

УДК 75.046.3(477.411)"198/199":[7:378.6](477.411)НАОМА
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-3-5>

Алла ПОЛІЩУК,
orcid.org/0000-0002-8923-7295
аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури
(Київ, Україна) alla.stankevich.p@gmail.com

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ЖИВОПИСІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ 1980–1990-Х РР. НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ВИКЛАДАЧІВ НАОМА

У статті досліджено вплив сакрального мистецтва на український живопис кінця ХХ ст. на прикладі робіт викладачів НАОМА. У фаховій літературі утвердилася думка, що українське мистецтво, зокрема живопис, кінця ХХ ст. щільно пов'язаний із народним мистецтвом і фольклором, подекуди йдеться також про впливи образотворчого мистецтва попередніх епох. Про вплив сакрального мистецтва на формування нової образотворчості згадується лише побіжно або ж значимість його зовсім нівелюється.

Мета роботи полягала передусім у визначенні впливу сакрального мистецтва на творчість київських живописців наприкінці ХХ ст. Для досягнення поставленої мети було розглянуто та формально проаналізовано роботи художників – викладачів НАОМА, котрі були представниками різних поколінь і різних стилістичних спрямувань.

Наведені у праці живописні роботи дають підстави стверджувати, що вплив сакрального мистецтва на формування київського живопису значно недооцінений. Навіть побіжний розгляд робіт доводить, що сакральне мистецтво відгукувалося не лише сюжетно. Митці досліджували й активно використовували іконописну пластику та побудову композиції, досліджували та вводили у власну практику семантику кольору, зверталися до конкретних упізнаваних образів і поєднували їх із сучасними мотивами. У дослідженні окрема увага приділена засновнику кафедри сакрального живопису М. А. Стороженку, котрий був не лише визначним художником, а й педагогом, і спромігся виховати ряд художників, котрі продовжують справу наставника, викладаючи сакральний живопис вже новим поколінням митців.

Результати дослідження будуть корисні для подальшого вивчення місця та значимості сакрального живопису у формуванні сучасного українського мистецтва, особливо періоду кінця ХХ ст., а також для вивчення ролі постаті М. А. Стороженка та його впливу на митців різних поколінь, що є особливо актуальним сьогодні.

Ключові слова: київський живопис кінця ХХ ст., живопис викладачів НАОМА, сакральне у київському живописі 1980–1990-х рр., вплив сакрального мистецтва на український живопис.

Alla POLISHCHUK,
orcid.org/0000-0002-8923-7295
Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) alla.stankevich.p@gmail.com

SACRED ART IN THE PAINTING OF KYIV ARTISTS 1980–1990S ON THE EXAMPLES OF WORKS OF TEACHERS OF NAOMA

In the article an influence of sacred art on Ukrainian painting of the late twentieth century, as exemplified by works of NAOMA teachers, was studied. In the professional literature, an idea was established that Ukrainian art, including painting, in the late twentieth century is closely connected with popular art and folklore, sometimes it is also about the influences of fine arts of previous epochs. Herewith, the influence of sacred art on the formation of a new art is mentioned only cursorily or its significance is completely neutralized.

The goal of the work was, first of all, to determine the influence of sacred art on the creation of Kyiv painters in the late twentieth century. To achieve the targeted goal the works of painters – NAOMA teachers, who were representatives of different generations and different stylistic trends, were reviewed and formally analyzed.

The pieces of art presented in the work give grounds to state that the influence of sacred art on the formation of Kyiv painting is significantly underestimated. Even a cursory overview of the works suggests that sacred art responded not only narratively. Artists examined and actively used icon-painting and composition building, turned to specific recognizable images and combined them with modern themes. In the study, a special attention is paid to M. A. Storozhenko, the founder of the Department of Sacred Painting, who was not only a prominent artist, but also a teacher, and he managed to educate a number of artists who continue the work of the mentor, teaching sacred painting to a new generation of artists.

