

Національна академія наук України
Інститут історії України

Наталя Ковпаненко

**ПРОБЛЕМИ ВИСВІТЛЕННЯ
МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ
У «ЗВОДІ ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ
ТА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ»**

Київ – 2011

УДК 347.78: 93/94

Ковпаненко Н.Г. Проблеми висвітлення мистецької спадщини у «Зводі пам'яток історії та культури України». — К.: Інститут історії України НАН України, 2011. — 120 с.

ISBN 978-966-02-6006-1

Видання присвячено актуальним теоретичним і практичним питанням, пов'язаним з відображенням об'єктів мистецької спадщини у «Зводі пам'яток історії та культури України». Подано загальний огляд основних груп пам'яток монументального мистецтва різних регіонів України з найдавніших часів до сьогодення. На основі сучасних наукових підходів розглядаються проблеми відбору пам'яток, їх поцінування й класифікації. Приділено увагу методиці написання статей, питанню фахового забезпечення досліджень. Додаються зразки статей.

Для авторів і членів обласних редколегій Зводу, пам'ятознавців, культурологів, краєзнавців, істориків, мистецтвознавців, викладачів вузів, студентів, усіх, хто цікавиться питаннями вивчення і збереження культурної спадщини України.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту історії України НАН України. Протокол № 10 від 28 листопада 2010 р.

Відповідальний редактор: доктор історичних наук, професор
В.О. Горбик.

Рецензенти: доктор історичних наук, професор,
член-кореспондент НАН України
В.М. Даниленко;
доктор історичних наук **Я.В. Верменич.**

ISBN 978-966-02-6006-1

© Інститут історії України
НАН України, 2011

ЗМІСТ

Передмова	4
Розділ 1. Пам'ятки монументального мистецтва України: загальна характеристика	7
Розділ 2. Проблеми відбору пам'яток та особливості написання статей	38
Висновки	61
Примітки	63
Додатки	75

ПЕРЕДМОВА

Важливе місце у структурі національного матеріально-духовного надбання належить пам'яткам художньої культури, до яких належать твори різних видів образотворчого мистецтва, у тому числі монументального. Пам'ятки монументального мистецтва України, які збереглися на її території, поряд з іншими об'єктами історико-культурної спадщини, засвідчують самобутність історичного шляху українського народу, існування його як окремої нації. Разом з тим вони допомагають пізнати рідну історію і культуру як невід'ємну складову світової цивілізації.

Пам'ятки мистецтва здавна почали усвідомлюватись людством як цінність незалежно від виконання ними релігійних, утилітарних та інших функцій. Починаючи з часів античності, відношення до художньої спадщини в цілому як до безумовної цінності залишались незмінним, хоча в залежності від ідеологічних, політичних, естетичних поглядів ставлення до певних груп пам'яток змінювалось.

Інтерес до об'єктів вітчизняної художньої культури сягає часів Київської Русі. Предметом цілеспрямованого наукового вивчення і збереження вони стали у добу культурно-національного відродження — в другій половині XIX — на початку XX ст., що було значною мірою пов'язано з прискореним розвитком історичної науки, посиленням уваги до національної історії та її джерел, зростанням самосвідомості народу, пошуками національної ідентичності. За радянських часів зацікавленість вітчизняною мистецькою спадщиною, зусилля інтелігенції щодо її збереження та дослідження співіснували з відверто нігілістичним ставленням до художніх надбань минулого, що вкрай негативно позначилось як на долі самих пам'яток, значна частина яких була втрачена або спотворена, так і на розвитку пам'яткознавства.

На сучасному етапі розбудови незалежної Української держави помітно зростає увага до проблем вивчення й збереження історико-культурних цінностей, що є одним із дієвих засобів відродження

історичної пам'яті та духовності нації, виховання патріотизму. Значну роль в активізації наукових досліджень вітчизняного культурного надбання відіграє підготовка унікального енциклопедичного видання — 28-томного “Зводу пам'яток історії та культури України”, робота над яким була розпочата ще 1982 р. Завданням Зводу є узагальнення і систематизація інформації про всі відомі на теренах України нерухомі пам'ятки, в тому числі твори монументального мистецтва. Видання включає конкретні, перевірені на основі широкого кола джерел, відомості про кожний об'єкт культурної спадщини. Звід має стати науковим фундаментом для оновленого Державного реєстру пам'яток історії та культури України, основою для здійснення державної політики в галузі вивчення та збереження національних культурних цінностей.

Після здобуття Україною незалежності у 1991 р. відбулися зміни в концептуальних засадах Зводу, методологічних підходах до класифікації пам'яток, системи їх відбору та поцінування, які знайшли відображення у нових “Методичних рекомендаціях по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України” (К., 1993). З метою надання науково-методичної допомоги обласним редколегіям і авторським колективам були видані “Типові статті для Зводу пам'яток історії та культури України” (К., 1994), до яких увійшли й матеріали про окремі види пам'яток монументального мистецтва. Широке коло теоретичних і практичних проблем, які довелось вирішувати в ході роботи над цим виданням, знайшли висвітлення у низці наукових праць, серед яких — колективні монографії “Історико-культурна спадщина України: проблеми дослідження і збереження” (К., 1998), “Актуальні питання виявлення і дослідження пам'яток історії та культури” (К., 1999), “Пам'ятокознавчі студії в Україні: теорія і практика” (К., 2007), підготовлені науковцями Центру “Зводу пам'яток історії та культури України” Інституту історії України НАН України та ряду інших науково-дослідних установ. Важливою подією в науковому і культурному житті став вихід з друку двох частин першої книги тому “Київ” (1999, 2004), які містять досить значну кількість статей, присвячену мистецьким пам'яткам.

Автором запропонованого видання зроблено спробу висвітлити ряд теоретичних і практичних питань, що виникли у процесі підготовки матеріалів Зводу про пам'ятки монументального мистецтва і потребують широкого обговорення фахівців. У виданні уміщено також зразки статей, написаних співробітниками Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України з урахуванням вимог, які рекомендується дотримуватись авторським колективом.

РОЗДІЛ 1

Пам'ятки монументального мистецтва України: загальна характеристика

Невід'ємною складовою історико-культурного надбання України є пам'ятки монументального мистецтва — однієї з важливих сфер духовної культури нашого народу. До цього виду об'єктів культурної спадщини, за сучасним законодавством, належать твори образотворчого мистецтва: як самостійні (окремі), так і ті, що пов'язані з архітектурними, археологічними чи іншими пам'ятками або з їх комплексами (ансамблями). За визначенням, прийнятим у мистецтвознавстві, пам'ятками мистецтва вважаються “матеріальні свідоцтва минулого, які мають видатні художні якості, відрізняються оригінальністю задуму та його утілення, здатністю викликати естетичні переживання і завдяки цьому визнані культурними цінностями, що підлягають державній охороні”¹. Пам'ятками монументального мистецтва є виконані у минулі історичні періоди високохудожні твори скульптури, живопису, декоративного мистецтва, — як пов'язані з архітектурними спорудами, так і самостійні, що характеризують світогляд, естетичні погляди і рівень розвитку культури певної історичної епохи².

Монументальне мистецтво, як відомо, є одним із видів або родом образотворчого мистецтва, і належить до найдавніших проявів людської творчості. Його художню сутність визначає звернення до великої колективної аудиторії, засоби художньої виразності спрямовані на втілення провідних соціально-політичних, релігійних і філософських ідей та сильних емоцій, що зумовлює велике громадське значення монументальних творів. Монументальне мистецтво, часто тісно пов'язане з державною ідеологією, є свого роду образною моделлю світу, яким його уявляє той чи інший суспільний лад.

У сучасній науці під терміном “монументальне мистецтво” розуміють передусім твори монументального живопису і скульптури. Вони, як правило, є частиною архітектурного чи природного ансамблю, який має важливу суспільну вагу. Це живописні та скульптурні зображення, включені в інтер’єр або екстер’єр архітектурних споруд, скульптурні пам’ятники й монументи, створені для увічнення пам’яті про людей і події, меморіальні ансамблі та комплекси, твори надгробної пластики, садово-паркової скульптури та ін. Ряд дослідників за традицією, що йде від XVIII ст., відносять до монументального мистецтва також певні різновиди архітектурних творів — храми, архітектурні споруди репрезентативного чи меморіального характеру, зокрема, тріумфальні арки, обеліски, мавзолеї, некрополі тощо, або навіть зодчество як мистецтво в цілому.

Окремим напрямом монументального мистецтва є безпосередньо пов’язане з архітектурою монументально-декоративне мистецтво, основними різновидами якого є монументально-декоративні живопис та скульптура. Твори монументально-декоративного мистецтва не несуть високого ідейного навантаження і зазвичай відіграють в архітектурі роль своєрідного акомпанементу — прикрашають поверхню стін, перекриттів, фасадів і т. п. Якщо у творах суто монументальних, позначених філософською широтою роздумів про світ і про людину, домінують образотворчі основи, то у творах декоративного характеру переважають архітектонічно-орнаментальні. Проте різкої грані між цими двома різновидами монументального мистецтва не існує. Можливо тому в літературі немає єдиного погляду на зміст самого поняття “монументально-декоративне мистецтво”. Інколи воно вживається як синонім монументального мистецтва. Деякі автори вважають його одним із видів окремої широкої галузі пластичних мистецтв — декоративного мистецтва, яке охоплює усі монументальні і декоративні форми й елементи оздоблення інтер’єру і екстер’єру: живопис, скульптуру, різьблення, художнє лиття з металу, кування, карбування, кераміку, килими, гобелени та ін. До іншого виду декоративного мистецтва відносять декоративно-прикладне (або декоративно-ужиткове) мистецтво, пов’язане переважно з побутовими предметними формами (усіляке начиння, меблі, знаряддя

праці, засоби пересування та ін.). Широке коло творів декоративного мистецтва — нерухомих й рухомих, поряд з архітектурою, художньо формує оточуюче людину матеріальне середовище, привносить до нього ідейно-образне начало.

Пам'ятки монументального та монументально-декоративного мистецтва є важливим першоджерелом вивчення історії та культури народів, а також художнього пізнання життя. Крім вічного, загальнолюдського, вони відображують риси конкретної історичної доби, рівень культурного розвитку суспільства, світосприймання й вірування людей, їх ідеали й естетичні смаки, етнопонаціональні та соціальні особливості тощо, тобто мають велику пізнавальну, історичну, наукову, художню, естетичну цінність.

Україна є державою з багатою художньою спадщиною, хоча у порівнянні з загальною кількістю пам'яток мистецтва, що були створені на наших землях упродовж багатьох століть, їх збереглося мало. Цінність збереженого особливо зростає в умовах незалежної Української держави, коли стало можливим всебічне пізнання національної історії, постало завдання відтворення повної і об'єктивної картини досягнень національної культури. За офіційними даними на державному обліку перебуває 5926 пам'яток монументального мистецтва³. Але ця цифра відображує кількість об'єктів, що належать лише до одного виду мистецької спадщини — монументальної скульптури. До того ж переважну більшість з них становлять пам'ятники і монументи, споруджені у радянський час, адже облік художніх цінностей, пов'язаних з архітектурними спорудами різних історичних епох та археологічними пам'ятками, окремо не проводився. Отже реальна кількість пам'яток монументального мистецтва в нашій країні значно більша.

За даними досліджень вітчизняних реставраторів, значна частина образотворчої спадщини України (близько 70 відсотків) зберігається в пам'ятках архітектури, і тільки 30 її відсотків — у музеях⁴. До цієї групи належать передусім автентичні художні твори минулих епох — стінописи, іконостаси, вітражі, зразки монументально-декоративної скульптури, вівтарі і т.п. Ці пам'ятки становлять золотий фонд національного надбання, який досі

повністю не обліковано і недостатньо досліджено, незважаючи на наявність ряду змістовних наукових праць⁵. Виявлення, фіксація та збереження цих національних скарбів, руйнування яких продовжується навіть в умовах незалежної України, введення їх у суспільний і науковий обіг, поглиблене монографічне вивчення вже відомих об'єктів залишається на сьогодні найактуальнішим завданням.

У цьому контексті виключно важливе значення має видання фундаментального енциклопедичного “Зводу пам'яток історії та культури України”, підготовка якого є дієвим чинником дослідження і збереження національних культурних цінностей. Наукова концепція Зводу передбачає фіксацію, опис і систематизацію всіх виявлених на території нашої держави нерухомих об'єктів культурної спадщини, у тому числі й пам'яток монументального живопису, скульптури, монументально-декоративного мистецтва⁶. У структурі цього видання мистецькі пам'ятки, як існуючі дотепер, так і ті, що не збереглися, мають бути представлені відповідними розділами вступних частин до кожного тому про історико-культурну спадщину області (міста) і нарисів про окремі міста, текстами науково-довідкових статей, а також значною добіркою фотоілюстративних і графічних матеріалів. У ”Методичних рекомендаціях по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України”, розроблених на нових концептуальних засадах у 1993 р. співробітниками відділу історико-краєзнавчих досліджень Інституту історії України НАН України разом з науковцями Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України та інших академічних установ, наведена одна з можливих класифікацій наявних у країні об'єктів мистецької спадщини, викладені найважливіші принципи їх відбору до державних реєстрів, орієнтовні критерії поцінування, визначені основні вимоги до висвітлення пам'яток окремих видів у відповідних науково-довідкових статтях⁷.

Незважаючи на величезні втрати об'єктів мистецького надбання внаслідок багатьох факторів — війн, пожеж, негативного впливу природних умов, нерозуміння суспільством їх історико-культурної цінності, а також цілеспрямованого нищення пам'яток релігійного мистецтва за радянських часів (які складають пере-

важну частину художньої спадщини епохи середньовіччя і раннього нового часу), в Україні збереглися автентичні монументальні твори різних історичних періодів і художніх стилів. Представлені вони хронологічно і територіально досить нерівномірно. Значна частина об'єктів дійшла до нас у фрагментарному стані. Як засвідчують археологічні й мистецтвознавчі дослідження, з найдавніших часів до XVIII ст. включно найпоширенішим видом монументального мистецтва, що протягом століть розвивався в усіх без винятку регіонах країни, був монументальний живопис, який у вигляді фресок, мозаїк, стінописів, панно, вітражів складав одне ціле з архітектурними спорудами⁸. В Україні збереглися також численні пам'ятки монументальної скульптури — як осібної, так і пов'язаної з архітектурою⁹. Монументально-декоративна пластика різних видів і жанрів (рельєф, кругла скульптура, художнє різьблення) набула найбільшого поширення з другої половини XVI ст. у західних регіонах та на Правобережжі. У XIX ст. починають споруджувати й пам'ятники на честь визначних осіб та історичних подій на площах і вулицях міст. Специфічним різновидом монументального мистецтва є іконостас, що, починаючи приблизно з XIV ст., займав одне з найважливіших місць в оздобленні інтер'єрів сакральних будівель. В монументальних комплексах українських іконостасів, що є своєрідним і яскравим явищем світової культури, органічно поєднуються архітектура, іконопис і декоративне різьблення. Об'єкти мистецької спадщини, створені з найдавніших часів до початку XX ст., повинні бути представлені у Зводі практично повністю з огляду на їх порівнянню нечисленність і значну історико-культурну та художню цінність¹⁰.

Найдавніші пам'ятки монументального мистецтва, як правило, досліджуються археологами. Згідно з археологічними даними, розвиток пластики на теренах сучасної України датується періодом близько 30–10 тис. років до н.е. Широковідомою пам'яткою пізнього палеоліту є Кам'яна Могила поблизу Мелітополя. Її давні зображення, виконані різьбою, вибиванням заглиблень, продряпуванням з використанням фарби, були відкриті і досліджені у 1890–1891 рр. М. Веселовським, неодноразово вивчались у XX ст.¹¹ Ця пам'ятка є яскравим прикладом художньої творчості

палеолітичної людини, не поступається величиною та значущістю відомим печерним об'єктам Західної Європи (Альтаміра в Іспанії і Ляско у Франції).

За даними археологічних досліджень, на землях України житло прикрашалося малярством ще в епоху міді-бронзи. Так, стіни своїх будівель розмальовували мешканці придніпровського Правобережжя та Придністров'я періоду трипільської культури (сер. IV — поч. III тис. до н.е.). Про настінний живопис трипільців відомо завдяки рідкісним археологічним фрагментам, виявленим на моделях „відкритих” трипільських жител, де документально зображені елементи інтер'єру¹². Розписи орнаментального характеру збереглися також на внутрішніх стінах своєрідних поховальних споруд — кам'яних скринь („ящиків”), виявлених у підкурганних похованнях III тис. до н.е. на півдні України (на території Одеської, Херсонської і Миколаївської областей) та в Криму¹³. До епохи міді-бронзи відносяться й найдавніші мистецькі досягнення в галузі монументальної скульптури — так звані антропоморфні кам'яні стели індоєвропейців (V–III тис. до н.е.), пов'язані з похованнями курганного характеру, виявлені на території Середнього і Нижнього Придніпров'я, Приазов'я та Криму (широковідомі стели із с. Наталівка на Дніпропетровщині, с. Білогрудівка на Уманщині, с. Казанків у Криму, с. Федорівка на Полтавщині та ін.). Стели цього періоду, що є феноменом світового мистецтва, започаткували новий вид степової монументальної пластики, який розвивався упродовж декількох наступних тисячоліть: меморіальні степові скульптури скіфів, сарматів, пізніше причорноморських греків, слов'ян та інших кочових і осілих етносів, що проживали на землях України. Всі вони творили власні різновиди цієї пластики, що втілювали їх ідейні, космологічні чи сакральні уявлення¹⁴.

Багату спадщину залишило після себе високорозвинуте мистецтво скіфських, сарматських племен та античних держав Північного Причорномор'я (I тис. до н.е. — поч. I тис. н.е.). На території Кримського півострова, у Неаполі Скіфському — столиці рабовласницької скіфської держави, відомі пам'ятки монументального живопису і кам'яної скульптури. Особливий інтерес становлять поліхромні фрески кінця I — поч. II ст. н.е.

орнаментального і сюжетного характеру, виявлені на стінах громадських будівель і поховальних споруд — висічених у скелях склепів¹⁵. Окрему групу пам'яток скіфської культури складають монументальні стели із рельєфними зображеннями воїнів, які встановлювались на вершинах степових скіфських курганів.

Визначне місце монументальне мистецтво займало в художній культурі античних міст Північного Причорномор'я, найбільше — у Боспорському царстві¹⁶. Тут була дуже поширена статуарна та рельєфна скульптура, зразків якої збереглося небагато. Окрім статуй, погрудь і рельєфів, що прикрашали інтер'єри храмів та громадських будівель, а також вулиці, площі і житлові будинки, археологами виявлено значну кількість надгробних стел з рельєфами на міфологічні й побутові теми та мармурові різьблені саркофаги. У житлових будинках заможних осіб та спорудах громадського призначення, а також у поховальних спорудах — склепах, виявлених упродовж ХІХ ст. на території Криму, знайдені фрагменти вишуканого фрескового малярства. Пам'яткою світового рівня є монументальний живопис гробниці Деметри у Керчі (І ст. н.е.), відкритий у 1895 р.¹⁷ Художня культура античних міст опосередковано вплинула на подальший розвиток українського мистецтва¹⁸.

Кругла скульптура сакрального призначення посідала помітне місце у мистецтві слов'янських племен. Зображення язичницьких богів-ідолів, різьблені переважно з дерева і рідше — з каменю, після запровадження християнської релігії знищувались, тому до сьогодні збереглися лише поодинокі пам'ятки. Найцікавішою серед них є знайдений 1848 р. біля с. Личківці на Тернопільщині так званий Збруцький ідол (Святовит), в статуй якого відтворено цілу систему уявлень давніх слов'ян, їх розуміння будови світу (зберігається в Археологічному музеї Кракова)¹⁹. Унікальною пам'яткою не лише слов'янської, а й світової культури є наскельний рельєф із сюжетним зображенням, відкритий у 1883 р. біля с. Буша на Подністров'ї професором Київського університету В. Антоновичем. Наукові дискусії про семантику і датування цього твору продовжуються й сьогодні²⁰.

До блискучих сторінок світового мистецтва належить спадщина Київської Русі, яка мала глибокий вплив на формування

національних особливостей української художньої культури. Пам'ятки цієї доби здавна привертали до себе увагу дослідників. Їх вивчення почалося ще з кінця XVIII ст. Упродовж XX ст. були проведені значні археологічні, історико-архітектурні, мистецтвознавчі дослідження та реставраційні роботи у давньоруських спорудах Києва, Чернігова, Володимира-Волинського, Путивля та інших міст, в результаті яких були зроблені численні наукові відкриття.

Утворення нової держави, прийняття християнства надало могутнього імпульсу розвитку зодчества і мистецтва. Найвизначнішим явищем в архітектурі Давньої Русі було виникнення і подальший розвиток кам'яного монументального будівництва, поява нових типів споруд — палаців і церков, при оздобленні яких широко використовувалися твори монументально-декоративного мистецтва. Свого найвищого розквіту досягає у X–XIII ст. монументальний живопис. Об'ємна скульптура, що ототожнювалась з язичництвом, зазнала засудження та заборони з боку православної церкви, тому єдиною можливою формою розвитку монументальної пластики стало мистецтво плоского рельєфу на камені і дереві, яким найчастіше прикрашали архітектурні деталі та конструкції²¹. Мозаїка і фреска, орнаментальне та сюжетне рельєфне різьблення були застосовані у першому кам'яному храмі Київської Русі — церкві Святої Богородиці (Десятинній), при розкопках якої були знайдені залишки мозаїчної підлоги та настінного розпису²². Унікальною пам'яткою як давньоруського, так і світового мистецтва, визнаною ЮНЕСКО об'єктом Всесвітньої культурної спадщини, є собор Св. Софії в Києві, мистецькому оздобленню якого присвячена значна наукова література²³. Як відомо, більшість давньоруських архітектурних споруд загинули, деякі дійшли до наших днів у зруйнованому вигляді, а їх живопис зберігся лише у фрагментах. Серед загиблих шедеврів, окрім вже названої Десятинної церкви, — Успенський собор Києво-Печерської лаври, у розписах якого брали участь перші давньоруські художники Алімпій і Григорій, а також Михайлівський Золотоверхий собор, мозаїки і фрески якого є високохудожніми зразками малярства XII ст.

З другої половини XII ст. у самостійних князівствах — Київському, Чернігівському, Переяславському, Галицько-Волин-

ському, на основі досягнень київського монументального мистецтва та місцевих традицій, виникають окремі художні школи. До небагатьох уцілілих пам'яток, які засвідчують високий рівень розвитку київського живопису, належать відкриті реставраторами у 1970 р. залишки фресок храму Спаса на Берестові, а також розписи Кирилівської церкви в Києві — найповніший збережений комплекс давньоруського монументального малярства XII ст.²⁴ Київську школу монументального живопису репрезентують також фрескові розписи єдиної пам'ятки переяславської архітектури, що частково збереглася до наших днів, — Михайлівської церкви (так званої Юрієвої божниці) у м. Остер Чернігівської обл.²⁵ Монументальні розписи Чернігова (Борисоглібського собору, П'ятницької церкви, Успенського собору Єлецького монастиря) збереглися лише у невеликих фрагментах²⁶.

Художні оздоблення сакральних споруд у таких містах як Галич, Володимир-Волинський, Кременець, Любомль та ін. не дійшли до нашого часу, про них свідчать лише літописи та уламки й фрагменти знайдених під час досліджень решток цих споруд. На галицько-волинських землях для декорування давньоруських храмів вперше було застосовано вітраж²⁷. Серед пам'яток монументальної скульптури княжого періоду вирізняються кілька рельєфів з червоного шиферу роботи київських майстрів. Два з них прикрашали хори Успенського собору Печерського монастиря, інші два — з колишнього Михайлівського Золотоверхого собору. Рештки білокам'яного скульптурного оздоблення часів Київської Русі знайдено також у спорудах Чернігова (Борисоглібський собор), Галича (церква Пантелеймона)²⁸.

Наступний етап розвитку української художньої культури охоплює XIV — першу половину XVI ст. У цей час мистецьке життя розвивалося у найтіснішому контакті зі східнохристиянським світом і з Західною Європою. Монументальне малярство, продовжуючи старокиївську традицію, посідало вагомі позиції у художній культурі українських земель, мало багато стилістичних напрямів²⁹. У східних та центральних районах України пам'ятки цього періоду майже не збереглися, оскільки будівництво було дерев'яним. Не дійшли до нашого часу й відомі за Галицько-Волинським літописом великі фрескові комплекси, що прикра-

шали храми Львова, Луцька, Хотина, Холма, Володимира Волинського та ряду інших міст. Уціліли лише поодинокі фрагменти малярських ансамблів та лічені документальні свідчення про них. Певне уявлення про українське монументальне мистецтво цього періоду, його художні особливості, шляхи розвитку дають пам'ятки стінопису, що збереглися в мурованих церквах Волині, Поділля, Галичини, Закарпаття та ряду міст сучасної Польщі — Кракова, Сандомира, Гнезна, Люблина, Вислиці. На творчості художників-монументалістів цього періоду позначилися впливи мистецтва Київської Русі, балканських країн, Німеччини, Італії, а також живопису іноземних майстрів, що працювали на території України. Так, за традиціями давньоруського монументального живопису виконані унікальні, але й досі ґрунтовно не вивчені фрескові розписи, фрагменти яких збереглися в церкві Св. Онуфрія в с. Лаврів на Бойківщині³⁰. Потребують дослідження і виявлені останнім часом залишки настінних розписів у найдавнішій на Тернопільщині церкві св. Миколая в с. Збручанське, відкриті та реставровані розписи у церкві Покрови Богородиці в с. Сутківці на Хмельниччині, Вознесенській церкві в селищі Лужани поблизу Чернівців тощо³¹.

Окрім власне українського монументального малярства, в XIV — першій половині XV ст. на українських землях зароджується живопис західноєвропейської традиції. Малярські ансамблі, замовниками яких були місцеві магнати, збереглися на Закарпатті (фрагменти фресок костюлу в с. Зміївка, виконані в 60–70-ті рр. XIV ст., та ін.). Найвидатнішою пам'яткою цього періоду, яка несе в собі риси проторенесансу, є виконані на замовлення родини Другетів фрески однієї з найстаріших в Україні церкви-ротонди св. Миколи у с. Горяни Закарпатської обл., відкриті у 1879 р. і вперше реставровані 1912 р. (нині у складі м. Ужгорода). Стиль фресок вказує на виконання їх майстрами, які репрезентували один з провінційних напрямів італійського живопису³². Окрему сторінку історії монументального малярства становлять пам'ятки Криму, своєрідну групу яких складають розписи вірменських храмів. До найдавніших пам'яток належать фрагменти фресок XIV ст. церкви Св. Стефана (або Св. Дмитра) у Феодосії³³.

Приблизно з XIV ст., поряд з настінними розписами, помітне місце в оздобленні інтер'єрів сакральних споруд починають займати монументальні комплекси іконостасів, які з часом стають ідейним та естетичним центром кожної церкви³⁴. Зразків середньовічних іконостасів збереглося дуже мало. Окремі частини їх, а також ікони, що дають певне уявлення про характер цього виду пам'яток XIV — першої половини XVI ст., походять, головним чином, із західних регіонів України і нині зберігаються в художніх музеях Львова, Києва та Харкова³⁵. Особливе місце серед пам'яток середини XVI ст. належить іконостасу Успенської церкви з с. Наконечне на Львівщині (зберігається у Національному музеї Львова), який є першим в Україні найповніше збереженим іконостасним комплексом багаторусної структури, а також синтезує у собі вірність давнім візантійським традиціям з орієнтаціями на нову малярську культуру³⁶.

Скульптура до XVI ст. на території України розвивалася дуже повільно — переважно у різних формах декоративного різьблення. Вона хоч і набула певного поширення у XIII — першій половині XV ст., але залишалася на другому плані, поступаючись малярству. У центральних та східних землях цей вид мистецтва відомий за поодинокими пам'ятками, серед яких найвизначнішими є два барельєфи з Києво-Печерської лаври — “Богоматір Оранта” (XIII–XIV ст.), а також триптих „Богоматір Оранта зі св. Антонієм та Феодосієм Печерськими”, встановлений на стінах апсиди Успенського собору на честь його поновлення за останнього київського князя Семена Олельковича (1454–1470) (у 90-х рр. XIX ст. вмурований у стіну великої лаврської дзвіниці). На землях Галичини, включених до складу Польщі, з другої половини XIV ст. виникають умови для поширення західноєвропейської скульптурної традиції та розвитку її місцевого варіанту. Як у церковному, так і світському будівництві значного розповсюдження набувають декоративне різьблення та фігурна скульптура. Різьблення переважно орнаментального характеру найчастіше застосовувалось в обрамленні вікон і дверей (готичні портали будинків Ринкової площі у Львові, портал і обрамлення вікон старішої частини замку в м. Олеськ Львівської обл., портал замкової каплиці в м. Хотин Чернівецької обл. та ін.).

Друга половина XVI — початок XVII ст. — переломна доба в історії українського народу, яка визначається дослідниками як культурно-національне відродження, — була часом напружених пошуків у мистецтві, появи в ньому гуманістичних ідей. Піднесення національно-визвольного руху, боротьба за збереження національної ідентичності спричинили посилення інтересу українського народу до свого минулого. Про це свідчать факти відбудови Петром Могилою у 1630–40-х рр. храмів Київської Русі та проведення реставрацій їх живопису³⁷. Поодинокі пам'ятки, що збереглися переважно на території Польщі й Західної України, демонструють еволюцію монументального мистецтва, передусім, живопису, в напрямі зближення символічного релігійного змісту з життям, подолання традицій площинно-декоративного стилю. У ньому знаходять відгомін реальні історичні події, внаслідок чого у художніх творах з'являються національний типаж, характери і костюми.

В умовах нового етапу розвитку мистецького життя малярство продовжує зберігати свою традиційну роль в системі української культури, але монументальний живопис з другої половини XVI ст. поступово втрачає позиції. З першої половини XVII ст., охоплюючи всі українські регіони, відбувався інтенсивний розвиток багаторусного іконостасу. Пам'ятки Наддніпрянщини цього періоду майже не збереглися. Високий художній рівень багатьох з них, наприклад, іконостасних комплексів Софійського собору в Києві, Успенської церкви Києво-Печерської лаври, Густинського Свято-Троїцького монастиря, розташованого біля м. Прилуки Чернігівської обл., засвідчують писемні джерела, насамперед спогади іноземних мандрівників, зокрема, Павла Алепського, який подорожував Україною у 1664–1665 рр.³⁸ Багато пам'яток, що дозволяють простежити еволюцію і особливості ренесансного іконостасу, уціліло в Західній Україні. Серед них художньою довершеністю вирізняються іконостас церкви с. Великі Грибовичі в Галичині (1630–1638), перенесений сюди у 1767 р. із Успенської церкви Львова, а також іконостас П'ятницької церкви у Львові (1644), що належить до найвизначніших пам'яток давньої української культури³⁹. Однією з перлин українського ренесансного монументально-декоративного мистецтва (можливо створений львівськими майстрами) є п'ятярусний іконостас дерев'яної

церкви Святого Духа в м. Рогатин Івано-Франківської обл. (1650), у живописі якого, позначеному впливами народних смаків і народної творчості, яскраво відбилася доба піднесення національно-визвольної боротьби⁴⁰. Найвидатнішими представниками українського ренесансного живопису були львівські художники Ф. Сенькович та М. Петрахович Мороховський, творчість яких мала значний вплив на розвиток тогочасного малярства⁴¹.

