



КУЛЬТУРНА ТА ІСТОРИЧНА СПАДЩИНА, УРБАНІСТИКА ТА БУДІВНИЦТВО ЯК ФОРМИ МИСТЕЦЬКОГО НАДБАННЯ

КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ | ВИДАННЯ 1

2020-2022



EUROPEAN
SCIENTIFIC
PLATFORM

EUROPEAN
SCIENTIFIC
PLATFORM

КОЛЕКТИВНА НАУКОВА МОНОГРАФІЯ

**Культурна та історична спадщина,
урбаністика та будівництво як форми
мистецького надбання**

Видання 1

2020-2022 | Вінниця

ГО «Європейська наукова платформа»



Головний редактор: Голденблат М.А.
Науковий редактор: Вадименко Т.Г.
Технічна редактура та верстка: Казьміна Н.П. & Бондаренко І.В.

Автори колективної монографії:

| | |
|--|---|
| Біланіч Г.П. – канд. іст. наук ³ | Михновець П.В. ⁷ |
| Біланіч Л.В. – канд. екон. наук ² | Поморцева О.Є. – канд. техн. наук ⁸ |
| Бутенко В.Е. ¹ | Тимків О.А. – художник-реставратор ⁴ |
| Гаврилук М. ⁶ | Тимченко Т.Р. – канд. мист. ⁵ |
| Гнат Г.О. – канд. арх. ⁷ | Шашкова А.О. ⁵ |
| Кобзан С.М. – канд. техн. наук ⁸ | |

Наукові та навчальні заклади:

- ¹ Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
- ² Карпатський університет імені Августина Волошина
- ³ КЗ ВО «Ужгородський інститут культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради
- ⁴ Муніципальний заклад вищої освіти «Київська Академія мистецтв»
- ⁵ Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
- ⁶ Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
- ⁷ Національний технічний університет «Львівська політехніка»
- ⁸ Харківський національний університет міського господарства імені О.М. Бекетова

К 90 **Культурна та історична спадщина, урбаністика та будівництво як форми мистецького надбання: колективна монографія (1-е вид.). / під ред. Вадименка Т.Г. – Вінниця: Європейська наукова платформа, 2022. 100 с.**

ISBN 978-617-7171-77-4
DOI 10.36074/kisybfmn.ed-1

У колективній науковій монографії дослідники розглядають питання особливості національної культурної спадщини та сучасного ринку нерухомості; досліджують парадигми реставраційної діяльності та базові поняття системи кваліфікацій, вивчають актуальність формування щільної забудови, здійснюють ретроспективний аналіз особливостей іконописної манери І. Іжакевича, історичних здобутків українських гімнастів та діяльності Михайла Драгоманова.



УДК 911.3:008 (477)(043.5)

ЗМІСТ

Розділ I.

ФОРМУВАННЯ ЩІЛЬНОЇ ЗАБУДОВИ, СЕРЕДНЬОЇ ПОВЕРХОВОСТІ 4

© *Михновець П.В., Гнат Г.О.*

Розділ II.

НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА: ПАМ'ЯТКИ УКРАЇНИ У СПИСКУ СВІТОВОЇ СПАДЩИНИ ЮНЕСКО 17

© *Біланіч Г.П., Біланіч Л.В.*

Розділ III.

БАЗОВІ ПОНЯТТЯ СИСТЕМИ КВАЛІФІКАЦІЙ У КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСВІТНЬОЇ ПАРАДИГМИ 27

© *Тимків О.А.*

Розділ IV.

MYKHAILO DRANOMANOV AS THE AUTHOR OF MODERN RESEARCH PRACTICES IN SOLVING THE PROBLEMS OF LOCAL HISTORY 39

© *Havryliuk M.*

Розділ V.

ІСТОРИЧНІ ЗДОБУТКИ УКРАЇНСЬКИХ ГІМНАСТІВ В РАМКАХ СУПЕРНИЦТВА РАДЯНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ СПОРТИВНОЇ ГІМНАСТИКИ В 1960-Х РР. 50

© *Бутенко В.Е.*

Розділ VI.

ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОПИСНОЇ МАНЕРИ І. ЇЖАКЕВИЧА СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ІКОНИ «СВЯТИЙ ТРИФОН» (ЦЕРКВА ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ, ПРИОРКА М. КИЇВ) 60

© *Шашкова А.О.*

Розділ VII.

БУДІВНИЦТВО ТА РИНОК НЕРУХОМОСТІ. ПРОБЛЕМИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ 73

© *Кобзан С.М., Поморцева О.Є.*

Розділ VIII.

ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ВАРІАЦІЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПАРАДИГМИ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ 82

© *Тимченко Т.Р.*

ФОРМУВАННЯ ЩІЛЬНОЇ ЗАБУДОВИ, СЕРЕДНЬОЇ ПОВЕРХОВОСТІ

МИХНОВЕЦЬ Петро Вячеславович

студент Львівської національної політехніки,
кафедра «Архітектурне проектування та інженерія»
Національний технічний університет «Львівська політехніка»

ГНАТ Галина Олександрівна

канд. арх. наук, доцент кафедри архітектурного проектування та інженерії
Національний технічний університет «Львівська політехніка»

УКРАЇНА

Анотація: У даній науковій статті досліджена тема «формування щільної забудови, середньої поверховості». Актуальність на сьогодні, неймовірно висока, у зв'язку з негативними наслідками швидкої індустріалізації суспільства. Старі індустріальні райони занепадають і не використовуються належним чином. Крім того, у зв'язку з високою ціною на земельні ділянки, правильне використання функціональних зон при проектуванні та їх ущільнення, допоможе сформувати зручне та щільне житло. Дослідження було проведено аналітичним методом, через аналіз існуючих закордонних об'єктів. Це дало змогу проаналізувати реальний стан ситуації, оскільки сучасні норми проектування не відображають реальних побажань мешканців. А це дослідження показує, що люди згодні на деякі не нормативні рішення (наприклад зменшення розривів між будинками, фасади яких не глухі), але в заміну вони мають отримати рішення їх реальних потреб: хороша організація сміттєзбирання, змога паркування при відсутності машин у внутрішньому дворі і тощо).

ВСТУП.

XX століття характеризується високим темпом приросту населення у містах. Що відповідно несе у собі потребу в ущільненні забудови. А зважаючи на те що не всі земельні ділянки можуть використовуватись під житло, виникає потреба у пошуку вирішені даної проблеми. Будування високоповерхівок не є вирішенням даної проблеми, через свою затратність, малоефективність та високу ціну на м² житлової площі. Адже, на жаль, на сьогодні, населення України має досить низьку платоспроможність, що також не дає «зелене світло» на масштабні

будівництва. Але, все-таки, людям необхідне економічно вигідне та комфортне житло. Тому потрібно шукати компроміси в проектуванні житла, для покращення умов мешканців, та зниження ціни на м². Одним з варіантів є ущільнення житлової забудови. В європейських країнах, цей метод дуже широко розповсюджений та досліджений. Існують декілька основних методів в проектуванні даного типу житла, але деколи вони ідуть в розріз з сучасними будівельними нормами, які передались нам у спадок після розпаду радянського союзу.

Тому самим оптимальним рішенням є щільна забудова, середньої поверховості. Не висока поверховість є зручною і швидкою в будівництві і затрачає менше часу та коштів. Також за допомогою архітектурно-планувальних рішень денне житло має можливість бути не тільки зручним, а і привабливим для інвесторів, віддавши перші поверхи під комерцію. Що також буде створювати додаткову міні інфраструктуру, для житла, адже все буде «під рукою».

Ще одним не мало важливим фактором, є соціальний, адже в споруді може бути запроектовані загальні пральні приміщення, місця для активного та пасивного відпочинку, а також місця де мешканці можуть мати невеличкий аграрний елемент. Ці та інші фактори, мають великий психологічний та соціальний аспект, адже вони будуть більше стикатися, спілкуватися, та налагоджувати контакт між собою.

Але не зважаючи на досить велику кількість переваг є і маса недоліків, одним з основних на мою думку, є тяжкість в самому проектуванні даних типів житла. Архітектор проектуючи такі житлові споруди, може перетнути межу щільності і це будуть відчувати усі мешканці житла, їхнє перебування у такій споруді буде супроводжуватись відчуттям замкненості. Саме тому необхідно провести таке дослідження та спробувати виявити «формулу» для проектування щільної забудови, яка буде як економічно вигідною, так і комфортною. Що буде позитивно впливати на мешканців, та інвесторів, які охоче будуть погоджуватись на інвестування коштів в такий тип житла.

Для початку, необхідно визначити, що потрібно в реаліях сучасної України та світу, від такої сфери, як будівництво:

- Зниження цін на житло;
- Високий рівень комфорту житла;
- Збільшення об'ємів будівництва;

- Короткі терміни будівництва.

Як було зазначено на початку, на цей час, міста приймають все більше і більше охочих мешкати в них, а території під житлову забудову недостатньо. Низька платоспроможність населення. Це основоположні фактори, які і «народили» таку ідею як щільна забудова. Тому актуальність даної теми, пропоную розглянути з точки зору основних.

Зниження цін:

Так що ж саме робить таке житло доступним? Першим і найголовнішим фактором, є проектування в обмеженому просторі з умовою щільної забудови. Мінімізація санітарних розривів, організація комфортної системи пішохідних та автомобільних зв'язків. При проектуванні самої споруди, використання мінімальних площ, для житлових одиниць. Відповідно площа квартир стає меншою, що тягне за собою меншу вартість за саму квартиру. Менша кількість використаних будівельних матеріалів. Внаслідок щільності, споруда є «малою» відносно іншої середньої поверховості, яка не проектувалась щільною і виходячи з цього, довжина усіх інженерних комунікацій є значно меншою, що ще знижує ціну за квартиру.

Комфорт:

Що ж робить дане житло комфортним? Здавалось би, усі розриви, усі площі є зменшеними, все стає вузьким і малим, в чому комфорт? В цьому випадку, комфорт буде прямопропорційним досвіду та вмінням архітектора який проектував його. Даний тип споруд є досить складним в проектуванні, що і робить його таким рідкісним в нашій країні. При проектуванні такого житла, потрібно розуміти ергономіку та психологію людини й продумати кожен елемент об'єкту. Адже може статися так, що люди будуть відчувати себе затисненими, перебуваючи в такій споруді. Від архітектора необхідна вірна організація функціональних зон на території, щоб вони не заважали одно одні. Те саме стосується і самої споруди, правильно підібрана схема споруди і зручне та сучасне розташування усіх необхідних функціональних зон, буде створювати комфорт. Стосовно житлових одиниць, в закордонному досвіді існує безліч методів створення комфортної житлової одиниці, при малій площі. Починаючи з «open space» коли розмежовані тільки інтимні зони житла, закінчуючи оптичними заходами використання кольору, для збереження психологічного комфорту мешканців.

Короткі терміни будівництва та збільшення його об'ємів:

Дані пункти об'єднанні, оскільки вони взаємно пов'язані. Споруди є малими за об'ємами, що значно пришвидшує терміни побудови. Відповідно до цього, є можливість швидше закінчувати об'єкт і переходити на інший. А це вже питання збільшення об'ємів будівництва.

ОСНОВНА ЧАСТИНА.

Поняття щільності є основоположним для цієї роботи. У той час як у багатьох містах працюють нормативні акти які включають норми густини, одні акти можуть визначити щільність у перерахунку на одиниці житла на гектар, тоді як інші можуть рахувати кількість жителів на метр квадратний для досягнення тієї ж мети.

Існує основна непослідовність у визначенні щільності, оскільки вона стосується містобудування. Цю незгоду вирішує Азра Черчман у своєму документі 1999 р. «Роз'єднання, концепція щільності». Здається що термін щільність, «об'єктивний, кількісний і нейтральний термін» Як пояснює огляд Черчмана, щільність аж ніяк не є об'єктивним, послідовним терміном. Спосіб використання щільності значно залежить від ситуації. Щільність забудови, можна поділити на наступні поняття: щільність, сприйнята щільність і скупченість.

Виходячи з усього вище сказаного, можна зробити висновок, що щільність є, як об'єктивним поняттям, так і суб'єктивним, в залежності я її сприймати. Адже крім самого процесу проектування, коли ведеться розрахунок, важливим є і сприйняття жителями щільності. Адже можна запроектувати і на папері буде виходити все добре, а у процесі експлуатації, мешканці можуть скаржитись на зручність. І це може дати психологічний вплив на добробут мешканців.

«Щільність може бути обчислена за допомогою об'єктивних заходів, але її вплив залежить від соціального» так в кінцевому результаті, підкреслив автор монограми «Щільне проектування» Джес Консон-Венанав.

У завершені психологічного аспекту сприйняття щільності, хочеться підкреслити, що його сприйняття щільності у народів Америки, України, чи, наприклад Китаю, кардинально різне. Це залежить від різних факторів, починаючи політичною та економічною ситуацією в країні, закінчуючи культурою населення.

Питання сприйняття щільності мешканцями, безумовно важливе і про неї не можливо було не згадати, але основне питання «як?» як

запроектувати щільну житлову споруду середньої поверховості. Тут необхідно вернутись до питання з об'єктивного визначення щільності. Це питання досліджував Тамі Чіа-Лян Чуанг у дисертації на здобуття наукового ступеня магістра з містобудування у 2001 р. Загально у своїй роботі, Чуан розглядає загальні методи обрахунку, та пропонував певні альтернативні методи. Як і в будь-якій формулі, Чуанг використовував різні перемінні, а не тільки кількість людей на метр квадратний. І в результаті стало зрозуміло, в порівнянні двох моделей, що навіть при майже ідентичних параметрах споруд, одна перемінна призводить до різного кінцевого результату. Тобто резюмуючи його дослідження можна вияснити, що при аналізі чи розрахунку щільності, необхідно примати до уваги багато перемінних. Адже кожна з них є важливим елементом «формули щільності».

Відповідно, підбиваючи підсумок, пропоную наступне визначення поняття щільності. Щільна житлова забудова — це сукупність архітектурних та містобудівних заходів, та використання дослідів сприйняття жителями тих чи інших способів ущільнення, для створення в кінцевому результаті якісного щільного житла. Можна виділити основні групи заходів, які використовуються:

1. Містобудівні
2. Архітектурно-планувальні
3. Комплексні поєднання



Рис. 1. Hulme Living Leaf Street

https://www.archdaily.com/941636/hulme-living-leaf-street-housing-mecanoo?ad_source=search&ad_medium=search_result_all

Розміщення: Хулм, Великобританія;

Архітектор: Mecanno;

Аналіз: Споруду можна поділити на три корпуси, які примикають один до одного. Крім того, вони мають різну форму, підбрану найкраще для контексту тої частини ділянки та її функціоналу.

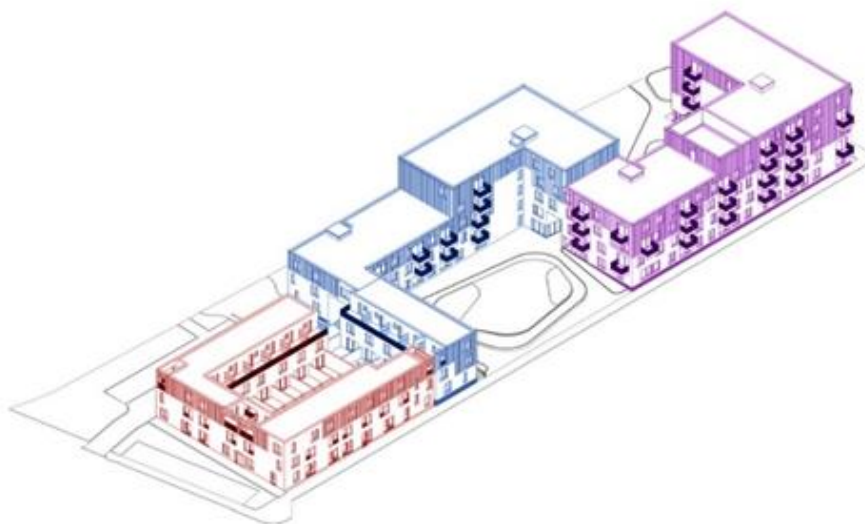


Рис. 2. Hulme Living Leaf Street (аксонометрична схема будинку)

https://www.archdaily.com/941636/hulme-living-leaf-street-housing-mecanno?ad_source=search&ad_medium=search_result_all

Червона частина комплексу, це житлові одиниці з приквартирними двориками, для цього корпусу, було використана U-подібна форма, через те, що вона надає найбільшу приватність території, що для приквартирних дворів, по суті є додатковим наданням приватності, бо вони самі по собі створюють приватність.

Синій корпус складається з галерейного та секційного типів планування. Окрім того, в цьому корпусі, на першому поверсі знаходиться комерція. Але не весь поверх, орієнтовно 20%, для забезпечення мешканців необхідною, невеликою, комерцією. Саме в цьому корпусі, були організовані наскрізні проходи, які також слугують і пожежними проїздами.

Фіолетовий корпус житловий, коридорно-секційного типу. Він є «замикаючим», завершує загальну форму комплексу і формою створює ще один внутрішній двір.



Рис. 3. **Munch Brygge Residential Complex**

https://www.archdaily.com/939583/munch-brygge-residential-complex-lund-plus-slaatto-architects?ad_medium=gallery

Розміщення: Осло, Норвегія;

Архітектор: Lund+Slaatto Architects;

Аналіз: Проект містить 152 квартири та дитячий садок, а також кілька магазинів та ресторанів на рівні землі. Проект базується на міській інтервенції, яка створює візуальний зв'язок між двома міськими районами: центром міста та схилом пагорба Екеберг..

Цей проект є прикладом поєднання житлових та не житлових функцій. Окрім того, корпуси є досить щільно розташовані один до одного, що в деякий період часу, вони просто затіняють один одного. Розв'язання цієї проблеми є в самому плануванні.

Архітектори розміщують в темних зонах технічні приміщення, або приміщення квартир, в які можуть не мати інсоляції. Такий спосіб планування, дозволяє зменшити відстані між фасадами й ущільнити об'єкт.



Рис. 4. AER La Pampa Building

<https://www.archdaily.com/935709/aer-la-pampa-building-cubero-rubio>

Розміщення: Буенос-Айрес, Аргентина;

Архітектор: Куберо Рубіо;

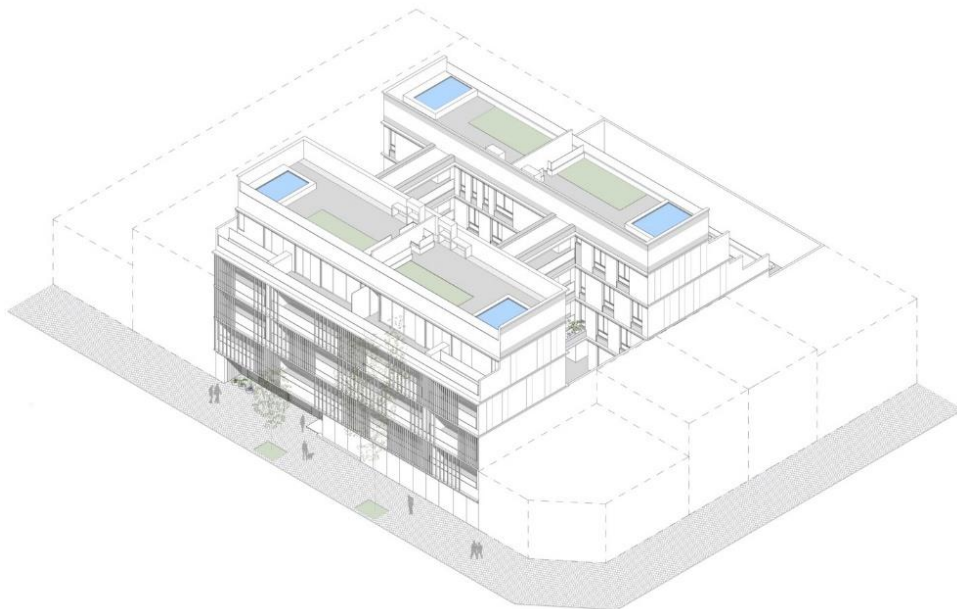


Рис. 5. AER La Pampa Building (аксонометрична схема будинку)

<https://www.archdaily.com/935709/aer-la-pampa-building-cubero-rubio>

Аналіз: Як зазначає сам архітектор, споруда є «medium-density residential building», тобто житлова споруда, середньої щільності. Адже

житлові одиниці, які запроектовані у цьому об'єкті досить тяжко назвати щільними. Але через розміщення самої ділянки споруда мусить буди щільною, оскільки з усіх сторін, крім дороги, вона примикає до споруд. Першочергово до ока падає форма споруди, архітектори використали метод відступу від основної площини фасаду на 1.5-2 м, що додає пластики та робить споруду візуально нижчою. Втрата житлової площі для квартир які розташовані на тих поверхах, нівелюється влаштування там міні терас.

Дах введений до загального користування, і становить відпочинкову зону, з розміщенням зелених насаджень, та басейнами. Це дало змогу збільшити пляму забудови, розмістивши між корпусами будинків, тільки вертикальні комунікації та містки між корпусами. Таке поєднання комунікацій, створює цікаву картину внутрішнього двору.

Ще одним заходом є розміщення споруд попарно, тобто. проектний нуль, дорівнює рівню землі і мешканці потрапляють з внутрішнього двору, а мешканці верхніх поверхів мають ліфт та сходову клітку.

ВИСНОВКИ З ТЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ.

Аналіз вулиці та ділянки проектованого об'єкта, це відправна точна для будь-якого проекту. Якісне виконання генерального плану вимагає розуміння його зв'язків з навколишнім суспільним середовищем, сусідніми об'єктами. Адже проектований об'єкт може як підтримати існуючий вигляд району, так і стати його домінантою. Відповідно перед проектуванням генерального плану потрібно проаналізувати існуючий стан та визначити переважаючі функції, та функції які не присутні на ній. Перелік основних функцій:

- Публічний простір;
- Комерційний простір;
- Пішохідні та велосипедні зв'язки;
- Хороша автотранспортна розв'язка;
- Якісне поєднання різних функцій вулиці;
- Безпека, та відкриті простори, для неформальної охорони;
- Можливість якісного функціонування в нічну пору для.

При досягненні декількох пунктів, їх хороше функціональне поєднання, може дати хороший відгук у громади яка там проживає і

відповідно про це будуть дізнаватися все більше і більше населення міста. Це все може слугувати напрямком для урбаністичного розвитку, що буде покращувати функціональність міста.

Для аналізу стану вулиці, необхідна значна інформація, тому пропоную список інформаційного опису:

- Форма, розмір, орієнтація існуючих будівель, та проекрованої ділянки;
- Висота існуючих будівель на ділянці та навколишніх об'єктів;
- Аналіз та розташування існуючого приватного відкритого простору, навколишніх властивостей, розташування дерев та іншого елементи ландшафту;
- Сонячний доступ на ділянку;
- Як проглядається вулиця з ділянки, визначення основних видових точок;
- Функції вуличного фронту, такі як пішохідні доріжки та бордюри;
- Розташування магазинів, послуг громадського транспорту в межах пішого доступу;
- Схеми руху через і навколо проекрованої ділянки;

Крім, типового аналізу вулиці, в даному типі житла, необхідно враховувати і чинники, які були визначені соціальними опитуваннями і є важливими для мешканців:

- Точки доступу на ділянку автомобілем та пішохідно;
- Ступінь озеленення, та можливість мати особисту територію для садівництвом;
- Автостоянки;
- Інтенсивність руху транспортних засобів та пішоходів;
- Доступність міського транспорту;
- Доступність об'єктів комерційних послуг;

Але потрібно мати завжди на увазі, що при подальшому проектуванні щільного житла, не всі методи і засоби ущільнення, будуть працювати, оскільки деякі місця краще підходять для більшої щільності будівель, ніж інші. Є необхідність врахувати локальний контекст вулиці та його стратегічний контекст, наприклад, близькість до центрів діяльності, громадськості транспортні послуги та інші комунальні послуги.

