

Solovei O.V.

Associate Professor of the Department of Painting and Composition
Head of the Department of Painting and Composition
National Academy fine arts and architecture

PLASTIC TRANSFORMATIONS OF EASEL PAINTING BY MYKOLA STOROZHENKO: FROM «STRICT STYLE» TO METAPHYSICS OF THE PAINTING PLANE

Соловей Олесь Васильович

Доцент, в.о. завідувача кафедри живопису та композиції
Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

ПЛАСТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ МИКОЛИ СТОРОЖЕНКА: ВІД «СУВОРОГО СТИЛЮ» ДО МЕТАФІЗИКИ КАРТИННОЇ ПЛОЩИНИ

Summary. The specific features of Mykola Storozhenko's painting of the period 1965-2010-s in the context of the evolution of the artist's own style are considered in the work, stylistics and formal-compositional decisions of individual, most illustrative paintings of that period are analyzed. Using the method of composite-structural analysis, the relationships formed between the elements of the plastic space of the paintings under consideration in the process of intra-figurative interaction were identified, and the most active associative-semantic parallels were traced. The article outlines and investigates the development of a painterly manner of the artist and defines the specificity of formal and plastic means on specific examples of the artist's visions of the artist. The development of style trends of painting by Mykola Storozhenko - from "strict style" through avant-garde reminiscences to the level of metaphysical formality of formal-plastic solutions is traced.

Анотація. В роботі розглянуто специфічні особливості живопису Миколи Стороженка періоду 1965–2010-х років в контексті еволюції власного стилю митця, проаналізовано стилістику та формально-композиційні вирішення окремих, найбільш показових живописних творів зазначеного періоду. За допомогою методу композиційно-конструктивного аналізу виявлено взаємозв'язки, що утворюються між елементами пластичного простору розглянутих живописних творів в процесі внутрішньо-образної взаємодії, відстежено найбільш активні асоціативно-змістові паралелі.

В статті окреслено й досліджено розвиток живописної манери художника та визначено специфіку формально-пластичних засобів на конкретних прикладах реалізації авторських візій митця. Прослідковано розвиток стилевих тенденцій живопису Миколи Стороженка – від «суворого стилю», через авангардні ремінісценції до виходу на рівень метафізичності формально-пластичних вирішень.

Keywords: Mykola Storozhenko painting, plastic-shaped language, stylistics, strict style, metaphysics of formal decision.

Ключові слова: живопис Миколи Стороженка, пластично-образна мова, стилістика, суворий стиль, метафізика формального вирішення.

Постановка проблеми. М.А. Стороженко (1928–2015) є одним з визначних художників України ХХ-го – початку ХХІ-го століть. Народний художник України, академік НАМУ, професор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, лауреат Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка, Микола Стороженко був засновником і керівником майстерні живопису та храмової культури НАОМА (1994рік). Художник успішно працював у різних жанрах та видах мистецтва – станковий олійний живопис, станкова та книжкова графіка, монументально- декоративне малярство, мозаїка тощо. Митець серйозно вивчав філософію, історію, сакральне мистецтво, тож творчість його базується на глибокому розумінні процесів розвитку культури та мистецтва. Твори станкового живопису М.Стороженка різних періодів надзвичайно різняться за стилевим спрямуванням, що обумовлено процесами самоідентифікації митця в соціокультурному

просторі. Це актуалізує питання еволюції стилю і дозволяє окреслити й дослідити розвиток живописної манери художника та визначити специфіку формально-пластичних засобів у контексті реалізації авторських візій. Фахові аналітичні дослідження еволюції стилістики живопису М.А.Стороженка на сьогодні практично відсутні, тож дане питання потребує ґрунтовного вивчення і є достатньо важливим в контексті історії образотворчого процесу в Україні середини ХХ-го – початку ХХІ-го століть.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчий спадок М.Стороженка висвітлюється в численних публікаціях українських мистецтвознавців, однак у наявних статтях стилістичну еволюцію живописної манери митця не висвітлено. Увага дослідників приділяється здебільшого найбільш відомому живописному твору майстра — поліптиху «Передчуття Голгофи» (2013) та ілюстративному циклу до Шевченкового