Окрему групу пам'яток українського монументально-декоративного мистецтва становлять настінні розписи у дерев'яних церквах. Пам'ятки цього типу, датовані переважно XVII–XVIII ст., відомі на території західних областей. Система стінописів цих споруд, авторами яких були народні майстри, самобутня, не має аналогів у світовій культурі. Настінне малювання у дерев'яних церквах досліджувалось в основному на території Галичини і Закарпаття⁴². Визначними творами XVII ст. на Львівщині є живописні ансамблі у церквах Воздвиження Чесного Хреста і св. Юра у м. Дрогобич (друга перевезена 1656 р. із с. Надієво), що вирізняються високою мистецькою цінністю⁴³. До числа видатних пам'яток українського мистецтва належить малярське оздоблення дерев'яної церкви св. Духа в містечку Потелич Львівської обл. (1620–1640-ві рр.), в якому втілено настрої демократичних прощарків населення періоду національно-визвольної боротьби⁴⁴. Перлинами українського монументального малярства XVII ст. на Закарпатті, в яких виявилися національні народні традиції, є цикл розписів у церкві св. Миколи у с. Середнє Водяне, живопис Успенської церкви в с. Новоселиці, монументальні композиції у вівтарі однієї з найстаріших пам'яток дерев'яного зодчества Європи — Миколаївської церкви у с. Колодне⁴⁵.

Документальні джерела засвідчують існування у другій половині XVI — першій половині XVII ст. в Україні світського монументального малярства у вигляді доволі частих декорацій парадних приміщень замків (замки в Стрию, Добромилі, Підгірцях). Від початку XVII ст. збереглися й перші зразки декоративного оздоблення міського житла заможних верств населення (фрагменти фрескового розпису будинку Красовського у Львові). Цінними пам'ятками цього періоду є також монументальні портретні зображення в інтер'єрах архітектурних споруд (портрет

ігумена Кирилівського монастиря в Києві, 1614, та ін.). Поряд із подібними творами в іконописі та інших видах мистецтва вони свідчать про значне поширення портретного малярства на українських землях вже у першій чверті XVII ст. і його помітне місце у мистецькій культурі.

Різноманітні твори монументальної пластики, позначені впливами ренесансу, з'являються у середині XVI ст. на Правобережжі і західних землях України. Декоративна скульптура стрімко розвивається, зокрема, у Львові, що було пов'язано з розширенням міського будівництва⁴⁶. Фасади, портали, інтер'єри львівських ренесансних будинків оздоблюються скульптурними рельєфами та пишним різьбленням, яким прикрашалися також палаци, церкви, іконостаси (Чорна кам'яниця, будинок Корнякта, каплиця Трьох святих, Успенська церква та ін.). Найвизначніші архітектурні пам'ятки цієї доби — каплиці Кампанів та Боїмів — є водночас шедеврами декоративного скульптурного різьблення. Серед пам'яток монументальної пластики XVI — початку XVII ст. найчисленнішу групу становлять надгробні споруди. Надгробки часто встановлювались у церквах, костелах, спеціальних усипальнях і, як правило, складалися із скульптурного зображення покійного, розташованого в ніші, над якою здійснювалося складне архітектурне обрамлення. Яскравими зразками подібних об'єктів можуть слугувати надгробки: Адама Кисіля в с. Низкиничі на Волині, Катерині Ромултової в костьолі м. Дрогобич, Гербуртів у с. Фельштин (нині с. Гвардійське Хмельницької обл.), Миколи та Ієроніма Синявських в м. Бережани на Тернопільщині та ін.⁴⁷ Одним із різновидів меморіального пам'ятника є епітафія, більшість зразків яких належать до XVII ст. (епітафія родини Боїмів роботи ск. Й. Пфістера у каплиці Боїмів у Львові). Порівняно невелику за кількістю групу пам'яток монументальної скульптури становлять кам'яні вівтарі в інтер'єрах католицьких костьолів. Яскравим прикладом пам'ятки цього типу є вівтар зі сценами страстного циклу в соборі Покрови Богородиці у Львові (кол. костьол св. Миколая). Від кінця XVI ст. поряд зі скульптурою європейської традиції на західноукраїнських землях складається нова українська традиція пластики, що поширюється передусім у декоративному різьбленні на дереві, типовими зразками якого є

різьбарська декорація іконостасів (царські врата, обрамлення ікон тощо).

Друга половина XVII–XVIII ст. була часом піднесення української художньої культури, якісних змін в архітектурі, у всіх видах мистецтва. Незважаючи на воєнне лихоліття, роз'єднаність українських земель, перепони з боку чужоземних режимів, українська культура продовжувала успішно розвиватись у загальному контексті всесвітнього культурно-історичного процесу. Після Української національної революції 1648–1676 рр. на Лівобережжі та Слобожанщині розпочинається масове будівництво нових міст і сіл, що в свою чергу спричинило значне розповсюдження монументального малярства й декоративного різьблення. У Києві та інших містах козацька старшина жертвує великі кошти на спорудження храмів, кам'яниць та на виконання творів монументально-декоративного мистецтва. Цей культурно-історичний етап пов'язаний з поширенням стилю бароко. Поряд з прийомами, притаманними західному варіанту цього стилю, він набув на теренах України й суто місцевих національних рис і тому отримав назву українського або козацького, а також мазепинського бароко, пам'ятки якого є неповторним явищем світової культури⁴⁸. Як і численні будівлі XVI–XVII ст., багато давньоруських храмів були перебудовані у XVII–XVIII століттях, отримавши нове оздоблення, і таким чином стали яскравими зразками українського бароко.

Великого значення в цей період набули малярська школа Києво-Печерської лаври та живописна майстерня Софійського монастиря, в яких готували професійних майстрів⁴⁹. Чималу увагу художньому вихованню учнів приділяли і в Київській Академії. Саме у Києві викристалізувалися ті загальні риси, що визначили стиль українського живопису тієї епохи. Більша частина монументально-декоративних робіт, здійснених у другій половині XVII–XVIII ст. у соборах Києва, Чернігова, Полтави, Ніжина, Переяслава, не дійшла до нашого часу, деякі лишилися у фрагментах⁵⁰. Серед визначних пам'яток київської школи барокового монументального малярства – настінні розписи, збережені у Софійському соборі та Кирилівській церкві у Києві, Троїцькому соборі Густинського монастиря на Чернігівщині, соборі Полтавського Хрес-

товоздвиженського монастиря (втрачені). Значний вплив на стиль монументальних творів у великих мурованих храмах Наддніпрянщини мали нові стінописи XVIII ст. Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (останні, виконані у 20–30-х рр. XVIII ст., збереглися повністю), в яких яскраво відбилися нові тенденції, притаманні церковному малярству цього періоду⁵¹. Близькі до них за стилем фрагменти розписів, виявлених в Успенському соборі Єлецького монастиря у Чернігові, живописні композиції вівтаря Благовіщенського собору в м. Ніжин Чернігівської обл. та ін. У низці пам'яток другої половини XVIII ст. наявні риси західноєвропейського бароко (фрагменти стінопису Преображенського собору в м. Ізюм в Харківській обл., настінні медальйони собору Різдва Богородиці у м. Козелець на Чернігівщині та ін.).

У добу розквіту стилю бароко (XVIII ст.) вершин свого розвитку досягає іконостас: він має по п'ять-сім ярусів, відзначається динамічним рухом архітектурних деталей, соковитим різьбленням у поєднанні з яскравим, колористично насиченим живописом⁵². Справжніми шедеврами не тільки українського, а й світового монументального мистецтва є ряд унікальних пам'яток Києва та Лівобережжя, серед яких — іконостаси Успенського собору Києво-Печерської лаври (1727), Софійського собору (1731–1747), Георгіївської церкви Видубицького монастиря (поч. XVIII ст.), церкви селища Березна Чернігівської обл. (частина іконостасу зберігається у Національному художньому музеї України в Києві), Троїцького собору в Новомосковську Дніпропетровської обл. (втрачений) та, особливо, — іконостас церкви у с. Великі Сорочинці Полтавської обл. (1732), що об'єднує понад 100 ікон, виконаних різними майстрами⁵³.

У Західній Україні поряд зі Львовом важливими художніми центрами з XVII ст. стають містечки Судова Вишня і Жовква, з якими пов'язані імена відомих художників, що працювали в Галичині й Закарпатті⁵⁴. Найвизначнішими з них були іконописці другої половини XVII — початку XVIII ст. І. Руткович і Й. Кондзелевич. Серед робіт І. Рутковича — майстра демократичної лінії в українському малярстві, слід згадати ікони з іконостасів дерев'яних церков із сіл Волиці-Деревлянської, Волі-Висоцької, а також один з

найпрекрасніших ансамблів в українському бароковому мистецтві — восьмиярусний іконостас церкви Різдва Христового у Жовкві (1697–99), пізніше названий Скварявським (всі — Львівської обл.)⁵⁵. Найвідомішим твором Й. Кондзелевича, виконаним з групою монастирських живописців, є п'ятиярусний іконостас для монастирської Воздвиженської церкви у Скиті Манявському (1698–1705), пізніше проданий до м. Богородчан, тому і названий Богородчанським⁵⁶. За високими художніми якостями, відбиттям у іконних зображеннях складних суспільних, політико-ідеологічних проблем, цей твір належить до найвищих досягнень українського мистецтва.

Окрему і найчисельнішу групу серед мистецьких пам'яток Правобережжя і Галичини другої половини XVII–XVIII ст. становить монументальний живопис західноєвропейської традиції в інтер'єрах костьолів та магнатських палаців, що виконувався в стилі пізнього бароко, авторами якого були як іноземні майстри, так і художники — вихідці з України. Серед пам'яток малярства католицьких храмів вирізняються розписи костьолів єзуїтів, кармелітів і бернардинців у Львові (поч. XVIII ст.). Десятки грандіозних розписів створив разом із своїми учнями художник С. Строїнський, який фактично очолював львівську школу барокового малярства (оздоблення костелів та інших споруд міст Львова, Перемишля, Кристинополя (нині м. Червоноград), Заслава (нині Хмельницької обл.), живопис центральної нави Домініканського собору в Тернополі (втрачений) та ін.). У другій половині XVIII ст. на Волині і Вінничині плідно працював віденський майстер Й. Прагтль (стінопис костьолів у містах Кам'янець-Подільський, Браїлів на Вінничині, Берестечко на Рівненщині та ін.). Розписами прикрашали й інтер'єри замків ряду міст Західної України — Добромила, Олеська, Жовкви, Рівного та ін., від яких залишилися лише невеликі фрагменти. Особливим багатством декоративного оздоблення вирізнялися палац у с. Підгірці на Львівщині (зберігся декор екстер'єру) та замок-палац Радзівілів у м. Олика на Волині. Інтер'єри останнього, крім декоративного живопису, були оздоблені мозаїчними композиціями.

У другій половині XVII–XVIII ст. умови для розвитку скульптури на заході і сході України були неоднаковими. На східних землях, що увійшли до складу Російської імперії, православна

українська церква потрапила під юрисдикцію Московського патріархату. Згідно з його розпорядженням, а також указом Петра I (1722 р.) скульптурні статуї святих вилучали з храмів. Внаслідок багато творів було зруйновано і знищено, тому пам'ятки Києва і Лівобережжя дійшли до нашого часу в незначній кількості. Пластичне мистецтво розвивалась на цих територіях, як і раніше, здебільшого у вигляді орнаментально-декоративного різьблення іконостасів і царських врат, хоча тоді на Лівобережжі існувала й кругла скульптура, зразки якої не збереглися. Рельєфом, а також скульптурними деталями традиційно оздоблювали й фасади та інтер'єри споруд (Мгарський монастир на Полтавщині, фасади дзвіниць київського Софійського собору, Дальніх печер Києво-Печерської лаври та ін.), де вони були частиною архітектурного декору.

Найбільша кількість пам'яток монументальної скульптури цього періоду зосереджена в костелах західних регіонів України. Статуї святих встановлювались і в уніатських церквах. Найяскравішими пам'ятками синтезу скульптури й архітектури на західних землях є собор св. Юра у Львові (який серед інших пам'яток історичного центру міста входить до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО) та ратуша в м. Бучач Тернопільської обл. Автором багатьох скульптур, що прикрашали фасади цих споруд, був видатний львівський скульптор І.Г. Пінзель. Цьому майстру належать більшість кращих барокових скульптур, виявлених на території Галичини⁵⁷. До керівництва великими комплексами робіт і виконання окремих важливих творів залучалися й інші місцеві та іноземні скульптори, серед яких — С. і К. Фессінгери, П. Полейовський, І. Оброцький та ін. Декоративною скульптурою було оздоблено багато будинків, брам, сходів у м. Кам'янці-Подільському, який з середини XVIII ст. став центром мистецького життя на Поділлі. Значний інтерес становлять кам'яні статуї, що збереглися в кафедральному соборі міста й костельолах тринітаріїв⁵⁸.

Наприкінці XVIII — в першій половині XIX ст. істотні зміни в політичному та економічному житті України сприяли широкому розвитку архітектури і містобудування, реконструкції старих адміністративних центрів, появі нових тенденцій в образотворчому мистецтві. На зміну згасаючому стилю бароко у просторово-пластичних мистецтвах приходить класицизм⁵⁹. Відповідно до

нових стильових установок набувають поширення такі види скульптури як монументальні пам'ятники, паркова скульптура, триває розвиток скульптурного надгробку. В оздобленні сакаральних і світських споруд декоративне ліплення й скульптура починають відігравати більшу роль, ніж живопис. У Східній Україні їх розвиток у першій половині XIX ст. пов'язаний з іменем видатного скульптора, українця за походженням, І. Мартоса, творчість якого вплинула на загальну еволюцію української пластики XIX ст.⁶⁰ Відомі його надгробки гетьману К. Розумовському для м. Батурин (Чернігівська обл.), генералу-фельдмаршалу П. Румянцеву-Задунайському в Успенському соборі Києво-Печерської лаври, І. Висоцькому на цвинтарі Видубицького монастиря в Києві (всі не збереглися) і, особливо, виконаний за його проектом пам'ятник А.-Є. Рішельє в Одесі (1828). Визначними зразками класицизму є монумент Слави до сторіччя Полтавської битви, споруджений на Круглій площі у Полтаві (1805–1811, ск. Ф. Щедрін, арх. Тома де Томон), а також пам'ятник князю Володимиру у Києві (1850–1853, ск. П. Клодт, В. Демут-Малиновський, арх. К. Тон).

Звернення до античної спадщини визначало і розвиток скульптури на західноукраїнських землях. Західноукраїнська пластика перебувала значною мірою під впливом віденської школи, в якій, поряд з новими класицистичними рисами, ще відчувався відгомін бароко. Найбільша кількість пам'яток цього періоду зосереджена у найзначнішому мистецькому центрі краю — Львові, де працювало багато зарубіжних і місцевих майстрів. Значного поширення тут набула надгробкова (епітафіяльна) скульптура, провідним майстром якої кінця XVIII — початку XIX ст. був львів'янин австрійського походження Г. Вітвер⁶¹. Багато надгробних пам'яток його роботи збереглося на Личаківському кладовищі (графині М. Понінської, Я. Печонки, Г. Товарницького, скульптура мавзолею Борковських та ін.). Найвідомішими творами скульптора є виконані на замовлення магістрату чотири фонтани на площі Ринок з декоративними статуями Нептуна, Діани, Амфітрити і Адоніса (1793). Значна кількість пам'яток монументальної пластики початку XIX ст., збережених у Тернополі, Івано-Франківську, Львові та інших містах Західної України, пов'язана і з пластичним оздобленням архітектурних споруд.

Подібно до скульптури, наприкінці XVIII і в першій половині XIX ст. помітних змін зазнав монументальний живопис, що як і раніше, залишався тісно пов'язаним з архітектурою. Основними групами пам'яток монументального малярства цього періоду є стінописи в інтер'єрах світських і сакральних будівель. До перших належать тематичні та декоративні розписи міських та маєткових палаців місцевої знаті та царських фаворитів, які отримали землі в Україні, а також розписи громадських споруд. Зразками нових стилістичних рішень були виконані наприкінці XVIII ст. розписи численних палаців родини Розумовських, споруджених на Чернігівщині і Сумщині, а також декоративне малярство, що прикрашало будинки Київської академії, Переяславської колегії, палац переяславських архієреїв у с. Андруші (нині Київської обл.) (всі втрачені)⁶². Не дійшли до нашого часу й розписи в інтер'єрах палаців генерал-губернатора Новоросійського краю Потьомкіна, збудовані у другій половині XVIII ст. за проектами відомого російського архітектора І. Старова в південних містах України — Катеринославі, Херсоні, Миколаєві, Кременчуку, Старому Криму тощо. Приклади подібного монументально-декоративного малярства збереглися у палацах М. Воронцова і С. Потоцького в Одесі (30-ті рр. XIX ст.) та в будинку Одеської біржі. Сакральний живопис, що не набув у ці часи такого розвитку як світський, традиційно представлений настінними розписами у церквах і малярством іконостасів. Проте в нових спорудах, відповідно до класицистичних настанов, стіни залишалися здебільшого чистими. Серед досить численних пам'яток релігійного мистецтва Лівобережної України вирізняються монументальні розписи Благовіщенського собору в м. Ніжин (1812–1818), іконостаси церкви Різдва Богородиці в м. Козелець (Чернігівська обл.) та собору Мгарського монастиря біля м. Лубни (Полтавська обл.)⁶³.

Друга половина XIX — початок XX ст. — один з найскравіших періодів у розвитку художньої культури України. Він охоплює час становлення критичного реалізму, формування стилів символізму і модерну та зародження найновіших мистецьких течій XX ст., які виникли напередодні Першої світової війни (їх звичайно об'єднують під назвою „український авангард”). Цей етап характеризується певними зрушеннями у

розвитку передусім монументальної скульптури, — як осібної, так і декоративної, в якій, хоч і повільно, відбувався процес поступового створення національної школи пластики⁶⁴. Причиною гальмування цього процесу значною мірою були соціально-політичні умови в країні, за яких замовлення на спорудження монументів, як правило, давалося майстрам, офіційно визнаним державою. Тому багато пам'ятників, створених, зокрема, на землях Україні, що входили до складу Російської імперії, відзначалися парадною бездушністю, нагромадженням символічних атрибутів, що не сприяло їх художній виразності. Вплив імперського офіційного мистецтва певною мірою позначився і на такому визначному творі як вже згадуваний пам'ятник князю Володимирі Святославичу в Києві, в художньому вирішенні якого помітні риси академізму і еkleктики.

Наприкінці ХІХ ст. — на початку ХХ ст. в містах України з'являється і цілий ряд монументів, створених на кошти громадськості — це пам'ятники Б. Хмельницькому, М. Гоголю, І. Котляревському, О. Пушкіну та ін. Багато пам'ятників на Наддніпрянщині було споруджено за проектами одного з основоположників реалізму в монументальній скульптурі, визначного російського майстра М. Микешина. До числа його кращих робіт належить пам'ятник Богдану Хмельницькому в Києві (1888, арх. В. Ніколаєв).

Про значні досягнення української монументальної та монументально-декоративної скульптури наприкінці ХІХ — на поч. ХХ ст. свідчить творчість таких українських скульпторів як Л. Позен (пам'ятники І. Котляревському (1896–1903) та М. Гоголю (1913–1915) в Полтаві), Ф. Балавенський (статуї та горельєфи для архітектурних споруд та житлових будинків Києва — іподіуму, Інституту клінічної медицини ім. М.Д. Стражеска, колишнього будинку інженера Ф. Ісерліса по вул. Олександрівській, нині Музейний пров. та ін.), Б. Едуардс (варіанти пам'ятника О. Суворову в Очакові (1903–1907) та Ізмаїлі (1913), погруддя О. Пушкіна в Харкові, надгробок М. Кропивницькому на Харківському кладовищі)⁶⁵. Упродовж 1910–1914 рр. було проведено чотири міжнародні конкурси на кращий проект пам'ятника Т. Шевченку в Києві. Але заборона царського уряду щодо вшанування пам'яті поета призвела до затримки його спорудження.

На початку ХХ ст. в архітектурі модерну та неокласицизму широко застосовувалось монументально-декоративне пластичне оздоблення. В цій галузі активно працювали багато досвідчених майстрів декоративної пластики, серед яких — російський скульптор В. Кузнецов, київський скульптор П. Соколов, італієць за походженням Е. Сала та ін., учні Ф. Балавенського по Київському художньому училищу О. Теремець, П. Сніткін. Виконані ними численні скульптурні оздоби прикрашають громадські споруди і будинки Києва, Харкова, Одеси, Чернігова та інших міст Наддніпрянської України.

Розвиток скульптури в західноукраїнських землях мав свої особливості, пов'язані із збереженням традицій пізнього бароко та класицизму, яких дотримувались приїжджі майстри з Варшави та Кракова (Л. Марконі, П. Філіппі). Значне поширення тут монументально-декоративної скульптури обумовлювалось швидкою забудовою міст. Пам'ятки декоративного ліплення збереглися в оздобленнях низки архітектурних споруд Тернополя, Дрогобича, Івано-Франківська, але найбільша кількість творів зосереджена у Львові, який і у цей період залишався центром розвитку скульптури в Західній Україні. Так, цілий ряд високохудожніх пам'яток міста належить творчості відомого майстра П. Війтовича (скульптури фасаду та інтер'єру львівської опери, фігурна скульптура в костюлі св. Єлизавети, рельєфи для інтер'єру Домініканського костюлу та ін.)⁶⁶. Над мистецьким оздобленням однієї з найзначніших будівель в Україні кінця ХІХ ст. — нового міського театру у Львові (1897–1900, тепер Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької), працювали, окрім П. Війтовича, визначні львівські майстри А. Попель, Г. Баронч, Ю. Марковський, Г. Кузневич та ін.

У містах Західної України наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. вшановувалась діяльність визначних польських поетів А. Міцкевича і Ю. Словацького. Вихованець Віденської Академії мистецтв А. Попель, що залишив значний спадок у монументальній скульптурі різних жанрів, здобув першу премію на конкурсі проектів монумента А. Міцкевичу для Львова. Цей пам'ятник, що є справжньою окрасою міста, був виконаний ним у співпраці з М. Парашуком (1904). Пам'ятники А. Міцкевичу були

споруджені також у містах Дрогобичі (1894), Трускавці (1898), Добромилі (1903). У м. Кременець встановили пам'ятник Ю. Словацькому (1909). У галузі декоративної, садово-паркової і меморіальної пластики плідно працював Ю. Марковський (надгробки С. Гощинському, Ю. Кордону на Личаківському кладовищі, пам'ятник Я. Килинському в Стрийському парку Львова та багато ін.).

Серед пам'яток монументального сакрального живопису Наддніпрянської України другої половини XIX ст. помітним явищем стали розписи Володимирського собору в Києві, збудованого у 1862–86 рр. у псевдовізантійському стилі (автор проекту — історик мистецтва А. Прахов, живописці В. Васнецов, М. Нестеров, В. Котарбінський, П. і О. Сведомські, М. Врубель та ін.)⁶⁷. Вони були визнані св. Синодом взірцем для наслідування й мали великий вплив на тогочасний церковний живопис (стінописи Покровського собору в Ізмаїлі Харківської обл., Преображенського собору в Болграді Одеської обл., розписи 1909 р. у Сампсонівській церкві в Полтаві, зведеної у 1852–55 р. на честь перемоги над шведами та ін.).

На зламі XIX–XX ст. в Україні, в умовах посилення руху культурно-національного відродження, піднесення історичної науки, розроблення ідеї окремішності української історії, переосмислення суспільної ролі мистецтва, значно зріс інтерес до архітектурно-мистецької спадщини, розгорнулось наукове дослідження її пам'яток. В архітектурі відбувалися наполегливі пошуки українського національного стилю. Помітну роль у відродженні національних традицій в художній культурі відіграла творчість архітектора і художника В. Кричевського, живописців С. Васильківського і М. Самокиша. Результатом їх творчої співдружності стало монументально-декоративне оформлення будинку Полтавського губернського земства — визначної пам'ятки українського модерну і синтезу мистецтв (1903–1908, нині в ньому розміщується обласний краєзнавчий музей). Високим художнім рівнем відзначалися також роботи в галузі монументального малярства І. Їжакевича й групи майстрів Лаврської іконописної майстерні (розписи Трапезної палати та церкви Всіх святих над Економічною брамою Києво-Печерської лаври, 1902–09; іконостас та

розписи Георгієвської церкви у музеї-заповіднику “Козацькі могили” в с. Пляшева Рівненської обл., 1914 та ін.)⁶⁸.

У Західній Україні більшість пам’яток монументально-декоративного живопису цього періоду в інтер’єрах громадських споруд та особняків позначені досить значними впливами західноєвропейської художньої культури. Оригінальним твором, виконаним у місцевих народних традиціях, є орнаментальний живопис в спорудах ансамблю палацу митрополитів у Чернівцях (1880–1886). В галузі сакрального малярства особливе місце належить стінописам у православних храмах роботи художників Т. Копистинського, К. Устияновича, П. Ковжуна, С. Гординського, Л. Петрача, М. Сосенка та ін. Яскравою сторінкою в історії українського мистецтва була творчість П. Холодного (вітражі для Успенської церкви у Львові, 1924; розписи на фасаді церкви св. Миколая у Львові, 1924; стінописи каплиці Святого Духа греко-католицької духовної семінарії та Богословської академії у Львові, 1927–29 — втрачені, та ін.)⁶⁹. На Закарпатті збереглися дерев’яні і муровані церкви, розписані відомими майстрами Ю. Вірагом, Г. Рошковичем, Й. Бокшаєм.

Після встановлення в Україні влади більшовиків монументальне мистецтво і, передусім, скульптура, стає знаряддям пропаганди комуністичних ідей, своєрідною ідеологічною зброєю. Ще в квітні 1918 у радянській Росії Радою Народних комісарів було прийнято декрет під назвою „Про зняття пам’ятників, споруджених на честь царів та їх слуг, і розроблення проектів пам’ятників Російської Соціалістичної революції”, відомий як ленінський план монументальної пропаганди. Аналогічний декрет в Україні „Про знесення з майданів та вулиць пам’ятників, збудованих царям та царським посіпакам” було оприлюднено у травні 1919 р.⁷⁰ Ці документи визначили політику нової державної влади стосовно художньої спадщини, а також зумовили основні напрями розвитку монументального мистецтва майже до кінця ХХ ст. Партійно-класовий підхід, впроваджуваний в усі сфери життя суспільства, в тому числі у сферу художньої культури, призвів до цілеспрямованого руйнування і нищення багатьох мистецьких творів, передусім релігійних. Натомість, поряд із практикою знесення пам’ятників “царського режиму”, що, на

думку влади, “не мали історичної і художньої цінності”, розгорнулася довготривала кампанія по спорудженню монументів в ознаменування перемоги соціалістичної революції та на честь політичних, громадських та культурних діячів, пам’ять про яких, на думку більшовицьких ідеологів, заслуговувала на увічнення. Вже у 1919 — на поч. 1920-х рр. в Україні були встановлені десятки пам’ятників, виконаних з нетривких матеріалів, зокрема, К. Марксу, Ф. Енгельсу, В. Леніну, К. Лібкнехту, Р. Люксембург, Я. Свердлову та ін. (не збереглися). Авторами багатьох з них часто були провідні українські скульптори (Ф. Балавенський, Й. Чайков, Б. Кратко та ін.). Не дійшла до нашого часу також переважна більшість пам’яток монументального мистецтва, створених протягом 1920-х рр. — недовгого періоду відродження української національної культури. Збереглися оригінальні твори видатного скульптора І. Кавалерідзе — одного із зачинателів українського авангарду в пластиці⁷¹. Серед них — монумент княгині Ользі в Києві (1911, у співавторстві із Сниткіним, відновлений в к. 1990-х рр.), пам’ятники Г. Сковороді в Лохвиці (1922, реконструйований 1972 р.), Артему в Слов’яногорську (1927), перші в Україні пам’ятники Т. Шевченку (в Ромнах, 1918; Полтаві, 1925; Сумах, 1926) та ін.

1920-ті — перша половина 1930-х рр. були позначені особливим інтересом до проблем монументально-декоративного мистецтва. Кращі українські живописці, прагнучи відтворити традиції класичного монументального малярства, одними з перших в тодішньому Радянському Союзі звернулися до створення монументальних ансамблів у техніці фрески⁷². В містах Києві, Харкові, Одесі працювало декілька груп монументалістів, які оформлювали настінними розписами нові споруди громадського призначення — червоноармійські казарми, комсомольські та червоноармійські клуби, театри і т.п. До кращих робіт, виконаних художниками, що об’єднувались навколо професора монументальної школи майстерні Київського художнього інституту М. Бойчука (Т. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, А. Іванова, М. Шехтман та ін.), належали розписи Луцьких казарм у Києві (1919), стінописи у Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі (1927–1929), в Червонозаводському театрі Харкова (1934–1935)⁷³. Живописці, що

гуртувались навколо професора Л. Крамаренка (Д. Шавикін, І. Жданко, Ю. Садиленко), здійснили розписи в спорудах дитячого містечка ім. В.І. Леніна (1924) та у конференц-залі Академії наук в Києві (1930, затицьковані у 1940 р.). У цій майстерні були здійснені перші спроби синтезу монументального живопису з архітектурою сучасних конструкцій⁷⁴. Серед найзначніших пам'яток монументального малярства 1920 — поч. 1930-х рр. слід згадати також розписи у Ленінському залі Державного соціального музею в Харкові (Б. Косарєв, Г. Цапок, 1925), в клубі одеської артшколи (Л. Мучник, 1922–23), у трьох комсомольських клубах Києва (З. Толкачов, 1920–1922) та ін. (всі не збереглися). Виконання в Україні партійної настанови “Про реконструкцію старих міст і будівництво нових промислових та адміністративних центрів” (1931) стимулювало розвиток монументально-декоративної скульптури. Багато скульпторів (І. Матвієнко, Я. Ражба, Й. Рик, Л. Муравін, І. Мельгунова та ін.) працювали над оформленням фасадів та інтер'єрів ряду громадських споруд Дніпропетровська, Сталіно (нині Луганськ), Одеси і, передусім, тодішньої столиці України Харкова, а також виконували зразки скульптури для масового тиражування⁷⁵.