The results of study will be useful for further study of the place and significance of sacred painting in the formation of contemporary Ukrainian art, especially of the late twentieth century, as well as for studying the role of M. A. Storozhenko and his influence on artists of different generations, which is especially relevant today.

Key words: *Kyiv painting of the late twentieth century, paintings of NAOMA teachers, sacred in Kyiv painting of 1980–1990, influence of sacred art on the Ukrainian painting.*

Постановка проблеми: Історичні трансформації останніх десятиліть ХХ ст., які на наших теренах визначаються кризою тоталітарної системи, Чорнобильською катастрофою, етапом перебудови й отримання Україною незалежності, призвели до значних соціокультурних зрушень. Руйнація СРСР і тоталітарного режиму, яка формально відбулася швидко, насправді почалася задовго до 1990 р. й не закінчилася досі. Ці не до кінця усвідомлені й не завжди прямо артикульовані потреби змін гостро відчувалися у соціумі та миттєво відображалися у художніх творах. Образно-стилістичне розмаїття мистецьких пошуків і насиченість культурного середовища наприкінці ХХ ст. були стихійною реакцією на бурхливі історичні зміни.

Руйнування обмежень ідеологічної вертикалі соцреалізму у поєднанні із прагненням до самовизначення та само-ідентифікації, в т. ч. як нації, сприяло піднесенню у культурно-мистецькому середовищі. У пошуках нової образності митці звернулися до забороненого у попередні десятиліття: еротики, народного мистецтва, авангарду початку ХХ ст., езотерики та релігії. Українське мистецтво викликає жваве зацікавлення і не обійдене увагою фахівців: за останнє десятиліття вийшла друком значна кількість різноспрямованих досліджень, присвячених феномену вітчизняного посттоталітарного мистецтва останніх десятиліть ХХ ст. Визнаючи національне мистецтво, особливо фольклор, наріжним каменем і навіть умовним ідейним стрижнем розвитку українського мистецтва з 1980-х рр., сучасна фахова критика не достатньо уваги приділяє значимості сакрального мистецтва та його впливу на формування образотворчості мистецтва доби Незалежності України.

Метою роботи є означення сфери впливу сакрального мистецтва на творчість київських живописців в останні два десятиліття ХХ ст.

Аналіз досліджень. Цікавість до українського мистецтва на зламі ХХ–ХХІ ст. зростає. Ця тенденція простежується у дедалі більшій кількості досліджень і текстів, які з'являються. Так, над проблемами періодизації та питаннями етапності українського мистецтва працюють Л. Турчак, Г. Вишеславський, О. Федорук, В. Сидоренко; окремим питанням оновлення художньої мови

присвячені тексти Г. Скляренко, Л. Смирної, Н. Аверьянкової, О. Авраменко. Також з'являються теоретичні тексти самих учасників процесу – художників, творче становлення яких відбувалося саме наприкінці минулого століття: О. Петрової, А. Стороженка, Г. Вишеславського, Т. Сільваши; а також кураторів виставок О. Баршинової, Т. Міронової, О. Солвейова, Т. Кочубінської.

Попри жваве зацікавлення з боку фахівців, складна багатошаровість процесу й історичний контекст, насичений політичними та соціокультурними потрясіннями, утруднюють завдання дослідників. Тому сьогодні відчувається брак узагальнюючих праць, а також залишається багато неосмислених питань. Зокрема, до таких належить питання про місце і роль сакрального мистецтва та його вплив на пластичну та сюжетно-стильову мову живопису.