На даному етапі проектування, більшою мірою, необхідно оперувати нормами ДБН, для забезпечення щільності, безпеки, та комфорту. Необхідно звертати увагу, на пункти, які містять інформацію про:

1. Санітарні розриви.
2. Пожежні відстані.
3. Інсоляційні норми.
4. Автостоянки.

Також необхідно використовувати досвід іноземних архітекторів в плані організації та розміщення транспортних та пішохідних зв'язках, функціональне зонування території:

1. Розділення зв'язків, їх габарити, логіка розташування.
2. Розміщення зон відпочинку.
3. Зона утилізації сміття (можлива організація у споруді).
4. Автостоянки, орієнтація заїздів, доступність з споруди.

Першочергово, необхідно визначити пляму забудови, її форму, тип планувального рішення. Це необхідно, через вплив вхідних груп, вони мусять бути в більшому доступі зі сторони основної вулиці. Також, форма будівлі буде впливати на відчуття приватності в середині внутрішнього двору.

Основний вплив на формування форми, буде мати саме містобудівні та інсоляційні норми. Проаналізувавши навколишні об'єкти, необхідно вирішити де краще розміщувати основні, засклені фасади. Основні рішення, для зменшення містобудівних та інсоляційних обмежень.

Оперування формою, та орієнтацією корпусу. Що це собою представляє. Це потреба у виконанні норми, яка дозволить виконати мінімальний розрив між об'єктами. Тобто, якщо фасад сусідньої споруди, має вікна, можна запроектувати там глухий фасад, або запроектувати його торцем, це дозволить зменшити відстань. Ще одним методом, є орієнтація приміщень, які не потребують інсоляції.

Розташування стін з вікнами під кутом, відносно орієнтації проникання сонячних променів. Тобто, запроектувати не типову форму фасаду, пряму площину, а зробити її більш криволінійною, відносно проникання сонячних променів, збільшити час інсоляції. Окрім того, це значно покращить зовнішній вигляд споруди, надасть їй пластики.

Але, якщо брати до уваги опитування, то більшість жителів, навіть не помічає, що в деяких житлових приміщеннях мало інсоляції чи те, що фасад споруди в якій вони мешкають занадто близько розташований до

фасаду сусіднього будинку, на якому також є вікна. Це може говорити, що наші норми не пристосовані до сучасних потреб мешканців.

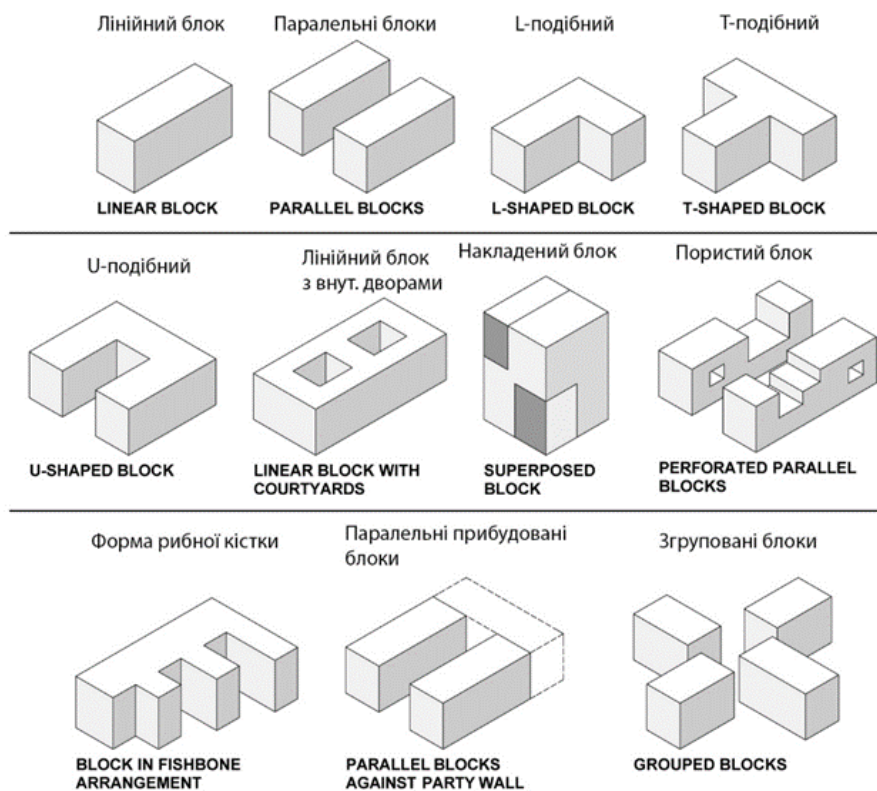


Рис. 6. Форма споруди, як спосіб ущільнення

<https://densityarchitecture.files.wordpress.com/2013/01/2-blocks.jpg>

Форма будинку являє собою просторове рішення, щодо об'ємів розміщених на ділянці. Висота блоку на зображенні від 3 до 5 поверхів. Така висота є зручною для користування. Її гнучкий слід на землі та масштаб дозволяють об'єкту органічно вписатися у контекст вулиці. Блоки можуть бути вільно розташованим на ділянці, у нього можуть бути вільні сторони, або він може продовжувати існуючу будівлю, приєднуючись до стіни сусідньої споруди.

1. Лінійні блоки не найкращий варіант для щільного житла. Натомість він найбільш гнучкий в плані комбінування. Він може бути як прибудованим до існуючої споруди і вже разом з нею утворювати щільну житлову групу. Так і комбінування декількох лінійних блоків, їх грамотне компонування, може створити максимально щільну житловий комплекс

2. Паралельні блоки. Такий тип розміщення споруд використовують, найчастіше, для галерейного типу житла. Їх розміщують максимально близько один біля одного, та галереї які розміщені всередині двору,

об'єднують, що додає зручності та створює цікавий вид з внутрішнього двору.

Окрім того, їх розміщують, допустимо, близько, не тільки для зручності організації конструкцій, а і для хорошого освітлення будинку який в теорії може затінитися. Через те що споруди є середньої поверховості, тінь яку вони відкидають, є малою і простір між спорудами можна зробити дуже мінімальним, але зручним для користування.

L та U подібні житлові форми, так само як і пряма, є досить розповсюдженими. Їх комбінації є досить варіативними. За допомогою цих форм житла, можна створювати різні конфігурації житлового комплексу. На рисунку зображені декілька варіантів комбінування як і L, так і U, та їх поєднання L-U.

Також цікавим варіантом є коли проектують квартири верхніх 4-5 поверхів виконуються з уступами на 1,0-1,5 м від площини поздовжнього фасаду, тобто ці поверхи мають меншу товщину корпусу, чим візуально суттєво пом'якшується враження від висоти будинку, або верхні поверхи взагалі випадають з поля зору. Також, якщо ділянка має крутий рельєф, ці терасування можна використовувати і в внутрішньому дворі, що ще створить додаткові рівні, які можна використовувати для розміщення в них функцій житлового комплексу.

Підбиваючи підсумки, на основі вище зазначених пропозиціях, по формуванню щільного житла, можна зробити висновок. Щільність це не велика густина людей на невеликій площі, а сукупність факторів, які впливають на ущільнення та не завдають дискомфорту мешканцям.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- [1] Колобов, А.В. (2004). Иллиризм как фактор политической истории балканского региона в XIX-XX веках. *Вестник Пермского университета*, (5), 67–71.
- [2] Kanson-Benanav, J. (2009). Designing density: building form and site design for contextually appropriate multi-family housing in Boston's inner-ring suburbs (Doctoral dissertation, Massachusetts Institute of Technology). Retrieved from <https://studylib.net/doc/11093658/>.
- [3] Державні будівельні норми «Житлові будинки, основні положення» ДБН В.2.2-15:2019. Вилучено з https://dbn.co.ua/load/normativy/dbn/dbn_v_2_2_15_2015_zhitlovi_budinki_osnovni_polozhennja/1-1-0-1184.
- [4] Державні будівельні норми «Планування та забудова території» ДБН Б.2.2-12:2019. Вилучено з <https://dreamdim.ua/wp-content/uploads/2019/07/DBN-B22-12-2019.pdf>.
- [5] Король, В.П. (2006). Архітектурне проектування житла. Вилучено з <https://studfile.net/preview/5026081/page:5/>.
- [6] Prandtl, L. (1918). Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, *Mathematisch-Physikalische Klasse*, (2), 451–477.

УДК 930.85(477):061.1

Опубліковано 4 травня 2021 року

НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА: ПАМ'ЯТКИ УКРАЇНИ У СПИСКУ СВІТОВОЇ СПАДЩИНИ ЮНЕСКО

БІЛАНІЧ Галина Петрівна

кандидат історичних наук, доцент,
Комунальний заклад вищої освіти
«Ужгородський інститут культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради

БІЛАНІЧ Людмила Віталіївна

кандидат економічних наук,
доцент кафедри управління, фінансів та інформаційних технологій
Карпатський університет імені Августина Волошина

УКРАЇНА

Анотація: У статті осмислено та об'єктивно оцінено роль культурної спадщини України у процесах консолідації української нації як неповторного історико-культурного середовища. Доведено, що значення культурної спадщини як сукупності успадкованих людством від попередніх поколінь полягає не лише в збереженні ідентичності та історії, а передусім формує нашу особистість і визначає повсякденне життя суспільства, є джерелом всеохоплюючого зростання, а національні традиції, обряди, кухня, мистецтво несуть не менше інформації про країну, ніж її політичний курс чи географічне розташування. Представлено перелік об'єктів, що внесені до Списку світової спадщини ЮНЕСКО в Україні, серед яких: Собор Святої Софії із прилеглими монастирським спорудами та Києво-Печерська лавра; ансамбль історичного центру Львова; транскордонний об'єкт «Дуга Струве»; об'єкт природної спадщини «Букові праліси Карпат»; резиденція митрополитів Буковини і Далмації; дерев'яні церкви Карпатського регіону України і Польщі; античне місто-державу Херсонес Таврійський та його хора. Схарактеризовано дефініції «матеріальна культурна спадщина» та «нематеріальна культурна спадщина», під якою зокрема розуміємо культурно-духовні особливості, які передаються від покоління до покоління і постійно відтворюються, вирізняють один етнос від іншого, формуючи його національну ідентичність. Представлено елементи, внесені до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України, а також до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства від України.

ВСТУП.

Сьогодні в Україні назріла необхідність збереження культурної ідентичності та національних особливостей у поєднанні з процесами глобалізації та активної інтеграції до європейського і світового співтовариства. За таких умов значно посилився інтерес до історичного минулого, виявлення та дослідження невідомих сторінок вітчизняної історії. Відношення до культурної спадщини, яка збереглася до наших днів у вигляді різноманітних об'єктів, що мають універсальну історичну, наукову, культурну і мистецьку цінність, є одним із важливих показників культури. Збережена та належним чином репрезентована культурна спадщина – джерело зростання і духовного розвитку українського народу, формування його спільної історичної пам'яті. Прагнення України зайняти належне місце в сучасному європейському культурному процесі, мати власне обличчя в контексті розвитку європейської і світової цивілізацій неможливе без усвідомлення свого історичного коріння шляхом вивчення і популяризації історичного минулого, пам'яток культурної спадщини, їх органічного включення в суспільне життя [1].

Погоджуємося із дослідницею всесвітньої історико-культурної спадщини Оленою Мастеніці, яка стверджує, що «інтерес до культурної спадщини з найбільшою силою та гостротою проявляється у переламні історичні епохи, коли суспільство намагається переосмислити минуле та зазирнути у майбутнє. Саме кінець ХХ – початок ХХІ ст. вирізняється активізацією наукових досліджень історико-культурного процесу, переосмисленням культурної спадщини. Ця тенденція простежується сьогодні і в Україні» [2].

Питанням культурної спадщини України присвячено чимало наукових досліджень та розвідок. Серед них варто виокремити: монографію «Історико-культурна спадщина України: проблеми дослідження та збереження» (В. Горбик, О. Дорошко, С. Кот та ін., 1998), де розглядається широке коло питань, пов'язаних зі збереженням і охороною нерухомих пам'яток історії та культури в Україні, аналізуються традиції вивчення та охорони пам'яток археології, історії, архітектури та містобудування, монументального мистецтва; навчальний посібник «Спільна історія. Діалог культур» (П. Вербицька, Н. Голосова, В. Дяків та ін. 2013), в якому схарактеризовано зміст, засади, принципи та проблеми збереження історико-культурної спадщини, роль громадськості в охороні історико-культурної спадщини, особливості збереження та презентації

багатокультурної спадщини, а також те, як вивчення і збереження культурної спадщини сприяє вихованню громадянської відповідальності та міжкультурному діалогу; бібліографічний покажчик «Культурна спадщина України» (В. В. Степко, Г. О. Стешенко, Т. В. Улятовська та ін., 2012), де представлено бібліографічні описи основних національних та міжнародно-правових документів, наукових, науково-популярних видань та статей з періодичних видань і збірників, які стосуються проблем охорони і збереження об'єктів історико-культурної спадщини України; пам'ятка «Об'єкти Світової спадщини ЮНЕСКО в Україні» (2014), що містить довідкову інформацію про співробітництво України та Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури, розповідає про українську історико-культурну, природну та нематеріальну спадщину, яка перебуває під охороною ЮНЕСКО.

Теоретичні засади національної історико-культурної спадщини відображено у працях вітчизняних істориків та практиків – П. Толочка, О. Реєнта, М. Литвина, С. Заремби, Л. Підлісної, М. Сікорського, Б. Возницького, П. Довгошиї та ін.

Актуальним питанням культурної спадщини України присвячено наукові доробки таких дослідників, як: О. Титова (збереження культурної спадщини України); Г. Яремич (охоронні та пам'яткознавчі традиції Львова); Р. Нагнибіда (пам'ятки культурної спадщини Борщівського та Кам'янець-Подільського районів); К. Поливач (культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України); Л. Матлай (історико-культурна спадщина України у цивілізаційному діалозі) та ін.

Незважаючи на чималий доробок науковців, дослідників, учених-істориків, культурологів, які долучилися до збереження та висвітлення проблем культурної спадщини України, означене питання до нині не втрачає своєї актуальності.

Зокрема у представленому дослідженні ставимо завдання по-новому осмислити та об'єктивно оцінити роль національної культурної спадщини України у процесах консолідації української нації та схарактеризувати місце українських пам'яток, внесених до Списку світової спадщини ЮНЕСКО.

ОСНОВНА ЧАСТИНА.

Різноманітна історико-культурна спадщина, втілюючи досвід, норми, цінності різних поколінь, відтворює багатовікову історію

розвитку суспільства. У результаті взаємовпливу різних культур упродовж тривалого історичного часу утворилося неповторне історико-культурне середовище – все, що оточує нас та є надбанням нашого минулого.

Що ж являє собою культурна спадщина? Зважаючи на те, що науковці та практики підходять до цього поняття по-різному, вважаємо за доцільне розкрити його сутність. Відповідно до статті 1 Конвенції про охорону Світової культурної та природної спадщини, прийнятої у Парижі 16 листопада 1972 р. на 17-й сесії Генеральної конференції Організації об'єднаних націй із питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО), під «культурною спадщиною» варто розуміти: пам'ятки (твори архітектури, монументальної скульптури й живопису, елементи та археологічні структури, написи, печери та групи елементів, які мають видатну універсальну цінність з погляду історії, мистецтва чи науки); ансамблі (групи ізольованих чи об'єднаних будівель, архітектура, єдність чи зв'язок із пейзажем яких є видатною універсальною цінністю з погляду історії, мистецтва чи науки); визначні місця (витвори людини або людини й природи, а також зони, зокрема визначні археологічні місця, що є універсальною цінністю з погляду історії, естетики, етнології чи антропології) [3]. Згідно із Законом України «Про охорону культурної спадщини» (2000) дефініція «культурна спадщина» – це сукупність успадкованих людством від попередніх поколінь об'єктів культурної спадщини, результат духовної і матеріальної діяльності [4].

Значення культурної спадщини – не лише в збереженні ідентичності та історії. Культурна спадщина формує нашу особистість і визначає повсякденне життя, є джерелом всеохоплюючого зростання. Національні традиції, обряди, кухня, мистецтво несуть не менше інформації про країну, ніж її політичний курс чи географічне розташування [5]. Отже, культурна спадщина кожного народу – це не лише сукупність культурних цінностей, успадкованих сучасниками від попередніх поколінь. Це передусім – джерело життя, з якого кожна нація, кожен народ черпає життєві сили і без якого неможливий успішний розвиток держави.

Конвенцію про охорону Світової культурної і природної спадщини було ратифіковано Указом Президії Верховної Ради Української РСР 4 жовтня 1988 р. Так держава взяла на себе міжнародно-правове зобов'язання щодо виявлення, охорони, збереження, популяризації й передачі майбутнім поколінням культурної та природної спадщини, що

занесена до Списку світової спадщини ЮНЕСКО, розташованої на її території. Світова спадщина ЮНЕСКО – це культурні та природні цінності, які вважаються надбанням усього людства. Кожен об'єкт Світової спадщини повинен відповідати хоча б одному з розроблених ЮНЕСКО культурних або природних критеріїв. Складання Списку має на меті захист, популяризацію та збереження унікальних культурних та природних надбань, що мають виняткову загальнолюдську цінність.

Шедевр людського генія, винятковий для культурної традиції об'єкт, видатний приклад архітектурного або технологічного рішення певного періоду – ці та інші критерії визначають Список світової спадщини ЮНЕСКО. До Списку можуть бути включені як природні об'єкти, так і об'єкти культурної спадщини, головна вимога до яких: цілісність та автентичність. Статус об'єкта Світової спадщини ЮНЕСКО додає гарантії збереження цього об'єкта, привертає до нього увагу влади та громади, дає пріоритет у залученні коштів для реконструкції і сприяє розвитку туризму.

На 2020 рік до Списку світової спадщини ЮНЕСКО в Україні внесено 7 об'єктів, що складає близько 0,62% під загальної кількості об'єктів світової спадщини (981 на 2013 рік):

1. Київ: Собор Святої Софії із прилеглими монастирським спорудами, Києво-Печерська лавра (внесено у 1990 р.).
2. Ансамбль історичного центру Львова (1998 р.).
3. Транскордонний (10 країн) об'єкт «Дуга Струве» (геодезичні пункти Баранівка, Катеринівка, Старонекрасівка, Фельштин, 2007 р.).
4. Об'єкт природної спадщини «Букові праліси Карпат» (спільна українсько-словацька транскордонна номінація, 2007 р.).
5. Резиденція митрополитів Буковини і Далмації (нині – Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича) (2011 р.).
6. Дерев'яні церкви Карпатського регіону України і Польщі (спільна українсько-польська номінація, 2013 р.).
7. Античне місто-держава Херсонес Таврійський та його хора (2013 р.).

Із-поміж семи об'єктів шість є об'єктами культурного, а один – природного типу. Із перелічених об'єктів один, а саме: Собор Святої Софії у Києві та Києво-Печерська лавра визнані шедевром творчого людського генія (критерій 1). Список пам'яток зазнавав змін та розширювався у 1998, 2005, 2008 та 2011 роках. Так, у 2005 р. зазнала змін буферна зона об'єкта «Київ: Собор Святої Софії та прилеглі чернечі будівлі, Києво-

Печерська лавра»; 2008 р. – об'єкт «Ансамбль історичного центру Львова»; 2011 р. – об'єкт «Букові праліси Карпат» було розширено за рахунок включення до Списку об'єктів Світової спадщини давніх букових лісів Німеччини.

Чотири із семи українських об'єктів, внесених до Списку світової спадщини ЮНЕСКО, повністю знаходяться в межах території України, інші три пам'ятки частково перебувають на території інших держав, як-от:

- пункти геодезичної дуги Струве розміщені одночасно у Норвегії, Швеції, Фінляндії, Росії, Естонії, Латвії, Литві, Білорусі та Молдові
- букові праліси знаходяться також у Німеччині та Словаччині;
- дерев'яні церкви Карпатського регіону також перебувають на території Польщі [6].

У Попередньому списку на сьогодні 16 позицій відведено українським пам'яткам, що може бути статистичним свідченням планомірності роботи українських відомств у підготовці до чергових сесій Комітету світової спадщини ЮНЕСКО, де порушувалися питання номінації таких об'єктів. Серед них – такі об'єкти:

1. Історичний центр м. Чернігів IX–XIII ст. (1989).
2. Могила Тараса Шевченка та Шевченківський національний заповідник (1989).
3. Культурний ландшафт Кам'янець-Подільського каньйону (1989).
4. Національний степовий біосферний заповідник «Асканія-Нова» (1989).
5. Дендрологічний парк «Софіївка» (2000).
6. Бахчисарайський палац кримських ханів (2003).
7. Археологічна місцевість «Кам'яна могила» (2006).
8. Комплекс пам'яток Судацької фортеці (2007).
9. Миколаївська астрономічна обсерваторія (2007).
10. Астрономічні обсерваторії України у Києві, Миколаєві, Одесі та Криму (2008).
11. Кирилівська та Андріївська церкви як розширення номінації «Собор Святої Софії з прилеглими монастирськими спорудами і Києво-Печерська Лавра» (2009).
12. Історичний центр міста-порту Одеси (2009).
13. Генуезькі торгові пости та фортифікації – від Середземного до Чорного морів (2010).
14. Культурний ландшафт печерних міст Кримської Готії (2012).

15. Історичне довкілля столиці кримських ханів Бахчисарая (2012).

16. Будинок Держпрому в Харкові (2017).

Попередній розлогий екскурс у тему Списку світової спадщини необхідний для кращого розуміння рівня загроз і ризиків втрати культурних цінностей на окупованій території. Варто також зауважити, що на початку агресії Росії у 2014 р. на території Кримського півострова перебувало 6 об'єктів зі Списку світової спадщини – згадані вже Херсонес Таврійський і 5 номінацій із Попереднього списку, а саме: Бахчисарайський палац кримських ханів (2003); комплекс пам'яток Судацької фортеці (2007); Генуезькі торгові пости та фортифікації – від Середземного до Чорного морів (2010); культурний ландшафт печерних міст Кримської Готії (2012); історичне довкілля столиці кримських ханів Бахчисарая (2012). Тобто навіть суто статистично маємо внаслідок окупації 1/6 втрат від нашої частки у Списку світової спадщини або навіть і більше – 1/4 з усього сумарного корпусу номінованих об'єктів (основний Список включно з Попереднім), або ледь не 1/3 із пам'яток України, включених до Попереднього списку! Для корінних народів Криму, передусім кримських татар, – це втрата найдорожчого [7].

Надзвичайно важливою частиною спадщини, крім пам'яток, творів мистецтва та колекцій цінних експонатів, без сумніву, є традиції, живі прояви нематеріальні культури, які успадковані від предків і передаються майбутнім поколінням. Так, під *«матеріальною культурною спадщиною»* розуміємо: пам'ятки, ансамблі, визначні місця, а також уміст бібліотек, музеїв, архівів, архітектурні споруди (церкви, монастирі, замки, палаци та інші культурні й архітектурні пам'ятники), а *«нематеріальну культурну спадщину»* трактуватимемо як: звичаї, форми показу та вираження, знання та навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти й культурні простори, які визнані спільнотами, групами й у деяких випадках окремими особами як частина їхньої культурної спадщини. По-іншому, – це культурно-духовні особливості, які передаються від покоління до покоління і постійно відтворюються, вирізняють один етнос від іншого, формуючи його національну ідентичність.

Правом номінування до списків нематеріальної культурної спадщини користуються країни, які ратифікували Конвенцію про охорону нематеріальної культурної спадщини (151 держава). Перш ніж подавати елемент до розгляду, будь-яка країна повинна мати свої

національні (місцеві / регіональні) елементи культурної спадщини. Крім того, ЮНЕСКО сформовано певні критерії включення до списків / реєстрів елементів нематеріальної культурної спадщини та практик її охорони. Нематеріальна культурна спадщина проявляється, за Конвенцією, у таких сферах:

– усних традиціях та формах вираження, що охоплюють також мову як носія нематеріальної культурної спадщини;

– виконавських мистецтвах;

– звичаях, обрядах, святах;

– знаннях та практиках, пов'язаних із природою та всесвітом;

– традиційних ремеслах (народних художніх промислах) [8].

До Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України включено 7 елементів:

1. Опішнянська кераміка.

2. Культура хліба (хлібна культура і традиції).

3. Кралевецькі ткани рушники.

4. Петриківський розпис.

5. Косівська мальована кераміка.

6. Козацькі пісні Дніпропетровщини.

7. Орнек – національний кримськотатарський орнамент.

У жовтні 2020 р. було прийнято рішення, що цей список поповнить ще один елемент – «Культура приготування українського борщу».

Для забезпечення більшої наочності нематеріальної культурної спадщини, сприяння поглибленню усвідомлення її значення та заохочення діалогу на основі поваги до культурного різноманіття складається, оновлюється та публікується Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства. На кінець 2019 року до списку включено 549 елементів нематеріальної культурної спадщини 127 країн.

До Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства від України внесені:

1. Петриківський декоративний живопис як феномен української орнаментальної народної творчості (2013 р.);

2. Козацькі пісні Дніпропетровщини (2016 р.);

3. Традиція Косівської мальованої кераміки (2019 р.);

4. Орнек (2020 р.) [9].

Отже, Україна у забезпеченні подальшої соціальної модернізації повинна спиратися на національну ідентичність та євроатлантичну стратегію розвитку, враховуючи досвід розбудови державності попередніх поколінь та свою багату культурну спадщину.

ВИСНОВКИ З ТЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ.

Україна сповнена неймовірними дивами, багата культурною спадщиною, яка унаочнює сторінки її складної і багатовікової історії. Збереження цієї спадщини впливає на формування менталітету нації, стверджує спадкоємність одвічних цінностей і традицій, формує базу для сталого розвитку суспільства. Головною запорукою зростання української культури та духовного розвитку суспільства є збереження та примноження культурного надбання, яке ми отримали у спадок від попередніх поколінь.

Сьогодні Україна постає перед світом у своєму новому обличчі, демонструючи всьому світові свої культурні надбання. 7 важливих культурних і природних об'єктів України у Списку світової спадщини ЮНЕСКО, серед яких 1 об'єкт – у Списку нематеріальної культурної спадщини, – то не так вже і мало. Але варто прагнути більшого, адже у Попередньому списку на включення чекають ще 16 позицій. Тож сподіватимемося, що у найближчому майбутньому Список світової спадщини ЮНЕСКО від України поповниться новими об'єктами.

Нематеріальна культурна спадщина разом із матеріальними цінностями є унікальним культурним явищем, яке є важливою складовою світової культури, а отже, визначальним чинником формування позитивного іміджу держави, зростанням її туристичної та інвестиційної привабливості. Тож бережімо наші надбання, не занехаймо культури, адже, за словами Любомира Гузара, «цей дар більше від будь-якого іншого зробить Україну улюбленим домом для нашого народу та могутнім, миротворчим, гідним міжнародної уваги та пошани членом людства»!

Представлене дослідження не вичерпує всіх питань, пов'язаних із вивченням національної культурної спадщини України. Наші подальші дослідження в цьому напрямі плануємо присвятити важливій складовій історії нашої держави – пам'яткам Закарпаття, що перебувають під егідою ЮНЕСКО.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Смолій, В.А. (ред.). (2015). Культурна спадщина в контексті «Зводу пам'яток історії та культури України». Київ: Інститут історії України.
2. Матлай, Л. (2014). Історико-культурна спадщина України у цивілізаційному діалозі. *Історико-культурологічні студії*, (1), 45-48. Вилучено з <http://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2017/jun/4607/lsmatlay.pdf>
3. Конвенція про охорону Світової культурної та природної спадщини (1972). Вилучено з <https://ips.ligazakon.net/document/MU72008>
4. Про охорону культурної спадщини (Закон України) № 1805-III. (2000). Вилучено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>
5. Рік культурної спадщини в ЄС: як небайдужі громадяни збережуть українську культуру. (2018). Вилучено з <https://www.euneighbours.eu/uk/east/eu-in-action/stories/rik-kulturnoi-spadsini-v-es-ak-nebaiduzi-gromadani-zberezut-ukrainsku>
6. Які об'єкти охороняє ЮНЕСКО в Україні? (2020). *Незалежний культурологічний часопис «І»*. Вилучено з <https://ukrainer.net/unesko-v-ukraini/>
7. Яковина, М. (2019). Конвенція про охорону Всесвітньої культурної та природної спадщини як інструмент захисту пам'яток в окупованому Криму. *Кримська світлиця*, (33-34). Вилучено з <https://crimea-is-ukraine.org/svitlytsa/konventsija>
8. Що таке нематеріальна культурна спадщина? (2019). Вилучено з <http://demcult.org/shho-take-nematerialna-kulturna-spad/>
9. Матеріальна та нематеріальна культурна спадщина. (2020). *VIA REGIA UKRAINE*. Вилучено з <https://via-regia.org.ua/materialna-ta-nematerialna-kulturna-spadshhyna/>

УДК (378/766)

Опубліковано 19 лютого 2022 року

НЕПЕРЕРВНІСТЬ ТРАДИЦІЇ ЗАСТОСУВАННЯ СТИЛІЗАЦІЇ Й ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖИВОПИСНИХ ТВОРІВ ГРАФІЧНИМИ ЗАСОБАМИ ВИРАЗНОСТІ

ТИМКІВ Оксана Анатоліївна 

художник-реставратор, старший викладач
Муниципальний заклад вищої освіти «Київська Академія мистецтв»

УКРАЇНА

Анотація: Матеріал статті висвітлює методичну послідовність підготовки до вивчення композиції натюрморту через виконання вправ із застосуванням наслідування композиційної схеми твору видатного майстра, графічної стилізації та інтерпретації живописних творів. Методична послідовність висвітлюється в рамках дисципліни "Теорія, методика й практика композиції", що вивчається студентами освітньо-кваліфікаційного рівня "бакалавр" кафедри образотворчого мистецтва Муниципального закладу вищої освіти "Київська Академія мистецтв" (надалі МЗВО "КАМ"). Увага акцентується на неперервності традиції застосування графічної стилізації та інтерпретації у творах майстрів Європи та українських земель XVI - XIX ст., що працювали в царині графіки й живопису. Висвітлюється процес виконання практичних вправ, також представлено невелику кількість репродукцій зразків відповідних вправ, виконаних студентами.

ВСТУП.

Під час практичної побудови власної графічної композиції натюрморту студенти стикаються з певними труднощами. Вони полягають у складнощах пошуку взаємозв'язків і пропорційних співвідношень між складовими композиції, знаходженні оптимально вмотивованих способів групування предметів; відображенні тонального наповнення відтінків "сірого" графічними засобами виразності і т. ін. Авторка вважає необхідним висвітлення підготовчого процесу до створення власної графічної композиції натюрморту, що полягає у виконанні вправ на лінійний і тональний графічний аналізи живописних творів видатних майстрів відповідного жанру. Саме під час виконання вправ студенти мають можливість прослідкувати послідовність практичної побудови композиції натюрморту видатними майстрами,

пересвідчитися в дії основних законів, правил та прийомів композиції та використати набутий досвід при створенні власних графічних композицій. Досвід авторки при багаторічному впровадженні зазначених вправ доводить активізацію процесу формування і вдосконалення графічного мислення студентів при їх виконанні. Виконання вправ і творів у жанрі натюрморту сприяє виробленню навиків побудови графічного твору у будь-якому з жанрів, а також розширює можливості реалізації його як у оригінальній графіці, так і в друкованих графічних техніках.

ОСНОВНА ЧАСТИНА.

Тема зображення композиції натюрморту у сенсі перспективної й конструктивної побудови детально розроблена у багатьох працях, зокрема Н. Г. Лі, М. Макарової, Л. В. Басанця та ін.

У посібнику М. Яремківа викладено основи композиції у декоративному й станковому мистецтві. Автор дає лише загальні основи побудови композиції натюрморту, історію розвитку жанру [1].

А.Є. Зорко у своїй статті розкриває історію розвитку натюрморту як жанру образотворчого мистецтва на прикладі вітчизняної академічної школи живопису [2]. Автор відзначає роль, яку відіграє вивчення жанру в становленні творчості митця. Для прикладу наведено твори В. Забашти, О. Шовкуненка, Т. Голембієвської та інших українських класиків ХХ ст.

У своєму навчальному посібнику А. П. Крвавич розкриває методичну послідовність виконання композиції навчального натюрморту у техніках рисунка та акварельного живопису. Пошук композиційного рішення окреслений виконанням ескізу та визначенням "положення групи предметів натюрморту на площині аркуша", "керуючись ескізом" [3].

Основні принципи організації декоративної композиції розкриває у навчальному посібнику Г. М. Логвиненко [4]. Автор наголошує на композиційній рівновазі, співвідношенні форм, ритмічній організації мотиву, поділі зображальної площини на частини, композиційному центрі, декоративній стилізації натюрморту. Особливу увагу автор приділяє графічним можливостям в декоративному зображенні предметів. Зокрема слід відмітити методичні вказівки до виконання графічних зображень стилізованих складових натюрморту (рослинні

форми, фрукти, драперії, об'єкти флори і т. ін.). Також посібник містить практичні завдання з графічної стилізації.

Оскільки колористичні й тональні якості постановки натюрморту не залежать від зміни стану природи (як пейзаж), а виконання композиції не потребує знань анатомії й великої практики у зображенні людського тіла (як тематична картина), практика у створенні композиції натюрморту може стати доброю підготовкою до виконання композицій у будь-якому жанрі. Історія образотворчого мистецтва дає велику кількість зразків у жанрі натюрморту від часів античності до наших днів у різних видах мистецтва та живописних техніках. Значно менше представлено творів цього жанру, виконаних у оригінальній графіці та друкованих графічних техніках. Матеріал статті розкриває методичну послідовність виконання саме графічного твору у вказаному жанрі.

Висвітлена методика може бути корисною для викладачів мистецьких шкіл та ЗВО, оскільки дає широке поле для експериментів з вправами на вивчення композиційних схем та графічних засобів виразності не лише натюрморту, а й інших жанрів образотворчого мистецтва. На думку авторки, навикі і прийоми лінійного і тонального аналізів класичних творів можливо й необхідно успішно застосовувати у побудові власних композицій.

Вивчення основ теорії композиції й практичного її застосування у МЗВО "КАМ" передбачено навчальною програмою з дисципліни "Теорія, методика й практика композиції", яку вивчають студенти освітньо-кваліфікаційного рівня "бакалавр" всіх курсів. Матеріал статті частково висвітлює викладання дисципліни на напрямі "Графіка". Вивчення зазначеної дисципліни розраховано на шість семестрів по одній годині на тиждень. Зміст програми передбачає ознайомлення з теорією композиції, практичні вправи на її засвоєння та методичні вказівки щодо виконання завдань. Також передбачено виконання студентами композицій власних творів відповідних жанрів у оригінальній графіці та друкованих графічних техніках (що є окремими дисциплінами). Саме виконання власних графічних композицій є підсумком вивчення теорії й виконання вправ.

Як було зазначено, підготовчі вправи виконуються з використанням наслідування композиційної схеми та стилізації

обраного зразка. Як відомо, стилізація -- це видозміна природного мотиву чи окремих об'єктів, їх художнє узагальнення, що досягається відмовою від деяких деталей, несуттєвих за вирішенням автора [4]. Метою стилізації є, з одного боку, - наближення композиції до розуміння глядачем, а, з іншого - полегшення виконання композиції для художника.

Принципи виконання стилізації такі: перетворення об'ємної форми у плоску зі спрощенням конструкції; узагальнення форм зі зміною силуетів та їхніх меж; разом із узагальненням форма може й ускладнюватися, можуть додаватися важливі деталі, виявлені у процесі стилізації [5].

Процес стилізації відбувається в межах між точним відтворенням форм і остаточним їх спрощенням. Слід зауважити, що фактично художник створює свій новий образ-світ, якого немає в дійсності, але який має свої прообрази в оточуючому середовищі [5]. Таким чином, в процесі стилізації важливо здійснити відбір суттєвих характеристик явищ і об'єктів: виконати перебільшення кількох індивідуальних якостей окремих елементів, відмовившись від неважливих другорядних деталей [4].

Стилізація може бути наслідувальною й творчою. Матеріал статті висвітлює процес застосування наслідувальної стилізації. Вона передбачає зразок і має на меті практичне вивчення графічних технік, особливостей стилістик різних епох та художніх течій, методів роботи видатних майстрів. Однак, не зважаючи на наслідувальний характер роботи, виконавець стилізованого твору привносить у нього свою індивідуальність. Цьому сприяють і техніко-технологічні особливості створення оригінальної й друкованої графіки. Характерною особливістю графічної стилізації є наявність лінійного контрастного рисунка, використання таких засобів виразності, як накладання у різних напрямках та різної густоти ліній (штрихів) різної товщини, довжини; використання крапки, плями, різноманітних графічних фактур задля урізноманітнення тонального наповнення [6]. Таким чином, наслідувальна стилізація набирає ознак творчої. А суть процесу творчої стилізації вже містить в собі елементи інтерпретації. Своєю чергою інтерпретація творів мистецтва включає такі позиції: а) ознайомлення з творами мистецтва; б) сприйняття концепційно-сислового контексту

твору та його виконавського трактування [8]. Цей процес ґрунтується на науковій, вербальній, виконавській, художній та звичайній інтерпретації. Художньою ж інтерпретацією є процес і результат створення версії оригіналу, або ж власного художнього твору на основі творчого переосмислення "первинного". Умовами для здійснення художньої інтерпретації є об'єкт, посередник-інтерпретатор і продукт виконавської діяльності. Процес художньої інтерпретації умовно поділяється на три фази: сприйняття об'єкта, його осмислення інтерпретатором і створення твору мистецтва "другого порядку", так званого "тлумачення твору" [8]. Намагаючись осмислити твір майстра і свої враження від його сприйняття, інтерпретатор виявляє головні закономірності творчої діяльності [9]. Її ж характерними рисами є неординарність перебігу та новизна результату пошукового творення.

Як метод художньої творчості, стилізація має досить глибокі витоки. Вона досягла високого рівня в ассірійсько-вавилонських, персидських, древньоєгипетських, древньогрецьких орнаментах, де у поєднанні з геометричними формами й візерунками використовувалися стилізовані об'єкти флори, фауни, людських постатей [5].

Приклади графічної стилізації й інтерпретації живописних творів і, навпаки, живописної стилізації й інтерпретації – творів друкованої графіки можна побачити у образотворчому мистецтві Західної Європи (XVI- XVII ст.) та українських земель (XVIII-XIX ст.).

Зокрема відомі мідьорити з колекції Музею Ханенків Є. Фалька ("Екстаз святого Павла", бл. 1609-1677), виконаний за однойменним живописним твором Й. Лісса (бл. 1595/1600 – 1631); А. Паувелса ("Зречення святого Петра", бл. 1600-1639) -- за однойменним живописним твором Г. Зегерса (бл. 1591 -- 1651); Л. І Востермана, Л. І Залтбоммеля ("Диво зі статиром", 1595, 1675) -- П. П. Рубенса (1677-1640) [10]. Та багато інших.

Серед українських митців, що запозичували композиційні схеми графічних творів європейських майстрів, відомі й невідомі майстри. Це Ф. Сенькович [11], С. Строїнський (1719-1802), В. Боровиковський, Й. Кондзелевич, І. Сошенко та ін.

Зокрема у храмових розписах Станіслава Строїнського використані графічні твори європейських майстрів (Львів, села Христинопіль,

Лопатин, Наварія, Годовиця, Перемишль, Тернопіль). Композиційні рішення розписів костюлу монастиря Кларисок (бернардинок) у Львові, виконані автором у 60-тих роках XVIII ст., запозичені з творів італійських художників за матеріалом гравюр. Зокрема це сюжети "Зустріч Ісуса з Марією біля воріт Єрусалиму", "Молитва Яна з Дуклі", "Молитва св. Ядвіги", "Звертання Франциска до птахів і риб", "Процесія монахинь на чолі зі св. Кларою із святими тайнами проти сарацинів, які тримають у облозі місто і монастир" [12].

Запозичення із європейських гравюр можна прослідкувати у стилістиці двох уцілілих ікон з іконостасу Покровської церкви села Сулимівка на Київщині, виконаних невідомим майстром на поч. XVIII ст. - "Соглядятаї землі Ханаанської" (знаходиться у КНМ) та "Зустріч Марії з Єлизаветою" (знаходиться у ЛНМ). Композиція сюжету першої зазначеної ікони запозичена із гравюри Лицевої Біблії П. Піскатора [12].

Вплив гравюр Лицевої Біблії та інших європейських естампів можна відзначити у творах Володимира Боровиковського (кін. XVIII ст.) [12].

Про тісні контакти з європейським мистецтвом свідчить малюноква спадщина іконописних майстерень Києво-Печерської Лаври. Також це малюнки майстерень ряду монастирів, колегій, де з навчальною метою користувалися творами друкованої графіки європейських майстрів [12]. Про характер навчання та методичні особливості дають уяву зразки-мідьорити фрагментів обличчя, рук, стоп, торсу і т.д. Також "кужбушки" (від нім. "кунстбух" -- книга для навчання мистецтву) -- малюнки учнів та вчителів іконописних майстерень Києво-Печерської Лаври (зберігаються у Відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук України) [13]. Є чимало краєвидів, запозичених з гравюр нідерландських маньєристів, болонських та французьких художників кінця XVI- XVII ст. Майстерні Києво-Печерської Лаври належали до найстаріших мистецьких закладів Європи. Навчальні методики майстерень були тотожними європейським. Поруч із копіюванням зображень естампів вивчали натуру. Учні брали за основу кращі ренесансові та барокові твори. Наслідуючи, вивчали композиційні схеми, особливості перспективної побудови інтер'єрів та краєвидів [12].

За матеріалами "кужбушків" можна прослідкувати час активного використання творів друкованої графіки європейських майстрів -- це 20-50-ті роки XVIII ст. Своєю чергою, використані гравюри європейських майстрів були виконані за живописними творами Парміджаніно, Веронезе, Тінторетто, Дольчі та інших італійських, німецьких, нідерландських

художників.

Таким чином, виконання вправ на лінійний і тональний графічний аналіз живописних творів студентами МЗВО "КАМ" з навчальною метою є продовженням європейських і національних традицій академічної освіти.

Практичне ознайомлення з композицією натюрморту починається з вправ на лінійний аналіз-наслідування композиції [14]. Їх передбачено дві. Для аналізу викладач пропонує репродукції натюрмортів європейських майстрів XVI- XVIII ст. (Віллема Класа Хеди, Альберта Кейпа, Віллема Кальфа, Амброзіуса Босхарта, Жана-Батиста Шардена та ін.). Для цих вправ використовуються чорно-білі репродукції творів. Завданням першої вправи є лінійний пошук розміщення у форматі великих мас предметів з узагальненням їх форм до простих геометричних фігур (рис. 1, вправа 1). Вправа виконується у такій послідовності: 1) окреслити геометричну фігуру загального розташування групи предметів; 2) виявити великі напрямки руху діагоналей, що підтримують знайдену велику форму групи предметів; 3) окреслити передню й дальню межі площини, намітивши плани; 4) знайти групи предметів, об'єднані знайденою геометричною фігурою, узагальнюючи їх форми до геометричних фігур; 5) Відобразити співвідношення розмірів, форм та пропорцій складових композиції згідно з композицією автора.

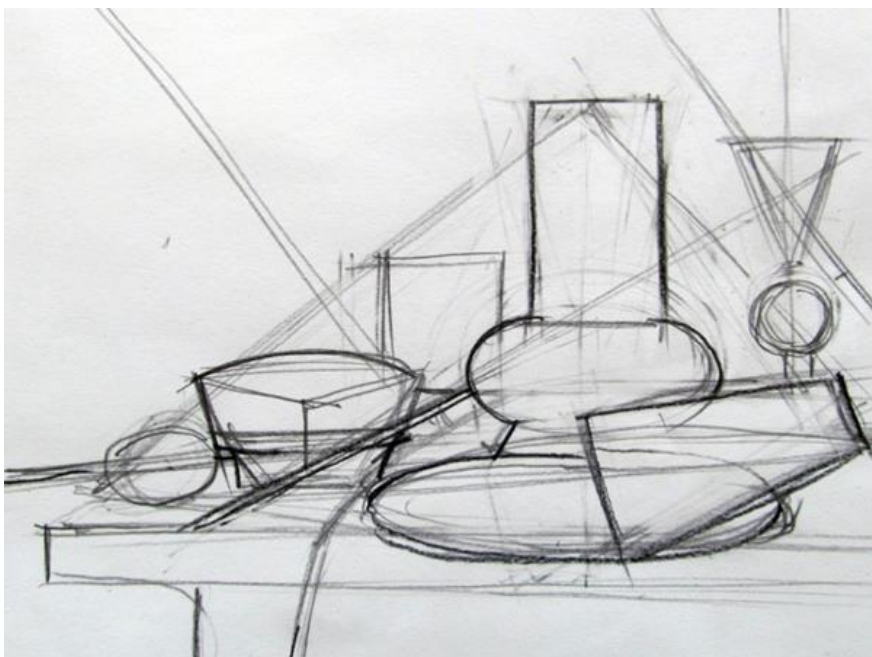


Рис. 1. Вправа 1. Зразок
[авторська розробка].



Рис. 2. Вправа 2. Зразок
[авторська розробка].

Виконання вправи дає можливість на практиці переконатися в застосуванні видатним автором основних законів композиції: закону цілісності (неподільності) твору та закону підпорядкування усіх складових твору художньому задуму. А також виявити правила, за якими композиція складена. Стосовно цього зображення, це: наявність планів (перший план -- вхід у картину, розміщення предметів натюрморту на другому плані, третій план -- тло / плоска стіна); розміщення силуетів таким чином, щоб вони легко сприймалися глядачем; застосування горизонтальних, вертикальних та діагональних ритмів; групування й членування складових композиції.

Завданням другої вправи є лінійний пошук зв'язків між складовими композиції, планами, освітленням, площиною (рис. 2, вправа 2).

Порядок виконання вправи такий: 1) окреслити плавною лінією приблизний силует загального розташування групи предметів; 2) виявити великі напрямки руху ліній, що підводять до знайденої великої форми групи предметів (рух світла, складки драперій, напрямки розміщення деяких предметів); 3) намітити передню й дальню межі площини, що дасть відчуття планів; 4) знайти складові групи предметів, об'єднані загальним силуетом, конкретизуючи їх пластичні форми; 5) відобразити співвідношення розмірів, форм та пропорцій складових

композиції згідно з композицією автора.

Виконання вправи дає можливість спостерігати дію закону контрастів -- поєднання протилежних характеристик, пластичних характеристик, явище "перетікання" кожної попередньої форми у наступну. Як бачимо з ілюстрації Фото 2, в композиції об'єднано предмети різних розмірів та форм. Також наявним є правило сюжетно-композиційного центру та композиційних осей. Сюжетно-композиційним центром є смисловий центр композиції. Зазвичай він не буде геометричним центром формату [14] і його наявність автоматично передбачає навколо себе периферійну зону зображальної площини, яка йому підпорядковується і його підсилює. В даному випадку смисловим центром буде група предметів на площині. Композиційними осями вважають напрямки розвитку композиції. Вони можуть бути вертикальними, горизонтальними, діагональними й перспективними. Взаємодіючи з іншими прийомами й засобами, осі часто вступають в комбінації між собою, створюючи складні зв'язки між складовими композиції. Їх також можна прослідкувати, виконуючи цю вправу.