У трагічні 1930-ті рр. художня культура України, в тому числі монументальне мистецтво, зазнали нищівного удару. Внаслідок жорсткої державно-мистецької політики, тотального ідеологічного контролю над сферою культури, були заборонені різноманітні мистецькі спілки і об'єднання, а також творчі напрямки, що не відповідали засадам так званого методу „соціалістичного реалізму”, який виконував функції державного офіційного мистецького стилю і культивувався аж до розпаду СРСР у 1991 р.⁷⁶ Кращі представники української культури, в тому числі монументалісти М. Бойчук, В. Седляр, С. Налепинська-Бойчук, І. Падалка, Б. Кратко, Ж. Діндо та багато інших визначних майстрів, були звинувачені у націоналізмі й формалізмі, поглинуті хвилею репресій і загинули, а їх твори були знищені. Як відомо, у відповідності до атеїстичної політики держави, особливого розмаху в ті роки набула й практика руйнування та знесення старовинних пам'яток, головним чином храмів і церков, що становили основний масив пам'яток архітектури і мистецтва, створених

упродовж попередніх століть. Натомість тривала (і з часом у все більших масштабах) планомірна робота по спорудженню монументів, які відображали політико-ідеологічні засади правлячого режиму. Переважну більшість цих творів становили пам'ятники вождям революції, партійним і радянським керівникам, діячам культури і науки. Серед останніх перевага надавалася поетам і письменникам, творчість яких, як вважалося, мала революційний характер і була співзвучна комуністичним ідеям. Так, внаслідок проведення всесоюзних конкурсів, були встановлені монументи Т. Шевченку в Харкові (1935), Києві та Каневі (1939) роботи визначного російського скульптора М. Манізера, що належать до найзначніших пам'яток монументальної скульптури 1930-х рр.

З другої половини 1940-х років однією з провідних в монументальній пластиці стала тема Великої Вітчизняної війни. Отримали широкий розвиток різні види й типи скульптурної монументалістики: обеліски й пам'ятники на могилах загиблих воїнів і воєначальників, на братських могилах та на військових кладовищах, монументи на місцях битв, масових поховань мирних громадян, пам'ятники на честь партизанів та представників народного ополчення, меморіальні ансамблі і комплекси та ін.⁷⁷ У числі перших були споруджені меморіал „Пагорб Слави” у Львові (1945–1952, ск. М. Лисенко і В. Форостецький), монумент героям Великої Вітчизняної війни в Чернівцях (1946, ск. Г. Петрашевич) та ін. Ряд монументів високої професійної майстерності створили в Україні провідні російські скульптори у співавторстві з архітекторами і художниками республіки, зокрема, монументи генералу М. Ватутіну в Києві та двічі Герою Радянського Союзу І. Черняхівському в Умані (ск. Є. Вучетич, арх. Я. Білопольський, худ. С. Кириченко, обидва — 1948), пам'ятник на місці командного пункту Першого Українського фронту в с. Нові Петрівці (1958, ск. І. Першудчев, арх. А. Мілецький і В. Бакланов) та ін. Помітним явищем в українській монументальній скульптурі став пам'ятник молодогвардійцям у Краснодарі (1954, ск. В. Агібалов, В. Мухін, В. Федченко). У перші повоєнні роки набула поширення практика встановлення бюстів двічі і тричі Героїв Радянського Союзу на їх батьківщині, художній рівень яких був неоднорідним.

Основною тема Великої Вітчизняної війни залишалася і в монументальній скульптурі 1960–1980-х рр. За деякими даними, загальна кількість створених за цей період в Україні пам'ятників різного типу, присвячених подвигу радянського народу, перемозі радянських військ та пам'яті полеглих перевищує 20 тисяч⁷⁸. При цьому переважну їх кількість було споруджено до річниць Перемоги, тобто у 60-му, 65-му, 70-му, 75-му, 80-му роках ХХ ст. Особливого поширення в цей період набули меморіальні ансамблі, наймасштабніші з яких встановлювались у містах-героях. Серед художньо вартісних — пам'ятник загиблим в Бабиному яру в Києві (1976, ск. М. Лисенко, О. Вітрик, В. Сухенко), монумент Вічної Слави в Хмельницькому (1983, ск. В. Зноба, арх. В. Громихін, Є. Перехрест), меморіал Слави „Лебедина пісня” в м. Лебедин Сумської обл. (1985, ск. М. Лисенко, В. Лисенко, арх. А. Ігнащенко, А. Дейнека, В. Шахов, О. Гайдаш) та ін. Але значній кількості подібних творів властиві одноманітність композиційного і пластичного рішення, риси офіційної парадності, потяг до гігантоманії. Яскравими прикладами цього є меморіал радянським воїнам і громадянам, які загинули в роки Великої Вітчизняної війни у Харкові (1977, ск. В. Агібалов, М. Овсянкін, Я. Рик, арх. І. Алфьоров, А. Максименко, Е. Черкесов) і особливо — меморіальний комплекс „Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни” в Києві з гігантською постаттю „Батьківщини-матері” (1981, проект Є. Вучетича — керівника Волгоградського меморіального комплексу „Мамаїв курган”). Пам'ятники та пам'ятні знаки загиблим воїнам і землякам, що встановлювались по всій Україні, часто виконувались за типовими проектами, із нетривких матеріалів.

У 1950–1980-х рр. у багатьох населених пунктах у директивному порядку за державними замовленнями споруджувались численні пам'ятники партійним і радянським діячам, насамперед, В.І. Леніну. Найбільшу кількість таких творів, художнім якість яких не надавалося суттєвого значення, було встановлено на початку 1970-х рр. у зв'язку зі святкуванням 100-річного ювілею вождя. Поряд із монументами офіційно-пропагандистського характеру, пам'ятниками-символами на честь історичних подій державного значення, створювалися пам'ятники діячам культури,

мистецтва, історії, багато з яких виконані на досить високому художньому рівні (пам'ятник Т. Шевченку в Донецьку, 1955, ск. М. Вронський, А. Олійник; пам'ятник Б. Хмельницькому у Хмельницькому, 1958, ск. М. Вронський, А. Сидоренко; пам'ятник І. Рєпіну в Чугуєві, 1956, ск. М. Манізер; пам'ятник Марку Черемшині в с. Кобаки на Івано-Франківщині, 1952, ск. О. Здиховський та ін.). У 1960–1980-х рр. у монументальній скульптурі працювали такі визначні митці як В. Борисенко (пам'ятник бійцям Першої кінної армії поблизу смт. Олесько на Львівщині, 1976), Г. Кальченко (пам'ятники М. Заньковецькій та Лесі Українці в Києві, 1973), О. Ковальов (пам'ятники Пушкіну та М. Лисенку в Києві, 1962, 1965), А. Фуженко (пам'ятник О. Довженку в смт. Сосниця на Чернігівщині, 1974), А. Білостоцький, Є. Мисько, І. Гончар, В. Бородай, О. Скобликов, М. Грицюк, Ю. Синькевич та ін.⁷⁹. Якісні зрушення у цей період відбулися в галузі меморіальної (Г. Кальченко, В. Білоус), а також монументально-декоративної скульптури.

Починаючи з 1950-х рр., у монументальній пластиці поширюється практика встановлення меморіальних дощок державним і культурним діячам на будинках, де вони мешкали, працювали, тимчасово перебували⁸⁰. Упродовж 1970-х — першої половини 1980-х рр. художньо оформлюються в'їзди у міста та регіональні центри, які часто вирішувались як архітектурні конструкції у поєднанні зі скульптурними композиціями (наприклад, в'їзд до Червонограду Львівської обл., ск. Й. Садовський, 1978).

Широкий розмах містобудування, спорудження чималої кількості громадських будівель, великих архітектурних ансамблів у повоєнний час сприяли інтенсивному розвитку монументального малярства. У цей період був поширений переважно плафонний живопис, до числа кращих пам'яток якого відносять розпис у приміщенні київської консерваторії (1958, худ. А. Чернов), живопис стелі у фойє драматичного театру в Тернополі (худ. В. Бондаренко) та ін. У 1960-х рр. у монументально-декоративному мистецтві відбулися значні стильові зміни⁸¹. Застосування нових художніх матеріалів, оригінальні прийоми виконання вперше з'явилися у творах львівських митців (декоративне оздоблення Будинку архітекторів, Львівського університету). До кращих

пам'яток тих років належить оформлення центрального автовокзалу у Києві (1962, А. Рибачук, В. Мельниченко), Київського річкового вокзалу (1961, І. Литовченко, В. Ламах, Е. Катков), Київського палацу піонерів (1965).

З 1970–1980-х рр. монументально-декоративні твори включають в оформлення містобудівних комплексів та міських магістралей (монументально-декоративні твори І. Литовченка в м. Прип'ять Чорнобильської АЕС, 1973–1981; В. Задорожного в смт. Калита Київської обл., 1977 та ін.), застосовують не тільки для оздоблення унікальних споруд, але й в екстер'єрах житлових будинків, шкіл, кінотеатрів, в оформленні Палаців культури і одруження, готелів, кафе, ресторанів, санаторіїв, лікарень і т.п. Монументалістика стає різноманітнішою за формально-пластичними вирішеннями, техніками (керамічний рельєф, вітраж, декоративні композиції із скла, дерева, тканини). Помітними роботами тих років стали твори монументального живопису в інтер'єрах Палацу культури хімкомбінату в Дніпродзержинську (1970, худ. В. Ламах, Е. Катков), Інституту теоретичної фізики в Києві (1968–1972, худ. І. Марчук, М. Стороженко, А. Гайдамака, Л. Міщенко), мозаїка екстер'єру Палацу одруження в м. Олександрія Кіровоградської обл. (1970, худ. І. Литовченко, В. Прядка), художнє вирішення Дніпропетровського українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка (1979) та ін. Особливе місце в художній практиці цього періоду посіло оздоблення творами монументально-декоративного мистецтва музеїв та нових музейних експозицій, які часто ставали не тільки образно-змістовим доповненням, а й головним емоційно-пластичним елементом простору. Яскравим явищем в українській культурі є музейні експозиції, виконані А. Гайдамакою (у спів-авторстві з іншими художниками), серед яких — Музей книги та друкарства України (1975), Літературно-меморіальний музей М. Коцюбинського в Чернігові (1983), Музей історії Запоріжжя на о. Хортиця (1983) та ін. Нового поштовху розвитку різних видів монументально-декоративного мистецтва надало будівництво метрополітену в Києві і Харкові. В оздобленні його станцій широко використовували тематичні і декоративні скульптурні панно, барельєфи, часто у поєднанні з живописом, керамікою і т.п.

Після утвердження незалежності художнє життя в Україні, ставлення до культурної спадщини зазнали глибоких змін. Повернення забутих імен, відкриття замовчуваних сторінок історії зумовили появу нових за змістом монументальних творів, серед яких — пам'ятники діячам козацької доби, меморіальні дошки в пам'ять борців за незалежність України, пам'ятні знаки, присвячені голодомору 1932–33 рр., на місцях поховань січових стрільців, воїнів УПА, жертв політичних репресій та ін. Відбувається поступове відродження монументальної скульптури на новому якісному рівні⁸². Значного розмаху набув на території всієї України рух повернення традиційних етнонаціональних видів сакрально-мортирологічних пам'ятників, різьблених хрестів, зокрема, так званих “фігур”. Численні кам'яні і дерев'яні монументальні хрести в пам'ять окремих осіб, важливих подій споруджуються на Поділлі, Тернопільщині, Івано-Франківщині, Буковині та інших регіонах України. Питання включення до “Зводу пам'яток історії та культури України” художніх творів, виконаних в останні два десятиліття, є дискусійним, про що буде сказано нижче.

Таким чином, навіть дуже побіжний огляд пам'яток монументального і монументально-декоративного мистецтва, створених на теренах України упродовж її багатовікової історії, засвідчує цінність мистецького надбання для вивчення нашого минулого, примноження традицій національної культури. Висвітлення широкого кола мистецьких об'єктів у Зводі сприятиме їх збереженню і дослідженню, а отже, допоможе відтворенню об'єктивної і цілісної картини еволюції культурних процесів на землях України, актуалізації національної спадщини у світі.

РОЗДІЛ 2

Проблеми відбору пам'яток та особливості написання статей

Як зазначалося вище, хронологічно “Звід пам'яток історії та культури України” охоплює об'єкти мистецької спадщини, створені на теренах нашої країни в різні історичні епохи — з найдавніших часів до сучасності. Він має уміщувати науково перевірену інформацію про різні види і групи передусім нерухомих пам'яток — творів монументальної скульптури, живопису, декоративного мистецтва, — як самостійних, так і пов'язаних з окремими спорудами або з архітектурно-природним середовищем. З рухомих пам'яток у виданні висвітлюються лише ті твори образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва, що становлять єдине історичне й художнє ціле з нерухомих об'єктом⁸³. До томів Зводу вносяться як уже відомі пам'ятки, що перебувають на державному обліку, згадувані і описані в джерелах та літературі, так і ті, котрі будуть виявлені у процесі науково-пошукової роботи.

Відбір пам'яток монументального мистецтва, подібно до об'єктів інших видів вітчизняної спадщини, має здійснюватися з урахуванням їх історичного, наукового й культурного значення — міжнародного, загальнонаціонального і місцевого. Художні пам'ятки мають також відповідати критерію автентичності. Оскільки сутнісною ознакою об'єктів монументального мистецтва є їх художньо-естетична цінність, основним критерієм їх відбору до Зводу слугують їх конкретні художні якості, а також значення для розкриття всіх етапів культурного розвитку країни.

У зв'язку із змінами, що відбулися в науковій концепції видання після здобуття Україною незалежності та розробкою нових “Методичних рекомендацій по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України”, у більшості областей

проводиться перегляд матеріалів з монументального мистецтва, підготовлених у попередні роки, коригується зміст словників (тобто списків) пам'яток, складених наприкінці 80-х рр. ХХ ст. Крім того, доопрацьовуються статті, прорецензовані в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України ще в середині 1990-х рр., збираються нові дані як про вже відомі, так і нововиявлені об'єкти. На жаль, ці роботи здійснюються надто повільно, до того ж не завжди їх виконавці дотримуються вимог, пропонованих "Методичними рекомендаціями". Турбує й те, що редколегії деяких регіонів, виявляючи незрозумілу індивідуальність до розділів з монументального мистецтва Зводу, досі не розгорнули активну роботу з їх підготовки. Це стосується, зокрема, Донецької, Луганської, Одеської, а також, що особливо негативно позначається на висвітленні вітчизняного мистецького спадку, західних областей — Львівської, Закарпатської, Івано-Франківської. Лише нещодавно розпочато підготовку словників пам'яток монументального мистецтва у Чернівецькій та Тернопільській областях. Але ж саме на теренах Західної України, внаслідок історичних обставин, збереглася найбільша кількість автентичних творів старовинного монументально-декоративного мистецтва, і відсутність їх у томах Зводу може значно спотворити об'єктивну картину багатовікових культурних надбань нації. Зауважимо, що загалом у країні в останні роки зусиллями ряду установ, музеїв і окремих науковців фахові дослідження спадщини проводяться досить активно, про що свідчить поява помітної кількості наукових публікацій, у тому числі дисертаційних досліджень.

До найсуттєвіших недоліків, що мають місце при підготовці матеріалів Зводу, які висвітлюють мистецьку спадщину, можна віднести існуючу практику відбору пам'яток та їх поцінування, низький рівень наукової якості статей, обмеженість їх джерельної бази тощо.

Як відомо, підготовка кожної книги починається зі складання переліку тих конкретних об'єктів, які, увійшовши до видання, репрезентуватимуть історико-культурну спадщину певного регіону України. Зрозуміло, що від того, наскільки повно будуть відображені в кожному з томів як нині існуючі пам'ятки мистецтва

(у текстах статей), так і ті, що не збереглися (у вступних частинах), залежить у кінцевому підсумку ступінь наукової об'єктивності висвітлення історичного процесу розвитку національної художньої культури, її реальних досягнень, внеску у світову культурну скарбницю. Тому найпершим і найважливішим завданням обласних редколегій і авторських колективів, що працюють над розділами з монументального мистецтва (окрім міст Києва і Севастополя), залишається відбір пам'яток, які будуть включені до видання, складання їх словників. Як зазначалось вище, до Зводу як пам'ятки монументального мистецтва мають бути внесені ті твори, які відповідають критеріям художньо-естетичної якості, є документальним свідченням певних етапів у розвитку української культури. Цим вимогам, безумовно, відповідають різноманітні зразки мистецтва минулих епох, що, як правило, вирізняються високим рівнем майстерності, значною історико-культурною, етнологічною, науковою цінністю. Такі об'єкти (або їх фрагменти) повинні увійти до видання практично без виключень, враховуючи їх нечисленність, реальну загрозу швидкого руйнування і знищення.

На практиці ж, як засвідчує аналіз вже підготовлених словників і написаних на їх основі статей, у більшості областей зберігається закладена ще в радянські часи стійка тенденція до обмеження відібраних до Зводу пам'яток зразками переважно післявоєнної радянської скульптури, і у майже цілковитій, лише за поодинокими виключеннями, відсутності творів минулих епох. Це є значним порушенням однієї з основних вимог щодо хронології представлених у виданні об'єктів. Хоча останнім часом практично у всіх регіонах України словники пам'яток монументального мистецтва, після їх доопрацювання, збільшилися за обсягом (100–120 назв проти 30–50-ти на початковому етапі підготовки видання), основну масу пам'яток, як і раніше, становлять зразки мистецтва, виконані у 60–80-х рр. ХХ ст., а також об'єкти сучасної художньої культури.

Ще однією серйозною вадою відбору пам'яток монументального мистецтва до Зводу залишається їх видова і типологічна обмеженість. За традицією, що склалась в тоталітарний період нашої історії, до словників продовжують вноситись головним

чином скульптурні пам'ятники, встановлені на честь партійних і громадських діячів вже неіснуючої держави, представників культури і мистецтва, перелік яких в свій час ретельно відбирався і затверджувався партійними органами, героїв громадянської і Великої Вітчизняної воєн, меморіали, присвячені пам'яті загиблих і т.п. Натомість туди практично не потрапляють пам'ятки інших видів і типів, насамперед, широке коло творів образотворчого і декоративного мистецтва, пов'язаних з архітектурою. Це пам'ятки монументального живопису (розписи, мозаїки, фрески, вітражі, гризайлі, сграфіто та ін.), скульптури (статуї, скульптурні групи, рельєфи, ліплення, різьблення), монументально-декоративного й декоративно-ужиткового мистецтва (мальована та рельєфна кераміка печей та камінів, набірні художні паркетні, мозаїчні підлоги, інтарсія дверей, литий та кований метал грат, огорож, гобелени, люстри і т.п.), які становлять переважну більшість художніх пам'яток, створених в Україні з найдавніших часів до початку ХХ ст. В результаті із національної спадщини “зникли” античний живопис і скульптура, середньовічні стінописи й іконостаси, малярство і пластика епохи ренесансу, бароко, класицизму, монументально-декоративне мистецтво доби історизму і модерну, — усього того, що є невід'ємною частиною не тільки української, а й світової художньої культури. У переважній більшості областей у переліках художньо вартісних об'єктів майже не представлені також різноманітні зразки монументально-декоративного мистецтва радянського періоду, яке набуло значного розвитку в Україні у повоєнний час. Практично зовсім відсутні пам'ятки меморіальної (надгробної) пластики, за виключенням пам'ятників, встановлених на могилах полеглих у Другій світовій війні, твори паркової скульптури.

Заради об'єктивності потрібно зазначити, що ряд статей про пам'ятки архітектури у рукописах томів Чернігівської та Київської областей, Автономної республіки Крим, м. Севастополя, які вже підготовлені до друку, містять в собі окремі зауваження щодо наявності монументального малярства в інтер'єрах ряду церковних споруд, згадки про надгробні пам'ятники на цвинтарях та деякі інші зразки мистецтва, але ця інформація є надзвичайно стислою і ніяким чином не відповідає методичним вимогам по

висвітленню цих пам'яток у виданні. Позитивним виключенням із загальної картини є три частини першої книги тому Зводу "Київ", куди увійшли матеріали про пам'ятки монументального мистецтва столиці всіх історичних періодів. Хоча слід визнати, що і в цьому виданні не вдалося уникнути ряду прикрих недоробок, про що буде сказано нижче.

Однією з можливих причин такого однобічного підходу місцевих редколегій до висвітлення мистецької спадщини, а часом і відвертого небажання займатися, зокрема, творами мистецтва в архітектурі, є, на нашу думку, повільність подолання впливу політико-ідеологічного фактору на визначення кола об'єктів, які слід вважати пам'ятками художньої культури, домінування у масовій свідомості стереотипів щодо трактування пам'яток монументального мистецтва виключно як пам'ятників, встановлених на честь визначних осіб на площах і вулицях міст. Важко переборюються й існуючі ще у недавньому минулому розхожі уявлення про зміст і призначення різних часових і типологічних груп мистецьких творів, обумовлені пануючими в країні ідеологічними догмами. Маємо на увазі зберігання стійкої тенденції до недооцінки, а то і повного ігнорування пам'яток мистецтва минулих епох і акцентування тільки однієї групи об'єктів — скульптурних пам'ятників партійним діячам як найбільш цінних з точки зору комуністичного режиму. Крім того, не можна недооцінювати й недостатній рівень освіченості суспільства як у сфері художньої культури в цілому, так і в питаннях специфіки монументального мистецтва зокрема. Останнє пов'язано з тією загальною ситуацією, яка ще донедавна існувала у сфері гуманітарної науки і освіти, наслідками масштабних репресій проти наукової і мистецької інтелігенції, ліквідацією дослідницьких установ, що займались вивченням історії художньої культури, руйнацією в Україні потужної мистецтвознавчої школи та ін. Адже й досі, незважаючи на помітне зростання суспільної зацікавленості історією національної культури, у державі відсутня спеціальна наукова установа, яка, зосередивши у своєму складі необхідних фахівців, проводила б цілеспрямовані і системні дослідження нерухомої архітектурно-мистецької спадщини України. Тут варто згадати унікальний досвід роботи науково-дослідних інститутів, створених за ініці-

ативою академіка архітектури В. Заболотного у складі Академії архітектури України, діяльність яких у 1940-х — на початку 1960-х рр. забезпечила поглиблені дослідження та популяризацію вітчизняних культурних надбань, підготовку й видання перших в історії країни багатотомних узагальнюючих праць з історії українського мистецтва і архітектури.

Інші причини складного становища у галузі вивчення і збереження в Україні мистецьких об'єктів пов'язані з нерозробленістю державного законодавства у сфері охорони пам'яток⁸⁴. Це, зокрема, недосконалість понятійно-термінологічного апарату, віднесення художніх творів, пов'язаних з архітектурою, одночасно до двох категорій об'єктів — архітектури і монументального мистецтва, а також вади суто практичної організації збереження нерухомої культурної спадщини, яка неодноразово критикувалась спеціалістами і громадськістю⁸⁵. Мова йде, зокрема, про сумнозвісну відомчу “розірваність” у справі державного управління охороною пам'яток, яка залишилась у “спадок” від радянських часів. Як відомо, об'єкти осібної монументальної скульптури та вся інформація про них знаходяться у “віданні” Міністерства культури і туризму, а пам'ятки архітектури і пов'язані з ними твори монументально-декоративного мистецтва — у Держбуді (нині Міністерство регіонального будівництва), що не сприяє підвищенню якості пам'ятокзнавчих досліджень.

При підготовці матеріалів “Зводу пам'яток історії та культури України” з монументального мистецтва особливої уваги потребують пам'ятки в архітектурних спорудах. Зрозуміло, що їх доля тісно пов'язана з життям і збереженням останніх. З руйнуванням або перебудовами споруд нищиться настінне малярство та інші елементи їх художньо-декоративного оздоблення. На превеликий жаль, значна кількість подібних мистецьких об'єктів навіть в умовах незалежної України продовжує втрачатися. Це передусім стосується пам'яток дорадянського часу, зокрема, творів живопису і декоративної скульптури, що оздоблюють інтер'єри та екстер'єри архітектурних споруд релігійного, громадського та житлового призначення. Так, особливої уваги потребують, зокрема, церкви, які нищились під час антирелігійних кампаній, а після 1991 р. масово повертаються у власність або користування релігійним

громадам. Серед них є й унікальні об'єкти з фрагментами старовинного живопису. Непродумана передача таких пам'яток може призвести до спотворення й навіть знищення цінних зразків мистецтва внаслідок безконтрольних дій малоосвічених громад, які не мають потрібних коштів і знань для проведення кваліфікованих реставраційних робіт⁸⁶. Так, у м. Кам'янці-Подільському міськрада без погодження з дирекцією заповідника передала релігійній громаді найдавнішу споруду міста — Миколаївську церкву XIII ст. Громадою були затиньковані залишки стінопису, зірвані заплановані на 1992 р. реставраційні роботи. Інша громада в тому ж місті затинькувала фрагменти фресок XVI ст. в Петропавлівській церкві (1560)⁸⁷. До вкрай негативних наслідків призвела передача церковним громадам унікального Покровського храму XIV–XVIII ст. із залишками фрескового малярства у с. Сутківці Ярмолинецького району Хмельницької обл., а також Спаського собору у Чернігові та ін.⁸⁸ У 2008 р. подібний крок здійснила київська міська держадміністрація, передавши релігійній громаді пам'ятку світового значення — церкву Спаса на Берестові (XII–XVII ст.). Значних масштабів набув і процес так званого оновлення, а насправді перемальовування іконостасів у сакральних спорудах. Подібна інформація щодо пам'яток монументального мистецтва, повністю або частково втрачених упродовж останніх років, яка може бути використана при підготовці Зводу, зберігається в архівах інституту “Укрзахідпроектреставрація” (Львів) та корпорації “Укрпроектреставрація” (Київ)⁸⁹.

Під впливом природних і людських факторів масово нищаться й такі цінні об'єкти світової спадщини як стінописи, ікони та різьблені іконостаси в інтер'єрах дерев'яних церков, які часто збігаються з датою побудови церкви і відображають певний період розвитку малярства. На підставі проведених упродовж 2001–2005 рр. обстежень архітектури і мистецького оздоблення дерев'яних храмів України, фахівці “Укрзахідпроектреставрації” констатують катастрофічний стан збереження стінописів в них, який може призвести до цілковитого зникнення цих унікальних пам'яток. За оприлюдненими даними, в країні збереглося понад 2,5 тисячі цих споруд, а на прилеглих етнічних українських землях ще близько 500. З них на державний облік узяті лише 18,3% (469),

інші ж знаходяться під загрозою руйнування⁹⁰. На сьогодні фахівцям відомі твори стінопису XVII–XX ст. тільки у 18 церквах — факт, що красномовно засвідчує реальний стан наших знань про пам'ятки монументального мистецтва в Україні.

Ще раз наголосимо, що найактуальнішим завданням обласних редколегій має бути розширення і уточнення конкретного списку тих об'єктів, які повинні увійти до окремих томів Зводу. Для цього необхідно провести планомірне і ретельне обстеження всіх населених пунктів України (в тому числі архітектурних об'єктів, кладовищ) з метою виявлення нових та визначення стану збереження вже відомих мистецьких творів різних видів та епох, що збереглися хоча б у фрагментах. Пошук нових пам'яток має проводитись на основі вивчення широкого кола літературних і писемних джерел, а також візуально, із залученням якомога ширшого кола фахівців — мистецтвознавців, реставраторів, архітекторів, істориків. Суцільне обстеження територій областей не тільки дасть можливість встановити нарешті реальну кількість пам'яток монументального мистецтва, поставити їх на державний облік, але й сприятиме помітному розширенню фактичного матеріалу, наукове дослідження якого створить ґрунтовну базу для коректування усталених поглядів на широке коло проблем еволюції художньої культури України, її регіональних особливостей.

Як показує досвід, до Зводу, як правило, не потрапляють ті об'єкти, назви яких не були представлені у словниках окремою дефініцією. Насамперед це стосується мистецьких творів у пам'ятках архітектури. Однією з причин того, що саме вони “губляться” найчастіше, є те, що традиційно інформація про існування живопису, скульптури, зразків декоративно-прикладного мистецтва в інтер'єрі чи екстер'єрі архітектурної споруди вноситься у словники розділів з містобудування і архітектури. Наявність чи відсутність у словнику (а до цього — в обліковому паспорті) цієї інформації, її зміст і якість залежать виключно від сумлінності і компетентності авторів цих документів. Але ж звичайно словники з архітектури складаються архітекторами, чия основна увага спрямована на об'єкт їх фахового дослідження — архітектурну пам'ятку. Наприклад, як уже згадувалось, у цілому

ряді споруд міст Чернігова і Севастополя, Автономної республіки Крим збереглися зразки декоративно-мистецького оздоблення, але у відповідних “архітектурних” статтях, написаних для Зводу, ми не знайдемо повноцінних наукових описів цих творів. Необхідні видові позначення відсутні навіть у заголовках статей, а автори текстів у кращому випадку обмежуються лише короткою згадкою про їх наявність.

Позитивним, але на жаль, поки що поодиноким прикладом для інших обласних редколегій є на сьогодні словник пам’яток монументального мистецтва м. Дніпропетровська. Завдяки зусиллям місцевої редколегії і авторського колективу, до якого входять мистецтвознавці, первісний обсяг словника, складеного у 1980-х роках, збільшився у чотири рази й нараховує 225 позицій. Внаслідок ретельного обстеження території міста та його архітектурних споруд до переліку мистецьких пам’яток увійшли, окрім традиційних скульптурних пам’ятників другої половини ХХ ст., зразки монументально-декоративного оздоблення фасадів і інтер’єрів архітектурних споруд різних типологічних груп, а саме: православних церков (настінні розписи й іконостаси), синагог, особняків, готелів, прибуткових будинків та інших будівель ХІХ — поч. ХХ ст., житлових будинків та споруд громадського призначення ХХ ст. — міських театрів, палаців культури тощо, а також такі мистецькі об’єкти як самостійні декоративні композиції (виконані в техніці кераміки, мозаїки, сграфіто), фонтани, надгробки, меморіальні дошки, діорама та ін.⁹¹ Останнім часом дещо розширилося коло мистецьких пам’яток, представлених у словниках Сумської, Вінницької, Житомирської та Херсонської областей (іконостаси, фрески, надгробки, зразки декоративного мистецтва і паркової скульптури ХVІІІ — початку ХХ ст.).