Виклад основного матеріалу. Отримана можливість досліджувати та рефлексувати власну історію та культуру водночас і оприявнила проблему: «Вітчизняним художникам доводилося водночас немовби рухатися у протилежних часових вимірах: їм у край необхідно було переосмислити минулі національно-авангардні здобутки початку ХХст., увібравши сучасні тенденції інших країн, і таким чином увійти у світовий контекст» (Сидоренко, 2008: 96). Прагнення долучитися до сучасного світового мистецтва у сукупності з потребою саморефлексії та заповнення пробілів в образотворчості національного мистецтва спричинили справжній вибух у мистецькому житті 1980–1990х рр. У Києві, Харкові, Львові й Одесі вирувало творче життя, утворювалися творчі об'єднання, відбувалися незалежні виставки, мистецтво прагнуло свободи. Детально про цей етап в українському мистецтві пише Г. Вишеславський (Вишеславський, 2008). Зокрема, автор наводить деталі організації та проведення ключових виставок, а також перелічує основні програми творчих спілок та об'єднань. Такі нюанси дозволяють краще зрозуміти напрями творчих пошуків митців і відтворити контекст, у якому формувалося мистецтво досліджуваного періоду.

Певною особливістю вітчизняної фахової критики можна назвати і схильність фокусуватися на локальних явищах, особливу зацікавленість викликає мистецтво нонконформізму кінця

XX ст., зокрема «нова хвиля». Це, безумовно, потужне і яскраве явище, проте лише ним живопис не обмежується, до того ж митці змінювали свої творчі вподобання й у різний час належали до різних груп або ж були представлені на виставках декількох творчих об'єднань одночасно. Тому дослідження образотворчого мистецтва даного періоду через призму окремих груп буде не лише не доцільним, а й не коректним. Думка Г. Скляренка стосовно нової хвилі буде справедливою для всього образотворчого мистецтва: «Мистецтво другої половини 1980–1990-х рр. ще не усвідомилося у мистецтвознавстві, як вагоме і вельми значне явище в загальному розвитку вітчизняної культури. Складність його вивчення й аналізу пов'язана з характерними для цього часу багатоманітням творчих напрямів, індивідуальних мистецьких позицій, зміною соціальних функцій мистецтва, еволюцією та трансформацією його усталених видових меж, з важливими історичними, політичними й ідеологічними чинниками, які істотно вплинули на художній процес, часто підпорядковуючи собі його спрямування» (Скляренко, 2007: 109).

Фахові критики та дослідники художніх процесів, які відбувалися на наших теренах наприкінці XX ст., сходяться на думці, що нова образотворчість базувалася на творчих здобутках минулих епох, особливо на народному мистецтві та відкриттях початку XX ст. (під яким зазвичай мається на увазі мистецтво авангарду). Вплив сакрального мистецтва досліджений значно менше, хоча після тривалого та жорсткого обмеження тем, над якими можна було працювати за нав'язаного атеїзму, чимало митців звернулися до сакрального мистецтва в пошуках нової пластичної мови, змістового наповнення, сенсу та й нового живопису загалом. Доступність у місті різноманітних зразків, від часів Київської Русі та до народних наївних ікон початку XX ст., надавала широкі можливості для рефлексії та творчого переосмислення.

Майстерня сакрального живопису НАОМА та М. А. Стороженко.

Знакова постать для українського сакрального мистецтва – видатний художник і педагог Микола Андрійович Стороженко (1928–2015), котрий у 1994 р. заснував й очолив Майстерню живопису та храмової культури у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА), в якій виховав чимало яскравих і самобутніх майстрів пензля (О. Цугорка, О. Соловей, Р. Петрук та ін.). Відкриття такої майстерні, як і постать її творця, мали значний вплив на лише на студентів а й на викладачів з інших майстерень. Прагнучи

поєднати форму і зміст, технічну майстерність учнів з об'ємним осягненням сенсу сакрального живопису, М. Стороженко активно працював над теоретичним і практичним наповненням курсу. «Задум організації академічних постановок базувався на засадах українського бароко, увібравши в себе наріжні принципи побудови барокового твору: протиставлення світла й темряви як двох частин всесвіту – світу матеріального й світу духовного; світла, яке пронизує темряву, проникає крізь неї немов крізь щілину; неподільності світла й тіні, зникнення контурів об'єктів. Основною композиційною компонентою рисункових аркушів виступала енергія барокової складки, яка динамічно подрібнює-викривляє-загинає простір, органічно спрямовуючи його до безкінечності, впливаючи та стикаючись із великими умовними плямами білого і чорного» (Майстренко-Вакулєнко, 2018: 11).

