Mater" by Leonid Chernov | 290 |
| MYZGINA V. Memories in Memoirs: Mykhailo (Moisey) Fradkin | 306 |
| SOLODOVNYK S. My Dad. Life and Art of Teacher and Artist Sergiy Solodovnyk | 329 |
| TIKHONOV M. Serhiy Solodovnyk: a Man of Legend | 345 |
| LAVRIKOVA M. Yevhen Pavlovich Yegorov's Roads of Life | 351 |
| RADOMSKY M. Remembering Oleksandr Pronin: the Stained Glass Art Laboratory of KSADA in 1980–2000s. | 363 |

REVIEWS

| | |
|---|-----|
| CHEGUSOVA Z. A Publication That Opens the Universe of Ukrainian Art to the West | 385 |
| CHEKH N. The Symbolic Journey of E. Pavlov's "Violin" from the Actual World to the Virtual and Back | 389 |
| PUBLICATION REQUIREMENTS | 392 |
| LIST OF AUTHORS | 394 |

Нинішній тематичний номер ВІСНИКу присвячений 100-річчю ХДАДМ (1921–2021). Він включає матеріали наукових досліджень з історії розвитку та становлення вищої мистецько-дизайнерської освіти у Харкові за весь період існування вишу, з формування творчих і наукових шкіл, доробку окремих мистців, дизайнерів і мистецтвознавців. До академічної частини додаються унікальні архівні матеріали, мемуари мистців старої школи та спогади сучасників про минулі події та видатних постатей харківської художньої школи, що доносять до нас голоси минулого. В окремому розділі розглядається значення історичного корпусу ХДАДМ як пам'ятки архітектури та символу українського стилю, місця творчої сили, джерела натхнення для митців усіх поколінь та образу, який увійшов до айдентики вишу. Окрема візуальна частина з альбомами фотолітопису вишу за століття та репродукціями мистецьких творів з образами Худпрому розгортає панораму життя та творчості нашого мистецького середовища. Традиційно додаємо розділ з науковими рецензіями на монографії та каталоги художніх проєктів. ВІСНИК запрошує академічних науковців, пошукачів учених ступенів і звань та звертається до дослідників, викладачів і студентів з образотворчого мистецтва, візуальної культури й дизайну.

У даному номері враховуються за фахові публікації журналу, який внесений до переліку наукових видань категорії «В» МОН України, тільки ті статті, що підготовлені у відповідності до всіх вимог щодо таких публікацій і друкуються у першому розділі журналу – «Століття вищої мистецько-дизайнерської освіти в Харкові: історія, школи, персоналії». Решта є науковими публікаціями у фаховому виданні з мистецтва й дизайну.

The present thematic issue of the Bulletin is dedicated to the 100th anniversary of KSADA (1921–2021). It includes materials of scientific research on the history of the development and formation of higher art and design education in Kharkiv for the entire period of the existence of this higher educational institution, the formation of creative and scientific schools, the revision of individual artists, designers and art critics. The academic part is supplemented with unique archival materials, memoirs of old school artists and memoirs of contemporaries about past events and outstanding figures of the Kharkiv Art School, that carry the voices of the past to us. A separate section examines the significance of the historical building of KSADA as a monument of architecture and a symbol of Ukrainian style, a place of creative power, a source of inspiration for artists of all generations and an image, which became a part of the identity of the university. A separate visual section with albums of the university's photo chronicles for a century and reproductions of works of art with images of the Khudprom unfolds a panorama of the life and work of our art community. Traditionally, we add a section with scientific reviews of monographs and catalogs of art projects. The Bulletin invites academic scholars, applicants for degrees and titles, and appeals to researchers, teachers and students in visual arts, visual culture and design.

This issue takes into account for professional publications of the journal, which is included in the list of scientific publications of category "B" of the Ministry of Education and Science of Ukraine only those prepared in accordance with all requirements for such publications and published in the first section of the journal "Century of Higher Art and Design Education in Kharkiv: History, Schools, Personalities". The rest are scientific publications in a professional publication on Art and Design.

5 19.05.2020 .) (

« « » 15.04.2021 . » -

(747 13.07.2015 .)

ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN 1993-6400 (Print), ISSN 1993-6419

(Online).

Index Copernicus 2014 .

[<http://journals.indexcopernicus.com/+++++,p24783634,3.html>].