При відборі до Зводу пам’яток мистецької спадщини уважного перегляду потребують численні твори радянської доби, хоча їх переважна більшість і перебуває на державному обліку. Це необхідно не тільки для перевірки стану збереження таких об’єктів, але й для уточнення їх видової належності й типології, а головне — об’єктивного визначення їх художньої цінності та реального історико-культурного значення, доцільності включення того чи іншого твору до видання. Адже відомо, що тривалий час мис-

тецькі пам'ятки ставилися на державний облік передусім з політико-ідеологічних міркувань, без урахування їх конкретних художньо-естетичних якостей. З огляду на те, що пам'ятки монументальної скульптури довоєнного часу досить нечисленні, а твори монументально-декоративного живопису майже не збереглися, твори цього періоду доцільно вносити до Зводу практично повністю. Що ж стосується пам'яток другої половини ХХ ст., то у списках об'єктів, які пропонується включити до видання саме як пам'ятки мистецтва, мають залишитися лише дійсно високопрофесійні, унікальні твори, які зберегли дотепер достатньо високу оцінку спеціалістів і громадськості. Хоча у 1990-х рр. значна кількість тиражованих скульптурних виробів була знята з обліку і вилучена із списків пам'яток, ще й сьогодні трапляються випадки внесення до словників низькоякісних пам'ятників, виконаних з нетривких матеріалів. Окрім оцінки художньо-естетичного рівня того чи іншого об'єкту, бажано також дотримуватися критеріїв, заснованих на хронологічній і типологічній класифікації пам'яток. При цьому мається на увазі, що кожний період має бути представлений у Зводі характерними пам'ятками. Допоміжним фактором може слугувати приналежність об'єкту творчості відомих майстрів. Для скульптурних пам'ятників і монументів мають значення їх містобудівні якості, роль у формуванні архітектурних ансамблів чи комплексів, у системі навколишньої забудови, для живописних і скульптурних творів, пов'язаних з архітектурними спорудами, — рівень синтезу цих мистецтв.

Загалом проблема відбору пам'яток монументального мистецтва радянського часу є однією з найгостріших. Щодо цього ведуться активні дискусії, а часом виникає і суспільна напруга. Передусім це стосується численних пам'ятників В. Леніну та іншим вождям комуністичного режиму. Дехто пропонує виключити їх із державних списків і демонтувати (що вже зроблено з багатьма об'єктами), а багато хто вважає, що слід зберігати всі зразки тогочасного мистецтва як документальне свідчення тієї доби. Це протистояння іноді знаходить практичний вияв у актах вандалізму, руйнування і навіть знищення пам'яток, що, звичайно, є неприпустимим⁹².

Актуальним і дискусійним навіть серед фахівців є також питання висвітлення у Зводі творів монументального мистецтва, виконаних упродовж останніх років. На необхідності включення їх до видання наполягали у методичних рекомендаціях, виданих у Москві в 1986 р.⁹³. “Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам’яток історії та культури України” (1993), які готувались за участі мистецтвознавців і затверджувались у відділі образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, пропонують утриматись від внесення до видання художніх творів, виконаних в останні 30 років, оскільки вони ще не витримали всебічної перевірки часом і при їх оцінці важко уникнути кон’юктурного тиску⁹⁴. Їх об’єктивна оцінка, визначення місця в історії культури є справою майбутнього. До того ж такий підхід, на думку авторів розробки, відповідає стандартам, прийнятим у багатьох європейських країнах.

З суто теоретичного погляду, застосування до сучасних творів терміну “пам’ятки” є некоректним. Адже, як зазначалось вище, загальноприйнятим в історичній науці (як, до речі, і у вітчизняному законодавстві) є визначення пам’яток культури як творів минулого, успадкованих людством від попередніх поколінь. На практиці ж за ті роки, упродовж яких триває підготовка Зводу, в усіх без винятку регіонах склалася традиція широкого включення до нього щойно споруджених пам’ятників. Ряд фахівців дотримуються думки щодо небажаності „автоматичного” внесення до видання сучасних творів і наголошують на нагальній необхідності зосередити увагу на мистецькій спадщині минулого, автентичні об’єкти якої відповідають всім основним критеріям поцінування пам’яток історії та культури, але з ідеологічних міркувань упродовж десятиліть займали другорядне місце в пам’яткоохоронній роботі. На нашу думку, внесення до Зводу творів, виконаних в останні роки, у якості пам’яток монументального мистецтва є можливим, але скоріше як виняток. Підставою для цього можуть слугувати передусім достатньо високі художньо-естетичні якості такого об’єкту, можлива загроза його руйнування, але в жодному випадку — не будь-які інші, політико-ідеологічні чи кон’юктурні мотиви.

На окрему увагу заслугоує питання представлення у Зводі такої категорії художніх пам'яток як храми з мистецьким оздобленням, скульптурні пам'ятники, які являють собою сучасне відтворення зруйнованих раніше творів, часто виконані за відомими проектами. Переважна частина цих пам'яток нині ще не залучена до Зводу, однак питання їх відображення у виданні постійно порушується. Подібні об'єкти не є автентичними художніми пам'ятками минулого. Описувати їх у статтях і ставити на державний облік можливо лише в якості об'єктів сучасної культури з посиланням на авторів-виконавців, хоча ці пам'ятки не можна розглядати як суто оригінальні твори останніх. Разом з тим, як відомо, до складу спадщини, за міжнародними стандартами, можуть бути залучені лише оригінальні мистецькі твори. Висвітлення у “Зводі пам'яток історії та культури України” відтворених пам'яток є окремою проблемою, яка потребує відповідного методологічного забезпечення⁹⁵.

Під час роботи над словниками, а потім і статтями з монументального мистецтва, іноді виникають труднощі з класифікацією пам'яток, визначенням їх видової належності. Так, у цілому ряді випадків художні твори, зокрема, монументальної скульптури, неправомірно трактуються як історичні об'єкти, тоді як насправді це або пам'ятки мистецтва, або пам'ятки історії й мистецтва, або археології і мистецтва. У цьому контексті особливе місце займає проблема віднесення творів монументального мистецтва до числа історичних пам'яток⁹⁶. Її витoki сягають ще тих часів, коли до числа пам'яток так званої монументальної пропаганди, що увічнювали пам'ять діячів більшовицької партії і радянської держави, зараховували не тільки художньо вартісні об'єкти, а й тиражовану скульптуру, виготовлену часто з нетривких матеріалів, на низькому професійному рівні. Ці твори не входили до офіційно затверджених списків пам'яток монументальної скульптури, але автоматично зараховувались до числа пам'яток історії. За підрахунками історика С. Кота, подібні об'єкти наприкінці 1980-х рр. склали майже половину всіх облікованих пам'яток історії⁹⁷. Ця практика вплинула і на теоретичні дослідження з пам'яткознавства, у більшості з яких монументи і пам'ятники, пам'ятні знаки, меморіальні дошки, пов'язані, як правило, з

подіями жовтневого перевороту і громадянської війни, класифікувались як пам'ятки історії. Це внесло певну плутанину у визначення видової приналежності пам'яток⁹⁸. До історичних об'єктів відносили також бюсти Героїв Радянського Союзу та Соціалістичної праці, встановлені на їх батьківщині згідно указам Президії Верховної Ради СРСР.

У процесі підготовки Зводу отримали розробку теоретичні проблеми визначення різних видів пам'яток та критеріїв їх відбору, що позитивно вплинуло як на діяльність у пам'яткоохоронній сфері взагалі, так і на практику внесення художніх об'єктів до державних реєстрів. Але, на жаль, доводиться констатувати, що й досі часто до пам'яток історії (або одночасно — до історії і мистецтва) помилково зараховуються сучасні скульптурні пам'ятники, споруджені на честь визначних діячів минулого, тільки на тій підставі, що вони зображують історично вартісну особу. Але ж ці об'єкти не несуть в собі будь-яких меморіальних автентичних цінностей. Їх історична цінність може розглядатись передусім як документальне свідчення рівня розвитку художньої культури України певного історичного періоду. Тому вони мають бути віднесені до пам'яток монументального мистецтва.

Щоправда існують випадки, коли з причини особливих подій або обставин твори монументального мистецтва можуть бути трактовані і як пам'ятки історії. Це, наприклад, перші пам'ятники і пам'ятні знаки, споруджені в Україні у XIX ст. з нагоди відміни кріпацтва, у період визвольних змагань та в 1920-ті рр., перший пам'ятник культурному діячеві в Україні — І. Котляревському, встановлений у Полтаві 1903 р. на кошти громадськості, пам'ятники, врятовані від знищення завдяки патріотичним діям в період Другої світової війни тощо⁹⁹. У випадку, коли такі об'єкти мають художню цінність, вони позначаються як пам'ятки історії та монументального мистецтва і відносяться до так званих комплексних пам'яток.

Останні при комплектуванні томів Зводу заслуговують на особливу увагу. До цієї категорії (звичайно умовно) відносять ті об'єкти, які одночасно сполучають в собі риси, притаманні різним видам пам'яток¹⁰⁰. Комплексна пам'ятка може являти собою один об'єкт з ознаками двох або декількох видів пам'яток, або скла-

датися з кількох об'єктів, які у свою чергу можуть належати до різних видів пам'яток історії та культури. Так, в Україні збереглося багато пам'яток монументального та монументально-декоративного мистецтва, які невіддільні від пам'яток архітектури, в середовище якої вони органічно включені. Це, наприклад, художні твори, тісно пов'язані з пам'ятками сакральної архітектури різних релігійних конфесій. Маються на увазі мозаїки, фрески, іконостази, скульптура, що прикрашають інтер'єри і екстер'єри православних і уніатських церков, католицьких костелів, єврейських синагог всіх історичних періодів до ХХ ст. включно. Зрозуміло, що різноманітні споруди сакрального, а також громадського і житлового призначення, які повністю або частково зберегли автентичне монументально-декоративне оздоблення інтер'єрів та екстер'єрів, є комплексними пам'ятками архітектури і монументального мистецтва.

До комплексних пам'яток — археології і монументального мистецтва — зараховують також ті археологічні об'єкти, невід'ємною частиною яких є твори давнього монументального мистецтва. На теренах нашої країни до таких пам'яток належать печери з наскельними зображеннями в техніках живопису, рельєфу — петрогліфами, які датуються часом від пізнього палеоліту до середньовіччя, а також античні склепи, мавзолеї з настінним живописом та ін.¹⁰¹ До пам'яток археології і монументального мистецтва водночас відносять й пам'ятки стародавньої скульптури — так звані кам'яні баби.

Комплексними вважаються і такі об'єкти, в яких твори монументальної скульптури сполучаються з пам'ятками історії. Наприклад, високохудожні надгробки, встановлені на могилах громадських і культурних діячів, героїв Другої світової війни тощо. Могила історичної особи в такому випадку являє собою пам'ятку історії, а скульптурний чи архітектурно-скульптурний надгробок — пам'ятку монументального мистецтва (пам'ятник на могилі генерала М. Ватугіна в Києві). Комплексними пам'ятками історії і монументального мистецтва, а часто й архітектури, є пам'ятники Слави та меморіальні ансамблі, які об'єднують у собі могили воїнів, скульптурні пам'ятники на їх честь, архітектурні елементи. Подібна ситуація виникає й тоді, коли пам'ятник,

монумент, пам'ятний знак чи тематичну скульптурну композицію, що мають безперечну художню цінність, споруджено на місці визначної історичної події. Особливо багато таких комплексних пам'яток присвячено подіям Другої світової війни, серед яких — скульптурні твори, які увічнюють пам'ять жертв фашизму, встановлені на місцях масових розстрілів, концтаборів смерті, монументи, споруджені на місцях боїв, з'єднання фронтів та ін. Як показує розгляд підготовчих матеріалів до Зводу, досить часто трапляються випадки, коли комплексні пам'ятки монументального мистецтва й історії визначаються авторами статей лише як пам'ятки мистецтва або історії.

Своєрідними комплексними пам'ятками є вулиці історично сформованих міст, на яких розташовані твори монументальної скульптури — монументи, пам'ятники, а також архітектурні споруди, фасади яких оздоблені декоративною пластикою. Комплексом або ансамблем окремих об'єктів-пам'яток, які мають, окрім містобудівної, архітектурної, історичної, ще й мистецьку цінність, є і пам'ятки садово-паркового мистецтва, складовою частиною яких є твори паркової скульптури. У заголовках статей про комплексні об'єкти, що містять в собі пам'ятки мистецтва або риси, притаманні таким пам'яткам, обов'язково повинні ставитись відповідні видові позначення.

“Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України“ містять високі вимоги до якості статей. Вони мають бути підготовлені на належному науково-теоретичному рівні, який відповідатиме вимогам сучасної історичної науки і мистецтвознавства. Їх основною метою є подання у максимально стислій формі найважливіших відомостей про пам'ятки як джерела пізнання певного етапу культурно-художнього розвитку країни, доведення до широкого загалу їх наукової, історичної, художньо-естетичної цінності. Статті про пам'ятки монументального мистецтва повинні відповідати певній схемі та уміщувати в собі відомості про назву, розташування, авторську належність об'єкту, історію його створення, подальші зміни і реставраційні роботи. Особливу увагу потрібно приділити професійному мистецтвознавчому аналізу мистецького твору, який має становити найбільшу за обсягом частину статті. Окрім

фактичних відомостей про матеріал, техніку виконання, розміри, мистецтвознавчий опис має розкрити основні змістовні і формальні особливості пам'ятки, її приналежність до певного стилю, художнього напрямку тощо.

Оскільки до пам'яток монументального мистецтва належать твори різних видів, як самостійні, так і ті, що є органічною частиною архітектурних споруд, це певною мірою обумовлює особливості структури відповідних статей. Зокрема, у статтях про особний об'єкт монументальної скульптури (окремі монументи, пам'ятники, скульптурно-архітектурні ансамблі, надгробки, меморіальні дошки та ін.) розташування пам'ятки характеризує її планувальні особливості та взаємодію з оточуючим архітектурним чи природним середовищем. Через те, що пам'ятки монументальної скульптури, як правило, пов'язані з певними історичними подіями або особами, в разі необхідності у статті може бути подана коротка історична довідка про цю подію чи особу, особливо якщо вони мало відомі широкому колу читачів¹⁰².

Схема статей про пам'ятки монументального малярства (розписи, мозаїки, вітражі, панно та ін.), що найчастіше є складовими частинами статей про архітектурні об'єкти, передбачає опис місцезнаходження цих творів у пам'ятці архітектури в тому випадку, якщо воно не було схарактеризоване в архітектурній частині статті. Мистецтвознавча характеристика полягає у описі системи розташування живопису у пам'ятці архітектури, його тематики, сюжетів, композиційних, колористичних, художньо-стилістичних особливостей і т.п.¹⁰³.

Характеристика творів декоративно-прикладного мистецтва, що є невід'ємною складовою інтер'єрів архітектурних споруд, має інформувати про їх розташування в пам'ятці архітектури, час створення, авторів і майстрів-виконавців, матеріал і техніку виконання, містити аналіз художньо-стилістичних особливостей¹⁰⁴. Мова статей, уміщених у Зводі, повинна бути професійною і лаконічною, доступною широкому колу читачів, не перевантаженою спеціальними термінами.

Важливе значення для висвітлення художніх пам'яток має джерельна база статей. Список використаних джерел та літератури, як відомо, входить у науково-довідковий апарат кожного

тому і дає можливість більш глибокого ознайомлення з об'єктами. При підготовці матеріалів про пам'ятки мистецтва необхідно залучати відповідну наукову літературу, а саме: загальні і монографічні праці з історії українського мистецтва, видання з історії архітектури, регіональні дослідження, присвячені спадщині окремих областей і територій, статті у науковій періодиці, енциклопедичні видання тощо. Певну інформацію (звичайно, при критичному підході до неї) можна знайти у публікаціях краєзнавчого, церковно-археологічного, історико-архітектурного, мистецтвознавчого характеру, виданих у ХІХ — на початку ХХ ст., передусім щодо тих творів, які не збереглися¹⁰⁵. Посилання на архівні матеріали доцільно у випадках, коли наявні в них відомості згадуються вперше. Значну наукову цінність мають, зокрема, документи із архівних фондів установ, які займаються дослідженням і реставрацією пам'яток архітектури і мистецтва — інститутів „Укрпроектреставрація”, „Укрзахідпроектреставрація”, Київського науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування (ліквідований у 2007 р.), зусиллями яких відреставровано і повернуто до життя сотні пам'яток.

Широке коло різночасових творів мистецтва, яке охоплює Звід, їх недостатня дослідженість, необхідність вивчення нових та переосмислення значення багатьох вже відомих пам'яток, сама специфіка науково-енциклопедичного видання потребують для написання статей неодмінної участі фахівців високої кваліфікації, а часом і достатньо вузької спеціалізації. Особливі труднощі пов'язані, зокрема, з підготовкою матеріалів про середньовічні пам'ятки сакрального мистецтва. Як відомо, ці твори практично ніколи не доходять до нас у своєму первісному вигляді, як і самі архітектурні споруди, частиною яких вони є. Упродовж десятиліть, а часто й століть функціонування церковних споруд, первинні за часом стінописи звичайно руйнуються, затиньковуються, переписуються заново згідно нових смаків, церковно-богословських програм або бажання підтримати інтер'єр в “благоліпному” стані. В результаті первісне малярство опиняється схованим під пізнішими нашаруваннями. Тому підготовка якісних наукових статей про твори старовинного живопису потребує не лише наявності відповідних знань з історії мистецтва, володіння методикою іконо-

графічного, іконологічного, формально-стилістичного, історико-порівняльного аналізу і т. ін., але й поглибленого ознайомлення з історією конкретної пам'ятки, даними її архітектурних обстежень, і, безумовно — результатами проведених реставраційних робіт, без яких неможливо сьогодні уявити повноцінні наукові дослідження з історії художньої культури. Адже саме під час реставрації з'являється та інформація, яка є важливим джерелом об'єктивних знань про пам'ятку.

На сьогоднішній день в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського й Інституті історії України НАН України пройшли рецензування матеріали з монументального мистецтва, підготовлені авторськими колективами Волинської, Рівненської, Дніпропетровської, Житомирської, Хмельницької, Кіровоградської, Полтавської, Хмельницької, Сумської, Запорізької та інших областей, Автономної республіки Крим. Тексти представлених статей засвідчують, що практично у всіх регіонах проведено досить значну роботу по інвентаризації пам'яток, які вже знаходяться на державному обліку, та по виявленню нових творів, здійснено їх візуальне обстеження, зібрано основну інформацію як стосовно самих об'єктів, так і тих подій та осіб, з якими вони пов'язані. У статтях, відповідно до існуючих словників, висвітлено майже виключно пам'ятки радянської монументальної скульптури, виконані переважно у другій половині ХХ ст. та зразки сучасної пластики. Тексти уміщують ряд важливих відомостей, зокрема, дані про їх місцезнаходження, авторську належність, час створення, розміри, матеріал та техніку виконання, інформацію про осіб або події, на честь яких встановлено пам'ятники тощо. В основному витримано загальну структуру статей, є посилання на джерела та літературу. Водночас, за висновками рецензентів, переважна більшість матеріалів потребує суттєвого доопрацювання, і не тільки у напрямку розширення хронології й типології представлених мистецьких об'єктів. Основними недоліками, типовими для більшості статей, є такі.

- Недостатній або відсутній опис розташування пам'яток, їх планувальних особливостей та взаємодії з оточуючим архітектурним або природним середовищем, що є надзвичайно важливим для характеристики творів монументального мистецтва.

- Відсутність ряду фактологічних відомостей, які мають наводитись в історичній частині статті, а саме: даних про причини та обставини створення мистецьких об'єктів, дати їх відкриття, подальші зміни, реставрації тощо. Натомість майже всі статті містять занадто деталізовані відомості про біографію осіб та перебіг подій, на честь яких споруджено пам'ятники, які іноді складають більше половини загального обсягу тексту.
- Незадовільний, часто аматорський рівень власне мистецтвознавчої характеристики пам'яток, яка має бути основною частиною статті. Художньо-стилістичний аналіз творів у більшості випадків підмінений формальним описом. Відсутні оцінки історико-культурного значення пам'яток, не визначено їх місце у розвитку мистецтва України.
- Слабка джерельна база статей. У списках джерел і літератури представлені переважно книги і статті, що містять відомості про історичні події та особи, на честь яких встановлено пам'ятники, а не видання, що висвітлюють самі пам'ятки. Фактично відсутні посилання на фахову мистецтвознавчу літературу, матеріали архівних і музейних фондів.
- Наявність помилок у використанні понятійно-термінологічного апарату.
- Невідповідність мови і стилю статей вимогам науково-енциклопедичних видань.

Основна причина означених недоліків полягає у тому, що у більшості регіонів до написання статей залучаються автори, які не мають фахової мистецтвознавчої освіти, не володіють навичками наукового аналізу мистецьких творів, що певною мірою пояснюється, на нашу думку, недостатнім розумінням деякими членами обласних редколегій мети, завдань та самого характеру Зводу. Саме відсутність у авторських колективах окремих томів висококваліфікованих фахівців відповідного профілю, які спеціалізуються на проблемах історії українського мистецтва, обумовлює низьку якість статей. Без їх участі неможливі ні якісне обстеження та дослідження мистецьких пам'яток, ні підготовка відповідних текстів. Так, практично немає досвідчених спеціалістів у авторських колективах Вінницької, Миколаївської,

Рівненської, Київської, Запорізької та ряду інших областей. За таких умов складно забезпечити елементарний професійний, а тим більше високий науковий рівень видання. Одним із реальних шляхів вирішення проблеми є залучення до підготовки відповідних матеріалів фахівців із провідних наукових центрів України — Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАНУ, Інституту проблем сучасного мистецтва, викладачів та аспірантів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві, інших наукових установ, музеїв і мистецьких закладів столиці, а також кращих спеціалістів Львова, Харкова, Одеси та інших міст, де сконцентровано найбільший науковий потенціал. Саме шляхом залучення провідних фахівців із Києва вирішують проблеми підготовки матеріалів про пам'ятки монументального мистецтва редколегії Херсонської, Житомирської і Чернівецької областей.

Зазначимо, що складності, які мають місце при підготовці статей про мистецьку спадщину у Зводі, значною мірою пов'язані не тільки з незадовільним станом фінансування, нестачею і розпорошеністю фахівців, але й зі слабкою вивченістю багатьох, часом навіть відомих у науці пам'яток нерухомого художнього надбання України, недостатньою кількістю монографічних досліджень про них не тільки у вигляді книг, а навіть статей. У першу чергу це стосується пам'яток, розташованих у містах і населених пунктах, віддалених від великих наукових центрів.

При написанні Зводу певним взірцем для авторських колективів можуть слугувати статті київських науковців для трьох частин I-ї книги тому "Київ". Передусім це описи мистецького оздоблення визначних церков і храмів міста, а також охарактеризовані з позицій сучасної науки численні скульптурні пам'ятники та монументи радянської доби. На високому фаховому рівні, з використанням даних реставраційних робіт виконані, зокрема, описи живописного оформлення Андріївської і Кирилівської церков, собору Михайлівського Золотоверхого монастиря та деяких інших відомих пам'яток, вивчення яких має значну наукову традицію¹⁰⁶. Варто зазначити й той позитивний факт, що вперше, саме в контексті підготовки Зводу, були здійснені детальні наукові описи творів монументально-декоративного мистецтва в інтер'є-

рах цілого ряду інших архітектурних споруд Києва XVII–XX ст. Зокрема, це зразки настінного малярства й іконостасні комплекси у ряді церков Подолу, Києво-Печерського заповідника, Покровського жіночого монастиря, скульптурно-декоративне оздоблення будинку В. Городецького, декоративний живопис в інтер'єрах будівлі річкового вокзалу, приміщеннях ряду інститутів НАНУ та багато інших¹⁰⁷. У книгах знайшли висвітлення також кращі твори сучасної художньої культури¹⁰⁸.

Але, на жаль, і в цьому виданні не вдалося уникнути певних недоробок, насамперед у висвітленні комплексних пам'яток. Так, далеко не всі статті про архітектурні об'єкти, складовою частиною яких є твори монументально-декоративного мистецтва, мають повноцінну мистецтвознавчу частину. Автори іноді обмежуються лише перерахуванням наявних в інтер'єрах чи екстер'єрах споруд зразків монументального оздоблення, часто відсутні й відповідні види позначення у заголовках статей, навіть якщо вони містять короткий опис мистецьких творів. Найчастіше це стосується художнього оформлення таких архітектурних об'єктів як садиби, особняки та житлові будинки XIX — початку XX ст., споруди громадського призначення, станції метро та ін., хоча статті, як правило, супроводжуються гарної якості фотоілюстраціями.

Ознайомлення з текстами рецензованих матеріалів виявило, серед іншого, існування такої проблеми, як неоднозначність тлумачення деяких понять та термінів. Так, автори статей про пам'ятки монументальної скульптури XX ст., не завжди чітко розрізняють такі поняття як пам'ятник, монумент, монументальний ансамбль (комплекс), меморіал, меморіальний ансамбль. Нерідко у заголовку статті фігурує термін “монумент”, а у тексті зустрічаються обидва терміни — “монумент” і “пам'ятник”. Щоправда зауважимо, що і в науковій літературі немає однастайності щодо значення цих термінів. Практично чіткої межі між пам'ятником і монументом, з одного боку, монументом і монументальним ансамблем, з іншого, не існує. Найчастіше під пам'ятником розуміють скульптурний (рідше — скульптурно-архітектурний) твір, присвячений конкретній особі (або конкретній групі осіб), а під монументом — твір ширшого громадського звучання, встановлений на честь тих чи інших подій чи

явищ. Останній, на відміну від пам'ятника, увічне героїзм не такої конкретизованої групи осіб (наприклад, медиків чи моряків узагалі), а також вирізняється особливо величними, значними формами, в яких архітектура нерідко відіграє провідну роль. Якщо ж в об'єкті присутня велика кількість архітектурних і скульптурних форм, і вони композиційно й естетично взаємопов'язані, то мова має йти про монументальний ансамбль. Хоча й це розмежування досить умовно і не завжди співпадає з уже традиційно існуючою назвою, зафіксованою в облікових документах і літературі¹⁰⁹.

Поняття “меморіал” — широке й містке, воно визначає у певному розумінні відношення до меморіальної споруди, взаємодію його з людиною. Меморіал звичайно пов'язаний з певними традиціями, обрядами і ритуалами — покладенням вінків, чергуванням почесного караулу і т.п. Тому цим терміном позначають і величезні споруди — комплекси, і невеликі монументи. Вони найчастіше пов'язані з воєнними подіями і носять в основному скорботний або траурний характер¹¹⁰. Меморіалами можуть бути і пам'ятники, й монументи, але звичайно в тих випадках, коли у загальну композицію, окрім основної скульптури (або архітектурної форми), входить ще невелика кількість додаткових елементів, наприклад, стели, ґрати, рельєфні композиції, вічний вогонь, зелені насадження і т.п. За своїми масштабами і значенням такі об'єкти не можуть вважатися великими меморіальними ансамблями, але використовують характерні для них композиційні прийоми, що дозволяє відносити їх до меморіалів. Але грані між названими видами і групами іноді бувають дуже хиткими, що часто утруднює точне визначення специфіки того чи іншого твору.

Важливою складовою частиною кожного тому Зводу є вступ, який уміщує загальну характеристику історико-культурного надбання певного регіону України. У вступі у хронологічній послідовності, на тлі основних етапів історичного розвитку, подається огляд всіх видів пам'яток. Матеріали про особливості розвитку місцевого монументального мистецтва знаходять відображення у розділі вступу, присвяченому висвітленню містобудівної та архітектурної спадщини. Тут, окрім огляду конкретних пам'яток, має бути розкрито загальний процес еволюції художньої культури на

території області, починаючи від найдавніших часів, охарактеризовано розвиток кожного з видів монументального мистецтва, показані основні стилістичні напрями. Якість відображення у вступі мистецької спадщини певної області значною мірою залежатиме від повноти фактичного матеріалу, зібраного у статтях про пам'ятки, наукового рівня останніх, ступеня їх інформативності.

Висвітлюючи у вступі культурні явища, слід спиратися не тільки на збережені пам'ятки, що включені до видання, але й на ті, що втрачені¹¹¹. Без цієї інформації характеристика художніх процесів в регіоні є неможливою, особливо з огляду на те, що в узагальнюючих працях з української художньої культури історія мистецтва окремих областей спеціально не розглядалась. При цьому про об'єкти, що висвітлюються у окремих статтях, потрібно писати стисло, а про ті, що не збереглися, особливо визначні, розповісти детальніше. Бажано згадати тут і про пам'ятки мистецтва, які колись були вилучені із свого природного чи архітектурного середовища й перенесені для зберігання в художні, історико-краєзнавчі або археологічні музеї (твори стародавньої скульптури та живопису, іконостаси або їх фрагменти та ін.). У вступі також мають бути розкриті питання історії вивчення мистецької спадщини в області, її охорони і збереження, причому не тільки після 1917 р., а й в дореволюційний час. Неодмінною умовою написання повноцінного вступу до кожного тому Зводу, як і окремих статей, є використання матеріалів архівних та музейних фондів, а також результатів новітніх наукових досліджень.

ВИСНОВКИ

Об'єкти мистецької спадщини України, до яких належать твори монументального та монументально-декоративного живопису і скульптури, а також пов'язані з архітектурними спорудами витвори декоративно-прикладного мистецтва різних епох, є невід'ємною частиною національного історико-культурного надбання, унікальними першоджерелами пізнання нашого минулого. Поряд з іншими видами пам'яток — історії, археології, архітектури й містобудування, вони мають отримати максимально повне висвітлення у томах багатотомного науково-енциклопедичного видання — “Зводу пам'яток історії та культури України”.

Політико-ідеологічний тиск з боку держави, відсутність справжньої уваги як до окремих пам'яток, так і цілих пластів національного історико-художнього надбання, часто пряме їх нищення, системні репресії проти пам'ятознавців, глибокий розрив між пам'яткоохоронною справою і наукою, зокрема, мистецтвознавчою, який тривав довгі десятиліття, й, певною мірою, продовжується й зараз — причина багатьох недоречностей і проблем, що виникають як при підготовці Зводу, так і взагалі у сфері охорони і збереження художньої спадщини. При відборі пам'яток художньої культури, написанні статей до томів, члени обласних редколегій та авторських колективів зіштовхуються з рядом об'єктивних труднощів. Окрім мізерного фінансування, вони не в останню чергу пов'язані з недостатнім рівнем наукового вивчення національної мистецької спадщини, практичною відсутністю необхідної для підготовки подібного видання фахової літератури (загальних праць з історії монументального мистецтва, монографічних досліджень окремих пам'яток та публікацій, що на належному науковому рівні висвітлювали б розвиток художньої культури окремих регіонів), нестачею в областях висококваліфікованих фахівців, нерозробленістю джерельної бази та ряду суто

теоретичних і методологічних питань, у тому числі понятійного і термінологічного апарату.