Продовженням вивчення композиційної побудови натюрморта є виконання вправи на тональний аналіз, що має на меті ознайомлення й практичне засвоєння графічних засобів виразності композиції: з крапкою, лінією й плямою. Початок виконання вправи містить етапи лінійної побудови, застосовані у попередніх вправах і розглянутих раніше. Для активізації графічного мислення студентам надаються кольорові репродукції зразків і пропонується інтерпретувати колір як відтінок "сірого" розрідженням, згущенням крапок або ліній, використовуючи лінери різного модуля. Кольорове зображення інтерпретується як "чорно-біло-сіре", при чому "сіре" повинно мати градації -- "темно-сіре" й "світло-сіре". В подальшому студентам ставиться за мету віднайдення якомога більшої кількості градацій "сірого", використовуючи та поєднуючи засіб виразності за вибором – крапку, лінію чи накладання ліній, пляму, різноманітні графічні фактури.

Після завершення лінійної побудови виконання тонального аналізу ведеться у такому порядку: 1) виконується лінійний чорний контур складових композиції; 2) закладаються локальні "чорні" фрагменти композиції, згідно з оригіналом; 3) поступово здійснюється пошук зазначених градацій "сірого"; 4) пошук "світло-сірих" і "темно-сірих" відтінків згідно з оригіналом.

На Рис. 3, 4 і 5 представлено репродукції студентських вправ на виконання натюрморту з використанням таких графічних засобів як крапка й лінія. Вправа дає можливість проаналізувати прийоми композиції, застосовані видатним майстром. А саме: дію формату (прямокутник, квадрат); масштабу і пропорцій; виявлення фактури, текстури, ажурності, світлотіні; застосування горизонтальних, вертикальних, діагональних ритмів.



Рис. 3. Вправа "Крапка". Папір, туш, маркери, лінери.
Єрмоленко В. 2017 р. За твором Ж.- Б. Шардена
[взято з фондів МЗВО "КАМ"].



Рис. 4. Вправа "Лінія". Папір, лінери, кулькова ручка.
Васнецов А. 2017 р. За твором Ж.- Б. Шардена
[взято з фондів МЗВО "КАМ"].

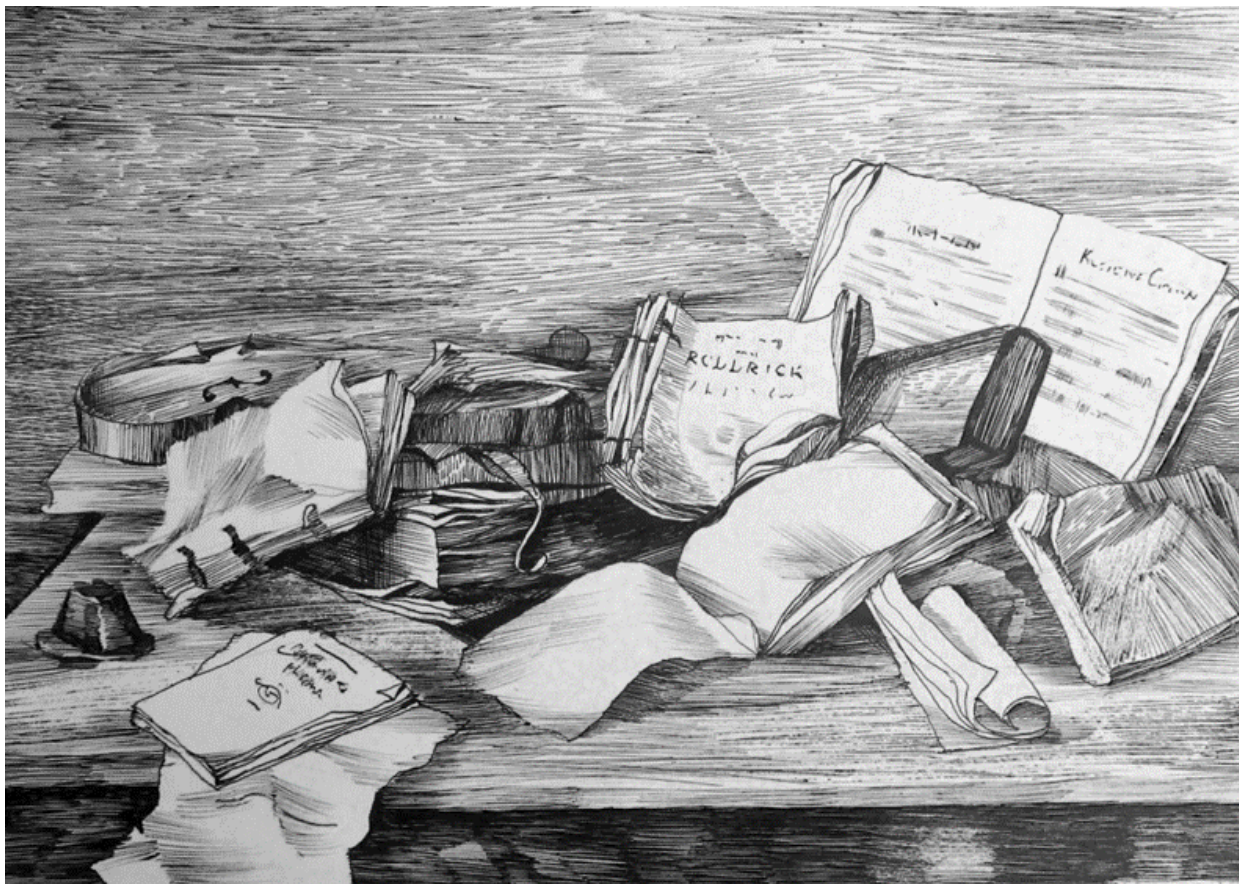


Рис. 5. Вправа "Лінія". Папір, лінери, кулькова ручка.
Моїсеєнко В. 2017 р. За твором Я. Хема
[взято з фондів МЗВО "КАМ"].

ВИСНОВКИ З ТЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ.

Підсумком практичного вивчення теорії композиції зазначеного жанру є подальше творче завдання на створення власної графічної композиції натюрморту в оригінальній графіці та реалізацію її в одній із друкованих технік.

Перспективним напрямом власної педагогічної діяльності авторка вбачає засвоєння студентами комплексу необхідних знань з теорії композиції та застосування їх при виконанні власних творів у інших жанрах образотворчого мистецтва, таких як портрет, пейзаж, тематична картина. Також оволодіння навиками творчої стилізації й художньої інтерпретації може стати запорукою розробки студентами власної графічної стилістики. Реалізація творчо інтерпретованих творів у різних оригінальних та друкованих техніках дозволяє поглиблювати розуміння композиційних схем видатних майстрів та виробляти власну пластичну мову графічних зображень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- [1] Яремків М. (2009). *Композиція. Творчі основи зображення*. Тернопіль: Підручники і посібники.
- [2] Зорко А.Є. (2011). Натюрморт у класичному живописі та академічній художній освіті. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*.
- [3] Крвавич А. П. (2019). *Натюрморт*. Київ: Політехніка КПІ ім. Ігоря Сікорського.
- [4] Логвиненко Г. (2008). *Декоративная композиция*. Москва : Владос.(рос.)
- [5] Даглдьян К. Т. Проблемы стилизации в декоративной живописи.(рос.) Вилучено з http://www.rusnauka.com/27_SSN_2012/Philosophia/4_117176.doc.htm
- [6] Тимків, О. (2021). Застосування методів графічної стилізації та інтерпретації живописних творів у вивченні композиції натюрморта. *GLOBAL AND REGIONAL ASPECTS OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT*. 25-26 жовтня, 2021р. Копенгаген, Данія. Вилучено з <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/15422>.
- [7] Ляшенко О. Д. (2011). Художня інтерпретація творів мистецтва в теорії та практиці наукового аналізу. *Частина 3. Неперервна музична освіта: теорія і методика*. Вилучено з <https://core.ac.uk/download/pdf/33689657.pdf>.
- [8] Колесник Е. С. О значении понятия "Художественная интерпретация" Вилучено з <http://jurnal.org/articles/2014/kult4.html>.
- [9] Шандрук С. (2015). Творчість як употужнення здібностей особистості. / *С. Шандрук // Психологія і суспільство*,(3),с. 86-91. Вилучено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Psis_2015_3_11.
- [10] Живкова О.(2020). *Дар Василя Щавинського (1868-1924)*. Київ: Фенікс.
- [11] Пелех М. (2013). Елементи візантійського та європейського стилю львівського малярства першої половини XVII століття. *Пам'ятки України №8 (192)*, с. 46-53.
- [12] Овсійчук В. (2001). *Класицизм і романтизм в українському мистецтві*. Київ: Дніпро.
- [13] Жолтовський П. М. (1982). *Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні*. Київ: Наукова думка.
- [14] Тимків, О. (2021). Композиція натюрморта: від вправ на аналіз до власних творів. *The driving force of science and trends in its development*. 29 січня, 2021р. Ковентрі, Англія. Вилучено із <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/scientia/article/view/8291/8263>.

УДК 93/94: 930.1

Опубліковано 20 серпня 2022 року

MYKHAILO DRAHOMANOV AS THE AUTHOR OF MODERN RESEARCH PRACTICES IN SOLVING THE PROBLEMS OF LOCAL HISTORY¹

HAVRYLIUK Mykhailo

PhD student

National Pedagogical Dragomanov University

UKRAINE

Abstract: *Mykhailo Petrovich Drahomanova is unreasonably called a historian and scientist. Analyzing a number of works written by him, we understand that the creation and argumentation of an idea that indicated the Ukrainian separation and the timing of the tradition of the state of Ukraine is dominant. Therefore, we will try to work out one of the proposed models of Ukrainianness in a geopolitical space: facts, historiography.*

INTRODUCTION.

This study is an attempt to outline the main form of the state, which Mykhailo Petrovich Drahomanov would be considered a compromise in the conditions that the occupation administration of the Russian and Austro-Hungarian empires were created.

For the formation of the historical state concept of Mykhailo Drahomanov, evidence was necessary, arguments that would become the basis. He began work on sources that proved the trap of the tradition of state-building. The scientist was based on his views on the history of the Cossacks, which had a sovereign state, and also was influenced by pro-European ideas that prevail at that time [1]. Historians, such as S.O. Yekelchik argues that Drahomanov was inclined to the federalistic model of the future Ukrainian state. We know that at that time there were federalists, but they advocated the interests of Ukrainians peacefully, publishing newspapers, magazines and brochures. Instead, Mykhailo Petrovich in this regard was quite fundamental and radical.

¹ Ця робота опублікована повторно [без змін]. Першопублікація: Havryliuk, M. (2021). MYKHAILO DRAHOMANOV AS THE AUTHOR OF MODERN RESEARCH PRACTICES IN SOLVING THE PROBLEMS OF LOCAL HISTORY. *Грааль Науки*, (4), 568-576. DOI 10.36074/grail-of-science.07.05.2021.109

Drahomanov definitely studied federalistic sentiment, analyzing foreign sources. Historical consciousness and historical opinion as components of the spiritual life of the Ukrainian people, the idealization of the Ukrainian people in the conditions of political unrest, state tradition. Cultural gravity, ethnic and territorial scattering of the Ukrainian people were largely XVIII politicized and ideologized. The specificity of the spiritual life of the Ukrainian people of the XVIII-XIX centuries. It was that his social ideals, ideological guidelines, political paradigms were not expressed in programs of political parties and public organizations, and on the pages of historical and ethnographic research, which claimed to recognize their high scientific and journalistic levels [4].

THE MAIN PART.

Appeal to the past Ukrainian people, the idealization of the Cossacks and Cossack-Hetman statehood, justification of the struggle against Polish domination and Turkish-Tatar invaders, the search for leakage of native history and language served as a powerful means of restoring historical tartiness, political and cultural tradition of the Ukrainian nation. 20-60 years of the XIX century. Marked a significant influence on the spiritual, cultural and scientific life of the Ukrainian people of romantic ideas. In a concentrated form, a romantic outlook can be characterized as a sense of nationality and the idea of cultural identity, transferred to the close and distant past of his people, carried out by the representatives of his intellectual elite [4].

From the end of the XVII s., Since the Ukrainian Cossack State was formed, in its territory, Orthodox clergy, and those who were left under the authority of Poland-Uniate. None of the churches wanted to put up with such a "boy disorder", as translations of the Bible and other church books to the popular language. So our folk language has not been delivered from under the superiority of the Church Slavonic and Starobolgarsky because our country did not moledy to the All-European Protestant movement. Consequently, in our territory, the situation was awesome: the same in parts of it as Orthodox, as well as the UNIA's everyday, or even every day in the Church, which our people have taught respect as the highest judge in the spirit of the genus, manifested the disregard for the language of our people, demonstrated its unfitness to communicate man with God [5].

Similar was the situation in the Russian empire, where the bishops, even in 1824, were banned a few decades Russian translation of the Bible. Made by

the Bible Society, and then allowed only for home, but by no means church reading. Instead, the Ukrainian translation of the Holy Scripture banned. The fact that in the XIV century. Stepan Permsky translated several church books to Ziryan (Komi), and for those 400-500 years ahead of British missionaries, Mykhailo Petrovich was associated exclusively with the weakness of the church hierarchy and the Christian tradition in Moscow in the times of Stepan Permsky, has not yet managed to establish in Northern Muscovy Church Panzry [4].

Mykhailo Drahomanov emphasized that education in Russia began in the south, in Kiev: there was a previously widespread Christianity, here was written writing, here were the annunciations, soning a boyfriend and the author "The words of the regiment of Igorev. The thinker noted that which by stating the relevant manifestations of intellectual life in South Rus in ancient times, modern circles are interested in the history of Eastern Europe, did not see this southern Russia in real images. They interpreted Russia only as a geographical, not a political or socio-cultural concept. In addition, they believed that after the Tatar pogrom of the XIII century, all Russian beginnings of civilization disappeared without a trace, that is, it was completely destroyed physically in all its manifestations, without leaving their people, nor even the remains of cultural achievements [6].

Meanwhile, Mykhailo Petrovich emphasized, according to his features, Kievan Rus Vladimir, Nestor and the author "The words of the regiment of Igorevi" was also South Western Rus, which in somewhat changed form lived under the name of Little Russia. From the Gold to this Coriffeus insisted that when in Ukraine, the development of civilization began, then this circumstance should be found in the current state of the sociocultural development of its people, because after the adoption of Christianity Kyivska Rus gave birth to Nestor, Vladimir Monomakh, produced "Volyn Chronicle", "The Word About the regiment of Igorvim" was also Southwestern Rus, which in somewhat changed form lived underneath the name of Little Russia. In view of this, Coriffeus insisted that when in Ukraine, the development of civilization began, then this circumstance should be found in the current state of the sociocultural development of its people, because after the adoption of Christianity Rus-Ukraine gave birth to Nestor, Vladimir Monomakh, produced "Volyn Chronicle", "The Word of the Igor Regiment", in this case, the Ukrainian people who settled this country had to participate, and not only relative proximity to Byzantium and Southeastern Europe [4].

In modern historiography, the fact of the sharp revival of cultural exchange between Ukraine and peoples of Western Europe during the XVI century is stated. In this case, the focus of the Western European public gradually leaned towards the perception of our Motherland as an original "Cossack Earth" at the border of European and Asian civilizations. Intercivilization space was filled with a specific culture, which consisted on the basis of a combination of elements inherent in Christian culture of Europe. Tightening the population of Ukraine from the raids of Tatar-Muslims inclined the Cossacks to the choice of European Christian culture in the Orthodox version [4].

In this context, stressing that Southwestern Russia, originally Ostrog with Volyn, and subsequently Kyiv became "nurseries" of literature and education for the entire East Slavic world, from the middle of the XVI to the middle of the XVIII century. Mykhailo Petrovich drew attention to the fact that most of his contemporaries did not know which connection existed between the South-Russian figures of the XVI-XVIII centuries and Rusins of the XII-XIII centuries. The emergence of educators of the XVI-XVIII centuries. It became possible precisely as a result of continuous education and relations with the educated world of southern Russia since ancient times and to the XVIII century. The consequence of this he considered that the relative education of the inhabitants of Ukraine XII-XIII centuries. In the official Russian historiography, it was explained exclusively by Byzantine influence, but the development of its literature of the XVI-XVIII centuries. - Latin-Polish influence, recognizing national only polemical literature in defense of Orthodoxy [4].

As a result, she noted Drahomanov, in the history of Ukraine (South Rus) left incompletely investigated even aspects that brought in the north of Russia and pay attention only to those parties concerning the history of Moscow Rus. For example, in the case of the political history of Ukrainian lands, interest in official historiography was only the activities of the ruling dynasty of Rurikovich. Instead, Mykhailo Drahomanov convinced that in the political and social life of Rus Vladimir Monomakh and the state of B. Khmelnytsky, there was a lot that did not come into the venue of the Moscow kingdom, but represents interesting politico-social phenomena of Ukrainian history [4].

The Russian public perceived the restoration of the historical memory of Ukrainian society as a daring challenge, sabotage from the inside against the "Trinity of Russian People's People's Department". That is why the development of Ukrainian historical science has caused a negative reaction

from the Russian intelligentsia, and by the imperial state apparatus-strengthening processes of denationalization of culture, the destruction of language and all Ukrainian social life. It is no coincidence that the official imperial policy in Ukraine was carried out under the slogans of the restoration of the "genuine movement", because it was believed that this "Russian" land is Russian, only with a spoiled polonization of the XVI-XVIII centuries. The consequences of which should be removed as soon as possible for the benefit of the local population [7].

As a result of the repression of Ukrainians, it was perceived as a struggle against attempts to decompose the "National Organism of Trinity of the Russian Nation", which relied on the autocratic system in conducting its policies. Moscow kings even during the formation of its own statehood declared itself to the heirs of the political heritage of Rus-Ukraine, arguing its right to "collecting Russian lands", and, referring to the generic ties of their princes with the Kyiv dynasty, assigned the name "Rus" for the newly created Moscow the state. The Ukrainian national revival destroyed this doctrine. That is why since the 1830s, government circles unfolded a permanent struggle against the national cultural and educational movement of Ukrainians [4, p. 92]. Russian tsarism constantly tried to "scientifically" to justify the appropriation of the Ukrainian territory. Imperial appropriation of the territory was not an act, but a process that reflected and ideological, and symbolic, and artistic, and toponymous development of space. This contributed to the establishment of an idea of the historical right of the Russian empire in the social consciousness [4].

It was history that was the main field of the battle for the autonomy of the Ukrainian people, whose statehood in its historical development did not concern other European peoples. In fact, the Ukrainian history "selected" in the Russian Empire is not just a territory of Ukraine, which Russian official ideologists considered their property, but also "Kyiv-Mother of Russian People", Center Orthodox faith and their statehood. The true Ukrainian history deprived Russian chauvinists of ideological principles in the fight against Polish chauvinists for the consciousness of ordinary Ukrainians who believed in his affiliation to the Lithuanian-Russians, and therefore the Lithuanian-Polish state, or Kievan Rus - Moscow State-Russian Empire [4].

Finding out fundamental nuances of ethnogenesis of the Ukrainian people gave an answer to the main ideological issues of the investigated period. Hence in their writings Mykhailo Drahomanov has repeatedly touched the problems

of the historical past of Ukraine of the period of Kievan Rus. The scientist-publicist emphasized that in the IX century by the Byzantine and Arab writers fixed in the territory of the present Ukraine, on the banks of the Dnieper and the Dniester, the Black and Azov seas, which was called ruses. Ethnographic information collected by researchers exposed to close and distant neighboring civilized states of the classical Middle Ages indicate the identity of this people and the state created by him [4].

Thus, M. P. Drahomanov was a supporter of the theory of the southern origin of ethnonymi "Rus", which appears in the Arab and Byzantine authors for the definition of a separate people. Accordingly, the origins of statehood begin in the south. With the gradual coverage of these people of the territory, the general name "Rus" is distributed. In a letter to V. Narlyotsky M. Drahomanov expressed unequivocally against, and did not recognize the existence of concepts Russia-Rus, or two moves. The first of them - "Rus" - in a narrow sense, that is, the old name of Ukraine, the second - "Rus" in the broad sense of this term, as a multi-ethnic state. Hence the division of "Rus" to large, small and white Russia after the collapse of this state [4].

Smaller Russia has become, according to M. Drahomanov, the name of the core of the former state by the Greek tradition, especially emphasized. The term "Little Russia", which was actively propagated by official imperial circles to affirm the secondary to the Ukrainian, and, above all, history, for a completely fair view of the scientist, was a book. This ethnonym was not used by the inhabitants of Ukraine to its entry into the Moscow kingdom-Russian empire, that is imposed by the ideologues of Russian tsarism. Providing automotivity of the name "Rus", Mikhail Petrovich Dorikov M. Kostomarov and P. Kulishev for the fact that these intellectuals did not recognize the division of the concepts of "Rus" and "Russia" [4].

M. P. Drahomanov drew attention to the fact that the term "Rusin" is an old term that has been preserved in the name of the people of Ukraine even in the XIX century. It emphasized that some scholars and ordinary residents of the Dnieper and Western lands of ethnic Russia, supporters of the idea of unity of Russian and Ukrainian ethnic groups, quite false sometimes considered this name artificially brought from the outside, fictitious Poles for contrasting Ukrainians (Rusyns) and Russians. It is possible to state the fact of the ideological confrontation of the Russian and Polish intelligentsia for domination of the consciousness of ordinary Ukrainians, which ensured the implementation of the political goals of a successful part of this confrontation

[8].

Like M. Kostomarov, Mykhailo Petrovich advocated a separation of the development of Ukrainian ethnos, starting with the ancient age, when the inhabitants of North and Southern Russia had significant differences in the language [4].

Provision of scientific falseness of Norman theory, M.P. Drahomanov special emphasis made on such an argument as vision. He emphasized that in the writings of Arabic and Byzantine writers, which described Ukrainian territories IX and X centuries. A large number of cities in the agricultural population is fixed, part of which formed a semi-trading, semi-military layer. Moreover, the fees of these free military wives were more or less elected, and their power is limited to the vision, the council of his wife. M. Drahomanov noted that such a state of affairs remained unchanged until the Tatar invasion [8].

Significant influence on the formation of historical views Mykhailo Petrovich had works by M. Kostomarov, who advanced the concept of succession of later periods of Ukrainian history with the Old Russian Domestic. The very formation of the Old Russian state, this historian considered as a result of the process of formation on the basis of Slavic tribes of six independent nationalities. In general, the leading idea of scientific ethno-historical research by M. Kostomarov can be defined as the concept of equality of territories of Kievan Rus, the socio-political and national-cultural unity of the Russian and Ukrainian peoples, which he argued in the work of the "two Russian nationality", written in the influence of circumstances [4].

The presence of heep in the organization of social life, according to Mikhail Petrovich, certified the automotive in the internal self-organization of the Ukrainian-Slavic tribes, their independent development in the direction of creating its own statehood. From this world-political basis, the researcher was assigned a meager role in the influence of an external factor on the process of state-building of the East Slavic tribes, for the exaggeration of which M. Drahomanov criticized the Norman theory of origin of M. Kostomarov. The fact that the origin of the political organization of the Eastern Slavic peoples was mixed with ethnogenesis, which are quite independent with their own processes [13].

In autonomy of the process of ethnic and political development of the Ukrainian people, the thinker saw confirmation of the fact that the history of the ancient Kyiv region is directly related to the history of Cossack Ukraine and

the place of events, and the functioning of republican institutions. The Cossack Council, according to M. Drahomanov, was similar to the Old Russian vision as an institution of the popular decision of the most important issues of management of the ancient community. Cossacks in Sich lived in the conditions of military democracy as a stage of state-building, so the Cossack Council performed a role similar to the early medieval East Slavic Viche - the realization of the law of warriors to participate in solving vital issues of socio-political life [14].

At the same time, the scientist did not absolutize his visual orders, he considered them in evolution, noticing the gradual narrowing of Kiev, by means of pressure from the princes and the boyars, the functions of the vision. Mikhail Petrovich drew attention to the doctrine of origin of the principal authorities from God, which took place after the introduction of Christianity. Martialism served as the idea of the idea of a prince's power. The eastern variant of Christianity proclaimed the subordination of the Orthodox Church to the state, which, according to the church ideology, contributed to the spread of Christianity in its territory, and instead, the Church preached the state ideology, formally based on Christian values [8].