«Кобзаря» (1985–2004). Академік М.Жулинський у своїй статті «В ім'я оновлення душі людської» досить детально аналізує «Передчуття Голгофи» М.А.Стороженка [7], висвітлює знаково-символічні та алегоричні аспекти полотна, акцентуючи передусім на духовному ключі поліптиху. Вплив «хрущовської відлиги» (кінець 1950-х — початок 1960-х років) на творчість М.Стороженка розглядає Л.Смирна у своїй монографії «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» [10, с. 218], філософсько-естетичні аспекти образотворчості митця висвітлюються також в публікації Ю.Хурса «Творчі досягнення видатного українського художника Миколи Стороженка» [11] для «Київських філософських студій – 2019». Відома дослідниця творчості художника Олеся Авраменко глибоко та фахово аналізує графічні, живописні та монументальні твори Миколи Стороженка у своїх численних розвідках, серед яких стаття до альбому «Микола Стороженко» [2], «Творче осяяння Миколи Стороженка» [1] та інші. Проте питання власне еволюції стилевих особливостей живопису М.А.Стороженка на сьогодні лишається одним з малодосліджених.

Дана стаття має на меті розглянути розвиток стилевих тенденцій живопису Миколи Стороженка – від «суворого стилю», через авангардні ремінісценції до виходу на рівень метафізичності формально-пластичних вирішень, – за допомогою композиційно-конструктивного, порівняльного та художньо-стилістичного аналізу знакових творів різних періодів творчості художника.

Виклад основного матеріалу. Живописна культура Миколи Стороженка починала формуватися в Одеському художньому училищі ім. М.Грекова, де майбутній художник став учнем одного з представників Одеської мистецької школи 1940–50-х років, відомого живописця М.А.Шелото. Саме за його порадою Микола Стороженко обрав для подальшого навчання Київський художній інститут, де навчався на живописному факультеті у видатних майстрів

київської мистецької школи – М. Шаронова, Т. Яблонської, С. Григор'єва. Зазначимо, що Т.Яблонська та С. Григор'єв були учнями Федора Кричевського, що також опосередковано вплинуло на становлення пластичної культури живопису М.Стороженка.

В багатовекторному форматі мистецьких інспірацій Миколи Стороженка живопис завжди був основою експериментальних пошуків в різних видах та жанрах образотворчого мистецтва. На певних етапах станковий живопис для М.Стороженка був визначальним засобом пластичної виразності в плані реалізації мистецьких візій та творення власної образотворчої системи. Періодично живопис поступався іншим технікам та технологіям, зазнаючи певних трансформацій у мозаїці, кераміці, вітражі, енкаустиці, авторських монотипіях, однак якість стороженкового колоризму була вирішальним чинником його перманентного творчого пошуку.

Живопис Миколи Стороженка періоду кінця 1950-х – середини 1960-х років представлено переважно побутовим жанром, що був визначальним для мистецького простору Радянського Союзу. Пластичні уподобання і композиційне мислення М.Стороженка того часу цілком відповідні загальним принципам тематичної картини, де художник ставить за мету передусім пошук сюжетної лінії, певної драматургії, колізії.

З початку 1960-х років творчість Миколи Стороженка збігається з форматом загального інтересу, що виник в цей період до монументально-декоративного мистецтва, що сприймалося тоді як найсучасніший вид малярства. Одночасно з роботою художника над керамічною мозаїкою та бетонним рельєфом у м. Щорс (місту повернено історичну назву Сновськ) на Республіканській виставці з'являється його нова за стилем живописна робота «Ранок на польовому стані» (1965р.), де певним чином відрефлексовано перебування художника на цілих землях Казахстану.



Рис.1. Стороженко Микола (1928-2015). Ранок на польовому стані, 1965р. Полотно, олія. 170 x195см. На кінець 1960-х рр. власність Худфонду УРСР.