“Звід пам’яток історії та культури України”, як уже неодноразово наголошувалось, є науково-енциклопедичним виданням, тому потребує високої кваліфікації спеціалістів, які беруть участь в його підготовці. Наукова якість матеріалів з монументального мистецтва у кожному з томів великою мірою залежить від професійного рівня авторських колективів, розуміння ними науково-методичних принципів написання статей, дотримання вимог, викладених у “Методичних рекомендаціях по підготовці матеріалів Зводу пам’яток історії та культури України“. Тому для успішної роботи над розділами з монументального мистецтва необхідно активне залучення до написання статей кращих наукових сил країни. Тільки тоді Звід зможе стати реальною науковою базою для збереження й подальшого вивчення національної мистецької спадщини, а також допоможе окреслити коло тих конкретних творів, що дадуть можливість по-новому осмислити історію української художньої культури.

ПРИМІТКИ

¹ Российская музейная энциклопедия. — Т. 2. — М., 2001. — С. 74.

² Тимофієнко В. Архітектура і монументальне мистецтво: терміни та поняття. — К., 2002. — С. 313.

³ Чешко В.М. Особливості дослідження та поцінування пам'яток монументального мистецтва // Пам'ятки історії та культури України: Каталог-довідник. Зошит І. Пам'ятки історії та культури України: Дослідження і збереження. — К., 2005. — С. 225.

⁴ Сліпченко Н. Інвентаризація мистецьких творів у пам'ятках архітектури // Пам'ятки України: історія та культура. — 2001. — № 4. — С. 132.

⁵ Див.: История русского искусства под. ред. И.Э. Грабаря. — Т. I, II, V, VI. — М., [1910–1914]; Щербаківський В. Українське мистецтво. I. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві. — Львів–Київ, 1913; Його ж: Українське мистецтво. Вип. 2. — Київ; Прага, 1926; Шероцький К.В. Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. — К., 1914. — 147 с.; Ернст Ф. Українське мистецтво XVII–XVIII віків. — К., 1919; Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. — Ч. 1.— Львів, 1922; Залозецький М. Малярство Закарпатської України (XIV–XIX ст.) // Стара Україна. — Львів, 1925. — Ч. VII–X; Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV–XVI віків. — Львів, 1929; Всеобщая история искусств. В 6 томах. — М., 1956–1965; История украинского искусства в 6 томах. — К., 1966–1971; Логвин Г. Украинское искусство X–XVIII веков: Очерк. — М., 1963; Міляєва Л., Логвин Г. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст. — К., 1963; Білецький П. Українське мистецтво XVII–XVIII ст. — К., 1969; Його ж: Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть. — К., 1981; История искусства народов СССР в 9 томах. — М., 1971–1984; Логвин Г.Н., Міляєва Л.С., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. — К., 1976; Асєєв Ю.С. Джерела. Мистецтво Київської Русі. — К., 1980; Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII століть. — К., 1985; Його ж: Українське мис-

тецтво другої половини XVI — першої половини XVII століть. — К., 1985; *Його ж:* Українське малярство X–XVIII ст. Проблеми кольору. — Львів, 1996; Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: Иллюстрированный справочник-каталог в 4-х томах. — К., 1983–1985; *Логвин Г.Н.* Украина и Молдавия: Справочник-путеводитель. — Москва–Лейпциг, 1982; *Жолтовський П.М.* Український живопис XVII–XVIII століть. — К., 1978; *Його ж:* Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII століть. — К., 1988; *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. // Студії історії українського мистецтва. — Львів, 1995. — Т. 1. — С. 76–196; *Степовик Д.В.* Історія української ікони X–XX століть: Альбом. — К.: Либідь, 1996. — 440 с.; Пам'ятки архітектури та містобудування України: Довідник Державного реєстру національного культурного надбання: За ред. А.П. Мардера та В.В. Вечерського. — К., 2000; *Кривавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О.* Українське мистецтво. — Ч. I–III. — Львів, 2003–2005; Історія українського мистецтва: У 5 томах. — Т. 4. — К., 2006; Т. 5. — К., 2007; Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. — Кн. 1. — К., 2006; Кн. 2. — К., 2006; Історія декоративного мистецтва України: У 5 томах. — Т. 2: Мистецтво XII–XIII ст. — К., 2007 та ін.

⁶ *Горбик В.О.* Проблеми і завдання підготовки багатотомного „Зводу пам'яток історії та культури України” // Історія України. Маловідомі імена, події, факти (Збірник статей). — Вип. 8. — К., 1999. — С. 50; Актуальні питання виявлення і дослідження пам'яток історії та культури. — Ч. I. — К., 1999. — С. 3–4; *Денисенко Г.* Проблеми охорони і збереження вітчизняної культурної спадщини в сучасному суспільстві // Краєзнавство. — 2009. — № 1–2. — С. 160.

⁷ Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України. — К., 1993. — С. 57–61, 69, 85–86 та ін.

⁸ *Ковпаненко Н.Г.* Пам'ятки монументального живопису // Актуальні проблеми виявлення і дослідження пам'яток історії та культури. — Ч. 2. — К., 1999. — С. 212–245.

⁹ *Ничкало С.А.* Монументальна скульптура // Актуальні проблеми виявлення і дослідження пам'яток історії та культури. — Ч. 2. — К., 1999. — С. 186–212.

¹⁰ Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України. — С. 58.

¹¹ *Рудинський М.* Кам'яна Могила. — К., 1961; *Даниленко В.М.* Кам'яна Могила. — К., 1986; *Михайлов Б.* Каменная Могила — подземный “эрмитаж” Приазовья. — К., 2005 та ін.

¹² *Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О.* Українське мистецтво. — Ч. I. — Л., 2003. — С. 73.

¹³ *Шапошнікова О.Г.* У Поінгуллі 5 тисяч років тому // Наука і суспільство. — 1970. — № 3. — С. 33–35; *Щепинський А.А.* Кеміобінська культура // Археологія Української РСР. — Т. I. — К., 1965. — С. 334.

¹⁴ *Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О.* Вказ. вид. — С. 80.

¹⁵ *Яценко И.В.* Декоративная роспись общественного здания в Неаполе Скифском // Советская археология. — 1960. — № 4. — С. 91; *Дашевская О.Д.* Искусство поздних скифов в Крыму // История искусства народов СССР. — М., 1971. — Т. 1. — С. 184–189.

¹⁶ *Иванова А.П.* Скульптура и живопись Боспора: Очерки. — К., 1961.

¹⁷ *Дорофиенко И.Б.* К вопросу реставрации склепа Деметры в Керчи // Проблемы реставрации памятников монументальной живописи. — М., 1987. — С. 96–97.

¹⁸ *Славін Л.М.* Скіфо-сарматське та античне мистецтво Північного Причорномор'я // Історія українського мистецтва. — К., 1966. — Т. 1. — С. 57–70.

¹⁹ *Козак Д.Н.* Духовна культура давніх слов'ян // Історія української культури. — Т. 1: Історія культури давнього населення України. — К., 2001. — С. 633–634.

²⁰ *Антонович В.Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра // Труды шестого археологического съезда в Одессе (1884 г.). — Т. I. — Одесса, 1886. — С. 86–102; *Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. — М., 1958. — Т. 3. — С. 17; *Формозов А.А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье // Советская археология. — 1968. — № 2. — С. 103–110; *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. — М., 1987. — С. 753–782; *Винокур І.С., Забашта Р.В.* Монументальна скульптура слов'ян // Археологія. — 1989. — № I. — С. 65–78; *Березяк В.В.* Бушанський скельний рельєф // Археологія. — 1994. — № 3. — С. 113–121 та ін.

²¹ *Макаренко М.* Скульптура і різьбярство Київської Русі передмонгольських часів // Київські збірники історії і археології, побуту й мистецтва. — К., 1930. — С. 27–96; *Архипова С.І.* Монументальна пластика в зодчестві Києва XII ст. // Археологія. — 1997. — № 2. — С. 53–69.

²² *Айналов Д.В.* Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви // Труды двенадцатого археологического съезда в Харькове 1902. — Т. III. — М., 1905. — С. 5–11; *Коренюк Ю.А., Фурман Р.В.* Фрагменти стінного розпису Десятинної церкви у Києві //

Археологія. — 1988. — № 61. — С. 56–67; *Ганзенко Л.Г., Коренюк Ю.О., Медникова О.Ю.* Нові дослідження археологічних колекцій стінопису Десятинної церкви та прилеглих споруд // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. — К., 1996. — С. 68–73.

²³ *Кондаков Н.* О фресках лестниц Киево-Софийского собора // Записки имп. Русского Археологического Общества. — СПб., 1888. — Т. VIII. — Вып. 3, 4. — С. 287–306; *Айналлов Д. и Редин Е.* Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. — СПб., 1889; *Логвин Г.Н.* Собор Святої Софії Київської. — К., 2001; *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. — К., 2004 та ін.

²⁴ *Прахов А.* Фрески Киево-Кирилловской церкви XII в. (Речь, произнесенная в общем собрании имп. Русского археологического общества, 9 января 1883 г.) // Киевская старина — 1883. — Т. VI. — май. — С. 97–110; *Логвин Г.Н.* Возрождение фрески XII в // Искусство. — 1971. — № 8. — С. 64–68; *Ганзенко Л.* Нове про стінопис Кирилівської церкви в Києві // Пам'ятки України: історія та культура. — 1997. — № 1. — С. 29–34.

²⁵ *Макаренко М.* Старогородська “божниця” та її малювання // Чернігів і Північне лівобережжя: Огляди, розвідки, матеріали. — К., 1928. — С. 205–223; *Мамолат Є.С.* Монументальний живопис // Історія українського мистецтва. — Т. 1. — К., 1966. — С. 308–310.

²⁶ *Віроцький В.* Храми Чернігова. — К., 1998.

²⁷ *Мамолат Є.С.* Давньоруське мистецтво. Монументальний живопис // Історія українського мистецтва. — Т. 1. — К., 1966. — С. 321.

²⁸ *Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. — К., 1997; *Жишківич В.І.* Пластика Русі–України X — першої половини XIV ст. — Л., 1999.

²⁹ *Александрович В.С.* Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури. — Т. 2: Українська культура XIII — першої половини XVII століть. — К., 2001. — С. 277.

³⁰ *Рогов А.* Фрески Лаврова // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. — М., 1973. — С. 339–349; *Гелитович М.* Фрески церкви св. Онуфрія в Лаврові // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. — 2006. — № 2. — С. 86–89; *Козак Н.* Цикл Вселенських соборів у стінописі церкви св. Онуфрія в Лаврові: реконструкція та ідентифікація композицій // Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство. — 2007. — Вип. 7. — С. 87–113.

³¹ *Гелитович М.* Вказ. вид. — С. 88.

³² *Логвин Г.Н.* Україна и Молдавия: Справочник-путеводитель. — Москва–Лейпциг, 1982. — С. 393–394; *Чабан М.* Горянська церква-ротонда св. Миколая // *Енциклопедія історії України.* — Т. 2. — К., 2004. — С. 176.

³³ *Айбабина Е.А., Бочаров С.Г.* Церковь св. Дмитрия в Феодосии // *Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень.* — К. — 1996. — С. 69–72.

³⁴ *Ярема В.* Походження і розвиток нашого православного іконостасу // *Православний вісник.* — 1959. — № 10. — С. 309–316. — № 12. — С. 360–363; *Іконостас* // *Словник українського сакрального мистецтва.* — Л., 2006. — С. 111–115; *Таранушенко С.* Український іконостас // *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка: Праці Секції мистецтвознавства.* — Т. ССХХVII. — Л., 1994. — С. 141–170; *Александрович В.С.* Вказ. вид. — С. 283.

³⁵ *Див.: Свенціцька В.І., Сидор О.Ф.* Спадщина віків: українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. — Л., 1990; *Членова Л.* Український іконопис XII–XIX століть з колекції Національного художнього музею України: Альбом. — К., 2004 та ін.

³⁶ *Гелитович М.О.* Іконостасний ансамбль церкви Успіння Богородиці з Наконечного у контексті українського іконопису другої половини XVI століття: автореферат дис. канд. мистецтвознавства. — К., 2001.

³⁷ *Ганзенко Л.* История реставрации в Украине (XVII–XIX вв.): автореф. дис. канд. искусствоведения. — Л., 1990. — С. 8–13.

³⁸ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. — Вып. 1. — М., 1896.

³⁹ *Александрович В.С.* Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові // *Українське барокко та європейський контекст.* — К., 1991. — С. 141–148; *Його ж:* Іконостас П'ятницької церкви у Львові // *Львів. Історичні нариси.* — Л., 1996. — С. 103–144.

⁴⁰ *Мельник В.І.* Церква Святого Духа в Рогатині. — К., 1991.

⁴¹ *Александрович В.* Федір Сенькович Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. // *Львів: місто–суспільство–культура.* — Л., 1999. — Т. 3. — С. 44–116; *Його ж:* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури.* — Т. 2: *Українська культура XIII — першої половини XVII століть.* — К., 2001. — С. 668–669; *Свенціцька В.І., Сидор О.Ф.* Вказ. вид.

⁴² *Залозецький М.* Малярство Закарпатської України (XIV–XIX ст.) // *Стара Україна*. — Л., 1925. — Ч. VII–X; *Логвин Г.* Настінні розписи в дерев'яних будовах // *Історія українського мистецтва*. — Т. 3. — К., 1968. — С. 154–174; *Міляєва Л.С.* До питання про генезис стінопису в культовому дерев'яному зодчестві слов'ян // *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках*. — К., 1983. — С. 60–66.

⁴³ *Свенціцький І.С.* Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі // *Літопис Бойківщини*. — 1938. — т. 10. — С. 67–74; *Міляєва Л.С.* Розписи церкви Воздвиження [в Дрогобыче] // *Творчество*. — 1980 г. — № 7. — С. 29–31; Дрогобицькі храми Воздвиження та святого Юра у дослідженнях. — Дрогобич, 1998; *Міляєва Л.* Розписи восьмерика і бані нави церкви св. Георгія (Юра) в Дрогобичі // *Студії мистецтвознавчі*. — 2010. — № 4. — С. 72–99.

⁴⁴ *Міляєва Л.С.* Стінопис Потелича: Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII століття. — К., 1969; *Й'єс:* Розписи Потельча. — М., 1971.

⁴⁵ *Слипченко Н.И.* Розписи закарпатських дерев'яних храмів XVII–XVIII вв. и их реставрація // *Художественное наследие*. — Вып. 8 (38). — М., 1983. — С. 171–184; *Друзюк Г., Скоп Л.* Новоселицька Успенська церква 17 ст. — музей народної архітектури та живопису. — Ужгород, 1988; *Могытыч И.Р., Слипченко Н.И.* Церковь в селе Колодном // *Архитектурное наследие*. — 1978. — Т. 26. — С. 93–101.

⁴⁶ *Любченко В.Ф.* Львівська скульптура XVI–XVII століть. — К., 1981.

⁴⁷ *Нельговський Ю.П.* Скульптура та різьблення другої половини XVI — першої половини XVII століття // *Історія українського мистецтва*. — Т. 2. — К., 1967. — С. 118–156.

⁴⁸ *Крупницький Б.* Гетьман Мазепа та його доба. — К., 2001. — С. 23; *Кияниця М.* Українське бароко як явище світової культури // *Образотворче мистецтво*. — 1990. — № 4. — С. 30–32; *Кримський С.Б.* Феномен українського бароко // *Історія української культури*. — Т. 3. — К., 2003. — С. 67; *Сидор О.Ф.* Барокко в українському живопису // *Українське барокко та європейський контекст*. — К., 1991. — С. 173–182; *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. — К., 1970.

⁴⁹ *Истомин М.П.* Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII ст. // *Искусство и художественная промышленность*. — 1901. — № 10–11. — С. 291–318; *Жолтовський П.М.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. — К., 1982; *Фурман Р.* До історії живописної майстерні Софійського монастиря в Києві // *Образотворче*

мистецтво. — 1991. — № 3. — С. 15–17; *Кондратиюк А.Ю.* Стінописи Лаврської школи 1-ї першої третини XVIII ст. в контексті європейського мистецтва // *Лаврський альманах: Зб. наук. пр.* — К., 2002. — Вип. 7. — С. 99–104.

⁵⁰ *Жолтовський П.М.* Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII століть. — К., 1988.

⁵¹ *Истомин М.П.* Описание иконописи Киево-Печерской лавры // *Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца.* — 1898. — Кн. 12. — С. 34–90; *Петров Н.И.* Об упраздненной стенописи Великой церкви Киево-Печерской лавры. — К., 1900; *Сіткарьова О.В.* Успенський собор Києво-Печерської лаври. — К., 2000; *Уманцев Ф.* Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. — К., 1970; *Миляева Л.С.* Иконография и красноречие украинского барокко (росписи Надвратной церкви Киево-Печерской лавры) // *Восточно-христианский храм. Литургия и искусство.* — Спб., 1994. — С. 308–316; *Кондратиюк А.Ю.* Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика // *Лаврський альманах.* — Вип. 13. — Спецвипуск 5. — К., 2004.

⁵² *Сидор О.Ф.* Еволюція українського барокового іконостасу // *Мистецькі студії.* — 1991. — Ч. 1. — С. 28–34.

⁵³ *Миляева Л.С.* Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області // *Українське барокко та європейський контекст.* — К., 1991. — С. 128–134.

⁵⁴ *Овсійчук В.* Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок. — К., 1991; *Александрович В.* Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури.* — Т. 3. — К., 2003. — С. 879–888 та ін.

⁵⁵ *Свєцицька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. — К., 1966; *Жолтовський П.М.* Український живопис XVII–XVIII ст. — К., 1978. — С. 62–66.

⁵⁶ *Скит Манявський і Богородчанський іконостас.* — Жовква, 1926; *Батіг М.* Йов Кондзелевич і Богородчанський іконостас. — Львів, 1957; *Жолтовський П.М.* Вказ. вид. — С. 56–62; *Сидор О.Ф.* Художня спадщина Йова Кондзелевича // *Образотворче мистецтво.* — 1985. — № 5. — С. 29–30; *Іконостас з церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський: Альбом-каталог.* — Львів, 2005 та ін.

⁵⁷ *Крвавич Д.П.* Львівська барокова скульптура: джерела інспірацій // *Українське барокко та європейський контекст.* — К., 1991. — С. 96–105; *Возницький Б.* Микола Потоцький староста Канівський та його митці

архітектор Бернард Меретин і сницар Іоан Георгій Пінзель. — Львів, 2005; Іоанн Георг Пінзель. Скульптура. Перетворення. — К., 2007.

⁵⁸ *Гембарович М.Т.* Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва. — Т. 3. — К., 1968. — С. 127.

⁵⁹ *Степовик Д.В.* Українське мистецтво першої половини XIX століття. — К., 1982. — С. 6.

⁶⁰ *Коваленская Н.* Мартос. — М., 1938; *Гофман І.М.* Иван Петрович Мартос. — Л., 1970; *Ковпаненко Н.Г.* Мартос Иван Петрович // Енциклопедія історії України. — Т. 6. — К., 2009. — С. 534–535.

⁶¹ *Дзюбан Р.* Мистецька спадщина львівського скульптора Гартмана Вітвера // Пам'ятки України: історія та культура. — 2004. — № 1. — С. 102–113.

⁶² *Шероцький К.В.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. — К., 1914.

⁶³ *Круглик Василь.* Собор Різдва Богородиці в Козельці. — Ніжин, 2004; *Косенко Н., Шенітько Н.* Іконостас Спасо-Преображенського собору Мгарського монастиря // З історії української реставрації. — К., 1996. — С. 97–100.

⁶⁴ *Лобановський Б.Б., Говдя П.І.* Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. — К., 1989. — С. 38.

⁶⁵ *Владич Л.* Леонід Володимирович Позен. — К., 1961; *Богданович Г.* Федір Петрович Балавенський. — К., 1963.

⁶⁶ *Держко О.* Його називали львівським Фідієм // Дзвін. — 1998. — № 2. — С. 158–160.

⁶⁷ *Киркевич В.Г.* Володимирський собор у Києві. — К., 2004.

⁶⁸ *Ковпаненко Н.Г.* Їжакевич Иван Сидорович // Енциклопедія історії України. — Т. 3. — К., 2005. — С. 652.

⁶⁹ *Ріпко О.* У пошуках страченого минулого. — Львів, 1996. — С. 28, 29, 32, 33 та ін.

⁷⁰ *Протас М.* Українська скульптура XX ст. — К., 2006. — С. 53–56.

⁷¹ *Німенко А.І.* Кавалерідзе — скульптор. — К., 1967; *Степовик Д.* Скарби України. — К., 1991. — С. 173–178; *Капельгородська Н., Силько О.* Иван Кавалерідзе: Скульптура. — К., 1997.

⁷² *Попова Л., Павлов В.* Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. — К., 1966.

⁷³ Білокінь С. Колективізм — пафос творчості Михайла Бойчука // Образотворче мистецтво. — 1988. — № 1. — С. 22–25; Соколюк Л.Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. — К., 1993; Склярєнко Г. Ідейні засади мистецтва Михайла Бойчука в контексті художньо-культурних процесів першої третини ХХ століття // Мистецтвознавство України. — 2008. — № 9. — С. 19–26; Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука: тридцять сім імен. — К., 2010.

⁷⁴ Логвинська Л.П., Малащенко О.М. Лев Крамаренко. — К., 1975; Жданко І.О. Лев Крамаренко. — М., 1995.

⁷⁵ Протас М. Вказ. вид. — С. 81–83, 86 та ін.

⁷⁶ Там само. — С. 13, 89.

⁷⁷ Тронько П.Т., Войнолович В.А. Увічнена історія України. — К., 1992. — С. 126; Горбик В., Денисенко Г. Воєнна історія України в пам'ятках. — К., 2003. — С. 120, 126, 134–135, 148–155 та ін.

⁷⁸ Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура 1960–1980. — М., 1984. — С. 5; Протас М. Вказ. вид. — С. 166.

⁷⁹ Верба І.І. Галина Кальченко. — К., 1969; Олександр Ковальов: Альбом. — К., 1977.

⁸⁰ Протас М. Вказ. вид. — С. 172, 105, 173.

⁸¹ Див.: Склярєнко Г. Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ ст. // Студії мистецтвознавчі. — 2004. — № 3 (7). — С. 89–97; 2005. — № 1 (9). — С. 62–72.

⁸² Протас М. Вказ. вид. — С. 195.

⁸³ Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України. — С. 5.

⁸⁴ Ковпаненко Н. Пам'ятки монументального мистецтва // Пам'яткознавчі студії в Україні: теорія і практика. — К., 2007. — С. 326–327.

⁸⁵ Вечерський В. Державна політика в сфері охорони історико-культурної спадщини // Хроніка-2000. — 1998. — № 27–28. — С. 590–600; Опалько Ю.В. Збереження культурно-історичної спадщини в сучасній Україні: проблеми та перспективи // Стратегічні пріоритети. — 2007. — № 1(2); Прибєга Л. Державне управління у сфері охорони культурної спадщини // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. — К., 2009. — № 1. — С. 133.

⁸⁶ Дорофійєнко І. Реставрація стародавніх малювань // Пам'ятки України: історія та культура — 1993. — № 1–6. — С. 111; Мушинка М.

Дерев'яні церкви Закарпаття під загрозою // Пам'ятки України. — 1995. — № 1. — С. 102.

⁸⁷ *Бурковська Л.* Актуальні проблеми збереження творів монументального малярства в культових спорудах // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. — К., 2009. — № 1. — С. 153–154.

⁸⁸ *Фурман Р.* Збереження творів монументального мистецтва в культових спорудах: історія і сучасність // Історико-культурна спадщина України: проблеми дослідження та збереження. — К., 1998. — С. 357.

⁸⁹ *Бурковська Л.* Вказ. вид. — С. 154.

⁹⁰ *Сліпченко Н., Могитич І.* Проблема збереження дерев'яних храмів в Україні // Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація. — 2005. — Число 15. — С. 5–11.

⁹¹ Словник пам'яток монументального мистецтва м. Дніпропетровська // Поточний архів Головної редколегії Зводу пам'яток історії та культури України.

⁹² *Кот С.* Пам'яткознавчі студії в Україні: теорія і практика. — К., 2007. — С. 55.

⁹³ Методические указания по подготовке материалов Свода памятников истории и культуры народов СССР. — М., 1986. — С. 24–25, 27–29 та ін.

⁹⁴ Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України. — С. 60.

⁹⁵ Виписка з протоколу засідання відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського від 30.04.1999; *Ганзенко Л.Г.* Рецензія на другу книгу тому “Київ” Зводу пам'яток історії та культури України // Поточний архів Головної редакційної колегії Зводу пам'яток історії та культури України. — С. 4.

⁹⁶ *Піскова Е., Федорова Л.* Нерухомі пам'ятки історії // Пам'яткознавчі студії в Україні: Теорія і практика. — К., 2007. — С. 189.

⁹⁷ *Кот С.І.* Загальні питання висвітлення пам'яток // Актуальні питання виявлення і дослідження пам'яток історії та культури. — Ч. 1. — К., 1999. — С. 58.

⁹⁸ Там само. — С. 59.

⁹⁹ Там само. — С. 60.

¹⁰⁰ Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України. — С. 84; *Бондаренко Р.І.* Вулиця як

комплексна історико-архітектурна пам'ятка // Матеріали до Зводу пам'яток історії та культури народів СРСР по Українській РСР. — Вип. 1. — К., 1984. — С. 116–118; *Її ж*: О комплексних памятниках истории и культуры // Методика подготовки статей о памятниках истории и культуры. — К., 1988. — С. 118.

¹⁰¹ Юренко С. Пам'ятки археології у томах Зводу // Актуальні питання виявлення і дослідження пам'яток історії та культури. — Ч. 1. — К., 1999. — С. 286.

¹⁰² Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України. — С. 86; *Ничкало С.А.* Подготовка статей о памятниках монументальной живописи // Методика подготовки статей о памятниках истории и культуры. — К., 1988. — С. 127–132.

¹⁰³ Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України. — С. 85; *Янко Н.Д.* Статьи о памятниках монументальной пластики // Методика подготовки статей о памятниках истории и культуры. — К., 1988. — С. 138–139.

¹⁰⁴ Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам'яток історії та культури України. — С. 86.

¹⁰⁵ Див.: Видатні діячі науки і культури Києва в історико-краєзнавчому русі України: Біографічний довідник. — Ч. I–II. — К., 2005; *Ковпаненко Н.Г.* Архітектурно-мистецька спадщина України в працях визначних учених другої половини ХІХ — початку ХХ ст. // Український історичний журнал. — 2005. — № 6. — С. 112–128; *Її ж*: Внесок наукових товариств України в дослідження вітчизняної архітектурно-мистецької спадщини (друга половина ХІХ — початок ХХ ст.) // Історія України. Маловідомі імена, події, факти: 36 статей. — Вип. 33. — К., 2006. — С. 4–16; *Її ж*: Роль археологічних з'їздів останньої третини ХІХ — початку ХХ ст. у дослідженні архітектурно-мистецької спадщини України // Український історичний журнал. — 2008. — № 6. — С. 99–110 та ін.

¹⁰⁶ *Білокін С., Корнєєва В., Федорова Л., Фурман Р., Чуліпа І.* Андріївська церква, 1747–62 // Звід пам'яток історії та культури України: Київ. — Кн. I. — Ч. I. — К., 1999. — С. 155–159; *Богдалова Н., Логвин Г.* Кирилівська церква, 12–19 ст. // Там само. — С. 460–462; *Івакін Г., Кухаренко Р., Тоцька І.* Собор св. архістратига Михаїла, 12–20 ст. // Там само. — Кн. I. — Ч. II. — С. 675–679 та ін.

¹⁰⁷ *Кальницький М., Овчаренко О., Трегубова Т., Федорова Л.* Покрови Пресвятої Богородиці церква з келіями 1889–90 // Звід пам'яток історії та

культури України: Київ. — Кн. I. — Ч. II. — С. 932–935; *Єрофалов Б., Кальницький М., Малаков Д., Сердюк О., Тиманович Є.* Будинок Городецького В.В., 1901–03 // Там само. — Кн. I. — Ч. I. — С. 182–183; *Піскова Л., Склярєнко Г., Смирнова Н.* Інститут теоретичної фізики ім. М. Боголюбова, в якому працювали відомі вчені // Там само. — С. 412; *Андрущенко М., Єгорова О., Піскова Е., Склярєнко Г.* Інститут фізики, в якому працювали відомі вчені // Там само. — С. 413–414; *Склярєнко Г., Черна В.* Річковий вокзал, 1957–61 // Там само. — Кн. I. — Ч. II. — К., 2004. — С. 1055–1056 та ін.

¹⁰⁸ *Склярєнко Г.* Пам'ятник Андрію Первозванному, 2000 // Звід пам'яток історії та культури України: Київ. — Кн. I. — Ч. II. — С. 850; *Попель С., Склярєнко Г.* Пам'ятник Курбасу О.-З. С., 2002 // Там само. — С. 859–860; *Протас М.* Пам'ятник Грушевському М.С., 1998 // Там само. — С. 854 та ін.

¹⁰⁹ *Воронов Н.В.* Вказ. вид. — С. 12.

¹¹⁰ Див.: *Кот С.І.* Меморіальний комплекс // Енциклопедія історії України. — Т. 6. — К., 2009. — С. 602–604.

¹¹¹ Методичні рекомендації по підготовці матеріалів Зводу пам'яток. — С. 68.

ДОДАТКИ

ЗРАЗКИ СТАТЕЙ ПРО ПАМ'ЯТКИ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

м. Київ

1. КИРИЛІВСЬКА ЦЕРКВА, 12–19 ст. (архіт., іст., мист.).
Вул. Фрунзе, 103.

Мистецьке оздоблення інтер'єру

Інтер'єр Кирилівської церкви не зазнав значних змін, і до нашого часу дійшло майже 800 кв. м найціннішого фрескового стінопису 12 ст. Узгодженість системи розписів з архітектурою храму свідчить, що проект пам'ятки розроблювався будівничим і митцем спільно. На стінах храму також частково збереглося малярство 17 ст. та олійний розпис кін. 19 ст.