« « » [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=juu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=PREF=&S21COLORTERMS=0&S21STR=had].

: 22289-12189 23.05.2016 .

860 20.03.2002 .

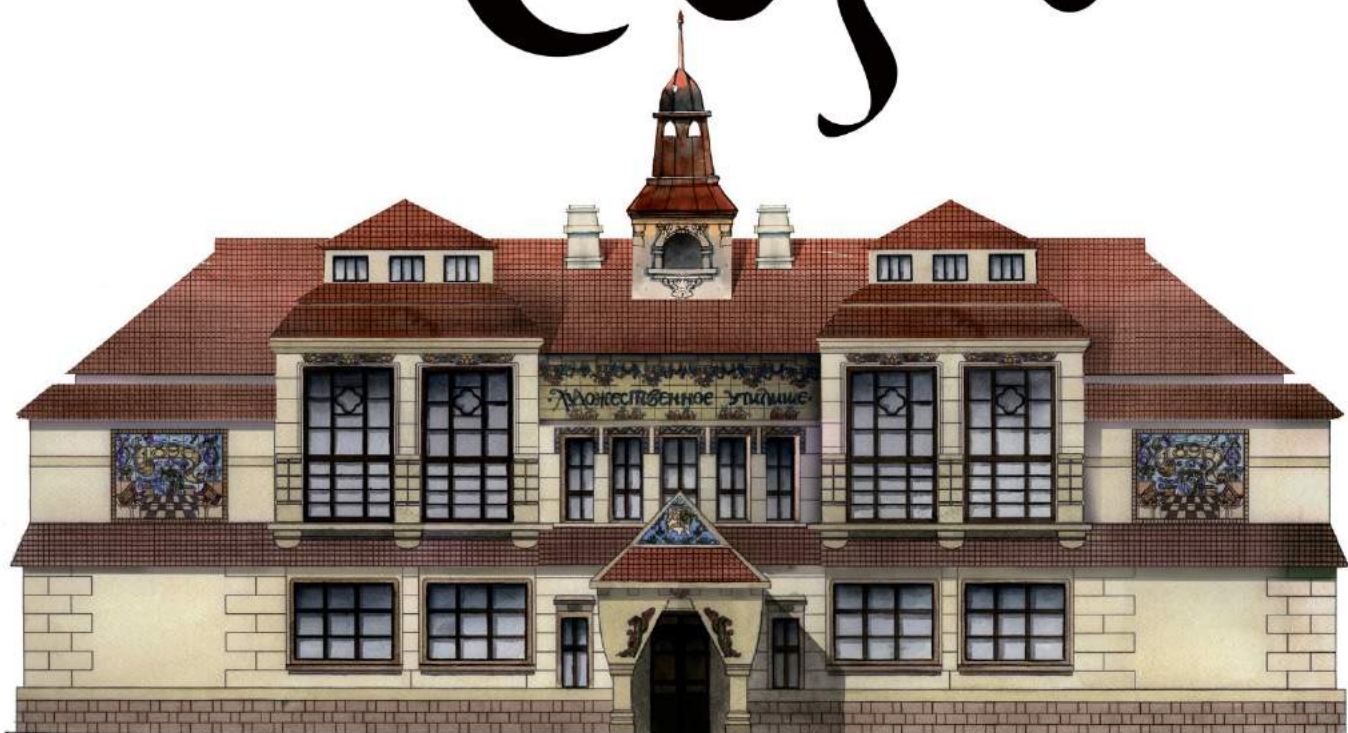
. 11.10.2021. 60 x 84/8. : . : .

. 49.75. 100 .

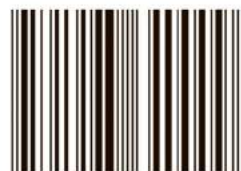
, 61002, -2, . , 8.

e-mail: editork sada@ukr.net
www.ksada.org
www.visnik.org

ХАРКІВ ДИЗАЙН та Мистецтво



ХУДПРОМ 1921
НУДПРОМ 2021



9 771993 64012021



2

ДУЛ. МИСТЕЦТВ, 8
ХАРКІВ 61002, УКРАЇНА

ТЕЛ. +38(057) 706-15-63
ТЕЛ./ФАКС +38 (057) 706-15-60

WWW.KSADA.ORG