The largest losses caused Ukraine by the Mongol-Tatar invasion of the XIII century. M. P. Drahomanov believed that it greatly slowed down its development, the Ukrainian historical process began to lag behind the pan-European. He drawn attention to that the highest authorities of the "Naval Horde", which was concentrated in the hands of Khan, were needed intermediaries from subordinates of peoples. Therefore, the Ordinians supported the privileges of princes to the detriment of the rights of Vichus, as well as the advantage of the rights of great princes over the rights of small princes and cities. Mikhail Petrovich drew attention to the differences in the relations between different regions of the former Kyiv State with the Horde Empire, noting that the Tatars supported the authorities of the Moscow princes that enjoyed a special commitment of Khan. Instead, the princes of Kyiv - the Galician group, which were not so easy to detect the humility of the will of the conquerors, often died from manifestations of Khan's anger [15].

The struggle for the independence of the lands of Southwest Russia from Mongol rule took place in parallel with the incorporation of the territory of Belarus and Ukraine into the Grand Duchy of Lithuania. At the same time, the restoration of Russian statehood in the XIV century. Agreed on the legacy of the feudal fragmentation of the XII century., which did not allow protection

against Tatar raids. Noting that Ukrainians, fleeing from Tatars, had to escape far to the north, to the spider, Niman and Pripyat, as a result of which Ukraine, for some time not completely desolated. Despite this circumstance, the historian defended the point of view of the autonomy of the socio-political development of the Ukrainian people [8].

The scientist in the position of the Ukrainian historiographic tradition stated the organic transformation of Russia as a political formation in the Galician-Volyn princely state during the XIII century. Mykhailo Drahomanov highly valued and positively evaluated the role of Prince's policy Danylo Galitsky, and especially his desire to create in Galich or Holmes the political center of the "Land of Russian" as a legitimate heir of the ancient Kyiv. In this way, having established the Western Center of the Russian statehood independent from the North-East Vladimir-Suzdal principality, to defend the independence of the Galician-Volyn state and its right to unite the Russian lands around its capital [13].

In this regard, Mykhailo Petrovich noted that whose destructive was not destined to Bati Tatars in Southwestern Rus, she quickly recovered from a pogrom, and even inspired fear in Tatars. Soon, the Russians came to offensive actions against enslavents, so that this era is unlikely to be called Mongol's oppression for the southwest movement to the extent that it was for Northeast Rus. Already during Danil Galitsky, Ukrainians dared to rebel against the Tatars, although these uprising were suppressed, but the idea of independence from Mongolsky rule firmly fixed in the public consciousness of the Galician-Volyn principalities, which frankly indicates a deep roots of the state of Ukrainians [16].

In turn, modern researchers pay attention to the fact that the son of the son of Danil Lev in relation to the Golden Horde was reduced to show loyalty and independent conduct in his state. Participation in organized tatars against the North-Western neighbors - Poland and Lithuania, profitable for the Galician-Volyn state also provided lands of the Galician-Volyn principality relative calm. The formal dependence on Golden Horde Khan contributed to the consolidation of society, the formation of strong political institutions and the creation of its own social system. Thus, state-building on Ukrainian lands acquired a systematic nature, but did not reach its logical completion [13].

Instead, the main consequence of the Mongol conquest for Ukraine M.P. Drahomanov considered the fact that weakened by the struggle against the Tatars, it lost more and more its territory, and then was deprived of national

sovereignty. Ukrainian lands were divided between neighboring states, which significantly slowed down to socio-economic, political but also ethnocultural development of the Ukrainian people. After the termination of the dynasty of Rurikovich in Galicia, this territory took possession of Poland, Moldova managed to capture Bukovina and part of Podillya. And the rest of Ukrainian lands entered the power of the Lithuanian-Belarusian princes from the Gediminovich Dynasty [17].

For Ukrainians, the establishment of power by a foreign dynasty was not an extraordinary novelty. Kievan Rus arose as a state as well when establishing a foreign scandinavian dynasty of Rurikovich. In addition, the accession of Ukrainian lands to the Lithuanian state was almost without resistance to the Ukrainian population, since new hosts did not interfere in the domestic life of the Ukrainian society, only demanded the implementation of military service to their benefit for land. Thus, borrowing a significant part of the national and state-building traditions of the Ukrainian people, Lithuanians created its own political culture very similar to Ukrainian [13].

Modern Ukrainian historiography generally goes out of the fact that the Great Principality of Lithuania was a state in which the title people only the title actually and was presented. By the end of the XIV century. The Great Principality of Lithuania in general was a conglomerate of regions with a very colorful status, occupying a domain of the Grand Duke, Vasal Principality and Solved Members of the Ruling Dynasty. To the latter, Ukrainian Kiev, Novgorod-Siversk, Volyn and Podilsky principality belonged to the latter. Their rulers from the Gedimin dynasty, baptized by the Orthodox ceremonial, married to the Russian princes, adopted to local everyday life, were not perceived as conquerors, on the contrary, the fans have been reacting with a local knowledge, which supported them in conflicts with the Grand Duke [13].

Mykhailo Petrovich also considered the Lithuanian state with one of the successors of Kievan Rus. He believed that there were two great kingdoms: on both sides of the Dnieper, where Ukraine and White Rus, ordered the princes of the Lithuanian genus, and then to the north-east, where Moscow, remained the princes of Moscow, an ancient kind of Kiev princes. At the same time, the scientist emphasized that he was released from the Tatars for a century earlier than Moscow Rus. Actually, this can be considered a great achievement, given the fact that the Ukrainians actually did not have a choice in solving the issue of its accession to the Lithuanian state [10].

CONCLUSIONS AND RECOMMENDATIONS.

Summing up the above should be considered a dragomanov researcher who tried to create an actual vision on the problem of teaching domestic history. He launched practices and was able to show another vision on the processes of the past. Drahomanov's concept significantly differed from the general "lacunies of the Russian world", where Ukrainian history was not a separate phenomenon, but by raw material appendage to M. Pogodin and V. Karamzin. Thunders should be introduced to the argumented base, which confirms the uniqueness of Ukrainian history.

REFERENCES:

- [1] Potsiurko O.Iu.(2016). Proekt konstytutsii y ukrainske pytannia v pohliadakh M. Drahomanova. Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii, (10), 106-109.
- [2] S. O. Yekelchik. (1995).«Federalizm M. Drahomanova». Sotsialno-filosofski idei Drahomanova. Vylucheno iz: <http://www.ditext.com/yekelchik/federal.html>
- [3] M.Drahomanov(1878). Hromada: Ukrainska zbirka, vporiadkovana Mykhailom Drahomanovym.S.568.
- [4] Drahomanov M. P. (1991).Borba za dukhovnuu vlast y svobodu sovesty v XVI-XVII stoletiyakh(s. 54 – 106). Kyev.
- [5] Drahomanov M. P. (1907). Stari khartii volnostei (S.34). Kyiv: Ranok.
- [6] Hrebtsova I.S. (2002). Peryodecheskaia pechat v obshchestvennom razvytyy Yuzhnoho stepnoho rehyona Rossyiskoi ympery (Vtoraia tret XIX v.). Odessa: Astroprynt.
- [7] Drahomanov M. P. (1915). Rai i postup. Viden: Nakladom Drukarni Partii Ukrainskykh sotsialistiv-revoliutsioneriv.
- [8] Hrushevskiy O. (1915).Z zhyttia Kyivskoho ukrainskoho hurtka v 1870-1874 rr. (S. 107 – 112.). Odesa: Osnova.
- [9] Kolesnyk I.I. (2000). Ukrainska istoriografii (XVII- pochatok XX stolittia). Kyiv: Heneza.
- [10]Vashchenko V.V. (2009). Stratehii konstruiuvannia M.Hrushevskym ukrainskykh metanaratyviv: metody ta yikh funktsii(avtoref.dys..d-ra ist. nauk) Dnipropetr.nats.un-t im. O. Honchara. Dnipropetrovsk, Ukraina.
- [11]Vashchenko V.V. (2009). Stratehii konstruiuvannia M.Hrushevskym ukrainskykh metanaratyviv: metody ta yikh funktsii(avtoref.dys.d-ra ist. nauk). Dnipropetr.nats.un-t im. O. Honchara. Dnipropetrovsk, Ukraina.
- [12]Drahomanov M.P. (1991). Chudatski dumky pro ukrainsku natsionalnu spravu (s.430-457). Vybrane. Kyiv: Naukova dumka.
- [13]Kruhlashov A. M. (2000). Stavlennia M. Drahomanova do problem religii ta Tserkvy. Ukraina moderna. – Lviv,. – Chyslo 4-5. – S. 105-123.
- [14]Kashuba M. (1993). Humanistychni ta reformatsiini idei v Ukraini druhoi polovyny XVII st. Yevropeiske vidrozhennia ta ukrainska literatura XIV –XVIII st. Kyiv: Naukova dumka.
- [15]Klymchik L.A. (1995). Pedahohichni pohliady M.P. Drahomanova: (dys..kand.ped.nauk). Instytut pedahohiky, APN Ukrainy. Kyiv,Ukraina.
- [16]Kozub L. (2002). M. P. Drahomanov – doslidnyk istorii suspilno-politychnoho rukhu XIX stolittia v Ukraini (avtoreferat dys..kand.ist. nauk). Kyivskiy universytet im. T. Shevchenka. – Kyiv, Ukraine.

ІСТОРИЧНІ ЗДОБУТКИ УКРАЇНСЬКИХ ГІМНАСТІВ В РАМКАХ СУПЕРНИЦТВА РАДЯНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ СПОРТИВНОЇ ГІМНАСТИКИ В 1960-Х РР.¹

БУТЕНКО Владислав Едуардович 

аспірант кафедри східноєвропейської історії
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

УКРАЇНА

Анотація: *В роботі проаналізовано динаміку розвитку спортивної гімнастики на тлі загострення конкуренції на світових змаганнях. Реконструюючи історичний поступ гімнастики як олімпійського спорту, звертається увага на основні досягнення та прорахунки, причини появи негативних тенденцій у розвитку спортивної гімнастики в УРСР. порушено питання підготовки гімнастів високого класу. В цей час демонстрація вищих спортивних досягнень стала одним з аргументів у політичній боротьбі двох систем, а спорт – засобом міжнародного спілкування. Значущими подіями цього етапу стали вихід радянських спортсменів на міжнародну арену та їхня участь в Олімпійських іграх.*

ВСТУП.

Спорт набув у радянський період рис важливого соціально-культурного явища, забезпечував комунікацію всередині національних спільнот і на міжнародному рівні. Окрім того, спорт в радянські роки – це імідж та престиж країни. Промовистим свідченням чого є яскраві та абсолютні перемоги радянських гімнастів на більшості з Олімпійських ігор, що служило додатковим потужним позитивним іміджем для країни, а також пропаганди серед населення в непереможності, силі та передовому рівні розвитку СРСР.

Варто зазначити, що, на превеликий жаль, у часи Незалежності українці втратили більшу частину цієї радянської спортивної спадщини

¹ Ця робота опублікована повторно [без змін]. Першопублікація: Бутенко, В., & Іваненко, В. (2021). ІСТОРИЧНІ ЗДОБУТКИ УКРАЇНСЬКИХ ГІМНАСТІВ В РАМКАХ СУПЕРНИЦТВА РАДЯНСЬКОЇ ТА ЗАРУБІЖНОЇ СПОРТИВНОЇ ГІМНАСТИКИ В 1960-Х РР. *Грааль Науки*, (4), 583-590. DOI 10.36074/grail-of-science.07.05.2021.111

– інфраструктури, спеціалістів, і відтоді політику в галузі молоді та спорту українській державі доводиться вибудовувати практично заново. Звернення до досвіду попередніх років здатне допомогти уникнути помилок на цьому шляху.

Формулювання цілей. Мета дослідження полягає у реконструкції історичного процесу розвитку спортивної гімнастики та аналізу досягнень українських гімнастів у рамках суперництва радянської та зарубіжної гімнастики.

ОСНОВНА ЧАСТИНА.

У 1952 р. на XX Олімпійських іграх всі радянські олімпійці були дебютантами. Всю світову спортивну громадськість цікавило, як же складеться цей дебют. Спортивні оглядачі не передрікали радянським гімнастам особливих лаврів. Навіть гімнастам, попри успіхи на міжнародних Дружніх іграх і в зустрічах з найсильнішими командами [1]. Пророкували, що радянські гімнасти посядуть п'яте місце, адже не було олімпійського досвіду. В той час як лідируючі позиції у спортивній гімнастиці до цього часу займали команди Швейцарії та Фінляндії. Врешті решт перемогу здобули радянські гімнасти, серед яких найбільшої кількості нагород здобули представники Української РСР В. Чукарін, Н. Бочарова, М. Гороховська, Т. Демиденко, А. Ібадулаєв, М. Дмитрієв та Є. Бокова [1].

В Хельсінкі кожний виступ радянських гімнастів постійно супроводжувався стрекотінням кінокамер. Найбільше запам'яталися майбутні суперники – японські тренери та спортсмени, котрі, за спогадами радянських спортсменів, «знімали ледве не сидячи верхи на тобі» [1]. Таким чином, японські спортсмени не губили жодної хвилини, щоб запозичити досвід у зарубіжних майстрів гімнастики [1, 2].

Під час Олімпіади 1956 р. у Мельбурні радянську команду зі спортивної гімнастики почали наздоганяти японські гімнасти. Їх стрімкий успіх став тоді справжньою сенсацією. Лідером японської команди був молодий гімнаст Такасі Оно. Він витратив під час Олімпіади в Хельсінкі чи не найбільше плівки, знімаючи портативним кіноапаратом виступи радянських гімнастів [2]. Як показав результат – зовсім недаремно. Він став зрілим майстром, що й ствердила його золота медаль за вправи не перекладині. В абсолютному заліку він також був близький до абсолютного успіху, а в обов'язковій програмі випередив В. Чукаріна

на 0,15 бала, якому ледве вдалося наздогнати Токасі Оно та отримати переможні 0,05 бала, котрі зробили В. Чукаріна вдруге абсолютним чемпіоном. Японська команда зайняла тоді 5-е місце. Двоє з них – М. Такемото (стрибки) та Т. Уесако (вільні вправи) – здобули срібні медалі [2].

З початком 1960-х рр. розпочинається різке зростання суперництва на міжнародній спортивній арені між радянськими і зарубіжними гімнастами. У 1960-ті роки командну першість серед чоловіків почали здобувати японські гімнасти. Однією з причин цього було значне покращення їхніх виступів на коні, адже японські спортсмени опанували техніку виконання кіл двома руками у доволі швидкому темпі і з великою амплітудою рухів. Це дозволило їм у наступних змаганнях виступати краще за радянських гімнастів [3].

Слід, однак, зазначити, що спортивними суперниками радянських гімнастів і гімнасток були різні зарубіжні команди. У чоловіків основними суперниками, як уже було сказано, в 1956 р. на Олімпійських іграх в Мельбурні (Австралія) поволі ставали японські гімнасти [4, 5]. Перша невдача спіткала радянських гімнастів в 1960 р. на Олімпійських іграх в Римі, де вони програли японським спортсменам золоту медаль в командній боротьбі [2, 3, 6]. Виступ японських гімнастів за довільною програмою здивував спортивну спільноту, адже були вилучені характерні для японської гімнастики складні елементи та поєднання. На противагу цьому їх вправи були ідеально вихолощені, а головною метою стала боротьба за середній бал [3, 6]. Прагнучи за будь-якої мети перемогти радянських гімнастів, японські спортсмени пішли на зниження складності комбінацій, щоб уникнути зривів, слабкого виконання окремих елементів і досягти середньої оцінки у 9,5 балів з виступу кожного спортсмена. Виявилось, що цього було досить для перемоги [4].

Наведемо цікаву деталь: в день виступу японських гімнастів на окремих снарядах було продемонстровано комбінації великої складності, адже для особистої перемоги необхідні високі бали [3]. Але успіхи японських спортсменів виявилися значно скромнішими. Лідер японської команди Такасі Оно одразу, з перших же вправ обов'язкової програми впевнено вийшов вперед, поступово збільшуючи свою перевагу. Коли до закінчення турніру залишилося всього три види довільної програми, всі були переконані: народжується сенсація, радянські гімнасти втрачають

медаль абсолютного чемпіона, якою на двох Олімпіадах підряд володів львів'янин В. Чукарін. Все ж на XVII Олімпійських іграх гімнаст Б. Шахлін зміг зберегти за собою звання абсолютного чемпіона; він же переміг у вправах на брусах, коні і в опорному стрибку [3, 6]. В той же час А. Азарян отримав золоту медаль за вправи на кільцях. Тож радянські гімнасти відвезли додому кілька комплектів медалей: 5 золотих, 3 срібні та 3 бронзові [7].

Не зважаючи на слабкість японських гімнастів в особистій першості, бачимо, що вони добилися головного – командної першості. В той час як радянська гімнастична школа тим і славилася, що її представники завжди виконували вправи високої складності на найвищому рівні. Однак такий підхід призвів до втрати балів. Наприклад, Ю. Титов, через надмірно складну комбінацію, не зміг завершити вправу на коні [6].

Таким чином, хоча й результат Олімпійських ігор в Римі залишився оптимістичним, але це далеко не так. Хоч радянські гімнасти залишилися найсильнішими у світі, проте було й що повчитися й радянським майстрам, потрібно було шукати можливостей поліпшити їх виступи. Адже за 1950-ті рр., після XV та XVI Олімпійських ігор радянська гімнастика зробила великий крок вперед, особливо у складності вправ. На озброєнні більшості радянських гімнастів були вправи, про виконання яких їх суперники навіть і думати не могли. Наприклад, ввели в гімнастику до довільних вправ сальто вперед і боком, стойку на бумі на одній руці, зіскок з бума «фляком», стрибок «льотом» та інші надзвичайно складні елементи [4, 6]. Та коли вони були під силу одному спортсмену, то їх можуть використовувати і повинні взяти на озброєння і всі інші. Зважаючи на чималий поступ суперників, слід було терміново модернізувати програму. Складні вправи потрібно було поєднувати вміло з легкими елементами у вигляді зв'язок, добре фіксувати статичні положення, покращити артистичність [6]. Гімнастам УРСР варто було взяти приклад зі свого колеги по команді Альберта Азаряна, в котрого була присутня легкість виконання, яка допомагала зробити враження невимушеності, що ціниться не лише глядачами, але й суддями [3]. Вміння приховати складність вправи і напруженість її виконання може знадобитися і в тому разі, коли спортсмен раптом зустрінеться з несподіванкою під час свого виконання [6].

Під час першості світу зі спортивної гімнастики у Празі в 1962 р. японська команда спортсменів підтвердила результати минулої

Олімпіади. Перше місце в командному заліку отримали японські гімнасти, отримавши 574,65 бала, випередивши команду СРСР на півтора бала. Третє місце посіла чехословацька команда [8]. Результати особистої першості були також невтішними. Перемогу вдалося здобути лише в багатоборстві та кільцях завдяки зусиллям Ю. Титова. В опорному стрибку перемогу отримав чеський гімнаст П. Крбец, кінь та бруси – М. Церар (Югославія). Японські гімнасти здобули перемогу у вільних вправах – Т. Оно та вправи на поперечині – Н. Айхара [8, 9].

У 1964 р. на Олімпійських іграх в Токіо радянські спортсмени виступили значно гірше. Золотою медаллю на цей раз був нагороджений лише Б. Шахлін за вправи на поперечині, решта спортсменів удостоїлася 3-х срібних медалей (з них одна за командну першість) і 3-х бронзових (з них одна за багатоборство) [10]. На цей раз Б. Шахлін в багатоборстві завоював лише бронзову медаль [8]. На нараді гімнастичного активу за підсумками Олімпіади відбувся виступ державного тренера В. Муратова, який звинуватив Б. Шахліна в недостатній дисциплінованості під час підготовки до змагань в Токіо, а також в тому, що він недостатньо серйозно поставився до режиму тренувань і тільки через це підвів радянську команду, а сам зайняв друге місце [9]. На справді ж причиною поразки стало те, що зарубіжні гімнасти змогли перевершити радянських в усіх аспектах – у силі, майстерності, оригінальності, пластиці, акробатиці та новизні. Радянських гімнастів змогли побороти югослав М. Церар (кінь), італієць Ф. Менікеллі (вільні вправи), японці Ю. Ендо (багатоборство, бруси), Т. Хаята (кільця), Х. Ямасіта (стрибок) [9]. Отже, Олімпійські ігри в Мельбурні показали, що в радянській гімнастичній школі є серйозні проблеми. Відбиток однотипності, композиційної млявості та одноманітності був у більшості вправ [8, 9, 11].

У жінок на цьому етапі все складалося по-іншому. У 1956 р. Лариса Латиніна завоювала в Мельбурні на XVI Олімпійських іграх золоті медалі в багатоборстві, за опорні стрибки та вільні вправи. Радянські гімнастки також вибороли золоту медаль у командному заліку [8]. На Іграх XVII Олімпіади у Римі знову вдало проявили себе гімнастки з УРСР, які переконливо довели, що їм немає рівних в світі. Л. Латиніна зберегла за собою звання абсолютної чемпіонки, а також перемогла у вільних вправах. М. Ніколаєвій з Одеси за опорний стрибок було присуджено золоту медаль, а гімнастка з Києва П. Астахова стала олімпійською чемпіонкою на брусах. Лише у вправах на колоді чемпіонкою стала

чехословацька спортсменка Єва Босакова [11]. Це є яскравим свідченням того, що саме українська школа спортивної гімнастики займала провідний щабель у світовій гімнастиці.

Головними суперницями радянських гімнасток на Олімпійській грі були: в 1956 р. команда Угорської Народної Республіки, з 1960 по 1968 р. – Чехословацької Радянської Соціалістичної Республіки, а з 1972 р. – Німецької Демократичної Республіки [5, 13].

Варто згадати XXXIII Чемпіонат СРСР зі спортивної гімнастики, який став перевіркою сил гімнастів перед чемпіонатом у Дортмунді (ФРН) у вересні 1966 р. і один з важливих етапів на шляху до XIX Олімпійських ігор у Мехіко. Вперше радянські гімнасти перевіряли власні сили в обов'язковій програмі, яка почала діяти після олімпіади в Токіо [5].

Спадкоємцем великих перемог українських гімнастів В. Чукріна (Рим, 1954), Б. Шахліна (Москва, 1958 р.) та Ю. Титова (Прага 1962 р.) став гімнаст з РРФСР М. Воронін, який на чемпіонаті світу у Дортмунді став абсолютним чемпіоном [13, 14]. Таким чином, була перервана традиція українських спортсменів очолювати п'єдестал світової спортивної гімнастики, незмінним залишилося те, що четвертий раз підряд золота медаль абсолютного найсильнішого гімнаста світу стала здобутком радянських спортсменів [14].

Чоловіча команда здобули срібні нагороди, вона мала являти собою грізну силу, однак перед чемпіонатом захворів лідер команди Б. Шахлін, який до Москви не доїхав. У чоловіків української команди позначилася недостатня тренуваність, навіть у виступі Ю. Титова, який замкнув шістку олімпійців. Наступні місця зайняли харків'янин В. Шаменко і киянин В. Куц. Судді та тренери зазначили, що гімнасти Ю. Тарасюк, О. Костін, О. Мойсеев і В. Медведєв змагалися нижче своїх можливостей. Незаперечними переможцями цього чемпіонату стали гімнасти РРФСР – С. Діамідов та М. Воронін [11, 14].

Переможцями командної боротьби стала жіноча команда УРСР, після них москвички та ленінградки, які відповідно посіли друге і третє місце. Сплав досвіду і молодості являла собою на чемпіонаті українська жіноча команда. З одного боку – досвічені П. Астахова, Л. Латиніна, М. Ніколаєва, Л. Лубенець, А. Підгурська; з другого – молоді, але достатньо майстерні Т. Паламарчук, Т. Беляєва, Л. Россіхіна [13]. Були і певні невдачі. В обов'язковій програмі, наприклад, жінки невдало виконали стрибки: четверо мали оцінки по 9 балів, ще четверо – менші. У вільних вправах

троє одержали менше 9 балів. У довільній програмі не змогла запобігти падінню з колоди Л. Лубенець, Л. Россіхіна, А. Підгурська. У фінальних змаганнях перемогла П. Астахова, яка впевнено лідирувала до виступів на колоді, де її чекало падіння, тоді як вперед вийшла лєнінградка Н. Кучинська, яка вперше стала абсолютною чемпіонкою. П. Астахова залишилася другою [14, 15].