Первісно весь храм прикрашав фресковий розпис: центральну та бічні апсиди, стіни, склепіння, стовпи, головну баню, дверні та віконні прорізи й навіть вузький щілиноподібний хід на другий поверх. Над підлогою містилася фрескова панель, що в давнину імітувала мармурове облицювання. Загальна схема розміщення фрескових зображень була підпорядкована утвердженій церквою небесній ієрархії. Безумовно, у розписах Кирилівської церкви брали участь як місцеві, так і запрошені іноземні художники. За концепцією М. Лазарева, це могли бути майстри з Балкан, про що свідчать не зовсім типові зображення балканських святих та воїнів, таких як Климент Болгарський, Іоанн Македонський, Димитрій Солунський, Євмен, Анфим. Але всі стародавні написи в храмі виконано старослов'янською мовою. Після навали монголо-татар з серед. 13 ст. Кирилівський храм було спалюжено та пограбовано. Три з половиною століття він був у занедбаному стані. У ході відбудовних робіт 1605–12 за ігумена Василя (Красовського) церква була відремонтована також всередині, стародавній настінний розпис поновлено. 1786, коли за наказом

Катерини II монастир припинив своє існування, храм перетворено на лікарняну церкву. Вірогідно, тоді всі стіни всередині церкви були тиньковані та побілені.

Під час ремонтних робіт 1860, при усуненні старого тиньку, священиком П. Орловським було виявлено стародавні фрескові розписи 12 ст. Це відкриття привернуло до себе увагу громадськості того часу, завдяки чому ремонтні роботи було тимчасово припинено. Питання дослідження та реставрації стародавніх фресок Кирилівської церкви розглядалися на III Археологічному з'їзді, який проводився у Києві у червні 1874. На кошти, виділені комітетом з'їзду, з 20 червня 1874 терміново почалися роботи щодо відмивання та розчищення стінопису 12 ст. від пізніших нашарувань. Перші такі роботи проводилися аматорами під керівництвом протоієрея Софійського собору П. Лебединцева. У консі головної апсиди було відкрито композицію «Євхаристія», частково — фігури святих. У наріжних апсидах — тільки невеликі фрагменти розпису. У трансепті на південній стіні — частково композицію «Різдво Христове», на протилежній стіні — «Успіння Богородиці», а також цілий ряд фрагментів на стінах наріжних нав та у притворі. Результати першої реставрації стародавнього стінопису Кирилівської церкви привернули увагу дослідників з Петербурга. Була створена спеціальна комісія, яку очолив історик мистецтва та художній критик, професор А. Прахов. З його ініціативи, після доповіді імператору Олександрові III, було дано розпорядження виділити з державної казни 10 000 крб на реставрацію живопису Кирилівського храму в Києві. Влітку 1881 зроблено фотофіксацію й проведено підготовчі роботи. Для дослідження та виконання робіт А. Прахов запросив київських художників — викладачів та учнів Рисувальної школи М. Мурашка (давнього приятеля Прахова, ще з часів навчання у петербурзькій Академії мистецтв). Значні реставраційні роботи розпочалися влітку 1883. До групи художників входили викладачі школи: М. Пимоненко, Х. Платонов, І. Селезньов та учні: С. Гайдук, І. Єгорічев, В. Замирайло, Ф. Зозулін, І. Їжакевич, С. Костенко, О. Курінний, В. Отмар та ін. Реставрація та поновлення живопису повністю проведені за два сезони (травень–листопад) 1883–84. У перший сезон головним розпорядником був М. Глоба,

у другий керівництво роботами взяв на себе видатний художник М. Врубель. Внаслідок копіткої праці у Кирилівській церкві було розкрито та відреставровано майже весь фресковий стінопис, що зберігся з 12 ст.

У центральній апсиді з канонічних зображень відновлено верхній ярус з композицією «Євхаристія» з неоднаковим парним зображенням Спасителя у двох частинах симетричної композиції: ліворуч Ісуса зображено анфас, праворуч — у профіль. Кожна частина композиції має також окремі ківорії. Динамічні постаті ангелів, апостолів та Спасителя витримано у м'яких блідо-рожевих та блакитних тонах. Нижче збереглося фрагментарно два яруси зображень святителів християнської церкви. На рівні вівтарних вікон симетрична композиція складається з восьми постатей на повний зріст. Усі святителі одягнені у білі стихарі, поверх яких — довгі фелони та білі з хрестами омофори, що контрастують з червоною вохрою німбів та складок одягу. Особливого ритму композиції надають напівциркульної форми сувої, що святителі, трохи схиливши голови, тримають у руках. У нижньому ярусі — погрудні зображення святителів у медальйонах, які пов'язані між собою петлями-кільцями і створюють єдину орнаментальну лінію. На західному боці тріумфальної арки зображення розміщені також горизонтальними пасками. Під шиферним карнизом написано сцену «Благовіщення» (на північному стовпі — архангел Гавриїл, на південному — Діва Марія). Нижче — сцена «Вшестя», що також розділена на дві частини (на північному стовпі — постаті Йосифа і Марі з немовлям на руках, на південному — Симеона та Анни). На фресці чітко видно граф'ю — попередній рисунок по вологому тиньку. Композицію витримано в теплих тонах. Обличчя, руки, стопи та німби фігур жінок написано червоно-коричневою фарбою, лише сивина волосся чоловіків та їхній одяг — світлі, майже білі. Під сценою «Вшестя» розташовано дві великі постаті апостолів Петра й Павла. У північній апсиді трьома горизонтальними пасками розміщені фігури святих, серед яких багато солунян та македонян. Серед зображень — величні постаті святителів: Константина, Димитрія Солунського, Климента Болгарського, Іоанна Македонського та ін. (максимальна висота 3,3 м). Особливий інтерес являють фрескові зобра-

ження на стінах південної апсиди церкви, які збереглися значно краще за інші. Тут розміщено сцени з життя Кирила Александрійського, на честь якого і було названо саму церкву. Кирило жив у кін. 4 — на поч. 5 ст. і був єпископом міста Александрії, канонізований церквою як захисник християнської віри. Живописець 12 ст. написав на східній стіні південної апсиди визначні сцени з життя св. Кирила в хронологічній послідовності, починаючи з обрання на єпископа (верхній ярус) і до його смерті та поховання (нижній ярус). Тринадцять композицій з «Життя Кирила» розміщено у п'ять ярусів. Незважаючи на офіційні християнські канони, митець вніс у твори елементи сучасності. Колористично композиції вирішено в ніжно-рожевих, блакитних та світло-зелених тонах. Контури зображень чітко окреслено, на обличчях та волоссі постатей прокладено білильні мазки.

Давні розписи центрального простору храму також підпорядковані чіткій ієрархічній системі. У простінках вікон підбанника збереглися зображення апостолів, чії статичні постаті вражають своєю величністю та монументальністю. Нижче, на парусах, традиційно розміщено зображення чотирьох євангелістів, з яких найкраще збереглася постать Марка на південно-західному парусі. Добре видно його велику голову із світло-русявим волоссям і бородою, руку на відкритому Євангелії та сіро-зелений одяг. Чотири центральні підпружні арки прикрашено медальйонами із зображеннями мучеників. Медальйони, як і в центральній апсиді, пов'язані між собою петлями-кільцями.

У верхніх частинах південної та північної стін трансепта з розписів 12 ст. збереглося у простінках вікон по дві постаті так званих стовпників — найаскетичніших самітників-ченців, яких зображено на стовпах, що перев'язані вузлом (характерна деталь того часу). Нижче, на північній стіні трансепта, розміщено композицію «Успіння Богородиці», на південній — «Різдво Христове». Сцена «Різдва» охоплює цілий ряд сюжетів розповідного характеру: тут показано Богоматір із немовлям на руках, обмивання дитини, волхвів, що поспішають до місця події, символічних ягнят та ін. На пілонах хрещатих стовпів — великі постаті святих воїнів: Димитрія Солунського, Федора Стратилата, Георгія Побідоносця та ін. Монументальні фігури воїнів з озброєнням

зображено у військовому вбранні коричневого кольору на блакитному тлі. На північній стіні північної нави — композиція «Здвиження хреста», на якій зображено дві постаті обабіч великого дерев'яного хреста: праворуч — візантійський імператор Константин, що одержав християнство; ліворуч — його мати — цариця Елена, яка була присутня при віднайденні хреста Спасителя на Голгофі та привезла його частинку до Константинополя.

У нартексі збереглося кілька виразних сцен та безліч фрагментів багатопланової композиції «Страшний суд». Композиція розміщена ярусами на стінах, арках, пілястрах та коробовому склепінні нартекса. Тут і ангели з сурмами, і праведники, і засуджені грішники. Найкраще збереглися сцени: «Ангел, що звиває небо», «Лоно Авраама» та «Хід князів». Одним із найпоетичніших зображень усього розпису церкви є композиція «Ангел, що звиває небо», розміщена на південному пілоні нартекса, під шиферним карнизом. Цікавим є її компоновання на площині: постать ангела дуже зміщена до краю пілона, решту композиції займає сувій, що символізує небо. На малюнку чітко видно глибоку граф'ю, особливо в нижній частині складок одягу. Тремтливий розліт крил, трагічний нахил голови ангела та роздутий кінець сувою передають стан напруженості й тривоги. Взагалі зображення біблійного сюжету «Страшного суду» в Кирилівській церкві вважається одним з найперших у храмах 12 ст. у Київській Русі.

З поновленого розпису 17 ст. до нашого часу зберігся портрет ігумена, написаний олією на одному з пілонів південної стіни. На портреті поясне зображення старця, який спокійно та велично дивиться на глядача. На ньому чернечий одяг: чорна ряса та чорний клобук, прикрашений тонкою золотою стрічкою. У лівій руці ігумен тримає патерицю, у правій — закладену пальцем книгу. Портрет розміщений в овалі, чим нагадує картину в рамі. Під овалом — герб, який свідчить про знатне походження зображеного. Живопис витримано в глибоких темних тонах. Думки сучасних дослідників щодо імені ігумена зводяться до двох висновків: перші традиційно вважають, що це портрет Василя (Красовського), тому що його було поховано поруч; другі розшифровують напис на зображенні (монограма з семи літер) як ім'я

ігумена Інокентія (Монастирського), діяльність якого (1681–97) збіглася з періодом найбільшого розквіту монастиря. Цей зразок стінопису 17 ст. вважається цінною пам'яткою портретного жанру в українському образотворчому мистецтві.

Відповідно до угоди 1883–84, укладеної А. Праховим з художниками, в місцях втрати стародавніх фресок по новому тиньку було зроблено новий олійний розпис. Вибираючи сюжети для нових композицій, А. Прахов керувався тематикою розпису давньоруських храмів. У бані Кирилівської церкви заново було написано зображення Христа з ангелами (худ. І. Селезньов); на західній стіні центральної нави — сцени з життя Богородиці (худ. М. Климанов); у південній частині трансепта — «Хрещення Ісуса» (худ. Х. Платонов); в апсиді на хорах — постать Богоматері (худ. І. Іжакевич). На західній стіні нартекса були дописані сцени пекла. За зразками старовинних фрагментів було розписано орнаментами вузький вхід на хори. Особливу цінність мають розписи, зроблені художником М. Врубелем. Приїхавши до Києва, він працював над вивченням пам'яток давньоруського монументального живопису. М. Врубель створив чудові композиції, які прикрасили стіни Кирилівської церкви. Зі спогадів А. Прахова відомо, що першим твором художника у храмі була сцена «Благовіщення» на північному та південному стовпах тріумфальної арки. Тут фарбовий шар фрески злиняв, залишилася лише граф'я. Не виходячи за її межі, М. Врубель написав усе зображення, розробив деталі рук, обличчя, одягу. Другою його роботою була композиція «В'їзд до Єрусалима», написана в центральній наві під південною частиною хорів. На напівциліндричній стелі хорів він написав велику композицію «Зішестя Святого Духа» (всього за три місяці та без детальних ескізів). Композицію широко і вільно, як того вимагали пропорції склепіння, розгорнуто по горизонталі. У центрі — постать Богоматері, обабіч — по шість апостолів. Пензлю М. Врубеля належать також “Космос”, зображення обличчя пророків Мойсея та Соломона, погруддя Христа над входом до молитовні та два ангели з лабарамі по обидва боки апсиди в молитовні. Ангели в білому одязі, що переливається м'якими, мінливими тонами перламутру, вдало вписані в невеликий простір над апсидою; художник переконливо передав напруженість образів та їхній

стрімкий рух. Останньою настінною композицією, що її виконав М. Врубель у Кирилівській церкві, є панно «Надгробний плач» у південній частині притвору, на стіні аркасолія. Вписана у напівкруглу нішу, композиція надзвичайно лаконічна й сувора: три ангели злетілися до труни Христа. Усі композиції художник зробив за сім місяців (травень–листопад 1884). Наступним етапом було створення ікон для нового мармурового іконостаса за ескізами А. Прахова. З листопада 1884 до травня 1885 Врубель перебував у Венеції, де вивчав оригінальні живописні твори італійських майстрів. Написані там митцем чотири ікони — «Богоматір з немовлям», «Христос», «Кирило» та «Афанасій» відзначаються монументальністю, переконливістю й свіжістю образів. Найвдалішим є образ Богоматері. У ньому поєдналися і враження від чудових картин Д. Белліні, й чарівний образ дружини А. Прахова. Всі ікони написані олійними фарбами на цинкових дошках.

У 1930-і рр. у храмі здійснювали планомірні дослідницько-реставраційні роботи художники-реставратори з Києва та Москви Д. Кіплік та П. Юдін. 1949–54 реставраційні роботи проводили художники-реставратори Республіканської спеціальної науково-реставраційної виробничої майстерні Л. Калиниченко, Є. Мамолат, О. Плющ та ін. У 1960–80-і рр. — художники-реставратори В. Баб'юк, І. Дорофійенко, О. Єрко, А. Кравцов, І. Лісаневич, В. Поліщук, П. Редько, В. Рибчинський та ін.

Григорій Логвин

м. Київ

2. ЦЕРКВА МИКОЛИ ПРИТИСКА (СВ. МИКОЛИ МІРЛІКІЙСЬКОГО), кін. 17–19 ст, поч. 20 ст. (архит., іст., мист.). Вул. Хорива, 5-а.

Мистецьке оздоблення інтер'єру

Система живописного оздоблення храму складна й диференційована. Вона не утворює стилістично єдиний комплекс зображень, а складається з фрагментів і окремих композицій різних періодів. Розписи храму неодноразово поновлювалися й реставрувалися. У 1990–91 втрачені розписи у Стрітенському приділі відновлено художниками Республіканської спеціальної науково-

реставраційної проектно-виробничої майстерні з реставрації живопису В. Полуніним та Є. Чернокозенком. З 1997 проводиться комплекс реставраційно-відновлювальних робіт під керівництвом акад. М. Стороженка. Живопис у консі вівтарної частини храму реставрував худ. Є. Чернокозенко (АТ закритого типу «Майстерня реставрації живопису»). Дослідження пам'ятки, проведене 1998 співробітниками-реставраторами Державного науково-технологічного центру «Конрест» під керівництвом О. Білецької, засвідчило складну стратиграфію живописних нашарувань. Зокрема, у північному відгалуженні було виявлено найдавніші живописні фрагменти, датовані 18 ст. Первинний фарбовий шар погано зберігся, зазнав реставраційних втручань і руйнувань, пізніше був переписаний. Тому скласти уявлення про стилістику цих зображень тепер неможливо.

Перші історично достовірні документальні джерела подають інформацію про художнє оздоблення храму, починаючи з 1833, після його капітального ремонту. За контрактом, складеним у 1833 з київським художником О. Суховєєвим, розписи мали бути двох видів: живопис олійними фарбами та виконаний «сухими фарбами під архітектурну роботу з пристойними колонами і карнизами» (під час реставраційних робіт 1980-х рр. розписи «сухими фарбами» зафіксовано у вівтарній та південній частинах, у ніші північно-західної стіни виявлено композицію з кубком, написану темперою). О. Суховєєв разом з помічниками виконав 14 сюжетних композицій на стінах та склепіннях храму. В їх числі: «Нагірна проповідь» (у притворі на південній стіні), «Іоанн Хреститель на Йордані, який вказує народу напутнє слово» (на північній стіні притвору), «Покрова Пресвятої Богородиці» (на склепінні притвору), «Одне з чудес св. Миколи» (на західній стіні притвору).

1887 під керівництвом малярного майстра П. Давиденка у церкві перетерли тиньк, поновили живопис. Арки по карнизу склепінь і восьмерика бані було оздоблено орнаментами у візантійському стилі. Фрагмент орнаменту зі стилізованих квіток з мотивами пророслого хреста зберігся на склепінні головної бані (над вікнами підбанника). Ймовірно, саме під пензлем П. Давиденка сформувалася остаточна стилістика композицій «Вознесіння» (на склепінні північного рамена об'ємно-просторового хреста) та «Св. Лука» (на

південно-західному парусі). Замість характерної для храмових розписів класицистичної доби фризової композиційної схеми в глибину і по вертикалі розгорнуто багатопланове зображення. Поставлені півколом постаті апостолів у композиції «Вознесіння» поєднують у собі урочисту врівноваженість, статичність постав з легкістю й різноманітністю рухів. Подібне посилення інтересу до просторових ефектів є проявом поширення реалістично-позитивістських тенденцій у мистецтві 2-ї пол. 19 ст. В одязі персонажів помітне прагнення до історичної та етнографічної достовірності деталей, що зовсім не притаманне стінописам київських храмів 1830-х рр. (південний Успенський приділ Софійського собору, трапезна з церквою Іоанна Богослова Михайлівського Золотоверхого монастиря), і свідчить на користь датування композиції кін. 19 — поч. 20 ст., коли мистецтво еволюціонувало від пізнього класицизму до програмного натуралізму. Розуміння монументальності образу тут цілком відповідне новаторським тенденціям того часу. На користь такого датування свідчать спостереження над прийомами рисунка й світлотіньового моделювання, що відповідають академічній школі 1880-х рр. Моделювання об'ємів з відкритою живописною фактурою ґрунтується на контрастному зіставленні тональних градацій. У найкраще збережених частинах зображення деталі позначено натуралістичною гостротою, абриси форми підкреслено енергійними мазками. Виразна пластика надає обличчям персонажів індивідуалізовано портретних рис. У композиції панує настрій піднесеного емоційного переживання, що відповідає естетиці сакрального мистецтва кін. 19 ст., для якого характерна майстерність зображення психологічних афектів, орієнтація на глядача з вишуканим смаком. Це дає підстави датувати верхній шар живопису, що зберігся, кін. 19 ст.

У перші роки 20 ст. грані центральних пілонів було прикрашено зображеннями святих Руської землі: князів Бориса, Гліба, Володимира Святославича, княгині Ольги та Димитрія Ростовського (Туптала); грані північно-східного стовпа — митрополита Михайла та половиною композиції «Стрітіння»; грані південно-східного стовпа — святого патрона храму Миколи Мірлікійського й другою половиною композиції «Стрітіння», що фланкувала вівтарну частину храму. За іконографічними рисами та стиліс-

тичними ознаками ці розписи були близькі до оздоблення Володимирського собору в Києві, яке мало сильний вплив на церковний живопис кін. 19 — поч. 20 ст. Зокрема, образи святих Руської землі є копіями композицій В. Васнецова і М. Нестерова у Володимирському соборі. 1907–08 київський живописець Г. Крушевський, який працював над мистецьким оздобленням храму з 1903, оформив його (зокрема й Стрітенську теплу церкву) орнаментами. Ці орнаменти, на відміну від тих, що збереглися на склепінні бані, складаються з грубо стилізованих рослинних елементів, закомпонованих у прості геометричні фігури. Їх колористичне вирішення спрощене, побудоване на поєднанні розбілених локальних кольорів, доміантними серед яких є жовтий, зеленкувато-синій, фіолетовий. 1909 Г. Крушевський поновив і частково переробив у західній частині центральної нави храму три великі багатофігурні композиції: на північній стіні — «Ісус зцілює хворих», на південній — «Нагірна проповідь», на західній — «Св. Микола заспокоює море». Усі три композиції мають орнаментальне обрамлення, подібне до виконаного художником раніше. Проте сьогодні важко говорити про художні якості сюжетних композицій Г. Крушевського, оскільки вони несуть на собі ознаки живописного поновлення радянських часів досить низького професійного рівня (під час консервації 1990-х рр. не розкривалися). Тільки сюжет та композиційна структура творів наслідують традиції малювання поч. 20 ст. Іконографічним джерелом для композиції «Св. Микола заспокоює море» слугувала гравюра Г. Доре «Христос вгамовує бурю» (1865) з відомого біблійного циклу, що його так само, як і Біблію в ілюстраціях Ш. фон Карольсфельда, часто використовували за взірць майстри церковного живопису. Варіація гравюри Г. Доре робить можливим датування композиції кін. 19 — поч. 20 ст., оскільки біблійний цикл французького майстра було надруковано в Санкт-Петербурзі 1897. Як цій, так і двом іншим композиціям західного відгалуження притаманні диспропорції постатей, принципи світлотіньового моделювання форми, характерні для реалістичного напряму серед. 20 ст., що дисонує з використаними для позначення опуклих деталей облич та рук білильними мазками — характерного прийому храмового мистецтва доби пізнього серед-

ньовіччя. Привертають увагу деталі другого плану, що також дають підставу для визнання пізнішого, ніж поч. 20 ст., часу розпису. Наприклад, у композиції «Христос зцілює хворих» по лінії обрїю праворуч від глядача постає не біблійне місто, а цілком сучасний архітектурний мотив будови 2-ї пол. 20 ст. Вочевидь, поновлення цих композицій у радянський період можна поєднати в часі з виконанням композиції «Покрова Пресвятої Богородиці» на склепінні західної частини центральної нави й відомої з реставраційних обстежень 1989. Вони відзначаються непрофесійним характером малювання, грубим порушенням пропорцій тощо. У консі над композицією «Св. Микола заспокоює море» розташовано зображення «Зішестя Святого Духа», що за стилістичними ознаками аналогічне «Покрові Пресвятої Богородиці» й, мабуть, створене в той самий час.

Кін. 20 ст. — новий етап художнього оздоблення храму, який передбачав збереження та реставрацію шарів живопису, що представляють попередні етапи, і виконання нових розписів на ділянках, де історичні шари малювань утрачені. В основу іконографічної програми мистецького оздоблення церкви було покладено притаманне православній традиції уявлення про небесну ієрархію, віддзеркаленням якої є вся предметно-матеріальна структура храму. Згідно з цією ієрархією, на нижніх ярусах зображують святих і подвижників — основу Церкви Земної, вгорі, на склепіннях бані й бічних частин — образи Христа як основи Церкви Небесної, архангелів, апостолів, євангелістів та ін.

Система розписів церкви Миколи Притиска нині має такий вигляд: у склепінні головної бані міститься композиція «Ново-заповітна Трійця», між вікнами бані — серафими, під вікнами, в медальйонах — «Спас Нерукотворний», «Богоматір у молитві», «Св. Микола Мірлікійський» та «Іоанн Хреститель». На парусах підпружних арок — образи євангелістів, у консі центральної апсиди — Бога Отця. Грані опорних пілонів прикрашено зображеннями святих Руської землі — князів Бориса і Гліба, княгині Ольги та святого патрона храму — Миколи Мірлікійського, а також Димитрія Ростовського (Туптала).

Поверхні рамен основного об'ємно-просторового хреста вкривають сцени христологічного циклу: з північного боку — «Возне-

сіння», з південного — «Преображення», у нижньому регістрі з півночі — «Розп'яття», з півдня — «Воскресіння». У західному відгалуженні просторового хреста містяться композиції: на північній стіні — «Ісус зцілює хворих», на південній стіні — «Нагірна проповідь», «Св. Микола заспокоює море», на склепінні над ними — «Покрова Пресвятої Богородиці». Богородичні сюжети також зображені у нижньому регістрі центрального середохрестя храму («Введення», «Стрітення» тощо). Однією з найприкметніших ознак цієї системи розписів є зображення у консі центральної апсиди Саваофа. Благословляючи обома руками, він возсідає на райдузі в оточенні Сил небесних — шестикрилих серафимів та ангелів. Ноги його спираються на небесну сферу, на північ від нього — сонце, на південь — місяць. Бог Отець має сиве волосся та сиву скуйовджену бороду, вбраний в одяг на зразок античного, навколо голови — німб з вписаним у нього вогненным трикутником. На грудях Саваофа — круглий медальйон, у центрі якого — Святий Дух у вигляді голуба. Безпосередньо під образом Бога Отця у центральному вікні апсиди є вітражне зображення св. Миколи Мірлікійського. Під час реставраційно-відновлювальних робіт останніх років значні фрагменти цієї іконографічної програми створено в стилістиці українського бароко сучасним майстром церковного живопису — акад. М. Стороженком. Система монументальних розписів храму доповнюється триярусним іконостасом, виконаним за проектом арх.-реставратора Н. Селіванової. Конструктивно іконостас вирішено як цілісну площину без помітних виступів та западин. Стилістично він поєднує риси українського бароко та елизаветинського рококо. Рослинні мотиви пишного позолоченого різьблення, що контрастують з тонованим під темне дерево тлом, обрамлюють отвори для ікон та загалом підпорядковуються конструктивній логіці окремих сегментів іконостаса. Така чіткість і регулярність композиції нагадує класицистичні взірці. У декорі царських врат використано мотив парних вазонів, з яких в'ються вгору стилізовані стебла. Центральна частина іконостаса над царськими вратами утворює своєрідний напівкруглий фронтон. З боків цей вертикальний акцент підтримують симетрично розташовані над дверима паламарні ще два фігурні фронтони, окреслені плавними

вигинами волют. Пластика нижнього ярусу посилена точеними колонками з позолоченими капітелями. Церква св. Миколи Мірлікійського з дзвіницею — рідкісна споруда доби українського бароко, добудована і оздоблена у формах історизму, фрагменти мистецького опорядження якої належать до цінних пам'яток мистецтва.

Михайло Дегтярьов, Олексій Овчаренко

м. Київ

3. ЦЕРКВА ПРЕПОДОБНОГО ВАРЛААМА ПЕЧЕРСЬКОГО, 1691–19 ст. (архіт., іст., мист.). Вул. Січневого повстання, 21–25.

Іконостас в інтер'єрі церкви

Іконостас являє собою триярусну конструкцію з позолоченої міді з центральними царськими та розташованими ліворуч дияконськими вратами. Композиційно-ритмічний лад іконостаса й орнаментальне оздоблення послідовно витримано у стилі класицизм з притаманною йому рівновагою та чіткою регулярністю геометрично правильних форм. Його вирізняє гармонійна узгодженість пропорцій як в цілому, так й окремих елементів. Гладінь присадкуватої позолоченої стіни, завершеної лучковим фронтоном, урізноманітнено вишукано-лаконічними декоративними елементами: вінками, гірляндами, квітковими розетками, фільонками і гуртами. У рисунку рослинних деталей присутня соковита пластичність й енергійна пружність форм, традиційна для бароково-рокайлевої орнаментики.

Декоративним акцентом іконостаса є ажурний візерунок царських врат, вирішених у вигляді вертикальних ґрат, оплетених пагонами з дрібним, вибагливої форми листям, серед якого вкомпоновано шість медальйонів у рослинних карбованих обрамленнях. На чотирьох верхніх зображено євангелістів. Образи святих Матфея та Марка наполовину втрачено внаслідок осипання фарб, Луки та Іоанна — у задовільному стані. Зображення відзначаються насиченим колоритом яскравих прозорих фарб, гармонізованих на основі теплих золотавих відтінків тла. В нижніх медальйонах вміщено цитати з Євангелій. Верхню частину трилопатевої арки заповнює карбоване з тонкої міді променисте

сцяиво навколо медальйона з голубом — символом Святого Духа, зображення якого втрачено, як і корону на вершині стулок врат.

Цілісністю задуму та виконання позначені образи, намальовані олійними фарбами на мідних дошках. Ікони середнього, найбільш значущого, ярусу: намісні образи «Христос на престолі», «Богоматір», «Архангел Михаїл», «Собор святих отців Печерських» доповнено іконою «Смерть преп. Варлаама». Вона є дещо незвичним варіантом храмового образу. Тут замість узагальненого зображення постаті Варлаама представлено конкретний, хоча й кульмінаційний, епізод його життя. Ікона продовжує і завершує драматичну оповідь про життя святого, розгорнену в нижньому ярусі іконостаса на основі текстів «Киево-Печерського патерика» (1661) та гравюр Л. Тарасевича 1702: ліворуч «Батько силоміць забирає Варлаама з печери», «Варлаам та його дружина», «Варлаам скидає багатий одяг»; праворуч: «Христос», «Прощання Варлаама з родиною», «Постриг преп. Варлаама». Образи Христа, Богоматері, архангела Михаїла написано найбільш академічно, стримано й строго, у дещо висвітленій, бляклій кольоровій гамі брунотно-рожевих, сизо-сірих, зеленкуватих та світло-жовтих відтінків. Іконографічна основа їх модифікована в дусі академізованого іконопису поч. 19 ст., де візантійська основа (типи Одігтрії та Христа Пантократора) поєднується з впливами західноєвропейського мистецтва 16–18 ст. Малюнок, моделювання форм хоча й наслідують академічні зразки, проте мають ряд спрощень і похибок, особливо у зображеннях численних ангелів, які вносять у композиції з Христом і Богоматір'ю елемент оповідності та жанрове поживлення. Інший характер мають житійні ікони преп. Варлаама та «Собор усіх святих Печерських». Виконані в тонкій манері лесування, вони відзначаються насиченішим колоритом та контрастним світлотіньовим моделюванням. Слідом за Л. Тарасевичем іконописець звертається до найдраматичніших епізодів життя преподобного, зосереджуючи увагу на емоціях героїв. Особливою експресією позначена сцена прощання Варлаама з рідними, в якій вдало поєднано для змістовного розкриття сюжету ритм рухів, напружене зіставлення контрастних кольорів та спалахи освітлення. У тимпані фронтона, в медальйонах, у манері, подібній до намісних образів іконостаса,

зображено по центру «Новозаповітну Трійцю», обабіч неї — чотири групи «Апостолів» та «Пророків». Центральна композиція — у пишному декоративному обрамленні з променистого ореолу на зразок орденської зірки та вигинів стилізованого аканта — вирізняється високими художніми якостями і нагадує емалеві клейма на коштовних оправах лаврських стародруків. Іконостас церкви преподобного Варлаама Печерського є класицистичним та найбільш вишуканим серед іконостасів печерних церков Лаври. Його висока художня якість і єдність декоративно-архітектурної основи та іконопису, неординарне композиційне рішення розімкненого простору храму — зосереджено-камерне і динамічне водночас, надають підземній церкві неповторного характеру.

Олексій Овчаренко

м. Київ

4. БУДИНОК ГОРОДЕЦЬКОГО В.В., 1901–03 (архит., іст., мист.). Вул. Банкова, 10.