На відміну від пластичної мови М.Стороженка 1950-х років, цей твір експресивний за характером письма, вирізняється стрімкою протяжністю мазка та ламаністю рубаних ліній. В дуже стриманій за колоритом, майже монохромній (судячи з етюдів, що зберігся до нашого часу) роботі панує срібляста гама кольорних сумішей на сірих тонах, – зеленкавих, блакитних, фіолетових, палевих. В цій композиції постаті двох кремезних чоловіків, що обтираються рушниками після ранкового умивання, зображено в максимальній динаміці, поруч – дерев'яна лава, зліва внизу приліг собака, висока лінія обрису напружена темним силуетом перелісків, на їх тлі проглядаються цистерни, вантажівки, тимчасові будівлі польового стану. Твір відрізняється аскетичним трактуванням і лапідарністю, що вповні відповідає принципам «суворого стилю», активно заманіфестованого на авангардній експозиції до 30-річчя Московського відділення Спільки художників у Манежі. Як зазначає Е.Димшиць, Естетика «суворого стилю» пропонувала власний «канон», згідно якого «...фігури персонажів займали центр композиції, виступали крупним планом, часом у повний зріст, міцно спираючись на картинно широко поставлені

ноги» [4, с.163]. Виставка в Манежі експонувалась в кінці 1962-го – на початку 1963-го років, саме там вперше з'явилися твори, що підвели ризику під панівним становищем реалістично-побутового живопису, нерозривно пов'язаного з живописною традицією товариства Передвижників. «В цих творах безумовно переплітались ілюзія і романтика, реальне і бажане ... Молоді митці із захопленням працювали в зазначеному напрямку, оскільки сприймали його як протест проти засилля соцреалістичного методу, як можливість певного творчого експерименту, відповідного до вимог часу» [4, с.163].

Наступна робота «Фізика» (1971-1972рр.) є найбільш показовою в контексті проблематики даної статті. Твір не має прямої аналогії з попереднім досвідом М.Стороженка, його образно-пластична мова не мала подальшого розвитку в станковому живопису мистця. Досі не встановлено, чи виставлявся цей твір на широкий огляд. Зважаючи на абсолютно нестандартне пластичне вирішення, монохромність палітри та мінімальну градацію тону, робота випадає з тогочасного канону тематичної картини з цілком визначеними сюжетним та пластичним центрами.



Рис.2.Стороженко Микола (1928-2015). Фізика, 1971-1972рр. Полотно, олія. 180 x181см.
Приватна колекція.

Перша назва твору – «З думкою про інші світи» (збереглася на зворотному боці полотна). В той час М.Стороженко завершив роботу над мозаїчними панно в Інституті теоретичної фізики у Феюфанії, й цілком очевидно, що саме спілкування з фізиками-теоретиками, «наполовину “розчиненими” в квантах, незримих орбітах, в плазмі магнітних полів...» [3, с.178], спонукало художника до сміливого стилевого експерименту в пошуку нетривіальних формально-пластичних

засобів. Зазначимо, що за своєю природою М.Стороженко був новатором, особистістю з нестандартним мисленням в образотворчості, – творчий експеримент являвся «необхідною й достатньою» умовою реалізації мистецьких візій. В «Фізиках» М.Стороженко закомпоновує шість фронтальних постатей науковців, – п'ять разом, ліворуч, і одну окремо, праворуч і на певній відстані від групи. За визначенням подібні фігури мали б сприйматись статично, проте завдяки

складним ритмізованим рухам окремих частин зображення утворюється постійна резонансна частота, що запускає й підтримує регулярний композиційний ритм. Динаміка зображень поступово трансформується в абстрактність, різноспрямованість ліній утворює химерне, певною мірою сюрреалістичне видіння. Тут опосередковано прочитуються ремінісценції з кубістичною геометрією, водночас кожна форма неначе розчленовується на численні сегменти, нагадуючи футуристичний рух, що не передбачає статичності. Загально-композиційний концепт «Фізиків» підпорядковано векторам руху: зовнішньому на поверхні картинної площини, і, водночас, рухові внутрішньо-просторовому –