Велике значення для розподілу загальнокомандних місць мали виступи молоді за програмою кандидатів у майстри. Треба зазначити, що молоді гімнасти здали позиції. Адже починаючи з 1928 р., гімнасти УРСР лише тричі були нижче другого місця [15]. Якщо дорослі жіноча та чоловіча команди опинилися другими, випередивши збірну та здобули солідний розрив на 13,4 бала, то юнацька збірна УРСР додатково програла ще 5,59 бала [15]. Особливо у юнаків спостерігалось закономірне відставання, жоден з юніорів протягом усього турніру не претендував на першість і навіть на призове місце в абсолютному заліку.

Характерним був склад команди дівчат, який свідчить нам про географію розвитку спортивної гімнастики в УРСР. За право представляти збірну республіки увійшли чотири гімнастки з запорізької ДСШ, при чому всі вони зі школи № 79, де тренером гімнастів був відомий тоді Ю. Бегельфер [16]. Крім них були ще дві киянки. Таким чином, зазначимо, що в УРСР підготовкою гімнастів займалися 194 ДСШ, що об'єднувало тоді 20 тис. гімнастів, якими опікувалися понад 500 тренерів [15]. З цього можна зробити висновки, що обрати для юнацьких команд було майже нікого. Показово, що тільки у Львові, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Донецьку знаходилося більше чотирьох десятків ДСШ, де займалися під керівництвом 105 тренерів 4450 юних гімнастів [15], а в молодіжних командах від Донецька було два учасника, від Львова і Харкова – по одному, від Одеси і Дніпропетровська не було на цих змаганнях жодного спортсмена-гімнаста [15].

Варто зазначити, що наприкінці 1960-х рр. на Олімпійських іграх в Мехіко у 1968 р. гімнастки Чехословаччини випередили радянську жіночу команду на 0,3 бала, однак втримати першість так і не змогли, адже в обов'язковій програмі радянські спортсменки були кращими [17], а також завоювали золоту медаль у командних змаганнях у багатоборстві, однак серед переможців не було жодної гімнастки з УРСР. Росіянка Н. Кучинська була кращою на колоді, а Л. Петрик – у вільних вправах. В той же час, золота медаль в особистій першості з

багатоборства радянським гімнасткам не дісталася [5].

Чоловіча команда програла японцям понад один бал у перший же день змагань. Навіть неперевершений майстер виконання вправ на брусах С. Маркелов припустився серйозних помилок. Слід вказати, що цей програш був закономірним. Винні у цьому не тільки гімнасти, а й чоловічий технічний комітет Федерації гімнастики. Радянські гімнасти за кожне перебільшення норми, незважаючи на зовнішню ефективність, отримували менше на 0,3 бала. Вимоги зайвої складності відібрали у них чимало сил, а також мало негативне психологічне значення [17].

Визначним на Олімпіаді в Мехіко, що вперше до збірної СРСР зі спортивної гімнастики не увійшов жоден гімнаст УРСР, хоча на попередніх Олімпіадах вони становили половину обох збірних колективів – жіночого і чоловічого. Це вкотре підтверджує поступовий процес стагнації української спортивної гімнастики, яка вимагала термінових змін та реформувань. Потрібно відзначити, що найкращими серед радянських гімнастів того часу серед жінок – Н. Кучинська, З. Вороніна, Л. Петрик; серед чоловіків – М. Воронін та В. Клименко, котрі виступали тоді в найсучаснішій манері [13, 17].

Як бачимо, вже наприкінці 60-х років минулого століття українська спортивно-гімнастична школа за доволі короткий проміжок часу розгубила свої традиції, намітилися негативні тенденції розвитку спортивної гімнастики в УРСР [13]. В той же час, як згадувала колишня олімпійська чемпіонка Н. Бочарова: «високообдарованих майстрів, майбутніх Шахліна, Чукаріна, Титова, Латиніну чи Астахову віднайти не вдається. Залишалось лише мріяти про золото на всесоюзних змаганнях, а на міжнародних не треба було сподіватися» [18].

Варто додати, що радянську гімнастику та тренери характеризуються поверхневим підходом до обов'язкової програми, пояснювалося це тим, що вона, мовляв, недовговічна, тому й не варта великої уваги [17].

На думку Н. Бочарової [18], головні проблеми в українській спортивній гімнастиці були у значному омолодженні складу учасників змагань – від міських до всесоюзних. В той же час сенсаційні успіхи 15-річної росіянки Л. Петрик і 16-річної Н. Кучинської зробили ніби незаперечне твердження: юність – час великої майстерності. Цей підхід є невірним, тому що досить часто спортивний талант, у кого – більший, у кого – менший, вимагає часу, і досить значного, для остаточного визрівання. Наприклад, чемпіонки Л. Латиніна та П. Астахова, які у 18-19

років не відзначились нічим особливим, їх обдарування розкрилося в 22 роки, і до тридцяти років вони переможно виступали на всесоюзній та міжнародній арені [18]. Так само і серед чоловіків, де всі уславлені гімнасти робили свої переможні кроки у 22-23 роки, тобто коли набули необхідного розвитку сили і витривалості, що особливо важливо гімнастиці чоловічій з її вищими вимогами до тренувань і виступів у змаганнях. Тому однією з причин погіршення результатів спортсменів-гімнастів стало надмірне форсування підготовки молодих спортсменів. Тренери та молоді гімнасти нехтували старанним опрацюванням обов'язкової програми, адже вона корисна тим, що примушує гімнаста серйозно ставитися до всіх елементів, у тому числі до тих які не подобаються спортсмену [18].

Згідно з думки М. Дмитрієва [19], заслуженого майстра спорту та тренера СРСР, українським гімнастам заважало відновленню провідних позицій у спортивній гімнастиці надто швидка відмова від власних традицій та почерку: коли гімнасти УРСР у складі радянської збірної вийшли на світову і олімпійську арену, вони одразу стали законодавцями гімнастичної моди завдяки наявності багатьох оригінальних елементів. У вправах на коні, наприклад, увесь світ вчився у радянських гімнастів виконувати круги обома ногами в обидва боки не тільки на ручках, а й на всьому «тулубі» коня [19]. Так суперники вивчали більш складні елементи і почали брати гору, в той час як вітчизняні гімнасти почали нехтувати своїм, а брали на озброєння чуже, значно легше.

Разом з цим були відчутні проблеми в загальноосвітній школі, а також і в секційній роботі. Давалося в знаки недостатнє забезпечення матеріального устаткування шкільного та секційного залу, який мав би мати окрім всіх снарядів та шведської стінки ще спеціалізовані пристрої для розвитку сили [20]. Щоб виховати майстрів гімнастики необхідні не тільки повні комплекти снарядів, але й допоміжне обладнання: батуту, кільцеві лонжі, поролонові мати, в які безпечно падати, спеціальне устаткування для вдосконалення фізичної підготовки спортсмена. Все це було в повну обсязі у японських суперників [9]. Варто також відзначити недостатньо ретельний відбір до секцій [20].

ВИСНОВКИ З ТЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ.

Початок 1960-х років став часом перших поразок та великих прорахунків у радянській спортивній гімнастиці. На тлі загострення

конкуренції на світових змаганнях відбувався пошук подальших шляхів розвитку і вдосконалення всіх компонентів та елементів майстерності спортсменів. Змінюється склад радянської команди. Якщо в 1950-х – першій половині 1960-х рр. переважна більшість олімпійських спортсменів-гімнастів були представниками Української РСР, то наприкінці 1960-х рр. вони були відсутніми на більшості міжнародних змагань, в тому числі й Олімпіаді 1968 р. Характерним і показовим став поступовий процес стагнації української спортивної гімнастики, яка вимагала термінових змін та реформувань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- [1] Чукарін, В. (1972). Переможний дебют. *Старт*, (7), 3-4.
- [2] Кайтмазова, Е., Мзареулов, М. (1956). Впереди-Мельбурн. *Физкультура и спорт*, (2), 36-37.
- [3] Муратов, В., Бородина, Л. (1960). Борьба нервов. *Физкультура и спорт*, (12), 4-7.
- [4] Кузнецов, Б. А. (1982). *Спортивная гимнастика в СССР. Справочник*. Москва: Физкультура и спорт.
- [5] Германов, Г., Корольков, А., Кузьмина, О., & Сабирова, И. (2018). *Теория и история физической культуры и спорта в 3 т. Том 1. Игры олимпиад. Учебное пособие для СПО*. Москва: Издательство Юрайт.
- [6] Мішаков, О. (1960). Скорений Рим. *Фізкультура і спорт*, (12), 11-12.
- [7] Баршай, В. Л., Курьсь, К. Н., Павлов, И. Б. (2016). *Гимнастика: учебник*. Москва: КНОРУС.
- [8] Муратов, В. (1962). Встреча в Праге. *Физкультура и спорт*, (6), 25-26.
- [9] Мішаков, А., Меркулов, Н. (1965). Ошибки и их последствия. *Физкультура и спорт*, (8), 36-37.
- [10] Шахлін, Б. (1972). Ціна перемоги. *Старт*, (1), 2-3.
- [11] Кулаков, А. (1966). От Праги до Дортмунда. *Физкультура и спорт*, (9), 14-16.
- [12] Растороцкий, В. С., & Шачин, С. (2003). *Гимнастика достойна гимнов*. Москва: Молодая гвардия.
- [13] Володін, В. (1970). Звитяжці Олімпійських битв. *Старт*, (7), 13-14.
- [14] Смирнов, В. (1966). Спадкоємці великих перемог. *Старт*, (11), 14.
- [15] Подслонський, М. (1966). Лідери і резерви. *Старт*, (1), 16-18.
- [16] Державний архів Запорізької області. Ф. 5216. Оп. 1. Спр. 120. 201 арк.
- [17] Мішаков, О., Смирнов, В. (1969). Чого вчать Олімпійські ігри. *Старт*, (1), 8-9.
- [18] Бочарова, Н. (1968). Гімнастам потрібна школа. *Старт*, (4), 11.
- [19] Дмитрієв, М. (1968). Своєчасно і влучно. *Старт*, (6), 4-5.
- [20] Фролов, В. (1966). Передовая и тылы гимнастики. *Физкультура и спорт*, (2), 15-16.

Науковий керівник:

Іваненко Валентин Васильович

д-р. іст. наук, професор, професор кафедри східноєвропейської історії, директор Центру гуманітарних проблем освіти та виховання молоді Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОПИСНОЇ МАНЕРИ І. ЇЖАКЕВИЧА СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ІКОНИ «СВЯТИЙ ТРИФОН» (ЦЕРКВА ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ, ПРІОРКА М. КИЇВ)¹

ШАШКОВА Агнета Олександрівна 

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія мистецтва та архітектури

УКРАЇНА

Анотація: В статті розглянуто особливості авторської манери І. Їжакевича в іконописі середини ХХ століття на прикладі ікони «Святий Трифон» (1943-1945 рр.) із Церкви Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці. На основі порівняльного аналізу визначаються особливості зображення головних та другорядних фрагментів, а також основні художні прийоми, що використовував іконописець. Зважаючи на помічені спільні риси, проводиться паралель між іконописними та ілюстративними творами мистця означеного періоду, встановлюються причини їх взаємовпливу.

ВСТУП.

І. С. Їжакевич – відомий український іконописець, який на початку ХХ століття розписав багато храмів на території України. Працював мистець і в станковому живописі, ілюстрації, створив ряд панно для українських музеїв. Дослідженню його творчості (здебільшого ілюстративній та станковій) присвячено чимало праць мистецтвознавців. Проте досі малодослідженою є важлива сторінка творчості мистця – створення ікон для київських храмів (1940 – 1960-ті роки) в часи знаходження території України в складі СРСР, що відомі несприйняттям релігії та нищенням пов'язаних з нею пам'яток.

Слід зазначити, що історія досліджень іконописної спадщини мистця

¹ Ця робота опублікована повторно [без змін]. Першопублікація: Шашкова, А., & Тимченко, Т. (2021). ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОПИСНОЇ МАНЕРИ І. ЇЖАКЕВИЧА СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ІКОНИ «СВЯТИЙ ТРИФОН» (ЦЕРКВА ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ, ПРІОРКА М. КИЇВ). *Грааль Науки*, (1), 505-515. DOI 10.36074/grail-of-science.19.02.2021.108

почалась із здобуттям Україною незалежності. Більшість досліджень присвячена розпису храмів Києво-Печерської Лаври (на початку ХХ століття). Так, дослідниця О. Пітателева займалась вивченням розписів Трапезної церкви.[1]. Знаходимо й поодинокі згадки про інші сакральні твори початку ХХ ст. – як то розписи та ікони для церкви Святого Георгія меморіалу «Козацькі могили» в селі Пляшева [2]. Появу ж відомостей про створення І. Їжакевичем ікон для київських храмів в середині ХХ ст. (церкви Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці, Свято-Макарівського храму на Татарці та Покровської Подільської церкви) спостерігаємо лише останні роки [3, 4]. Однією з перших публікацій, в якій знаходимо відомості про ікони І. Їжакевича в церкві Покрова на Пріорці, є колективна праця «Покровская церковь на Приорке (к 110-летию со дня основания)», в якій основне мистецтвознавче дослідження належить О. Лопухіній [5]. Проте іконопис І. Їжакевича середини ХХ століття все ще лишається малодослідженим та потребує більш ґрунтовних, а також вузькоспеціалізованих досліджень. Наразі майже не дослідженою є живописна манера художника, особливо її відмінні риси в пізній період творчості (середина ХХ століття). Тож саме особливостям живописної манери І. Їжакевича в іконописі середини ХХ століття присвячене дане дослідження.

ОСНОВНА ЧАСТИНА.

І. Їжакевич є мистцем, чий творчий шлях припадає на межу двох – ХІХ та ХХ – століть. Саме тому живописна манера іконописця об'єднала в собі особливості іконописної та живописної традиції обох століть. Так, художник гармонійно поєднує майстерний гризайльний пропис (спадок класичної тристадійної техніки олійного живопису) із тими новаціями, якими збагатив живописну традицію імпресіонізм – вільним мазком, ефектами освітлення, дзвінким кольором. Також нами було виявлено, що живописна манера ікон І. Їжакевича 1940–1960-х рр. дещо відрізняється від ікон та розписів початку ХХ століття. За рядом живописних прийомів ікони середини століття значно ближчі до станкових творів мистця, з чого можна висловити припущення про взаємовплив творчості у світських жанрах (станковий живопис та живописні ілюстрації до літературних творів) та іконописі І. Їжакевича у повоєнний період.

Для аналізу особливостей манери мистця нами було обрано один з еталонних творів І. Їжакевича середини ХХ століття – «Святий Трифон»

(94,7x68,7 см.) (іл. 1). Ікона була написана для церкви Покрова Пресвятої Богородиці на Пріорці приблизно у 1943–1945 роках і донині перебуває в цьому діючому храмі. На жаль, точної дати написання ікони поки не вдалось встановити, підпису з лицевого боку вона не має, а зворотний ми не мали можливості побачити, адже ікона наразі знаходиться в глухому кіюті. Зазначимо, що відсутність підписів на іконах І. Їжакевича є також наслідком нелегких часів, в які вони були створені (роки Другої світової війни, яким передували численні антирелігійні репресії). Проте, на одній з ікон все ж таки вдалося віднайти підпис зі зворотного боку – це «Покрова Пресвятої Богородиці» (метал, олія). Однак немає сумніву, що ікона «Святий Трифон» була написана саме І. Їжакевичем, адже в її стилістиці та манері написання упевнено упізнається його авторство.



Рис. 1. Ікона «Святий Трифон». Церква Покрова Пресвятої Богородиці (м. Київ)

Зазначимо, що за рівнем майстерності, ступенем збереженості та безсумнівним одноосібним авторством І. Їжакевича еталонними іконами слід вважати також ікони Свято-Макарівського храму («Святий Пантелеймон», «Святий Іоанн воїн», ікона Богоматері «Несподівана Радість», ікона «Святий Микола Мокрий» та невелика ікона «Святий Макарій»). Однак ми обрали саме цю ікону через наочну аналогію манери виконання сцен життя святого в клеймах із ілюстративними творами мистця.

Основою ікони «Святий Трифон», на нашу думку, через відсутність паволоки та будь-якої фактури, може бути металева пластина. Відомо багато ікон І. Їжакевича, в яких за основу обрано саме металеву пластину. До прикладу, всі зазначені вище ікони з Макарівського храму (окрім «Святого Макарія», який виконано на дерев'яній основі) мають основи з металу. Відомі приклади металевих основ ікон І. Їжакевича початку ХХ століття (Києво-Печерська Лавра) [6].

В іконі «Святий Трифон» під шаром живопису проглядається сіра імприматура, поверх якої виконано гризайльний підмальовок. У центрі композиції відтворено поясне зображення святого, що тримає у руках символ мучеництва – хрест. Зверху над ним, в оточенні хмар, – Святий Дух у вигляді білого голуба, вписаного у подвійне коло з восьмикутною зіркою всередині. Справа і зліва, також в оточенні хмар, зображено Богоматір та Ісуса Христа, що дивляться вниз, над кожним з Них – по три херувими. Подібну композицію верхньої частини знаходимо в іконі з іконостасу з цього ж храму – «Святий Миколай». Схожі зображення херувимів також зустрічаємо в інших іконах І. Їжакевича («Покрова Пресвятої Богородиці» (на дереві), «Покрова Пресвятої Богородиці (на металі), «Преображення Господне» та ін.).

Обабіч від святого розташовані зображення чотирьох житійних сцен у архітектурному обрамленні – випасу гусей, зцілення хворих, подання нужденним та мученицької смерті святого Трифона, а також дві прямокутні вставки з написом молитви до нього. В нижній частині відтворено диво, що традиційно пов'язують зі святим, – поміч в пошуках кречета сокольничому Трифону Патрикееву, який впустив його під час охоти та мав за це скласти голову. Сюжети композиційно виважені, написані загальними плямами, не скуто, однак з доречною для другорядних зображень ненав'язливою деталізацією. Подібна манера написання іконописцем другорядних сцен чи образів відрізняє ікони

І. Їжакевича від традиційного іконопису, в якому (як правило) з педантичною ретельністю прописувався кожен образ, що створювало враження декоративності та площинності зображення.

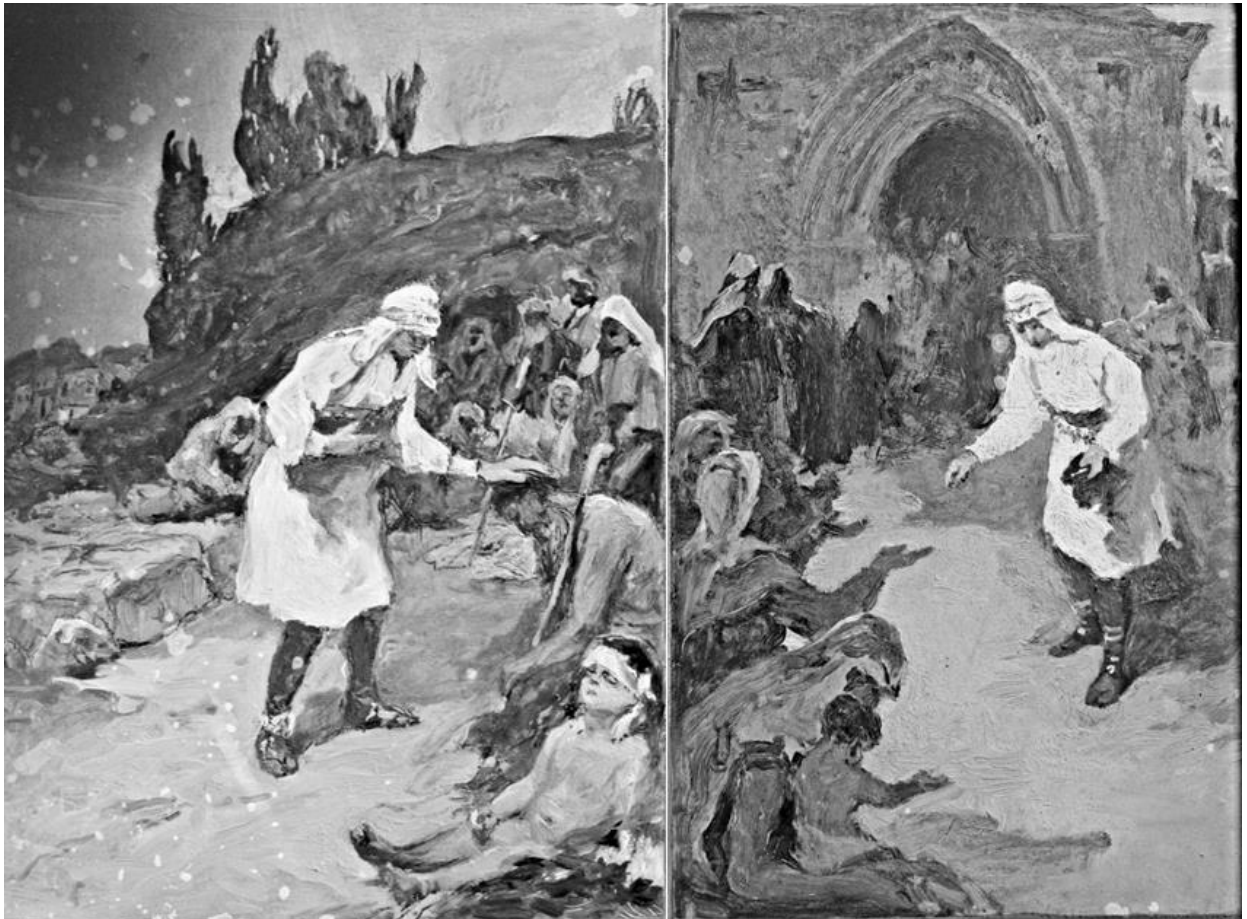
Більш ретельно, з деталізацією написаний образ св. Трифона, особливо лик та руки, натомість сцени в клеймах – в легкій етюдній манері, і це створює абсолютну гармонію, оскільки клейма не відвертають уваги від центрального образу. Ніщо не відволікає глядача від споглядання світлого та прекрасного лику юного святого. Слід зазначити, що типаж святого Трифона має схожість з іншим юнаком, якого зобразив І. Їжакевич для Свято-Макарівської церкви, – святим Пантелеймоном. Обидва образи юнаків виконані в традиції національно-романтичного стилю українського іконопису, до якої відноситься творчість І. Їжакевича. Романтизму відповідає й колірна гама, що була притаманна іконописцю: рожево-фіолетові, жовто-гарячі, блакитні та лимонові – кольори заходу та сходу сонця.

Лик св. Трифона написано щільним шаром фарби, однак поверхня його гладенька, що вимагає неабиякої вправності. Зони світла виконано в холодній рожево-фіолетовій гамі, тінь – навпаки, тепла, вохристо-зеленувата. Іконописець вправно володів вмінням м'якого переходу між тепло-холодними колірними тонами, що говорить про вплив імпресіонізму. Тональні відношення між світлом та тінню максимально наближені, неконтрастні, тому складається враження, що святий знаходиться в атмосфері м'якого вранішнього освітлення. Загалом живопис багатий колірними відтінками, при цьому їх достатньо гармонійне поєднання створює спокійний колорит.

Проаналізувавши творчий доробок мистця, ми зробили висновки, що вплив на зрілу манеру іконописця слід шукати в його світських творах, особливо численних ілюстраціях, які І. Їжакевич створював протягом всього життя.