Мистецьке оздоблення екстер'єру та інтер'єру

Композиція споруди ґрунтується на гармонійному сполученні різноповерхових об'ємів з насиченою скульптурою, виконаною групою митців під керуванням Еліо Сала. По вертикалі головний фасад членується на два декоративні пояси. Нижній, що охоплює два поверхи, вирішено у вільно інтерпретованій ордерній системі, яка збагачена пластичними формами, запозиченими з тваринного і рослинного світу: оленячі голови в іонічних капітелях, голови носорогів в антаблементі, ящірки в канелюрах колон тощо. Другий пояс представлений мальовничим скульптурним аттиком, скомпонованим з рядів розмішених у парапеті жаб. Наріжні скульптури складають неповторний силует будинку: тендітні наяди на вирячкуватих дельфінах в оточенні драпірувань з рибальських сітей та канатів. До загальної композиції призматичних об'ємів будинку контрастно введено напівбаню над сходовою кліткою, оздоблену скульптурним зображенням орла, що шматує казкового ящера. Первісним проектом було передбачено завершення у вигляді двох наметових вежок зі шпильями, вища з яких мала прикрашатися декором у вигляді оленячих рогів. Але під час

будівництва проект було змінено з відмовою від вінцевих веж й перенесенням акценту у формуванні силуету на скульптурні прикраси. Привертають увагу голови носорогів, оленів та ін. тварин на фасаді будинку. Портал дворового проїзду підтримують голови слонів, над ним — мисливська атрибутика, що обрамляє номерний знак будинку. Значно лаконічніше виконані бічні й тильний фасади, де скульптурними прикрасами акцентовано лише конструктивно значущі частини. Огорожа будинку включає скульптурну композицію із зображенням левиці над поваленим орлом, яка трактується в характерній для творів Еліо Сала експресивній манері. На цоколі скульптури вміщено підпис автора і рік виконання скульптур.

Багатству скульптурних прикрас фасадів відповідає розкішне внутрішнє оформлення будинку. Композиційним центром інтер'єра є парадні тримаршові мармурові сходи, що освітлюються крізь велике вікно прямокутної форми. Сходи оформлено баясинами у вигляді пташиних лап, в центрах маршів — фігури пуггі, які тримають щити із зображенням лука і стріл. Косоури сходів вкриті ліпленням, що імітує живі галузки плюща. Високі падуги стелі спираються на смугу фриза з переплетених екзотичних рослин і фруктів, перемежованих фігурними щитами зі скульптурними зображеннями черепів оленя, лося, тура тощо. Рельєфні панно з мисливських трофеїв і зброї прикрашають лопатки стін. Контрапунктом скульптурної композиції парадних сходів є розташований у їхній нижній частині світильник у вигляді двох морських химер із закрученими хвостами. Увесь ліпний декор інтер'єра був поліхромним, він чудово поєднувався з великими живописними панно роботи Еудженіо Сала на мисливські теми, які прикрашали стіни уздовж сходових маршів. Подібні живописні панно збереглися на стелях житлових приміщень першого і третього поверхів. На четвертому поверсі в одному з покоїв залишився поліхромний живопис із зображенням екзотичних птахів, риб, грибів у чотирнадцяти невеликих плафонах, розташованих під стелею по периметру кімнат.

У парадних приміщеннях стіни розчленовані вертикальними й горизонтальними тягами на фільонки. Особливої уваги надано плафонам, оформленим гірляндами з фруктів і плодів, спіраль-

ними композиціями з галузок винограду, листя і плодів ананасів, квітів соняшника. В інших приміщеннях скромніші плафони складаються з тяг, оббитих вишуканим листям водяного баговиння та інших рослин. Морську тематику відображено в оформленні вестибуля: розетка плафона виконана у вигляді розпластаної морської зірки і складається з черепашок, риб, сплетінь щупальців восьминогів на її гранях. Опалення в будинку було пічним. Збереглося декілька груб, облицьованих полив'яними майоліковими кахлями, які зроблені на київській фабриці І. Андрже-йовського за ескізами худ. Є. Куликовської. Привертає увагу груба у стилі рококо, що завершується вазою і жіночою фігурою. Груба облицьована полив'яними кахлями пастельних тонів з розки-даними по їхньому полю трояндами. В інтер'єрах зберігся також художній метал: ґрати вікон, що виходять на сходи, кручені сходи на горище, вентиляційні решітки, пічні дверцята. У декоративному вирішенні металевих виробів використано рослинні мотиви.

Ошатне скульптурне оздоблення будинку, оригінальність його трактування є результатом прагнень модерну до всього незвичайного та декоративного. Екзотичний добір видів рослин і тварин відображає також пристрасне захоплення В. Городецького мисливством.

Дмитро Малаков, Євген Тиманович

м. Київ

5. РІЧКОВИЙ ВОКЗАЛ, 1957–61 (архіт., мист.). Пл. Поштова. Мистецьке оздоблення екстер'єру та інтер'єру

Оформлення річкового вокзалу є пам'яткою монументально-декоративного мистецтва перехідного періоду — від еkleктичної помпезності 1950-х рр. до функціоналізму 1960-х рр. Три стіни портика головного фасаду прикрашені алегоричними зображеннями, присвяченими історії Києва (художники Е. Котков, В. Ламах, І. Литовченко, ск. І. Коломієць). Виконано їх у техніці врізного контурного рельєфу на інкерманському камені. Великі постаті давньоруського витязя та капітана сучасного річкового флоту, встановлені обабіч входу, є головними елементами декору фронтальної стіни портика, верхня частина якої вкрита рельєфом

у формі фриза. Дружинники, купці, ремісники, селяни уособлюють образи Київської Русі.

Головні монументальні твори розміщено в інтер'єрі вокзалу. Принципово новим на той час було використання в оформленні керамічної облицювальної плитки. Декоративні можливості цього матеріалу, його яскравість, блиск, свіжі локальні кольори чи не найбільше відповідали новим естетичним уподобанням часу. Новими у творах були й узагальнений стилізований малюнок зображення, вільне зіставлення сюжетних мотивів, підкреслена площинність композицій, яскрава декоративність кольорів. Саме ці риси були визначальними для стінопису 1960-х рр.

Монументально-декоративні панно прикрашають зали для чекання. На бічних стінах першої з них розміщено мозаїки «Богдан Хмельницький» та «Дніпро — торговий шлях». Кожна з них вкриває середню частину стіни між пілястрами, що слугують для них своєрідним обрамленням. У центрі першого панно — гетьман Б. Хмельницький верхи на білому коні в оточенні посполитих та війська. У композицію включено геральдичні зображення та фрагменти архітектурних споруд давнього Києва. У стилістиці твору відчутні впливи давньоруського стінопису та українського народного мистецтва. Колорит панно побудовано на зіставленні червоно-вохристих, золотавих, сірих та блакитних тонів кольорового бетону та блискучої густо-зеленої, синьої та білої керамічної плитки.

Близьке за стилістикою до попередньої роботи й панно «Дніпро — торговий шлях», в якому в образно-художній формі відтворено стародавній шлях із варяг у греки. Килимова композиція зображує Дніпро з численними човнами, гаями, селами й містами на його берегах. Художники використали вільне зіставлення масштабів, чергування ритмів, різну перспективну побудову окремих зображень, що в цілому надає композиції епічного панорамного характеру. Колорит побудований на контрасті жорсткої поверхні блакитного, світло-сірого та теракотового бетону й яскравої синьої, фіолетової, зеленої, червоної та білої плитки. Посередині центральної стіни зали вміщено мозаїчне панно «Вся влада Радам!» із зображенням червоноармійця з червоним прапором. Мозаїки другої зали для чекання присвячені темі сучасності. Вони

розташовані у верхній частині поперечних стін широким фризом, що займає майже третину стіни. Конструктивні пілястри розділяють його на окремі частини. Фриз, витриманий у сіро-синій гамі з вкрапленням червоного кольору, складається з окремих сюжетних мотивів: бігуни, мати й дитина на пляжі, сцени праці, човни на Дніпрі тощо. Чорна контурна лінія охоплює всі зображення, пов'язуючи їх у єдину композицію. На торцевій стіні зали — мозаїка «Україна», вирішена як орнаментально-килимова композиція, в центрі якої — алегорична постать молодої жінки зі снопом пшениці у руках. Колористичне вирішення твору ґрунтується на поєднанні яскравих синіх, червоних та жовтих тонів. Стіни сходового майданчика прикрашає рельєф «Спорт», виконаний у техніці сграфіто. На ньому зображені спортсмени, які утворюють виразні сюжетні сцени, підпорядковані єдиному ритмічно-пластичному задуму. На стінах вестибуля вокзалу, над входами до зали для чекання та ресторану розміщено орнаментальну композицію «Чайки над Дніпром», яка символізує зв'язок архітектурного ансамблю з дніпровськими просторами. Невелика зала для відпочинку прикрашена декоративним рельєфом за мотивами «Енеїди» І. Котляревського. Окремі сюжети складають цілісну композицію, побудовану за єдиним ритмом. Багата палітра керамічної глазурі, в якій виконані твори, надає всьому інтер'єру характеру святковості й своєрідності. За час свого існування інтер'єр річкового вокзалу кілька разів оновлювався, змінювалися кольори стін та призначення окремих приміщень. Монументально-декоративне оформлення річкового вокзалу належить до цікавих пам'яток українського мистецтва 1960-х рр.

Галина Скляренко

м. Київ

6. БУДИНОК МІНІСТЕРСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ГІМНАЗІЇ СВ. КНЯГИНИ ОЛЬГИ, 20 ст. (архіт., іст., мист.). Вул. Б. Хмельницького, 15 — вул. Володимирська, 55 — вул. Терещенківська, 2.

Панно в інтер'єрі будинку

Велике декоративне панно «Людина і природа» розташоване на стіні проміжного майданчика між першим та другим поверхами

будинку. Виконане 1984–85 у техніці енкаустики (худ. П. Тараненко). На центральній осі композиції у перспективному скороченні зображено сходовий марш, що стрімко здіймається в осяяну яскравим світлом далечінь, де стоять юнак і дівчина, обличчя та стримані жести яких сповнені значущості й елегійної задуми. Деталі одягу і зовнішність свідчать, що вони наші сучасники. В одній руці юнака розгорнута книга з написом «Memento paturae», що з латинської означає «пам'ятай про природу», іншою він вказує на зображену на початку сходів символічну композицію, що складається з метелика, яйця, спіралі мушлі-аммоніта — природних форм, які унаочнюють ідею зародження та еволюційного розвитку життя. За юнаком вгору йдуть яруси архітектурних форм з хронологічно узгодженими елементами архаїчних циклопічних споруд, античних храмів та акведуків, середньовічних соборів та фортець аж до абстрактно-кристалічних конструктивістських форм, утворюючи разом грандіозну будівлю на кшталт «Вавілонської вежі» П. Брейгеля — втілення наполегливої праці людини. Натомість за постаттю дівчини — м'яка пластика органічних та рослинних форм, принадна округлість плодів на обважнелих гілках яблуні, грація мелодійно переплетених стебел, серед яких виділено сяйливий колос, що акцентує центральну вісь зображення і об'єднує постаті. Веселка вгорі надає композиції конструктивної завершеності й об'єднує в єдине ціле складні просторові побудови розпису. Центральну частину композиції з обох боків оточують сповнені епічного спокою море і скелі. Стрімкі в лівій частині гори праворуч утворюють бухту. Тягнуться до неба загадкові руїни і ступінчасті вершини, що протинають пасма хмар назустріч зіркам і метеоритам, зображеним у верхній частині панно. Увінчує картину кругообігу стихій і символічно трактованих форм життя сонячна сфера та симетрично розташовані світила. Автор створив масштабну символіко-алегоричну композицію, в якій відобразив певні тенденції в духовній ситуації 1980-х рр. з їхнім романтично-узагальненим уявленням про Всесвіт і місце в ньому людини.

Утверджуючи постулати гуманізму та антропоцентризму, художник у межах ретростилістики, як засобу метафоризації художньої мови, звернувся до надбань мистецтва ренесансу, зокрема, до

творчості Леонардо да Вінчі. Загальне образно-змістовне і значною мірою колористичне вирішення побудоване на брунато-зеленкуватих та золотаво-вохристих відтінках, інспіроване враженнями від «Джоконди» з її пейзажним тлом, в якому з вражаючою художньою силою втілено ідею взаємодії природних стихій і творчої діяльності людини. Певний асоціативний зв'язок присутній і у виборі живописної техніки розпису — енкаустики, відновленої свого часу Леонардо да Вінчі. В цьому творі помітні також алюзії на «Афінську школу» Рафаеля (про це свідчать центральна частина, оформлена у вигляді арки, дві постаті на головній осі симетрії, дія, розгорнена на сходах) і «Битву Олександра Македонського з Дарієм» А. Альдорфера (приєм поєднання космічної та земної дії, частково пластичне трактування неба). В цілому інтер'єри парадних приміщень створюють урочисте враження.

Олексій Овчаренко

м. Київ

7. ПАЛАЦ “УКРАЇНА” (НАЦІОНАЛЬНИЙ ПАЛАЦ “УКРАЇНА”), 1970 (архіт., мист.). Вул. Червоноармійська, 103.

Мистецьке оздоблення інтер'єрів

1996–98 проведено капітальний ремонт і реконструкцію палацу, під час яких були замінені окремі елементи внутрішнього оздоблення. Було встановлено численні світильники, Тернопільська фірма виготовила кришталеві люстри різноманітних модифікацій. Найістотніших змін зазнало оформлення банкетної зали. Масивні колони, що поділяють її вздовж, одяглися у білий мармур. Залу прикрасили чотирма гобеленами й керамічним панно «Золотоверхий Київ».

Контрастність масштабів, шляхетність колірного вирішення, притаманні загальному архітектурно-художньому задуму інтер'єрів палацу, вдало поєднуються з експонованими художніми творами, мініатюрним басейном, острівцями живої флори, своєрідними зимовими садами. У лівій рекреації на стіні міститься панно «Березовий гай», зроблене в техніці інкрустації з мармуру різних сортів і відтінків. Уміло підібрані пластини каменю з

муаровою та смугастою текстурою нагадують прямі й похилені стовбури беріз, створюючи вишукане за декоративним ефектом зображення гаю. Зеленкувато-сірий та сіро-рожевий мармур у нижній частині композиції відтіняє смуги стовбурів, поверхня яких привертає увагу візерунком звивистих ліній та плям. Рожево-золотава гама у верхній частині панно поживляє його колористичне вирішення.

На внутрішній стіні, яка відокремлює банкетну залу від службового блоку, — чотири гобелени й керамічне панно-барельєф «Золотоверхий Київ». На гобеленах — чотири історичні міста України часів Гетьманщини: княжий Київ, Батурин, Глухів та Чигирин. Композиції побудовано за єдиним принципом — стилізовані краєвиди з трьох боків мають предметно-орнаментальне обрамлення за мотивами українського образотворчого мистецтва відповідної доби. Вгорі вміщено герби міст, обабіч — постаті великого київського князя Володимира Святославича та дружинника, гетьманів Б. Хмельницького, І. Мазепи, П. Полуботка, козацької старшини, спудея-скрипаля й козака. Гобелени виконані в приглушеній, майже нейтральній кольоровій гамі, в основі якої — поєднання сірувато-зеленої, синьої та теракотової фарб. Керамічне панно «Золотоверхий Київ» встановлено в широкій напівкруглій ніші, фланкованій колонами. Створене 1996 скульпторами В. Прядкою та О. Олійником, воно представляє умовно-метафоричне зображення визначних історико-архітектурних пам'яток Києва, передусім золотоверхих соборів, як наявних, так і втрачених або відновлених у наш час, а також сучасних споруд. Серед цих будівель-символів ніби з глибин історичної пам'яті постають образи української народної пластики: Самсон, що змагає лева, легендарний гусяр, голуб біля Дерева життя та казковий звір із стародавніх візерунків. Симетрично до дзвіниці та Успенського собору Києво-Печерської лаври підноситься крилата постать архістратига Михаїла, обабіч нього — зображення Дмитрія Солунського й Нестора-літописця. Верхню частину композиції займає напис — цитата з «Повісті временних літ»: провіщення святим апостолом Андрієм Первозванним великого майбуття Києва.

Олексій Овчаренко

8. НАДГРОБКИ ДОЛГОРУКОВА Д.І. ТА ДОЛГОРУКОВОЇ Н.Б., 1774 (мист.). Вул. Січевого повстання, 21-25.

/Фрагмент статті/.

На території Свято-Успенської Києво-Печерської лаври, навпроти західного входу до собору Успіння Пресвятої Богородиці. Біля південного уступу собору — надгробок Н. Долгорукової, біля північної — її сина Д. Долгорукова. Виконані у вигляді чавунних плит. Розміри: довж. — 2,18 м (надгробок Д. Долгорукова), 2,19 м (надгробок Н. Долгорукової), шир. обох надгробків — 0,87 м (вгорі), 0,70 м (внизу).

Про місце свого поховання Н. Долгорукова поклопоталася відразу після постригу, зробила значні пожертви на церковне оздоблення, дарувала ікони Києво-Печерській лаврі. Чавунні плити на могили надіслав у травні 1774 її син М. Долгоруков. Після зруйнування собору плити зберігалися в заповіднику, з відновленням храму зайняли своє первісне місце (2001). Свого часу розташування та написи на надгробках були зафіксовані митрополитом Київським Євгенієм (Болховітіновим) у праці, присвяченій Києво-Печерській лаврі. В 1830-х рр. чавунні надгробки покрито гранітною підлогою, тексти з них скопійовано на позолочені таблиці, вмонтовані в стіни перед західними дверима собору. Надгробки — цінні пам'ятки меморіальної пластики кінця 18 ст. Їх значущість зумовлена тією помітною і своєрідною роллю, яку відіграли представники родини в українській культурі, а також майже повною втратою пам'ятників цього типу на київських некрополях (у радянський час їх масово відправляли на переплавку). Надгробки являють інтерес і з художньо-стилістичної точки зору. В їхньому оздобленні, вже дещо архаїчному на момент створення, наочно представлена складність стилістичної еволюції на теренах України. Властива рококо витонченість форми входить тут у цікаве змістовно-контрастне поєднання з макабричною символікою і надає образному звучанню надгробків по-бароковому патетичної інтонації. Емоційної напруги образному змісту надгробків додає своїми пластичними якостями матеріал, з якого їх виконано, — чавун. Цей метал широко використовувався у 18 ст.

в архітектурі для монументально-декоративних робіт, у т. ч. і для меморіальних споруд і надгробків.

Обидві плити дуже подібні за своїм оздобленням, але не тотожні. Вони різняться гербами матері та сина і деякими деталями біля гербів. Зокрема, на плиті Н. Долгорукової коло герба вміщено зображення фенікса — символу воскресіння — та по-стать воїна, який підтримує герб. На надгробку Д. Долгорукова ці зображення відсутні. Обидві плити було виконано, вірогідно, за єдиною збірною моделлю, окремі елементи якої могли замінюватися та варіюватися. Передусім це стосується текстової частини. Унікального характеру їм обом надає пишний декор, далекий від лаконізму поширених композиційних схем, які звичайно включали зображення в низькому рельєфі сяючого хреста, тексту епітафії та горельєфної Адамової голови. Київські пам'ятники мають ряд аналогів у некрополі Олександрівській лаврі у Санкт-Петербурзі, який став місцем поховання еліти Російської імперії 18–19 ст. Це, зокрема, бронзові надгробні плити М. Скавронського (1770-і рр.) та І. Трубецького (1750–60-і рр.), в яких ще дуже відчутні традиції барокового художнього мистецтва 17 ст. При певній подібності до санкт-петербурзьких пам'ятників є й значні відмінності. У композиції плит Долгорукових значно більша роль відводиться тексту. За стилістикою київські надгробки найближчі до рельєфного декору срібної раки Олександра Невського 1740–50-х рр. Проте, аналогічні бароково-рокайлеві зразки трапляються і в самому Києві (Андріївська церква, Маріїнський палац, іконостас церкви Здвиження Чесного Хреста Господнього у Лаврі, естампна та книжкова графіка). Однак, широкого розвитку рокайль в Україні не мав. Композиційну основу надгробків Долгорукових складає характерне горельєфне обрамлення з фігурним гербовим щитом вгорі з ретельно відтвореними геральдичними зображеннями та вплетеними у вигини орнаментальних форм предметів-символів «memento mori». У досить масивних, пружних вигинах рокайлів та стилізованого пальмового листа з обох боків обрамлення вміщено пісочний годинник, косу, смолоскип, кадило з орнаментально трактованою хмарою диму. Ліворуч нижче — наївно і водночас натуралістично зображено череп (своїм розташуванням він нагадує відповідний фрагмент тези Р.-М. Олех-

новича, гравірованої Л. Тарасевичем у 1688–89), а також уламки кісток, мотики та рискаль. Замикається композиція зображенням труни. Внутрішнє поле заповнено текстом прозаїчних епітафій — суха констатація біографії Н. Долгорукової та дещо більш піднесена за стилістикою — у Д. Долгорукова. Шрифт написів за пропорціями і малюнком літер нагадує давньоруську в'язь. Більш архаїчний у написанні на надгробку Н. Долгорукової, він розташований нерівними щільними рядками і створює значний декоративно-орнаментальний ефект. У формах бароково-рокайлевого обрамлення надгробків, насиченого атрибутикою минулості земного життя, позначився вплив української емблематики, яка переживала у 1770-х рр. свій останній яскравий спалах. Образотворчий текст надгробків майстерно організовано за правилами барокової риторики у своєрідну візуальну проповідь, що значно поглиблює зміст епітафії. «Читання» зображення може розгортатися і як низхідне, за текстом напису, що фіксує етапи життя в наближенні його до фіналу, і як висхідне — від картини тління до ідеально-піднесеного образу померлого, символізованого складною та вишуканою пластикою герба. Значною мірою тут також позначився вплив українського образотворчого фольклору — як у застосованих пластичних засобах, так і в плані смислового потрактування, в якому темна сторона життя послідовно нівелювалась. Надгробки Д. і Н. Долгорукових, втілюючи багатогранний комплекс естетичних та світоглядних уявлень своєї доби, являють винятковий історико-культурний та мистецький інтерес як автентичні пам'ятки, що несуть в собі образ епохи і пам'ять про непересічних особистостей.

Олексій Овчаренко

м. Київ

9. НАДГРОБОК ППСІЛАНТИ К. О., 1818, 1997 (мист.). Вул. Січневого повстання, 21-25.

На території Свято-Успенської Києво-Печерської лаври. На подвір'ї будинку півчих митрополичого хору (корпус № 6), на спеціально облаштованому майданчику серед зеленого газону. Автор — ск. С. Пименов. Розміри: вис. скульптури — 1,58 м,

постамент — 1,29 x 0,97 x 1,05 м, плінт на постаменті — 0,54 x 1,07 x 0,18 м, саркофаг — 1,10 x 0,53 x 0,57 м.

Іпсіланті Константин Олександрович (1760–1816) — дипломат, політичний діяч, великий драгоман Порти (1796–99), господар Молдови (1799–1801), Валахії (1802–06), господар Молдови і Валахії (1807), прихильник інтересів Російської імперії на Балканах, які був змушений залишити у серпні 1807. В 1808–16 (з перервами) проживав у Києві на сучасній вул. Січневого повстання, 6. Був похований у церкві св. Георгія (на розі сучасних вулиць Рейтарської і Золотогорітської). 1818 у храмі встановлено надгробок, 1935, після зруйнування церкви, його перенесли до собору Успіння Пресвятої Богородиці Києво-Печерської лаври. Під час вибуху собору в листопаді 1941 пам'ятник був пошкоджений, зберігався у фондах заповідника. Відреставрований з ініціативи грецької громади України і 1997 встановлений на території Лаври. Автор проекту реконструкції — О. Загребельний, скульптори В. Мікропуло, О. Рачковський, С. Юхно, реставратори В. Баглей, В. Дудников, Т. Коваленко, А. Попович. Кам'яні частини пам'ятника (крім саркофага) — первісні, бронзові (крім лев'ячих лап-підставок та плакетки з присвятою) відтворили автори реконструкції.

Пам'ятник оформлено у стилі класицизм. Білу мармурову жіночу постать встановлено на прямокутному постаменті з червоного граніту. За скульптурою на постамент покладено плаский прямокутний сірий гранітний плінт, на якому стоїть саркофаг з того самого матеріалу, стилізований у давньоримському дусі. Він спирається на бронзові опори у вигляді чотирьох лев'ячих лап, верхні кути прикрашено чотирма бронзовими маскаронами. Алегорична жіноча постать у довгому хітоні та пеплосі, що її огортає, прикриваючи голову та чоло, й спадає м'якими складками, уособлює смуток, скорботу і Божу благодать. У лівій руці вона тримає великий металевий з позолотою хрест, у притиснутій до грудей правиці — бронзову чашу. На чоловому боці постаменту вмонтовано мармуровий білий медальйон з рельєфним портретом К. Іпсіланті, зображеним у похилому віці. Медальйон облямовано металевою з позолотою гірляндою з дубового листа. Обабіч — два бронзові давньоримські світильники. На східному торці поста-

менту — бронзовий картуш з гербом роду Іпсіланті, на західному викарбувано меморіальний напис. На тильному боці постаменту на бронзовій плакетці, що збереглася з 19 ст., епітафія грецькою та російською мовами. Перед пам'ятником встановлено бронзову пластину з написом, який інформує про ініціаторів його відновлення.

Галина Скляренко

м. Київ

10. ПОХОВАННЯ ІОАННИКІЯ (РУДНСВА) 1900 (іст., мист.).
Вул. Січневого повстання, 21-25.

Надгробок

У церкві Здвиження Чесного Хреста Господнього ліворуч біля північної стіни (перший від входу) встановлено надгробок, виготовлений у Москві в майстерні В. Фартусова. Розміри: вис. — 3,40 м, шир. постаменту — 1,24 м, шир. хреста — 1,30 м, винос від стіни (карниз постаменту) — 0,10 м.

Пам'ятник виконано з темно-сірого мармуру у формах неоросійського стилю, з орнаментальним оздобленням, в якому наслідується орнаментика собору Святої Софії в Києві. Являє собою приставлений до стіни монументальний хрест на широкому постаменті, що закриває хід зі сходами в Ближні печери. Вершину хреста оформлено масивним карнизом, над яким поставлено різьблене зображення відкритої книги. Між хрестом та постаментом — пишно декорований карниз складного профілю. Обабіч хреста — рельєфно орнаментовані волюти із вписаними в них круглими медальйонами з мотивами грецьких рівнопроменевих хрестів. Поверхню хреста і постаменту прикрашено інкрустованими хрещатими візерунками із золотавої мозаїки, білого та світло-сірого мармуру. Орнаменти доповнено вмонтованими стеатитовими кульками білого (на волютах) і зеленкуватого відтінків. Постамент має потрійний поділ. На бічних звужених частинах в обрамленні рослинного візерунка зображено хрести. На центральній виступній поверхні — гравірований, наведений золотом меморіальний напис, під ним на базі постаменту — епітафія. 2000 на центральній частині хреста та бічних раменах

встановлено п'ять ікон сучасного письма, виконані в академічній стилістиці, з дрібно орнаментованим гравірованим тлом. Вгорі — образ «Митрополит Київський Петро», ліворуч «Св. Павло, митрополит Київський», праворуч — «Священномученик Володимир, митрополит Київський», в центрі — «Здвиження Чесного Хреста Господнього», під ним — «Св. Філарет, митрополит Київський». Нижче — мармуровий барельєф із зображенням регалій духовної влади та літургійних предметів як символ служіння та життєвого шляху померлого. В композиції поєднані митра, камилавка, розп'яття, рипіди і митрополичий жезл, панагії та свічки дикірія і трикірія. Різьблення витончене, виконане в традиціях 19 ст. Загальна холодність тональності і жорсткість ліній силуету й орнаментики надгробка дещо контрастують з оформленням інтер'єра храму. Поховання привертає увагу, передусім, завдяки стилістичному вирішенню і розмірам.

Олексій Овчаренко

м. Київ

11. МОГИЛА ВАТУТІНА М.Ф., 1944, ПАМ'ЯТНИК, 1948 (іст., мист.). Вул. М.Грушевського, 5.

/Фрагмент статті/

На території Маріїнського парку, навпроти входу до нього з боку вул. М. Грушевського. 25 січня 1948 на могилі відкрито пам'ятник (ск. Є. Вучетич, арх. Я. Білопольський), орієнтований на вул. М. Грушевського. Розміри: вис. скульптури — 3,65 м, постаменту і цоколю — 4,5 м, пл. мозаїчного панно — 35 кв. м. Постаць М. Ватутіна, висічена з блоку сірого граніту, встановлена на прямокутному постаменті. Постамент і цоколь, що має форму зрізаної піраміди, виготовлені з блоків чорного лабрадориту.

По периметру постамент облямовують лаврові бронзові гірлянди. На торцях викарбувано два рельєфи, які відтворюють епізоди форсування Дніпра і зустрічі українського народу з визволителями (ск. П. Ульянов). На чоловому боці бронзовими літерами викарбувано присвятний напис. Могила оточена невисоким гранітним бордюром і вкрита симетрично розташованими кольоровими мозаїчними композиціями, що символізують війсь-

кову доблесть, безсмертя подвигу — прапори, смолоскипи, орденські стрічки, об'єднані фризом з листя лавра і дуба, а також орденів (худ. С. Кириченко). У центрі мозаїчного панно встановлено гранітну плиту з посвятою.

Скульптор Є. Вучетич — один з небагатьох митців, який міг дотримуватися компромісу між нормативністю єдиного методу соціалістичного реалізму й пластикою, композиційно просторова генеза якої вкорінена в античні та ренесансні традиції, а образна структура сформована в реалістичному мистецтві 2-ї пол. 19 ст. Задля монументальної цілісності митець зобразив М. Ватутіна у шинелі, ожививши великі площини стриманим ритмом вертикальних складок. Композиційно-образним засобом художньої структури пам'ятника є портретно деталізований психологізм з акцентуванням рис воїнської героїки, впевненості у перемозі, метаморфозованих в імперсональну характеристику колективного образу Радянської армії. Чіткий силует пам'ятника добре сприймається на зеленому тлі Маріїнського парку.

Марина Протас

м. Київ

12. БРАТСЬКА МОГИЛА УЧАСНИКІВ СІЧНЕВОГО ПОВСТАННЯ 1918, ПАМ'ЯТНИК, 1967 (іст., мист.). Вул. М. Грушевського, 5.