спрямованого вглиб і назовні, що утворює потужний ефект вібрації планів. Тональна модуляція передбачає виявлення конструкції, або ж окреслення плями, проте вона лиш злегка форматує мерехтіння плям – як напівпроявлених інтенцій картинного поля. В контексті візуального сприйняття деконструкція у «Фізиках» являє своєрідний діалог з «атомістичними структурами» аналітичного мистецтва П.Філонова. В багатьох його роботах, таких як «Германская война» (1914-15р.), «Ударники» (1935р.), «Лики» (1940р.) та інших, виникненню образу передують безпредметна алузія форм, від часткового до загального, – як шлях еволюціонування від фігуративу до чистої абстракції.



*Рис.3. П.Філонов. Германская война, 1914-1915рр.
Полотно, олія. 175x16 см. СПб, ГРМ.*

Бачимо, що стильові зміни авторського почерку Миколи Стороженка – своєрідний реверс в сторону авангардних течій, – обумовлені підходом митця до форми та пластичних засобів як експериментальних чинників в контексті пошуку власного формату образотворчості. В даному разі всі засоби художньої виразності майстер спрямував на створення у рамках картинного поля концептуального, цілісного емоційно-образного простору, де аспекти інформаційно-змістового плану, візуального сприйняття та оригінальної художньої образності є рівнозначними.

Останній завершений твір у творчому доробку майстра – епічне полотно «Передчуття Голгофи» (поліптих 345 x 640 см, 2013р.). Цей винятковий твір сприймається як сплеск духовного осяяння художника в zenіті творчої майстерності. Робота є спробою образно-символічного узагальнення та філософсько-мистецького трактування Євангельських оповідей, що мають складний асоціативно-символічний підтекст, «образ сучасності, з екстраполяцією на євангельські сюжети» [8, с.15].



Рис.4.Стороженко Микола (1928-2015). *Передчуття Голгофи*, 2005-2013рр..
Полотно, пігменти, сухач, авторська техніка.. 345 x 640 см. НАОМА.

Як зазначав відомий дослідник сакрального мистецтва, академік Дмитро Степовик, «Передчуття Голгофи» говорить про глибокий духовний потенціал митця. Вона вся євангельська, але не прямо, не текстуально чи ілюстративно, а саме образно-символічно. Картина багатозначна, про неї можна написати ціле дослідження. Тут кожен образ, кожен фрагмент цікавий по своєму. І між ними існує не прямий, а символічно-алегоричний зв'язок» [8, с.15]. «Передчуття Голгофи» сприймається як найвищий реєстр Нового Заповіту, що тисячоліттями резонує у слові та образі, через мистецьку ремінісценцію у фресці Леонардо да Вінчі «Тайна Вечеря» (1495–1498), яка надихала Миколу Стороженка, або діалогічність з «Тайною вечерєю» Сальвадора Далі (1955). Створений співставленням геометричної абстракції, власне, сакральної геометрії і зримих образів, що вписані у простір картинної площини, «Передчуття Голгофи» потребує особливого проникнення глядача в сутність ідеї. Сам автор визначав твір як «антикартину», адже це не ілюстрація життя і не вікно, тим більше – в Буття, тут немає фабульного сюжетного центру. Натомість бачимо присутність Всевидячого Ока Бога, – у точці перетину осей по вертикалі, горизонталі та навскіс стоїть біла цятка на зинці червоного кола, що асоціює з райдужною ока, довкіл якої утворився білий еліпс. Композиція пронизана сферичними ритмами, що розходяться множинними колами і створюють відчутний звуковий асоціативний ряд (космічна Музика Сфер).