Працював М. Стороженко у галузі станкового та монументально-декоративного живопису, книжкової графіки. Найвідоміші його роботи – розписи купола церкви Миколи Притиска у Києві (1997–2000) і «Шевченкіана» – цикл ілюстрацій до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка (1986–2004). Як і станкові роботи, ілюстрації виконані у притаманній митцю необароковій манері, у них поєднуються сюжети із творів Т. Шевченка й епізоди з його біографії з образотворчістю та пластичною мовою сакрального живопису. Підкреслена експресія додає особливої динаміки та драматичного звучання творам, які справили значний вплив на сучасників (не лише студентів, а й колег по цеху).

Значимість постаті М. А. Стороженка та його школи для українського мистецтва підкреслює Л. Смирна: «Заснувавши й очоливши Майстерню живопису та храмової культури (1994) НАОМА, митець створив новаторську самобутню школу з її унікальним ученням і філософією стильової культури. Концепцію Майстерні Стороженко вбачав в унікальному синтезі двох протилежних начал: академічно-наукового спрямування НАОМА, яка ввібрала майже столітній досвід видатних українських митців світового значення, та релігійно-підсвідомої еманції на ґрунті стилю, образотворення й технології мистецтва Візантії та бароко» (Смирна, 2013: 89).

Така дуальність світогляду була притаманна не лише Стороженку, це значною мірою ознака всього радянського суспільства доби перебудови, коли була разюча різниця між тим, що декларувалося, тим, що було насправді, і тим, що малося на увазі. Г. Скляренко точно окреслила виклики, з якими зітнулися українські митці наприкінці

XX ст., головною проблемою для котрих стало «самовизначення у складному переплетінні контекстів – пострадянського і новодержавницького, колоніального і постколоніального, національного і європейського, модерністського і постмодерністського. Саме це і становить неповторність сучасної культурної ситуації в Україні» (Скляренко, 2004: 142).

Тема сакрального у творах викладачів НАОМА

Прагнення до поєднання несподіваного – одна з характерних рис українського живопису 1980–1990-х рр., і це твердження повною мірою справедливе і для сакрального мистецтва, до якого художники зверталися і за образами та сюжетами, і за змістом, і за пластикою. Яскравий приклад такого поєднання – картини В. І. Барінової-Кулеби з циклу «Давність і тепер» (1989–1997). У циклі робіт зображені сцени з українського фольклору й упізнавані персонажі класичної української літератури, формотворення картин тяжіє до пластики бароко, колорит стриманий, переважають природні вохристі тони, але побудова композиції та лаконічність персонажів натякають на іконописну традицію. Підсилюють це відчуття ледь помітні німби над головами хлопців і дівчат, одягнених у національні строї. Таким чином художниця прагне підкреслити святість працьовитої людини та чистоту простого селянського життя. Крім того, додаючи символічно німби фольклорним і літературним персонажам, В. Барінова-Кулеба умовно сакралізує народну культуру загалом, підносячи класичних героїв до рівня святих і мучеників.

В інший спосіб працює з літературними та народними персонажами Ф. Гуменюк. Художник має характерну творчу манеру, яка відразу виказує його авторство: це експресивна суміш неobarокової пишності та щільності композиції з підкресленою декоративністю кольору. Творам художника притаманна динаміка, що створюється завдяки значній кількості виразних пружних ліній. Ф. Гуменюк надає перевагу узагальненим сюжетам, які дозволяють наситити роботу деталями та символами, розкривають багатозаровий зміст картини. Варто зазначити, що провідний жанр майстра – монументальний живопис, проте є у доробку митця і серія портретів видатних історичних особистостей і літературних персонажів, виконаних у більш стриманій манері, у котрій все одно упізнається авторство метра.