/Фрагмент статті/

У центральній частині Маріїнського парку. До могили ведуть алеї від головного входу до парку і від вул. М. Грушевського. 1927 на могилі встановлено бронзову плиту з барельєфом робітника, робітниці, селянина й підлітка (ск. В. Климов). Під час нацистської окупації арсенальці врятували барельєф. Його було використано в тимчасовому пам'ятникові, спорудженому на могилі 1951 (ск. А. Милецький). 21 грудня 1967 відкрито новий пам'ятник (скульптори В. Вінайкін, В. Климов, арх. В. Гнездилов).

Могилу покрито блоками з чорного граніту, які слугують цоколем пам'ятника. Розміри: цоколь — 0,4 м, постамент заввишки 2,5 м, скульптура заввишки 4,0 м. Бронзову постать робітника з прапором у піднятій правій руці, звернену на вул. М. Гру-

шевського, встановлено на чотиригранному постаменті з чорного лабрадориту. На блоці, що виступає з масиву постаменту, — присвятний напис. На лівому торці вмонтовано бронзову плиту з барельєфом з пам'ятника 1927.

Пам'ятник стилістично відповідає реалістичному напрямку з ідеологічно-пропагандистською заангажованістю образної структури, поширеному в мистецтві 1920–30-х рр., яке спиралося на принципи об'єктивно-документальної фіксації реальних подій. Образ робітника з прапором, як типове явище нової доби, увійшов до образно-композиційних засад соцреалістичного мистецтва від початку його становлення як елемент агітаційно-масового мистецтва пролетарської культури. Відтоді цей образ став символом ідеї революції, яка, за марксистсько-ленінською доктриною, не припиняється, а триває в незаперечному вияві пролетарської диктатури. Цей образ широко розроблявся в монументальному і станковому мистецтві до серед. 1980-х рр. Таким чином, пам'ятник належить до традиційної за радянського часу монументально-пластичної концепції. Він зберігає ренесансну схему «скульптура-постамент», проте замість афектаційної кульмінації рухів акумулює емоційно стриману енергію образу у статичній, певною мірою театральньо-репрезентативній фронтальній композиції плакатного характеру з однією лише максимально повною точкою сприйняття — анфас. Узагальненість пластичного моделювання із збереженням анатомічної загостреності форм акцентується документально-конкретною цитатністю елементів композиційно-просторової та ідейно-образної структури пам'ятника, зокрема, графікою складок прапора, портретним психологізмом дидактико-декларативного плану, розповідальною характерністю жестів, пози персонажа. Мистецька цінність пам'ятника обумовлена його історико-художніми якостями в контексті загальної еволюції українського мистецтва радянської доби.

Марина Протас

13. ПАМ'ЯТНИК ХМЕЛЬНИЦЬКОМУ Б. М., 1888 (мист.).
Пл. Софійська.

/Фрагмент статті/

У центрі площі, на осі, яка сполучає дзвіниці Софійського собору й Михайлівського Золотоверхого монастиря. Добре вписується в архітектурний ансамбль Софійської площі, де 23 грудня 1648 кияни зустрічали Б. Хмельницького на чолі козацьких полків, які увійшли в місто через Золоті ворота після перемоги над польським військом під Пилявцями. Автори — ск. М. Микешин, арх. В. Ніколаєв, заг. вис. — 10,85 м.

Ідея створення пам'ятника виникла з ініціативи історика, громадсько-політичного діяча М. Костомарова у серед. 19 ст. Монумент мали встановити на сучасній Бессарабській площі. Після багаторічних клопотань було одержано дозвіл царського уряду на спорудження, створено комітет на чолі з головою Київської археографічної комісії М. Юзефовичем, який почав збирати кошти. Композиція проекту пам'ятника М. Микешина включала постамент у вигляді скелі, на якій височіла постать Б. Хмельницького на коні; під скелею — селянин, запорозький козак, росіянин та білорус; на постаменті — три барельєфи зі сценами Збараської битви, в'їзду козацького війська на чолі з гетьманом Б. Хмельницьким у Київ та Переяславської ради. 1869 проект було затверджено, але вилучено скульптурні композиції. 1879 скульптуру відлито в бронзі на Санкт-Петербурзькому ливарному заводі Берда і перевезено в Київ, де вона кілька років простояла на підвір'ї Присутствених місць, оскільки за браком коштів роботу було припинено до серед. 1880-х рр. Проект постаменту виконав міський арх. В. Ніколаєв, який керував встановленням пам'ятника. Управа Київської фортеці подарувала для постаменту гранітні брили, що залишилися після будівництва ланцюгового моста через Дніпро. 23 червня 1888 відбулося урочисте відкриття пам'ятника.

Бронзову скульптуру вершника встановлено на постаменті у формі пагорба, облицьованого великими брилами сірого неполірованого граніту. Первісно на постаменті були вмонтовані плити

з написами: «Волим под царя восточного, православного»; «Богдану Хмельницькому единая, неделимая Россия»: «1654—1888». Їх зняли у 1919 і 1924, вмонтувавши на чоловому боці плиту з написом: «Богдан Хмельницький. 1888». Незабаром після спорудження пам'ятника навколо нього по овалу неправильної форми за проектом арх. Б. Ніколаєва було встановлено невисоку чавунну огорожу з класицистичним орнаментом. На заламах вона кріпилася до чавунних стовпів із заскленими ліхтарями у формі зрізаної піраміди. У 1950-х рр. під час реконструкції площі за вказівкою М. Хрущова огорожу зняли. 1998 за нової реконструкції площі її відновлено у первісному вигляді.

Гетьман України зображений верхи на баскому здибленому коні. У правій, відведеній назад руці Б. Хмельницький тримає булаву, якою неначе вказує на північний схід, у напрямку Москви. Реалістичне відтворення рис обличчя гетьмана, деталей одягу, руху здибленого коня доповнюється загальним романтичним трактуванням скульптурного образу, підкресленого динамічністю композиції. Скульптура вирізняється складністю ракурсів і чіткістю контурів, ретельним опрацюванням деталей, які добре сприймаються завдяки невисокому постаменту, що нагадує степову козацьку могилу. Особливо виразний силует коня, граціозний вигин його ніг і шиї. Складки одягу вершника трактовані експресивно й збагачують пластику композиції. Пам'ятник, розрахований на огляд зусібіч з близької й далекої відстані, став своєрідною емблемою столиці.

Дмитро Степовик

м. Київ

14. ПАМ'ЯТНИК СКОВОРОДІ Г. С, 1976 (мист.). Пл. Контрактова.

/Фрагмент статті/

У сквері на площі, звернений до комплексу колишнього Братського Богоявленського монастиря, частину якого тепер займає Національний університет «Києво-Могилянська академія». Автори — ск. І. Кавалерідзе, арх. В. Гнездилов. Вис. скульптури — 5,0 м, постаменту — 0,4 м.

Бронзову постать Г. Сковороди на повний зріст заввишки 5,0 м встановлено на низькому постаменті (0,4 м) з чорного полірованого граніту. На його чоловому боці викарбувано анотаційний напис. Філософ зображений як мандрівник, що босоніж прийшов здалека в Київ і з благоговінням дивиться на свою альма-матер. Струнка худорлява посать у довгій свитці, полотняна торбинка з убогим скарбом, притиснута правою рукою до грудей, дають уявлення про його аскетичне життя. Образ розкривається не стільки через зовнішні атрибути, як через внутрішню психологічну насиченість. У пам'ятникові втілено характерні особливості монументального психологічного портрета. У спокійних рисах молодого, проте вже трохи стомленого життям обличчя, у відкритому погляді, у жесті рук передано вдачу врівноваженої, мудрої і самозаглибленої людини. Композиційна чіткість скульптури поєднується з ретельністю проробки окремих деталей, старанністю моделювання кожної форми, бездоганними пропорціями об'ємів і мас, стриманою експресивністю манери ліплення. Вдало використано тектонічні особливості бронзи. Спокійні ритмічні об'єми м'яко переходять один в один. Гладенькі поверхні нагадують фактуру грубошерстої тканини (зокрема у моделюванні верхнього одягу). У відтворенні інших деталей використано різноманітні напливи бронзи, зернисті поверхні або щільно заокруглені маси. Деталі, як і весь пам'ятник, доступні для огляду з близької відстані, оскільки скульптуру встановлено на низькому постаменті.

Дмитро Степовик

м. Київ

15. ПАМ'ЯТНИК ГРУШЕВСЬКОМУ М.С., 1998 (мист.).
Вул. Володимирська.
/Фрагмент статті/

Праворуч від Будинку вчителя, перед огорожею колишньої Першої Київської гімназії (тепер один з корпусів Національного університету ім. Т. Шевченка). Вибір місця пам'ятника зумовлений тим, що поряд розташовані споруди, пов'язані з життям та діяльністю М. Грушевського. Зокрема, університет, будинок Педагогічного музею, де 1917–18 діяли Українська Центральна Рада і українські політичні партії, відбувалися важливі події громадсько-

політичного і державного значення доби Української революції, будинки академії наук (№ 54 і 55) та ін. Урочисте відкриття відбулося 1 грудня 1998 за участі Президента України та найвищих урядових осіб. Автори — ск. В. Чепелик, арх. М. Кислий, Р. Кухаренко, Ю. Мельничук, інж. М. Печенов.

Пам'ятник заввишки 4,8 м. встановлено на спеціально облаштованому майданчику, благоустрій якого здійснювався одночасно з впорядкуванням та реконструкцією вул. Володимирської, частини бульв. Т. Шевчека і парку ім. Т. Шевченка, що дало змогу створити середовищний містобудівний ансамбль, який органічно поєднав Будинок учителя (колишнє приміщення Української Центральної Ради), корпуси університету та Академії наук. Пам'ятник формує біля Будинку вчителя емоційно насичене поле, в якому він домінує як ідейний та композиційно-пластичний центр.

Бронзову постать М. Грушевського, що сидить на лаві (висота скульптури 3,3 м), встановлено на круглому постаменті з сірого граніту (діам. 3,3 м), який органічно переходить у круглий ступінчастий стилобат з сірого граніту. На постаменті — стилізований під факсиміле підпис вченого, виконаний накладними бронзовими літерами. Художньо-образна структура пам'ятника поєднує кілька стилістичних рис. Фабульність композиційно-пластичного вирішення пов'язана з традиціями реалістичної скульптури 2-ї пол. 19 ст., з її демократичним спрямуванням до жанрового трактування образу людини в повсякденному контексті буття. В. Чепелик обрав за образну основу характеристики голови Української Центральної Ради стан внутрішнього заглиблення М. Грушевського в хвилини відпочинку. Аристократично витончені руки, що вільно сперлися на парасольку, підкреслюють внутрішній стан вченого, зображеного в останні роки життя, роки переслідувань, які закінчилися трагічною смертю.

Пам'ятник відзначається ретельно опрацьованою портретною характеристикою з усіма тонкощами іконографічних рис. Проте психологізм в ньому не домінує, а лише супроводжує загальну ситуаційність ідейно-пластичного задуму. Демократизації станкової концепції пам'ятника сприяє низький бронзовий плінт скульптури та стилобат.

Марина Протас

16. ПАМ'ЯТНИК ДОВЖЕНКУ О.П., 1964, 1986 (мист.). Просп. Перемоги, 42.

/Фрагмент статті/

На території Національної кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка. Розміщений на тлі густої зелені паркової зони пам'ятник-погруддя завдяки легкості маси, підкреслено вертикальній архітектоніці сприймається декоративно й вдало вписується в довкілля, формуючи затишно-камерне емоційно-сміслові поле. Відкритий 1964, у 1986 погруддя з оргскла замінено на бронзове. Автори — ск. Л. Козуб, арх. П. Орлов. Заг. вис. — 3,55 м, погруддя — 0,95 м, постаменту — 2,50 м, стилобата — 0,10 м.

Погруддя митця вивищується на профільованій стрункій гранітній колоні, на якій вигравірувано факсиміле підпису. Колона має ренесансно-класицистичні пропорції. Її вертикальний рух продовжується спіралеподібною романтичною композицією портрета з асиметричним плечовим зрізом, що нагадує палаючий смолоскип, який асоціюється з мотивом крила або полум'ям, поривом вітру, що розвіває волосся. Голова різко повернена праворуч, вираз обличчя напружено сконцентрований — ці елементи художньої структури вирішені в дусі естетики суворого стилю, типового для 1960-х рр. Іконографічно скульптура перегукується з відомим «Портретом кінорежисера О. Довженка» ск. Г. Пивоварова (1940), який першим утвердив у скульптурі саме такий романтично героїзований імідж митця.

Марина Протас

17. ПАМ'ЯТНИК ЯКОВЧЕНКУ М.Ф., 2000 (мист.). Пл. І. Франка, 3.

У сквері біля фонтана. Автори — скульптори В. Чепелик, О. Чепелик, арх. В. Скульський. Заг. вис. — 1,6 м.

Яковченко Микола Федорович (1900–74) — актор, народний артист УРСР (з 1970), який з 1927 (з перервами) працював у Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка. Мешкав поряд — на вул. Ольгинській, 2/1.

Замість однієї з дерев'яних лав у сквері встановлено бронзову лаву, на ній «посаджено» бронзову постать актора, біля ніг якого стоїть його песик — Фанфан, також відлитий з бронзи. На перекладах лави праворуч — накладними літерами анотаційний напис. Пам'ятник тяжіє до поширеного в США і на Заході з 2-ї пол. 1960-х рр. гіперреалізму. Підкреслена буденність події — артист, прогулюючи свого улюбленця, відпочиває у скверику на лаві — втілена гранично простими й лаконічними засобами вираження, що наближаються до антипластичної муляжності. Проте завдяки цьому між глядачем і героєм зникає будь-яка межа, твір органічно функціонує у міському середовищі і справляє на нього певний естетичний вплив. Підкреслена увага до найдрібніших деталей вбрання, включно з гудзиками й босоніжками-«крабами», характерність пози й виразу обличчя популярного актора, природність розміщення скульптури у просторі надає їй життєвої переконливості й привабливості. Артист зображений у жанровій ситуації і саме таким, яким він був, яким його знали і бачили кияни, друзі-актори, письменники й художники. Пам'ятник М. Яковченкові є цікавим зразком пошуків нових, адекватних часові форм художньо-образного вираження, що співвідносні з світовим мистецьким процесом.

Марина Протас

*Херсонська обл.,
Новотроїцький р-н,
с. Кривий Ріг*

18. ПАМ'ЯТНИК НА ЧЕСТЬ ВОЇНІВ — ОДНОСЕЛЬЧАН, 1968 (мист.).

Встановлений на трасі Одеса–Сімферополь. Авт. проекту Л. Георгієв, скульптори М. Гаркуша, А. Миронов, архітектор-консультант В. Георгієва. Вис. скульптур — 1,7 м, стел — 3,1 м та 3,6 м, обеліску — 8,05 м.

Пам'ятник присвячений жителям селища, що загинули під час громадянської та Великої вітчизняної війни. Являє собою архітектурно-скульптурний ансамбль, що складається із бетонної скульптурної групи, облицьованої діоритовими плитами, горизон-

тальної стели з рельєфами та написами, двох декоративних басейнів та обладнання для Вічного вогню, які розташовані на викладеній бетонними плитами площадці. Набір об'єктів, загальне просторово-композиційне та художньо-стилістичне рішення ансамблю — типове для радянських меморіальних пам'ятників 1960-х початку 1980-х років: воно поєднує різностильові елементи, пов'язані між собою загальним ідеологічним сценарієм.

Скульптурна група зображує дівчину-санітарку часів Великої Вітчизняної війни у довгій плащ-палатці, яка схилилася над пораним солдатом. Недостатня виразність пластичного рішення, поганий стан збереження цієї скульптури дещо знижують враження від меморіального ансамблю. Головну його частину визначають дві перпендикулярні одна до одної стели. Перша, що має неправильну геометричну форму, прикрашена графічно рельєфним зображенням голів трьох солдат у касках із п'ятикутними зірками та викарбуваним написом: Перед життям безсмертним вашим знамена схиляє народ. Інша — горизонтальна, має рельєфні зображення серпа і молота, гвинтівки, шапки-будьонівки та шаблі, символічних цифр — 1941–1945, профілю скорботної жінки у хустці і напису: “Від односельчан”. Поряд викарбувані рядки з 239-ма прізвищами загиблих воїнів-односельчан. Напроти стел встановлений обеліск з написами.

Галина Склярєнко

м. Київ

19. ПАМ'ЯТНИК СПІВРОБІТНИКАМ І СТУДЕНТАМ КИЇВСЬКОГО МЕДИЧНОГО ІНСТИТУТУ, ЗАГИБЛИМ У РОКИ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ, 1979 (мист.). Просп. Перемоги, 82.

У сквері навпроти навчального корпусу Національного медичного університету ім. О. Богомольця, фронтально орієнтований на нього. Твір просторово і семантично пов'язаний з дендропарковим середовищем, завдяки чому він має нетрадиційне «інтимізоване» вирішення, позбавлене типової для тогочасної радянської скульптури офіційної помпезності. Автори — ск. С. Андрейченко, арх. В. Богдановський. Вис. стели — 4,5 м, скульптури — 3,2 м, стилобата — 0,3 м.

Пам'ятник має дві архітектурно-пластичні (вертикальну і горизонтальну) складові, поєднані загальним стилобатом з червоного граніту. Головною образно-композиційною домінантою є вертикальна, облицьована плитами червоного граніту стела у вигляді муру, на тлі якого — бронзова постать хірурга, що готується до операції. Ситуацію фронтового шпиталю вмотивовують асоціативно-змістові пластичні елементи — солдатські чоботи, медичний халат, шапочка, маска на обличчі, характерний жест піднятих і готових діяти рук у хірургічних рукавичках. Крім фабульної жанровості життєва переконливість реалістично трактованої постаті підсилюється відсутністю постаменту, за який править індивідуальний для цієї частини композиції стилобат з плитою, на якій — напис-присвята накладними бронзовими літерами. Перед написом у колі з бронзового вінка, зсередини зірки палає Вічний вогонь. Ліворуч від головної частини пам'ятника встановлено горизонтальну прямокутну мідну стелу з рельєфним зображенням дівчини-санітарки, котра під час бою рятує пораненого. Пам'ятник — типовий зразок монументальної скульптури 1970-х рр., в якій поєднуються риси агітаційної плакатності, суто авторське розуміння пластично-конструктивних співвідношень у розкритті головної теми і станковий принцип композиційно-образної побудови. Розташований навпроти навчального закладу, пам'ятник створює насичене емоційно-силове поле, втілюючи ідею перемоги гуманізму та милосердя.

Марина Протас

м. Київ

20. МЕМОРІАЛЬНИЙ КОМПЛЕКС ПАМ'ЯТІ ВОЇНІВ УКРАЇНИ, ПОЛЕГЛИХ В АФГАНІСТАНІ, 1999 (мист.). Вул. Січневого повстання.

Меморіал розташований у сквері навпроти Воскресенської церкви, з якою він духовно пов'язувався, і яку стали називати «Афганською». Він органічно сприймається в архітектурно-просторовому й дендрологічному середовищі скверу й гармонійно пов'язаний з містобудівною ситуацією.

Поряд у виставковому корпусі Меморіального комплексу «Національний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945

років» діє експозиція, присвячена участі військовослужбовців колишнього СРСР у збройних конфліктах за кордоном у т. ч. в афганській війні. В ній брало участь близько 620 тис. громадян Радянського Союзу. З них загинуло 14553 особи, поранено 469685, стали інвалідами 10751, пропали безвісти та потрапили у полон 417 осіб. В їх числі полягло і пропало безвісти 3280 призовників з України. З Києва відправлено до Афганістану 5358 воїнів, загинуло — 115, стало інвалідами — 214, один пропав безвісти.

Спорудження комплексу почалося з встановлення 3 грудня 1994 з ініціативи Української спілки ветеранів війни в Афганістані пам'ятника воїнам України, загиблим у війні в 1979–89. Автор — ск. М. Олійник. Вис. скульптур — 1,8 м і 1,0 м. До 10-річчя виведення радянських військ з Афганістану було проведено його докорінну реконструкцію (автор реконструкції — арх. М. Кислий). 15 лютого 1999 відкрито Меморіальний комплекс пам'яті воїнів України, полеглих в Афганістані, центром якого став пам'ятник. До нього веде центральна алея, яка починається навпроти Воскресенської церкви. Її широкий брущатий пандус фіксується по флангах двома датами: «1979» і «1989». Бронзові цифри закріплено на чотирьох гранітних контрфорсах, встановлених на зеленому газоні. Вхід на пандус поділений навпіл бронзовою хрещатоподібною плитою з присвятою. Пандус веде до гранітних блоків п'єдесталу скульптурної композиції, біля підніжжя якої крізь каміння бронзою проросли «чорні тюльпани» — символи афганської біди.

Трифігурну бронзову композицію встановлено на низькому плінті: двох бійців зображено на повний зріст, третій воїн, схиливши голову, сидить на землі поміж ними. Скульптурна частина меморіалу виконана у станкових формах, без зайвої помпезності, без афектації емоційного стану й рухів героїв, але з помітною глибиною переживань. Композиція має розвинену фабулу з контрастним протиставленням різних психологічних характеристик. Постаті бійців, які вийшли з бою, мають індивідуальні портретні риси, уособлюють ідею воїнської мужності та звитяги. Вся композиція набуває поліфонічності й гостроти завдяки постаті бійця, що сидить. Його обличчя композиційно не акцентоване, але стан відчаю та неприйняття війни передає «психологія пози» персо-

нажа. Станкова композиція сприймається як монументальна, де скульптурна частина складає ідейно-композиційний центр двох концентричних об'ємно-просторових площин філософсько-узагальненого сенсу, пов'язаного з сонячним символом нескінченності життя та життєствердною жертвністю.

Зовнішнє коло складене з гранітних плит з викарбуваними іменами загиблих воїнів з України (символічні надгробки спрямовані віссю до скульптурної групи меморіалу). Поміж плитами й центром залишається зелене коло газону разом із збереженою старою акацією, яка набула семантичної вагомості Дерева Життя. Обидва кола охоплюються алеєю, оформленою художньо вирішеними ліхтарями, лавами для відпочинку.

Валерій Аблазов, Марина Протас

м. Київ

21. ПАМ'ЯТНИК ВОЗЗ'ЄДНАННЮ УКРАЇНИ З РОСІЄЮ, 1982 (мист.). Пл. Європейська.

Розташований у парку Хрещатий, на оглядовому майданчику, яким закінчується головна алея парку. Площі, де встановлений монумент, надано форму амфітеатру, облицьованого полірованими гранітними плитами, з оглядовим напівкруглим майданчиком, з якого відкриваються краєвиди Дніпра і Лівобережжя. Верхню частину арки видно з різних районів міста і Хрещатика, скульптури сприймаються лише на близькій відстані. Автори — ск. О. Скобликов, архітектори І. Іванов, С. Миргородський, К. Сидоров. Вис. арки-дуги — 32,0 м, скульптурної композиції — 8,0 м, багатофігурного горельєфа — 4,5 м.

Монумент присвячений т. зв. возз'єднанню України з Росією. Таку назву мала в радянській історіографії українсько-російська угода 1654 між московським царським урядом і українською козацькою старшиною, що мала на меті утворення конфедерації із збереженням в Україні існуючої системи влади та управління, збройну допомогу Україні з боку Москви у боротьбі з Польщею. З часом, внаслідок порушення умов угоди Московією, Україна втратила свої права і вольності й потрапила в повну колоніальну залежність від Московського царства.

Пам'ятник виконаний як архітектурно-скульптурний комплекс, що складається з арки-дуги з нержавіючої сталі та двох скульптурних композицій. Головний зміст монумента, вирішеного в традиціях методу соціалістичного реалізму поч. 1980-х рр., полягає в пропаганді дружби двох слов'янських народів. Цю ідею символізує арка та двофігурна бронзова композиція, встановлена на гранітному прямокутному постаменті, що зображує робітників — росіянина й українця з радянським орденом Дружби Народів на широкій стрічці у піднятих руках. Динамізм фігур підкреслюється рухом розмаяної стрічки, відкинутими вбік та назад краями робочих фартухів, розстебнутим піджаком та напруженими жестами рук. На чоловому боці постаменту — анотаційний напис накладними бронзовими літерами. Скульптурна група, розташована під центром арки, є ідейно-художньою домінантою комплексу. Біля правого підніжжя арки встановлено видовжений по горизонталі багатофігурний горельєф з блоків рожевого граніту на тему «Переяславська рада». У центрі — гетьман Б. Хмельницький і російський боярин, навколо яких стоять селяни, жінка з хлопчиком. По краях композиції розміщено виконані майже в круглій скульптурі зображення запорозького козака з великим щитом і шаблею та сліпого кобзаря, який співає і грає на бандурі. Скульптура вирізняється узагальненістю пластики та ретельною проробкою обличчя й окремих історичних деталей. Пам'ятник є типовим зразком радянського монументального мистецтва поч. 1980-х рр.

Галина Скляренко, Дмитро Янко

*Херсонська обл.,
Генічеський р-н,
м. Генічеськ*

22. ПАМ'ЯТНИЙ ЗНАК НА ЧЕСТЬ МОРЯКІВ-АРТИЛЕРИСТІВ 127 БАТАРЕЇ ЧОРНОМОРСЬКОГО ФЛОТУ. 1982 (мист.).

Встановлений на 10-му км Арбатської стрілки. Органічно включений в навколишній пейзаж, в якому виступає виразним змістовим та просторовим акцентом. Авт. — скульптори В. Ширяєв, М. Акіньшин.

Пам'ятний знак увічнею подвиг радянських моряків в роки Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. У вересні 1941 року, під час наступу фашистських військ в районі Перекопу, Чонгара і Арбатської Стрілки, на піщаній косі Арбатської стрілки їх натиск стримували моряки-артилеристи 127 батареї Чорноморського флоту. Завдяки їх мужності просування німецьких військ в районі Арбатської стрілки було призупинено.

Пам'ятний знак являє собою архітектурно-просторову композицію, розміщену на природному зеленому пагорбі, що підіймається на 10–12 м над рівнем Азовського моря. Дві поставлені під кутом одна до одної трикутні вигнуті стели, розмірами 12х56 м та 7,5х22 м, окреслюють майданчик, на якому на пласкому круглому підніжжі розташована корабельна гармата часів Великої Вітчизняної війни. Стели виготовлені з бетону, вкритому рожевою скляною крихтою на цементному розчині. На одній з них — сірий бетонний плаский рельєф неправильної геометричної форми, що зображує напівфігури моряків-артилеристів під час бою та має викарбуваний присвятний напис. Поруч на бетонній плиті вмонтована полірована темно-сіра гранітна дошка з пояснювальним текстом.

Галина Скляренко

м. Київ

23. МЕМОРІАЛЬНА ДОШКА РЕВУЦЬКОМУ Л.М. НА БУДИНКУ КОМПОЗИТОРІВ, 1979. Вул. Софійська, 16/16.

1979 на фасаді будинку з боку вул. Софійської встановлено меморіальну дошку Л. Ревуцькому. Автори — ск. О. Ковальов, арх. С. Миргородський.

Являє собою оригінальну архітектурно-скульптурну композицію. Відлитий з бронзи горельєфний портрет композитора немов виростає із заокругленої форми тла (діам. — 1,2 м). Розміщений в арковій ніші (вис. — 2,6 м, шир. — 1,9 м), влаштований на місці одного з вікон першого поверху. Під портретом Л. Ревуцького, зображеного гранично зосередженим, зануреним у творчу роботу, в нижній частині ніші розташована пластично-декоративно трактована бронзова стрічка (шир. —

0,4 м, довж. — 2,0 м) з написом. Бронзові компоненти врівноважено співвідносяться між собою і гармонійно узгоджуються з архітектурними формами. Меморіальний знак вирізняється мистецькою довершеністю й органічним зв'язком з архітектурою будинку. Декоративно вирішене теракотове облямування ніші-арки перегукується з орнаментально-декоративною теракотовою вставкою із зображенням ліри над вікном другого поверху по осі ніші, а також з теракотовими карнизами, які проходять над третім і п'ятим поверхами. Меморіальна композиція є своєрідним ідейно-художнім акцентом фасаду будинку.

Василь Щербак

м. Київ

24. ФОНТАНИ КИЇВСЬКОГО ТОВАРИСТВА ВОДОПОСТАЧАННЯ, рубіж 19–20 ст. (архіт., мист.).

У парках і скверах центральної частини міста. У просторовій організації скверів, де вони розташовані, фонтани акцентують центри планування і зони відпочинку.

Виготовлені і встановлені в останній чв. 19 — на поч. 20 ст. під час благоустрою міста. Перша серія фонтанів (із чавуну) відлита 1898–1900 за зразком фонтана, зведеного 1872 (арх. О. Шіле) на теперішній Європейській пл. (не зберігся), на київському заводі О. Термена (збереглися у Міському саду та Маріїнському парку, на пл. І. Франка, у Золотоворітському сквері, на вул. О. Гончара). Фонтани акцентують масштаб і виявляють стилеві особливості прилеглої забудови, виступають композиційним центром просторово-планувальної структури парків та скверів. Їх встановлено у центрі круглих у плані басейнів з високим бордюром. Восьмигранний цоколь прикрашено лев'ячими головами, стовбур вирішено у вигляді пучка листя, пагонів аканта, що їх у верхній частині перехоплено поясом, в круглих медальйонах якого вміщено напис про місце і час виготовлення фонтана (зберігся лише на фонтані на вул. О. Гончара, який спочатку було встановлено на Софійській пл., 1920 перенесено). Чашу у формі стилізованої квітки декоровано чотирма маскаронами. Композиційні і пластичні особливості цих фонтанів мають схожість із фонтанами на

пл. Вогезів у Парижі, які, ймовірно, були прообразами київських. Відзнакою київських фонтанів є досконаліше моделювання пластичної форми, монументальність та універсальність композиції.

Друга серія фонтанів виготовлена і встановлена майже одночасно з терменівськими. Автор проекту не відомий. До нас дійшли зразки у скверах біля Софійської пл. і Володимирського ринку. Фонтани виконано у формах рококо, прикрашено рокайлевою орнаментикою, маскаронами, фігурками русалок, які підтримують чашу фонтана. Їхня композиція відзначається легкістю малюнка, старанністю моделювання форми, камерним характером. Однак подрібненість пропорцій завадила чіткості загального мистецького вирішення.

Володимир Могилевський

Наукове видання

Наталя Ковпаненко

**ПРОБЛЕМИ ВИСВІТЛЕННЯ
МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ
У «ЗВОДІ ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ
ТА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ»**

Оригінал-макет *Л. Зубець*

Підписано до друку 08.11.2011 р. Формат 60x84/16.
Ум. друк. арк. 6,98. Обл. вид. арк. 7,09.
Наклад 300 прим. Зам. 22. 2011.

Поліграф. д-ця Ін-ту історії України НАН України.
Київ-1, вул. М. Грушевського, 4.