Цим колоцентричним рухом розгортається плин подій довкола Жертовної Чаші, котра починається від білої основи і є однією з ланок сферичних форм, утворюючих осьову вертикаль – від Чаші блакиті (асоціація – життя), що в ній руки Спасителя омивають ноги апостола Петра, до завершення вертикалі Агнцем офіри, від якого 12 крапель жертовної крові наповнюють Жертовну

Чашу. Композиційна «розгортка» починає рух довкола Чаші (що також є одним з центральних образів твору), від сцени омовіння до постаті Іуди, котрий навколішках судомно притискає до себе срібняки. Далі змістово-композиційний вектор скеровує увагу до постаті апостола, що переступає поріг, приєднуючись до пасхальної трапези, де Христос у двох іпостасях звершує таїнство Святого Причастя – хлібом і вином, що означені Тілом і Кров'ю Господа. Цей сюжет певним чином кореспондує до Євхаристії у вітварі Св. Софії Київської, проте бачимо і відмінність: у «Передчутті Голгофи» фігурують шість зображень Спасителя: три антропоморфних і три зооморфно-символічних – в образі Агнця, – як перехід до багатовимірності метафізичних планів. Показово, що в композиції твору Іуду зображено в двох різних мізансценах, і це створює відчутний ефект кінематографічності (одночасної присутності персонажу в декількох точках). Не випадково друге зображення розміщене в правому нижньому кутку картинного поля (за М.Писанко, зона падіння, або прірви в топології картинного поля) [9, с.24-25]: Іуда нашіптує і вказує правицею, в якій загиснула калитка з тридцятьма срібняками, як діяти римському воїну, що вже наготував меча. Дві постаті апостолів (той, що в очікуванні, і другий, що йому омивають ноги), максимальною емоційною напругою «замикають» просторово-часовий континуум глибинного символізму твору.

Колірне вирішення «Передчуття Голгофи» також підпорядковане головному інформаційно-змістовому вектору полотна. У верхньому реєстрі композиції постаті апостолів та Христа зображено на вохристо-золотавому тлі – кольору Духу і величі, що обрамлений знаково-чорним фіолетом Гетсиманської ночі. Центральна частина полотна сповнена осяйністю, що сприймається «фаворським» світлом, вищим за звичне сонячне. «Відтінки рожевого та світло-фіалкового, за вченням св. Діонісія Ареопігита, мають теж

сакральне значення. Кольорами художник доносить нам світлоносність цієї сцени» [8, с.15].

В контексті дослідження світоглядних засад творчості майстра І.Зубавіна зазначає, що «Передчуття Голгофи» – провіденційний твір, що «став своєрідним кредо (отже, «вірую!») Миколи Стороженка, концептуалізацією його світовідчуття і світорозуміння: численні образи-символи ніби огорнуті сьйвом, фігури оповиті примарним флером ніжно-пастельних тонів: прозорий живопис, метафізична сутність якого відкрита» [5, с.9-10]. В поліптиху майстер не просто ілюструє євангельські сюжети, а «провіщує, застерігає, прагне передати через Видиме плани Невидимого. Промовисті візуальні образи, в яких реальність органічно поєднується з метафорами, алегоріями, іншими засобами асоціативного образотворення, складаються в філософські узагальнення» [5, с.9-10].

Насамкінець зазначимо, що твір має надзвичайно складну багаторівневу живописно-пластичну драматургію, що ієрархічно підпорядкована метафізичному концепту авторського задуму. «Не вдаючись у роз'яснення змісту, митець сказав, що його картина – це літургія по паралелі й офіра по меридіану. Тож відчуття і розуміння «Голгофи» залежить від рівня духовності кожного з нас» [8, с.15]. Очевидно, що з початком 2000-х років майстер підійшов до певної «точки неповернення» – пластика його живопису в «Передчутті Голгофи» виходить за межі тривимірності в семантичну багатозначність інформаційно-змістового поля. Як зазначає Л.Смирна, «М.Стороженко через техніку свічення нижніх шарів фарби шукав божественне світло художнього висловлювання, (...) – в той або інший спосіб художники прагнули переосмислити матеріальність видимого світу за допомогою авторських технік, немов роблячи щось на зразок «перекладу» з однієї формальної мови на іншу, з матеріального на метафізичне». [10, с. 218].