Ю. М. Компанець за фахом графік, і це одразу помітно у живописних роботах – їм притаманна лаконічність і ясність композиції, чіткість ліній і

мас кольору. Робота «Батьківщина-мати» (1991) назвою натякає на колосальний (висота з постаментом 102 м) монумент скульптора В. З. Бородаєва, встановлений у 1981р. Твори об'єднує не лише назва, схожі вони й за суворим трактуванням образу та за похмурим настроєм. Жіночий постать розташована у центрі полотна та займає більшу частину простору. Зображена жінка у довгій білій сорочці зверху, на яку накинутий плащ із капюшоном, що закриває волосся жінки. У руках вона тримає вишитий рушник, із якого падають долу колоски пшениці. Під ногами у жінки проведена темна лінія, де розташовані три фігури з німбами, які зображені, мов усопші святі під землею. За спиною у жінки не виразне тло, у небі зображені три хмари – дві білі та чорна, обведена золотим контуром. Важливим є рік створення картини – 1991, рік здобуття Україною Незалежності та розпаду СРСР, у суспільстві, окрім ейфорії, гостро відчувалася тривога невизначеності, й такої ж тривоги та прихованої напруги сповнена картина.

Зверталися до теми сакрального мистецтва не лише прихильники наративного живопису, звично використовуючи зовнішні елементи для передачі прихованого сенсу. Саме такого звучання сповнена картина «Медитація» (1989). Попри не зовсім християнську назву, зображення одразу асоціюється із християнським храмом. Насамперед митець досягає цього за рахунок вмілого використання архітектурних форм, зокрема арок, які багаторазово повторюються з різною інтенсивністю на передньому та задньому планах. Інтенсивна синя фарба над арками, зображеними на передньому плані, також нагадує зображення неба в іконописі – чистим кольором, без тональних нюансів. Постаї, розташовані в інтер'єрі, підтверджують перше враження: вохристо-червоні трикутники, загорнуті у чорне, одразу викликають асоціацію з черницями. Незважаючи на спокійну назву, картина активно взаємодіє із глядачем. Цьому сприяють і виразний колорит: різні відтінки вохри з домінуючим червоним, які на передньому плані окреслені інтенсивною лазур'ю неба, поданим не спокійною горизонтальною смугою, а ламаними лініями, які виразно вриваються у й так не спокійний коричнево-червоний колорит. Активна та пластична мова картини: художник використовує мінімум горизонтальних ліній, надаючи перевагу діагоналям, чітким вертикалям червоного, синього та чорного кольорів, а відчуття об'ємності простору створює за рахунок напіварок, котрі множаться та мов у дзеркалах відбиваються на задньому плані. І саме у русі цих викривлених ліній і прихований ключ до

сенсу роботи, зазначений у назві. Як процес медитації глибший, ніж просто сидіння у певній позі, й має сакральне значення незалежно від віроповідання, так і умовний сюжет картини є лише оболонкою, способом зацікавити глядача та втримати його увагу, щоб осмислити сенс полотна.

Картина Олександра Михайловича Лопухова «Українці» (1997) також нав'язана молодою Незалежністю нашої держави і, на перший погляд, не сповнена сакральним сенсом, однак це хибне враження. На картині зображені не юні, але молоді чоловік і жінка з дитиною на руках. Обоє одягнені у світлий вишитий національний одяг, позаду буває молода зелень, світле прозоре небо підкреслює загальний піднесений настрій полотна. Чоловік злегка сперся руками на молоду яблуню, густо вкриту ранніми яблуками. Жінка ж тримає дитя на руках так, як зазвичай зображують Божу матір – немовля вона тримає обличчям від себе, оголений хлопчик бавиться з яблуком. Вдалині, у правому кутку картини видніється Лаврська дзвіниця, у лівому куті відлітає зграя чорних птахів. Всі символи легко зчитуються, а загальний світлий колорит підтримує враження радісного передчуття, попри це картина справляє враження агітаційної – цьому сприяє як надмірна насиченість прямолінійними символами, так і реалістична манера виконання. Тривалий час саме реалістична манера панувала як єдино дозволена, а мистецтво могло існувати лише як спосіб прямої чи прихова-

ної агітації, тому поєднання двох факторів справляє негативне враження – картина здається дещо штучною та надуманою.