Перше, на що слід звернути увагу, – це подібність композиційних рішень в ілюстративних та сакральних творах. Так, І. Їжакевич часто в своїх творах використовував наступний композиційний прийом: головне зображення розміщувалось близько до центру, умовний зоровий перехід до нього йшов через лівий чи правий нижній кут, при цьому в означеному куті автором розміщувались другорядні персонажі (що, як правило, дивились на головного персонажа в центрі). Мистецтвознавиця М. Ковалевська також влучно зауважила цю особливість: «.....Їжакевич

особливо вміло використовує свій улюблений композиційний прийом: переносить центр композиції головним чином на полуторний план, а перший план заповнює або якоюсь постаттю, або річчю, що супроводжує тему.....» [7]. До подібних же композиційних рішень іконописець вдався при створенні зображень в клеймах ікони «Святий Трифон» (особливо це помітно в сценах «Зцілення хворих» та «Подання нужденним») (іл. 2).



**Рис. 2. Сцени «Зцілення хворих» (1) та «Подання нужденним» (2).
Ікона «Святий Трифон»**

Аналогічні композиційні рішення знаходимо й в окремих ілюстраціях І. Їжакевича до «Енеїди» І. Котляревського (іл.3). Важливо враховувати, що над зображеннями до «Енеїди» мистець працював майже одночасно зі створенням ікон для церкви Покрова на Пріорці. Відомо, що «Енеїда» вийшла друком у 1948 році, і саме в часи Другої світової війни І. Їжакевич працював над ілюстраціями до неї. М. Ковалевська зауважує на тому, що означені ілюстрації І. Їжакевича були першими, виданими в кольорі [7].

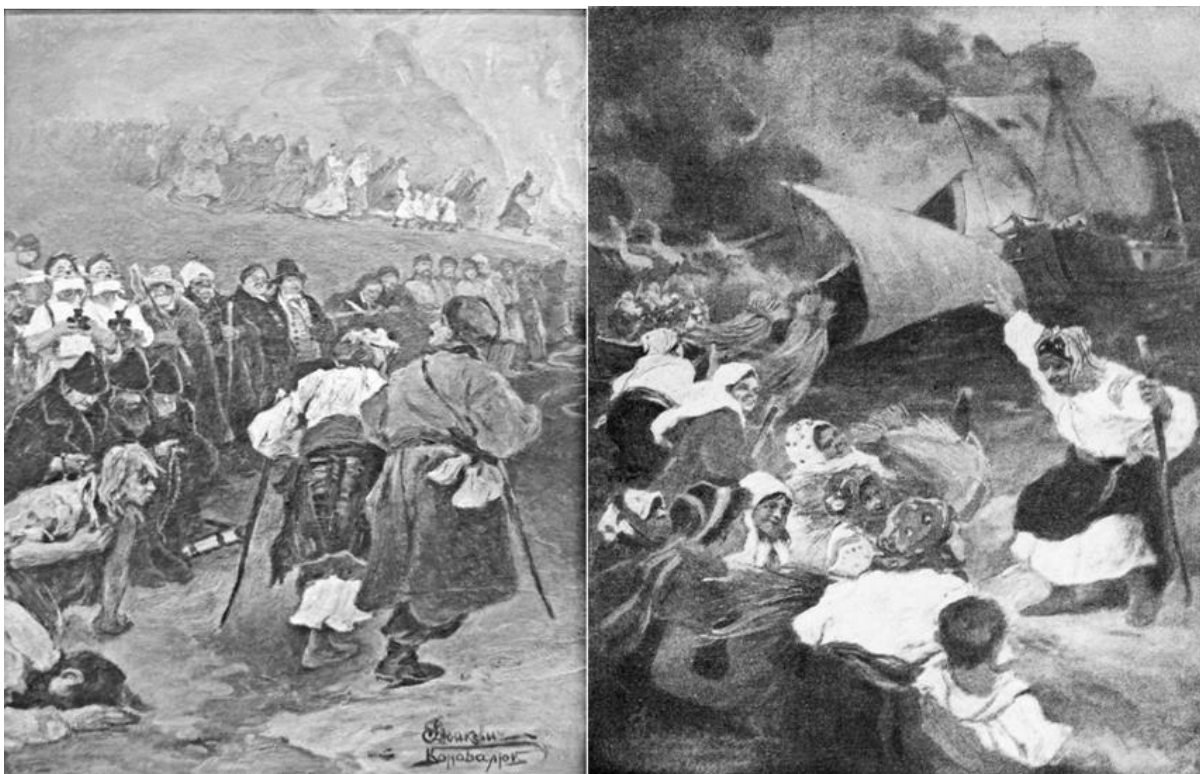


Рис. 3. Ілюстрації до Енеїди. Автори: І. Їжакевич, Ф. Коновалюк

Але найголовніше, що об'єднує ілюстрації з житійними композиціями ікони «Святий Трифон», – це, безумовно, вільна манера виконання. Тут слід зауважити, що більшість ілюстрацій до «Енеїди» виконані І. Їжакевичем у співавторстві з Ф. Коновалюком. Також у співавторстві виконані окремі ікони храму Покрова на Пріорці. Проблема співавторства І. Їжакевича та інших майстрів в іконах означеного храму вже розглядалась нами [8].

Однак ікона «Святий Трифон», як вже було зазначено, є зразком еталонного живопису іконописця, що проявляється в повній відповідності до атрибутованих робіт І. Їжакевича – у типажі зображеного юнака, характерному малюнку кистей рук і очей, у бездоганному композиційному рішенні, колориті та професійному володінні анатомією та малюнком. Також еталонною – через одноосібне авторство І. Їжакевича, що підтверджується підписом, – можна вважати ілюстрацію до Енеїди «Троянці і Дідона» (іл. 4), яка дійсно відрізняється від інших (виконаних у співавторстві) бездоганною манерою виконання.

Підготовчий малюнок завжди відіграє значну роль у живописних творах майстра. Зважаючи на те, що живопис ікони «Св. Трифон» у цілому виконано напіврідкими фарбовими пастами, звивистим текучим мазком,

навмисне залишені контури підготовчого малюнку м'яким графітним олівцем створюють де-інде додатковий цікавий ефект просвічування. (іл. 5) З напівпрозорими ділянками живопису контрастують ті, що нанесені пастозно, більш дрібним мазком (німб, білий одяг у клеймах, гуси)(іл.8). Серед основних художніх прийомів слід відзначити продавлювання тонким вістрям або графітним олівцем у рідкій, тільки-но нанесеній фарбі важливих елементів зображення: бгенок одягу, гілок дерев, видовжених предметів (спис, весло), пір'я гусей тощо. Подібний прийом використовувався як іконописних, так і в ілюстративних зображеннях (іл. 6). Іноді ж олівцем, вже поверх просохлої фарби, художник створює дрібні деталі зображення (іл. 7). Такий несподіваний для іконопису прийом, як і продряпування, допомагав художнику виокремити чи підкреслити необхідні елементи; він широко застосований у згаданій ілюстрації до «Енеїди» (іл.9 (2)) й, вважаємо, якраз і був розвинутий ним у цьому жанрі.



Рис. 4. Ілюстрація до Енеїди «Троянці і Дідона». Автор: І. Їжакевич

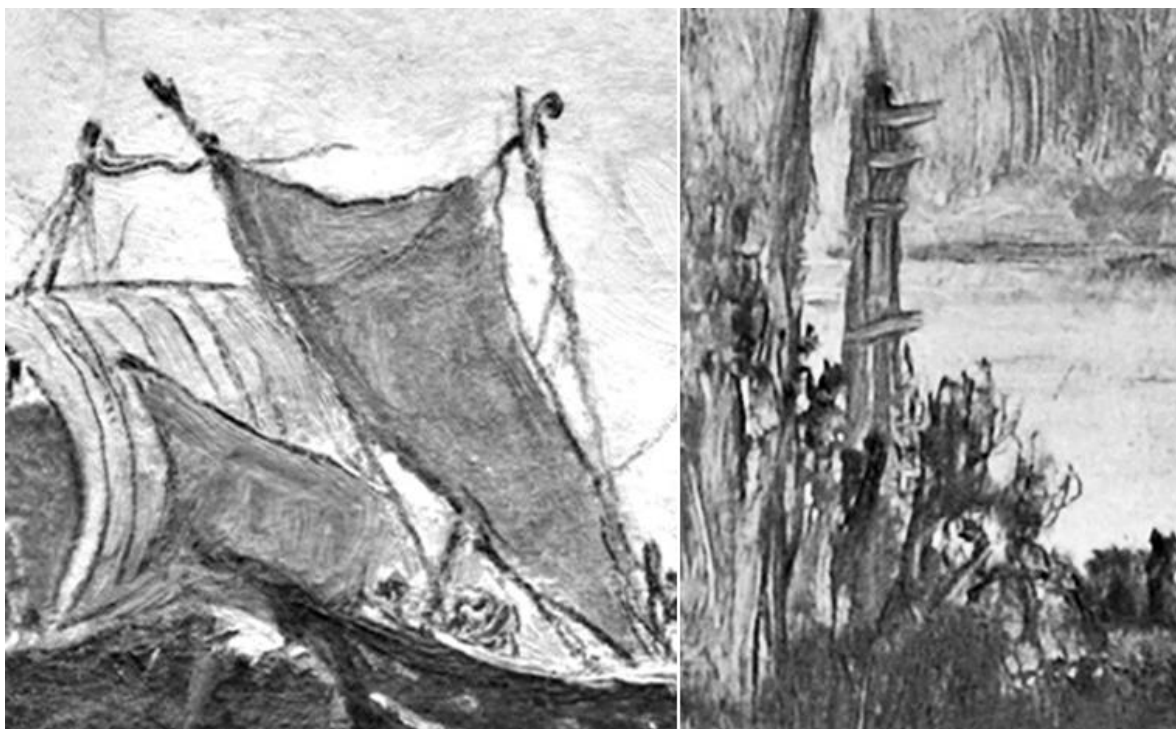


Рис. 5. Залишки підготовчого малюнку – графітного олівця, що просвічується крізь рідкий шар фарби. 1. Фрагмент іл. «Троянці і Дідона»; 2. Фрагмент ікони «Святий Трифон» – «Диво з кречетом»



Рис. 6. Сліди продавлювання тонким вістрям по непросохлій фарбовій суміші важливих елементів зображення.
1. Фрагмент «Диво з кречетом» ікона «Святий Трифон» – створення фактури дерева та гілок
2. Фрагмент «Троянці і Дідона» – створення складок на одязі.



Рис. 7. Сліди графітного олівця поверх просохлої фарби, з метою підкреслення / створення дрібних деталей. Фрагменти «Страта Св. Трифона» та «Випас гусей». Ікона «Святий Трифон»

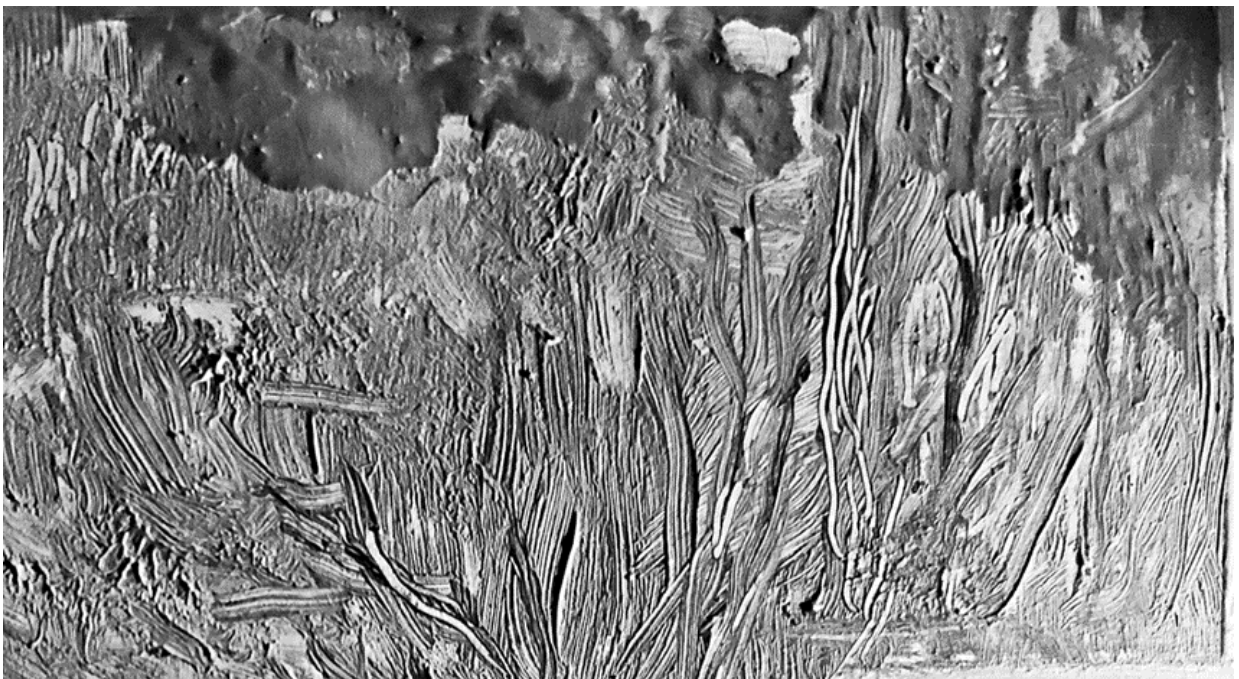


Рис. 8. Приклад контрасту між рідкою напівпрозорою фарбовою сумішшю та більш щільною (пастозною)



Рис. 9. 1. Сліди авторських правок (пентіменті) – зменшення у розмірі постаті Св. Трифона в сцені «Випас гусей».
2. Сліди графітного олівця поверх просохлої фарби з метою створення дрібних деталей (струни), фрагмент іл. «Троянці і Дідона»

Слід зазначити, що в цілому другорядні зображення на іконах І. Їжакевича, на відміну від головних, створені більш рідкими фарбовими сумішами. Така фарба мала більше пластичних можливостей, а також в окремих фрагментах зображення іконописець використовував її напівпрозорий ефект.

Отже, живописна манера І. Їжакевича середини ХХ століття відзначається свіжістю образів, досконалістю колориту й живописної манери, значною кількістю застосованих прийомів створення зображення. Саме тому, навіть в іконах з безсумнівним авторством, спостерігаємо авторські правки (пентіменті), що є наслідком експресивної манери мистця (зменшення у розмірі постаті св. Трифона) (іл. 9(1)). Розкату, багату на художні засоби манеру при створенні другорядних зображень вважаємо головною відмінною рисою пізнього

іконопису І. Їжакевича. В подібній же етюдній та водночас віртуозній манері виконані ілюстрації мистця цього періоду.

ВИСНОВКИ З ТЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ.

За результатами проведеного дослідження було встановлено, що для іконопису І. Їжакевича середини ХХ століття характерне поєднання технічних особливостей різних епох. З'ясовано, що іконописець поєднував майстерний гризайльний пропис з майже етюдним рішенням другорядних зображень. Визначено, що у вільній манері написання другорядних зображень відчувається зближення зі світськими творами мистця (особливо ілюстраціями, які І. Їжакевич не полишав робити все життя). В довершеному живописі головних зображень відчувається міцна академічна школа в поєднанні з новаціями, що їх привніс імпресіонізм. Серед живописних авторських прийомів виявлено продавлювання деталей зображення у сирій фарбі вістрям та олівцем й малюнок олівцем по просохлій фарбі, що зустрічаються як в іконописних, так і в ілюстративних творах.

Висловлюємо подяку громадам Церкви Покрова Пресвятої Богородиці та Свято-Макарівської Церкви та їх настоятелям протоієреям Константину Пилипчуку та Владиславу Софійчуку за надану можливість проведення дослідження. Щиро дякуємо Цитовичу Володимирі Івановичу за допомогу в проведенні досліджень, фотографуванні у різних зонах спектру та консультації та Катерині Коваль за величезну допомогу при фотофіксації ікон.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- [1] Пітателева О. В. Творчість І. С. Їжакевича. До питання зображення святих у розписі Лаврської Трапезної. *Церква-наука-суспільство: питання взаємодії: зб. матеріалів XVII Міжнародної наукової конференції*. (с. 107–111), 28 травня – 1 червня, 2019, НКПІКЗ.
- [2] Бажанова Т. (1996). Георгіївська церква на «Козацьких могилах» під Берестечком у контексті спадщини стилю модерн. *Пам'ятки України: історія та культура*, (3-4), 21-28.
- [3] Дундяк І. М. (2016). Іван Їжакевич і церковне мистецтво України другої половини ХХ ст. *Народознавчі зошити*, (5), 1095-1101
- [4] Дундяк І. М. (2019). *Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть*. (дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01.) Івано-Франківськ, Україна.
- [5] Пилипчук К., Черный С., Лопухина Е. В., Хроненко И. В (2016) *Покровская церковь на Приорке (к 110-летию со дня основания). Исторический очерк*. Киев: Изд. отдел Укр. Православной Церкви.
- [6] Марченко. А. А. (2015) Исследования и атрибуция иконы «Собор 12 Апостолов» на

медной основе начала XX века из Трапезной церкви Киево-Печерской Лавры. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства: зб. материалов XVIII научной конференции. (С. 246–251), Москва: Изд. Об-ния Магнум Арс.

[7] Ковалевська М. (1949) *С. Їжакевич. Заслужений діяч мистецтв УРСР*. Київ.

[8] Шашкова А. О. (2020) Типологія авторських правок І. С. Їжакевича в іконах церкви Покрови на Пріорці. *Художня культура. Актуальні проблеми*, (16(2)), 122-135.

Науковий керівник:

Тимченко Тетяна Ростиславівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва

Національна академія мистецтва та архітектури, Україна

УДК 332.85, 69.003

Опубліковано 20 серпня 2022 року

БУДІВНИЦТВО ТА РИНОК НЕРУХОМОСТІ. ПРОБЛЕМИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ ¹

КОБЗАН Сергій Маркович 

канд. тех. наук, доцент, доцент кафедри земельного адміністрування та ГІС
Харківський національний університет міського господарства імені О.М. Бекетова

ПОМОРЦЕВА Олена Євгенівна 

канд. тех. наук, доцент, доцент кафедри земельного адміністрування та ГІС
Харківський національний університет міського господарства імені О.М. Бекетова

УКРАЇНА

Анотація: Метою статті є проведення дослідження впливу факторів на вартість нерухомості при будівництві нових об'єктів. Проведено дослідження ринку оренди та ринку продаж м. Харкова. Визначено вплив різних груп факторів. Актуальність дослідження полягає у визначенні факторів та проведеній повній та більш вдосконалена класифікації факторів що впливають на ринкові ціни у сучасному міському господарстві. Визначається питання залежності вартості оренди або вартості житла окремих сегментів ринку від місця розташування. Досліджено фактори, які суттєво впливають на ринкову вартість нерухомості при постійних витратах на будівництво. Зроблено висновки щодо різних груп факторів на вартість нерухомості та взаємодію і взаємний вплив зовнішніх та внутрішніх факторів саме на вартість нерухомості при її будівництві.

ВСТУП.

Постановка проблеми. Сьогодні, дуже стрімко розвивається будівництво взагалі та будівництво житлової нерухомості. Вартість будівельно-монтажних робіт постійно зростає, зростає вартість паливно-мастильних матеріалів, також постійно зростає заробітна плата працівників [1]. Усе це значним чином впливає на собівартість будівництво та вартість нерухомого майна, постійно збільшуючи ринкову вартість на ринку нерухомості в цілому. Тому, дуже важливою та актуальною проблемою для досліджень є визначення факторів, які

¹ Ця робота опублікована повторно [без змін]. Першопублікація: Кобзан, С., & Поморцева, О. (2021). БУДІВНИЦТВО ТА РИНОК НЕРУХОМОСТІ. ПРОБЛЕМИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ. *Грааль Науки*, (1), 497-504. DOI 10.36074/grail-of-science.19.02.2021.107

впливають на ринкову вартість нерухомості та визначення їх впливу.

Дуже важливим та актуальним є визначення груп факторів впливу на вартість нерухомого майна та їх взаємодія. Показники опосередкованої вартості спорудження житла за регіонами України зростають рік від року [2, 3].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Стрімкий розвиток будівельної галузі та усієї інфраструктури міського господарства стимулює розвиток ринку нерухомості в цілому. Розвиток сучасного ринку нерухомості є основним для розвитку міського господарства [2]. На сьогодні, маємо значний вплив будівельних компаній на розвиток як первинної нерухомості, так і на ціноутворення на вторинному ринку нерухомості. Резонним виглядає факт того, що будівельні компанії бажають отримувати максимальні прибутки [4, 5]. Для визначення забудовником оптимальної ринкової вартості нерухомості на старті продаж та на різних етапах будівництва, потрібно враховувати багато факторів впливу. Дослідженням цих проблем займаються такі дослідники як Шелаєв В. М., Мамонов К. А., Воронін В. О., Шипулін В. Д. [6].

Предмет та завдання досліджень. Галузь будівництва та ринок нерухомості функціонують під впливом ряду взаємопов'язаних та взаємовпливаючих факторів. При будівництві нерухомого майна при формуванні точної (не заниженої або завищеної) ринкової вартості обов'язково необхідно враховувати усі групи факторів. Це важливо саме на етапі будівництва [6]. Саме тому, вкрай важливо провести дослідження цих факторів, та визначити всі залежності на діючому ринку нерухомості міста.

З графіка, наведеного на рисунку 1, можна чітко побачити, який значний вплив мають різні групи факторів на формування ринкової вартості нерухомості у проміжку часу [7].

ОСНОВНА ЧАСТИНА.

На даний час у будівельній галузі спостерігається підвищена активність. Також спостерігається підвищення активності на ринку нерухомості та зростання цін на житлову нерухомість у 2020 році [4, 7]. За результатами проведених досліджень ринку оренди житлової нерухомості у м. Харкові та ринку продаж станом на IV квартал 2020 року було розроблено карту залежності вартості оренди на нерухоме майно від місця розташування по районах міста. Аналітику цін було проведено за різними сегментами ринку: 1, 2, 3 - кімнатні квартири та за місцезорозташуванням.

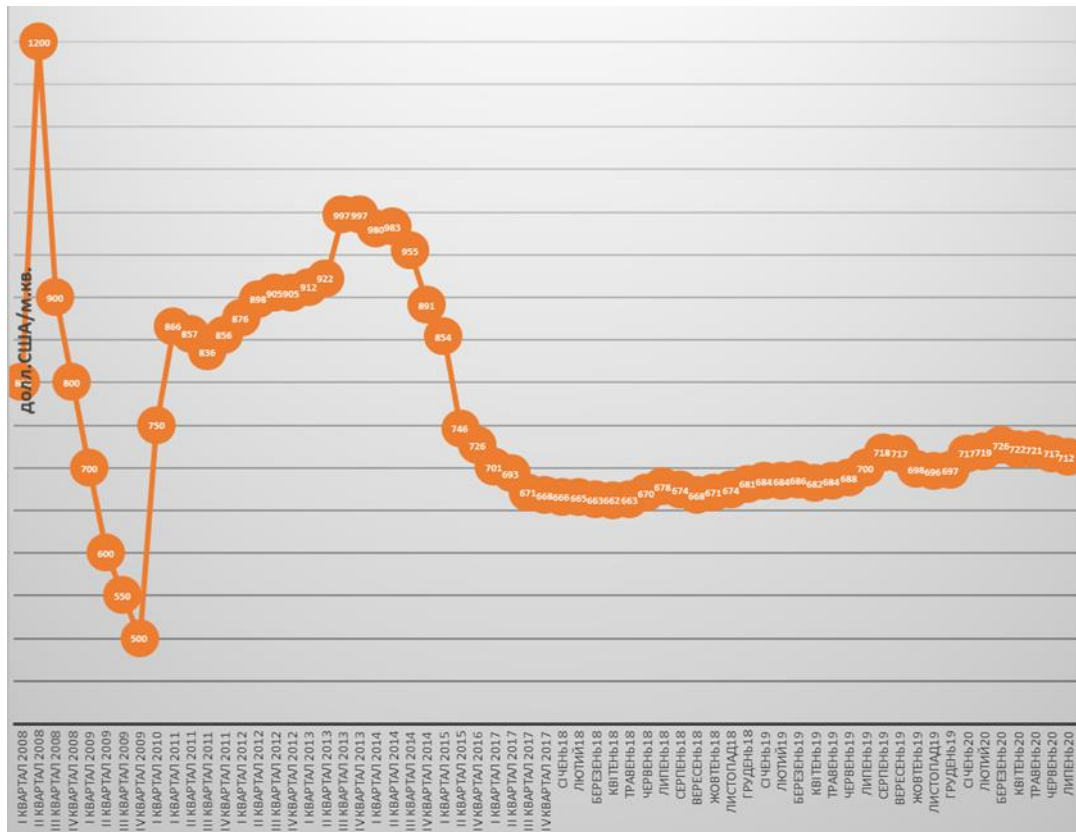


Рис. 1. Динаміка зміни ринкової вартості нерухомості м. Харкова у часі з 2008 року по 2020 рік

Для подальшого аналізу та отримання результатів досліджень було проведено класифікацію факторів, які впливають на кінцеву вартість нерухомості на ринку. У результаті було виділено дві групи факторів за впливом на ринок нерухомості:

1. Внутрішні.
2. Зовнішні (стосовно країни або регіону).