Висновки. Виходячи з вищезрозглянутого, можемо стверджувати, що стилістика живопису Миколи Стороженка в різні періоди творчості обумовлена насамперед підходом митця до формально-пластичних засобів як до чинників експериментального простору. Розглянуті в даній статті знакові живописні твори майстра дозволяють означити стильові орієнтири доби, а також виявити надзвичайну важливість для митця питання власної самоідентифікації в соціокультурному середовищі. Поступ стилевого розвитку живопису М.Стороженка від жанрових полотен 1950-х років в парадигмі соцреалізму, через «суворий стиль» 1960-х («Ранок на польовому стані») та несподіваний реверс в сторону авангардних течій в 1970-х («Фізика») до глибинного образно-філософського осмислення та виходу на рівні метафізичних планів у 2000-х роках в «Передчутті Голгофи» свідчить про його масштабне, власне, концептуальне мислення.

Поза тим, вкрай важливо наголосити, що в кожному з періодів зміни стилістики та формально-пластичних вирішень живопису М.Стороженка відбувалися в парадигмі «вертикальної вісі» духовного розвою митця, а отже, є органічно обумовленими духовно-філософським світоглядом, що лежить в основі образотворчості художника.

Список літератури

1. Авраменко О. Творче осяяння Миколи Стороженка // Мистецькі обрії-2003: Альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика. АМУ. К.: Символ; 2004. [Avramenko O Tvorche osiaiannia Mykoly Storozhenka. Mystetski obrii-2003: Almanakh: naukovo-teoretychni pratsi ta publitsystyka. Kyiv: Academy of Arts of Ukraine: Symvol; 2004. (In Ukr).]
2. Авраменко О. Микола Стороженко: Альбом // К.: Дніпро; 2004. [Avramenko O Mykola Storozhenko: Albom. Kyiv: Dnipro; 2004. (In Ukr).]
3. В. Войтович. Микола Стороженко: Альбом // К.: Дніпро; 2008. С. 178. [Voitovych V Mykola Storozhenko: Albom. Kyiv: Dnipro; 2008:178. (In Ukr).]
4. Димшиць Е. Український живопис кінця 1950-х – початку 1990-х років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: АМУ, К.: Інтертехнологія; 2006 . Кн.1. С.163. [Dymshyts E Ukrainyski zhyvopys kintsia 1950 – pochatku 1990 roktiv. In: Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st. Kyiv: Academy of Arts of Ukraine: Intertekhnolohiia; 2006;(1):163. (In Ukr).]
5. Зубавіна І.Б. Світоглядні засади творчості Миколи Стороженка // зб. Тез доповідей наук.-практ. конф. К.: НАМУ; 2018. С. 9-10. [Zubavina IB Svitolhiadni zasady tvorchosti Mykoly Storozhenka. In: Zbyrnyk Tez dopovidei naukovo-praktychnoiy konferenzyi. Kyiv: National Academy of Arts of Ukraine 2018: 9-10. (In Ukr).]
6. Катерина Тарчевська. Микола Стороженко: Україна досі є могутнім джерелом постачання наших митців у інші культури // Fine Art. 2008. №3. С. 55-59. [Tarchevska K Mykola Storozhenko: Ukraina dosi ye mohutnim dzherelom postachannia nashykh myttsiv u inshi kultury. Fine Art. 2008;(3):55-59. (In Ukr).]
7. Микола Жулинський. В ім'я оновлення душі людської // День. 2014. №2. [Zhulynskiy M V imia obnoblennia dushi liudskoi . Den. 2014;(2). (In Ukr).]
8. Микола Цимбалюк. Микола Стороженко: «Літургія по паралелі»// Слово Просвіти. 2013. №44(733). С.15. [Tymbaliuk M Mykola Storozhenko: «Liturhiia po paraleli». Slovo Prosvity. 2013; 44(733):15. (In Ukr).]
9. Писанко М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. К.: Вища школа; 1995. С. 24-25. [Pysanko M Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystetstvi: Kyiv: Vyshcha shkola; 1995. (In Ukr).]

10. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія // ІПСМ НАМ України. К.: Фенікс; 2017. С.218. [Smyrna L Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi: Monohrafiia. Kyiv: National Academy of Arts of Ukraine: Feniks; 2017: 218. (In Ukr).]

11. Хурса Ю. Творчі досягнення видатного українського художника Миколи Стороженка //

Київські філософські студії – 2019: 36. тез доповідей наук.-практ. конф. Київ; 2019.[Khursa Y Tvorchi dosiahnennia vydatnoho ukrainskoho khudozhnyka Mykoly Storozhenka. In: Kyivski filosofski studii-2019. Zbyrnyk Tez dopovidei naukovo-praktychnoiy konferenzyi. Kyiv; 2019. (In Ukr).]

УДК 75.046.3+75.021.33](477)“165/174”

ГРНТИ 18.31.31

ID ORCID 0000-0001-7132-908X

Хребтенко Маргарита Сергіївна

Аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,

м.Київ, Україна

Художник-реставратор,

Національний науково-дослідний реставраційний центр України

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНІКИ ЖИВОПИСУ ІКОН З ІКОНОСТАСУ ВОЗНЕСЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ С. БЕРЕЗНА

Khrebtenko Marharyta Serhiivna

Postgraduate student of the Department of Theory and History of Art,

National Academy of Fine Art and Architecture,

Kyiv, Ukraine

Conservator,

National Research Restoration Centre of Ukraine

SOME FEATURES OF THE PAINTING TECHNIQUE OF ICONS FROM THE ICONOSTASIS OF THE CHURCH OF THE ASCENSION FROM BEREZNA VILLAGE.

Анотація. У статті розглянуто техніку живопису ікон кінця XVII та XVIII століття, які походять з іконостасу Вознесенської церкви с.Березна Чернігівської області (Україна), які нині зберігаються у збірках українських музеїв. На основі натурних досліджень та спеціальної макрофотозйомки та фотозйомки в інфрачервоних променях виявлено ряд живописних і декоративних прийомів, якими користувались художники для створення зображення. Розглянуто питання виконання підготовчого малюнка, підготовчих фарбових шарів (імприматур і підмальовків) і особливостей живописного моделювання форм. Здійснено порівняльний аналіз художньої манери й техніки живопису ікон кінця XVII і XVIII століття. Висловлено припущення стосовно приналежності деяких ікон одному авторові.

Annotation. The article considers the technique of painting icons of the late 17th and 18th centuries, which originate from the iconostasis of the Church of the Ascension in the village of Berezna, Chernihiv region (Ukraine), which are now stored in the collections of Ukrainian museums. Based on field research and special macro photography and infrared photography, a number of painting and decorative techniques used by artists to create images have been identified. The issues of execution of the preparatory drawing, preparatory paint layers (imprints and underpaints) and features of painting modeling of forms are considered. A comparative analysis of the artistic style and technique of icon painting of the late 17th and 18th centuries has been carried out. It has been suggested that some icons belong to the same author

Ключові слова: українське бароко, техніка живопису, український іконопис, березнянський іконостас.

Key words: Ukrainian baroque, painting technique, Ukrainian iconography, Berezna iconostasis.

Вступ. Ікони з іконостасу Вознесенської церкви с. Березна на Чернігівщині неодноразово потрапляли у поле уваги дослідників [3; 5; 10] і нині вважаються хрестоматійними творами високопрофесійного іконопису Лівобережної України кінця XVII – XVIII ст. Велична барокова дерев'яна церква Вознесіння була збудована на місці старої у 1759–1761 рр. ніжинським майстром Т.Шолудьком. У 1936 р. її було знищено

комуністичним режимом. Однак незадовго до того, у 1928 р. вона була обстежена й обміряна С.Таранушенком, він же зробив світлини іконостасу. Частину ікон зусиллями П.Жолтовського напередодні руйнації церкви було вивезено до українських музеїв. Зараз ті, що дійшли до нашого часу, зберігаються у колекціях Національного художнього музею України (далі НХМУ) і Національного Києво-Печерського