Висновки. Підсумовуючи, можна стверджувати, що сакральне мистецтво мало значний вплив на живопис київських художників у 1980–1990-х рр. Розглянуті роботи доводять, що художники різних творчих напрямів і тематичних вподобань зверталися до теми сакрального у своїх роботах. Митці використовували не лише окремі сюжети чи образи, звернення до сакрального було значно глибшим та об'ємнішим. Так, активно використовувалася пластична мова, притаманна іконопису, художники стали частіше застосовувати семантику кольору, поєднували сакральне та мирське у роботах. Саме ось це прагнення до поєднання – один із ключових факторів для розуміння київського живопису кінця ХХ ст., адже йдеться не просто про перенесення образів з ікон на полотно. Це була потреба віднайти новий сенс, у якому можна було б поєднати накопичений досвід поколінь із новими викликами сучасного життя. Фактично йдеться про підсвідому потребу створення нового українського міфу, чогось такого, у що можна вірити. Ця тема, безумовно, потребує глибшого вивчення та всебічного дослідження, проте вже зараз можна стверджувати, що сакральне мистецтво було одним зі стрижневих для формування нової української образотворчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. *Сучасне мистецтво*. 2008. Вип. 5. С. 7–62.
2. Майстренко-Вакуленко Ю. В. *Микола Стороженко – художник, педагог, людина* : зб. тез доповідей наук.-практ. конф., (Київ, 08 листопада 2018 р.). 2018. 37 с.
3. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть. Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. 2008. 187 с.
4. Скляренко Г. Мистецтво ХХ – початку ХХІ століття: новий контекст *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2004. Вип. 1. С. 141–156.
5. Скляренко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ століття : збірник статей. Передмова М. Р. Селівачова. Київ, 2007. 336 с.
6. Смирна Л. В. Філософсько-естетичні погляди українських художників-шістдесятників. *Культура України*. 2013. № 43. С. 85–96.

REFERENCES

1. Vysheslavskiyi H. Khudozhni protsesy u suchasnomu mystetstvi Ukrainy 1990-kh rr. [Artistic processes in contemporary art of Ukraine in the 1990s.]. *Suchasne mystetstvo*, 2008, Vyp, 5. pp. 7–62. [in Ukrainian].
2. Maistrenko-Vakulenko Yu.V. Mykola Storozhenko – khudozhnyk, pedahoh, liudyna: zb. tez dopovidei nauk.-prakt. konf., [Mykola Storozhenko - artist, teacher, man: a collection of abstracts of scientific-practical reports. conf]. (Kyiv, 08 lystopada 2018 r.), 2018, 37 p. [in Ukrainian].
3. Sydorenko V. D. Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: Rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit. [Visual art from avant-garde shifts to the latest trends: Development of visual art of Ukraine of the XX–XXI centuries.]. In-t problem suchasn. myst-va Akad.myst-v Ukrainy, 2008, 187 p. [in Ukrainian].
4. Skliarenko H. Mystetstvo XX - pochatku XXI stolittia: novyi kontekst. [Art of the XX – early XXI century: a new context]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy: Nauk. visn. In-t probl. suchas. mystets. Akad. mystets. Ukrainy; Derzh. tsentr teatr. mystets. im. Lesia Kurbasa*, 2004, Vyp. 1, pp. 141–156 [in Ukrainian].

5. Skliarenko H. Na berehakh. Notatky do ukrainskoho mystetstva XX stolittia. [On the shores. Notes on Ukrainian art of the XX century]. Zbirnyk statei. Peredmova M. R. Selivachova, 2007, 336 p. [in Ukrainian].
6. Smyrna L. V. Filosofsko-estetychni pohliady ukrainskykh khudozhnykiv-shistdesiatnykiv. [Philosophical and aesthetic views of Ukrainian artists of the sixties.]. Kultura Ukrainy, 2013, № 43, pp.85–96 [in Ukrainian].