Надалі внутрішні фактори було розділено ще на 7 груп факторів:

1. Ринкові:

- попит і пропозиція;
- термін експозиції;
- еластичність ринку;
- взаємозв'язок первинного і вторинного ринків нерухомості.

2. Політичні:

- соціально-економічна спрямованість політики правлячої партії;
- частота проведення передвиборчих компаній;
- політика уряду в галузі економіки – нормативно-законодавчі акти, що стосуються сегментів ринку нерухомості (ринку житла, комерційних

приміщень, ринку землі та інше);

- політика місцевих органів влади щодо ринку нерухомості та ринку землі;

3. Економічні:

- економічний рівень розвитку країни;

- темпи зростання валового національного продукту;

- кредитно-грошова політика (особливо в області іпотечного кредитування);

- темпи інфляції;

- коливання ділової активності;

- зайнятість населення;

- купівельна спроможність населення.

4. Соціальні – представлені різними аспектами соціально-економічної структуризації населення (соціально-професійні, соціально-споживчі, за рівнем доходів, житлові умови).

5. Демографічні:

- загальна чисельність населення;

- приріст населення;

- рівні народжуваності і смертності;

- щільність населення, міграції, ступінь урбанізації територій.

6. Природно-географічні – клімат, рельєф, природні ресурси, екологія.

7. Науково-технічні – фактори, що впливають на технологію і організацію будівництва (визначають параметри собівартості на первинному ринку житла).

Щодо зовнішні факторів, то це фактори, які впливають на регіональні ринки і пов'язані з тенденціями розвитку світових ринків нерухомості та світової банківської і фінансової систем.

Для дослідження факторів впливу на вартість об'єктів на ринку нерухомості дуже важливим є правильне визначення впливу будь-якого з цих факторів. При цьому всі фактори впливають на ринок нерухомості завжди у взаємодії.

По терміну дії фактори впливу можна поділити на три групи:

1. Довгострокові:

- загальні обсяги будівництва в м. Харкові;

- попит / пропозиція на квартири в сегменті (первинне / вторинне);

- динаміка середніх цін в сегменті (бізнес, економ); середня в локації

(первинне / вторинне);

- умови розстрочки конкурентів, умови кредитів;
- показники об'єкта, локації;
- інфраструктура об'єкта;
- якість обробки, будматеріалів, технологій;
- функціональність, додаткові послуги;
- юридичний статус.

2. Середньострокові:

- інфляція;
- курс долара;
- середня заробітна плата; мінімальна заробітна плата;
- споживчий кошик;
- облікова ставка НБУ;
- середньозважена ставка за депозитами фізичних осіб;
- транз-акційні витрати;
- вартість комерційних послуг;
- вартість матеріалів;
- вартість енергоносіїв;
- оподаткування юридичних осіб;
- середня процентна ставка по іпотеці, обсяги кредитування, доступність кредитів.

3. Короткострокові:

- планова доходність 1 м².
- кількість локацій в м. Харкові;
- своєчасність здачі об'єктів, відставання від графіків будівництва.

У якості прикладу можна навести залежність вартості оренди в залежності від місцезнаходження та вартості нерухомості. На рисунку 2 наведена помічена тенденція щодо вартості оренди нерухомості, яка збільшується від віддалених районів до центральних.

Таж сама тенденція просліджується і за вартістю продажу об'єктів нерухомості. У таблиці 1 наведено залежність вартості нерухомого майна від району розташування. З наведених даних видно, що мінімальна вартість у віддалених районах і максимальна – у центральних районах та районах наближених до центру. Дослідження залежності вартості нерухомого майна на вторинному ринку житлової нерухомості по м. Харкову проведено за даними IV кварталу 2020 року.



Рис. 2. Геоінформаційна модель середньої вартості оренди нерухомості станом на IV квартал 2020 року

Таблиця 1

Вартість пропозиції 1 м² житла по місту Харкову

| Назва району | 1-кімн. квартири | | | 2-кімн. квартири | | | 3-кімн. квартири | | | Середня вартість за 1 м ² по районах |
|--------------------------------|------------------|-------|------|------------------|-------|------|------------------|-------|------|---|
| | мін | серед | макс | мін | серед | макс | мін | серед | макс | |
| Олексіївка | 743 | 812 | 880 | 790 | 895 | 1000 | 750 | 875 | 1000 | 861 |
| Салтівка | 800 | 915 | 1030 | 560 | 805 | 1050 | 600 | 875 | 1150 | 865 |
| Пн. Салтівка | 700 | 800 | 900 | 600 | 745 | 890 | 700 | 795 | 890 | 780 |
| Н. Будинки | 720 | 785 | 850 | 590 | 790 | 990 | 680 | 965 | 1250 | 847 |
| П. Поле, Сос. Горка | 757 | 1008 | 1258 | 780 | 990 | 1200 | 700 | 875 | 1050 | 958 |
| Гагарина | 700 | 955 | 1210 | 680 | 885 | 1090 | 800 | 950 | 1100 | 930 |
| Спортивна, Зах. України | 610 | 780 | 950 | 650 | 1045 | 1440 | 780 | 880 | 980 | 902 |
| Одеська | 600 | 790 | 980 | 600 | 745 | 890 | 520 | 755 | 990 | 763 |
| Центр. Ринок, Південний вокзал | 610 | 715 | 820 | 480 | 750 | 1020 | 650 | 785 | 920 | 750 |
| Новожаново, Москалівка | 600 | 695 | 790 | 595 | 678 | 760 | 600 | 650 | 700 | 674 |
| ХТЗ, Рогань, сел. Східне | 628 | 704 | 780 | 580 | 715 | 850 | 590 | 695 | 800 | 705 |
| Х. Гора | 657 | 774 | 890 | 710 | 955 | 1200 | 850 | 975 | 1100 | 901 |

Продовження табл. 1

| Назва району | 1-кімн. квартири | | | 2-кімн. квартири | | | 3-кімн. квартири | | | Середня вартість за 1 м ² по районах |
|---|------------------|-------|------|------------------|-------|------|------------------|-------|------|---|
| | мін | серед | макс | мін | серед | макс | мін | серед | макс | |
| Жуковського, Шишківка | 800 | 875 | 950 | 590 | 795 | 1000 | 820 | 960 | 1100 | 877 |
| Центр,Нагорний, Держпром | 850 | 1296 | 1742 | 880 | 1145 | 1410 | 900 | 1200 | 1500 | 1214 |
| Середня вартість за 1 м ² по Харкову | 698 | 850 | 1311 | 835 | 853 | 1205 | 825 | 874 | 1250 | 859 |

За даними таблиці 1 побудовано діаграму рейтингу районів (рис. 3), розташованих від найдорожчих до найдешевших [4, 7, 8], що наглядно показує залежність вартості нерухомого майна від місця розташування.



Рис. 3. Рейтинг залежність вартості нерухомого майна по районах м. Харкова

Після проведення дослідження впливу інфляції на вартість об'єктів нерухомості було створено графіки зміни індексу інфляції та вартості об'єктів нерухомості (рис. 4) [9].

Графік середньої вартості 1м.кв. по відношенню до індекса інфляції

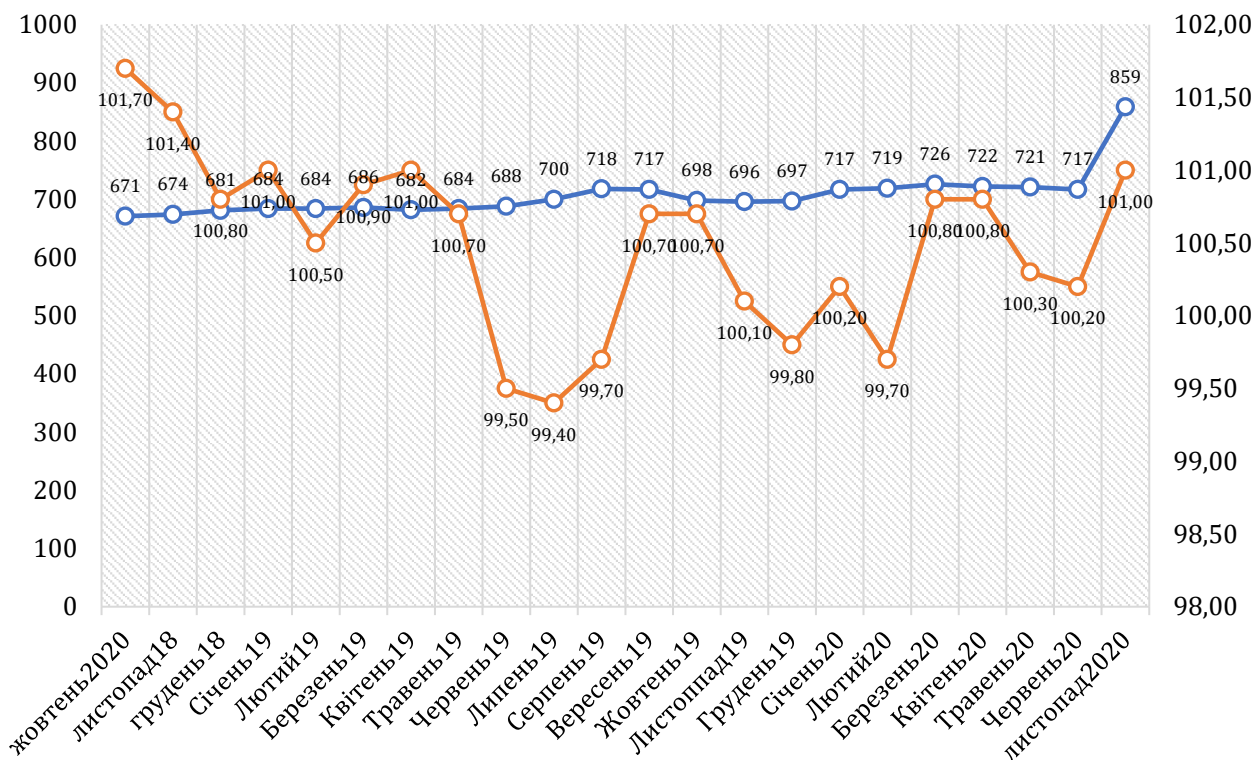


Рис. 4. Залежність зміни індексу інфляції та вартості об'єктів нерухомості

З наведеного графіку видно, що зміна індексу інфляції повторює зміну вартості середнього показника 1 м² нерухомого майна по місту Харкову.

Результати. 1. Проведено аналіз ринку нерухомості міста Харкова. На прикладі вартості орендованого житла визначена орендна ставка та побудована геоінформаційна модель залежності вартості оренди від місця знаходження.

2. Запропоновано вдосконалену класифікацію факторів, що впливають на вартість нерухомості в процесі будівництва.

3. Проведено дослідження впливу факторів на вартість оренди житла за місцезнаходженням.

4. Проведено дослідження впливу факторів на вартість продажу житла за місцезнаходженням.

5. Досліджено взаємодію цін та інфляції на ринку нерухомості на прикладі міста Харкова.

ВИСНОВКИ З ТЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ.

У результаті проведених досліджень було зроблено висновок щодо вартості нерухомості та тенденцій подальшого розвитку ринку нерухомості та будівельної галузі в цілому. Найбільш сильний вплив на ринок нерухомості надають економічні, політичні та ринкові чинники. Особливий вплив створюють наступні зовнішні чинники:

- обвал світових фондових ринків і початок світової економічної кризи;

- пандемія коронавірусу і введення карантину в Україні з 12.03.2020 р.;

- друга та третя стадії пандемії та введення карантинних заходів в Україні та світі;

- зростання курсу гривні до долара США з 23,7 грн/\$ на початку січня 2020 р до 26,9 грн/\$ в кінці червня і далі до 28,5 грн/\$ станом на кінець 2020 року.

Саме під впливом цих факторів у 2021 році будуть формуватися тенденції розвитку ринку нерухомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- [1] Сайт «Міністерство розвитку громад на території України». (2020). Вилучено з <https://www.minregion.gov.ua/napryamki-diyalnosti/building/pricing/tsinoutvorenyya/pro-pokaznyky-oposeredkovanoyi-varto>.
- [2] Воронін, В. О., Лянце, Е. В., Мамчин, М. М. (2014). Аналітика ринку нерухомості: методологія та принципи сучасної оцінки: монографія.
- [3] Кобзан, С. М. (2019). Формування ринку нерухомості: практичні аспекти та особливості оцінки: моногр. – Київ: Юрінком Інтер.
- [4] Сайт «Харьковское инвестиционное агентство недвижимости». (2020). Вилучено з <http://xian.com.ua/uk/statistics-and-analytics>.
- [5] Аналітика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://olimp.net.ua/interaktivnaya-karta-kharkovskoj-oblasti/kharkov/>
- [6] Мамонов, К. А., Ачкасов, А. Є., Шипулін, В. Д. та ін. (2015). Особливості геоінформаційного моделювання, земельного адміністрування та оцінки міського середовища : монографія. Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова.
- [7] Сайт «Инвестиционный портал In Ventyre» (2020). Вилучено з <https://inventure.com.ua/en/news/ukraine/real-estate-market-overview-for-2018>.
- [8] Сайт «Global Property Guide» (2020). Вилучено з <https://www.globalpropertyguide.com/Europe/Ukraine>.
- [9] Сайт «Харьков Риэлтер» (2020). Вилучено з <https://kharkov-realter.com.ua/novosti>.

ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ВАРІАЦІЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПАРАДИГМИ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ¹

ТИМЧЕНКО Тетяна Ростиславівна 

кандидат мистецтвознавства, доцент,
зав. кафедри техніки та реставрації творів мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

УКРАЇНА

Анотація: У статті вперше прослідковано формування професійної термінології реставраційної галузі в Україні, Росії, Західній Європі протягом XVI – XX століть. Аналізуючи терміни, якими позначали основні реставраційні заходи й саму діяльність як таку, виявлено різницю у ставленні до мети й завдань реставрації у різні історичні епохи. З'ясовано, що фахова термінологія дозволяє виявити протиріччя всередині галузі, прослідкувати приховані тенденції у осмисленні ключових положень реставрації творів мистецтва та шляхи їх вирішення.

ВСТУП.

Тема з'ясування термінології реставрації творів мистецтва є особливо болючою в силу суперечливого характеру діяльності, об'єктивних складнощів у формуванні її мети й принципів, а також неоднозначності чи багатозначності тлумачення основних понять. Одні й ті самі терміни одночасно можуть позначати різні поняття, і навпаки – одне й те саме поняття позначається різними термінами у різних країнах. Уніфікація термінології реставрації напряду пов'язана з намаганням її прояснити, що зафіксовано у текстах офіційних документів, у тому числі міжнародних, які стосуються визначення основної мети й засад діяльності, етики поведінки фахівців.

Зазвичай увага до термінології реставраційної діяльності виникала на тих історичних етапах, коли відбувалось поживлення теоретизування у цій галузі, що спостерігалось на зламі XIX–XX та у другій половині XX століття. В Україні інтерес до термінології з'явився у 1990-х – 2000-х

¹ Ця робота опублікована повторно [без змін]. Першопублікація: Тимченко, Т. (2021). ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ВАРІАЦІЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПАРАДИГМИ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ. *Грааль Науки*, (1), 521-529. DOI 10.36074/grail-of-science.19.02.2021.110

роках, коли реставраційна документація почала вестися українською. Тоді були запропоновані українські еквіваленти російським термінам (загальноновживаним у радянські часи), видано російсько-український словник реставратора [1], а також статті, присвячені аналізу окремих термінів [2], [3], [4].

Тлумачення основних термінів діяльності, таких як *реставрація* та *консервація*, здійснено на міжнародному рівні, хоча їх багатозначність лишається і на сьогодні достатньо значною проблемою. Проте нас зацікавили терміни й вислови, які свідомо відкидались на етапі уніфікації термінології, – ті, що уживались з давніх часів, відображали певні уявлення і є більш емоційно забарвленими. Саме розгляду подібних термінів (переважно з галузі реставрації живопису) та їх співвіднесенню із нинішніми і присвячена дана стаття.

ОСНОВНА ЧАСТИНА.

Перш за все, слід обумовити, що термін *реставрація*, який буде тут використовуватись, виник досить пізно, а загальноприйнятим став у XIX ст. Отже, під *реставрацією* творів мистецтва у різні історичні епохи розуміли зовсім різні дії та процеси. Те, що вважалось звичним у XVI чи XVIII століттях, заперечується як неприйнятне у XX столітті. На якій підставі ми можемо називати їх *реставрацією*? Тому, що конкретні зусилля докладались на підтримку творів мистецтва давнини, які набули руйнівного стану. Причому рівень культури у суспільстві мав бути уже достатньо високим, щоб спрямувати дії на збереження таких творів – зазвичай, видатних з художньої точки зору або прославлених. У викладі міркувань щодо давніх епох слово *реставрація* ужито в умовному значенні, як єдино можливий еквівалент, хоча протягом багатьох століть твори мистецтва зазвичай пристосовували до сучасних реставраторам естетичних уявлень чи певних потреб, перероблювали на свій смак.

Реставрація творів мистецтва існує з давніх часів; дуже ранні сліди відновлення втрачених фрагментів знаходять на пам'ятках Давнього Єгипту та античних Греції та Риму, а також інших культур. Проте виокремлення реставрації як певного виду діяльності (оскільки традиційно реставрацією займались мистці) у Європі розпочалося з XVII ст., а остаточно професія реставратора сформувалась у XVIII–XIX століттях. І різноманітні реставраційні операції, і професійна термінологія склались емпіричним шляхом.

До того часу, як розпочалося осмислення завдань й формулювання принципів та мети діяльності, для її позначення використовували різноманітні терміни, які частково відображали уявлення сучасників або виконавців.

Термін *обновити* використаний у тексті Києво-Печерського патерика XIII ст., у розділі, присвяченому життю преподобного Аліпія Печерського (помер у 1114 р.), першого іконописця й реставратора на руських землях, який вчився у грецьких майстрів, що прибули до Києва. Преподобний Аліпій звертався до своїх друзів, аби вони приносили йому зруйновані ікони, реставрував їх і віддавав назад до храмів: «Многажды же моляще другы своя, да в церкви где видевшие об[в]етшавша иконы, и тыя к нему принесут, и сиа обновив, поставляше на своих местех» [5].

Аж до XIX століття у давньоруській, українській, російській мовах терміни *обновлення, оновлення, поновлення* уживались для позначення реставрації церковних розписів та ікон. У згадках про українських іконописців, яких запрошували до реставраційних робіт, найчастіше фігурують подібні терміни [6]. Зазвичай реставрація полягала у домальовуванні, а нерідко – і у суцільному перемальовуванні ікон та розписів.

Використовувались також слова *чинка, починити*. У настановах архімандрита Антонієво-Сійського монастиря – Нікодима (кінець XVII ст.) термін *подчинить* ужито на позначення заходів з домальовування втрачених місць, при тому що дуже детально описані процеси укріплення ікон й очищення їх від бруду та темної оліфи [7]. На іконі з Волинського краєзнавчого музею (інв. І-226), що була повністю перемальована, реставратор лишив такий напис: Сію икону подчинил Онофрий Морозюк... 1865 года ...».

Зауважимо, що терміни *починити, виправити, заправити* найчастіше стосувались дописування втрачених зображень або ж перемальовування їх наново, а слова *чинка та заправка* (які і досі використовуються у розмовній мові реставраторів) означали дописане реставратором місце. Ті ж, які стосувались процесів видалення нашарувань з поверхні творів мистецтва (забруднень та потемнілих покривних шарів), – *чищення, очищення, промивання*.

У офіційних документах Синоду XVIII–XIX ст. для позначення реставраційних заходів постійно використовувались прийняті у церковному обігу терміни *поновить, исправить, возобновить* та ін., і

лише у 1890-х роках з'являється термін *реставрація*, очевидно, під впливом діяльності наукових археологічних товариств, які намагались поставити край неприйнятним вже на той час діям і контролювати реставрацію у храмах Російської імперії [8]. Отже, в останній чверті XIX ст. термін *реставрація* став офіційно визнаним не лише для позначення дописувань втрачених частин зображення, але й усіх реставраційних заходів (укріплення, розчистки, доповнення втрачених місць живопису). Свідчення певної інерції у сприйнятті терміну *реставрація* як загального є у написах реставраторів на стінах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: у куполі напис 1857 року зі словом *возобновлено*, а в іншому, на південно-західному стовпі, зазначено: «После потопа и после Рождества Христова. Июня 1889 промывали все хорошие люди. Прамили и зареставрировали» [9].

Таким чином, до впровадження терміну *реставрація* як офіційного, існували два принципово різних рівня використання професійної термінології: високий, урочистий (слова з коренем *нов*, які ніби натякають на певне чудо – містичне повернення у часі до неушкодженого стану твору), в той час як слова з коренем *чин*, *чищ*, *прав* – це рівень ремісничий, знижений, повсякденний.

Схожу ситуацію спостерігаємо у західноєвропейських мовах, де так само одночасно використовувались терміни «високі» та «знижені», судячи з документів XVI–XVII ст. Це італ. *lustrare* та *rinovare* («надання яскравості» та «оновлення»), *rifiorire* – «наново розцвісти» та похідне від нього *rifioritura* (яке на практиці означало очищення поверхні живопису), франц. *rétablir* відновити, англ., франц. *renovation* – «оновлення» чи «відновлення». Цікаво, що флорентійський історик мистецтва Ф. Бальдінуцчі у виданні свого «Vocabolario toscano dell'arte del disegno» («Тосканського словника мистецтва малювання») 1681 р. стверджував абсурдність терміну *rifiorire* та його використання невігласами у значенні очищення старих картин [цит. за: 10]. Скульптор Бенвенуто Челліні пише про реставрацію античної скульптури досить зневажливо: «і хоч мені не личить латати фігури, бо це ремесло всяких партачів і вони завжди капарять...» [11]; у рецептурах оперують термінами на кшталт франц. *raccomoder* – латати, а також термінами, що позначають *очищення* й *виправлення* чи близькими до них.

На нашу думку, уявлення про можливість повернення у часі й відповідна «піднесена» термінологія нагадують про чудеса, зафіксовані у

багатьох релігіях світу. Оживлення, оновлення, відновлення, новий розквіт – усе це схоже на чудо повернення з небуття (воскресіння). Так само й таємничість, секретність, яка запанувала з XVIII ст., надавала реставраційним діям статусу чуда чи, скоріше, магії. Не виключено, що у такий спосіб реставратори намагались компенсувати у цілому зневажливе ставлення до них як до простих ремісників, «зашпаровувачів дірок», яких найняли для чищення й латання.

Звичний для нас термін *реставрація*, як вважають, починають застосовувати з XVII ст., однак повсюдного поширення він набув у XIX ст. При цьому загальна практика вільного поводження з творами мистецтва, тобто домальовування на свій розсуд втрачених частин, а у випадку церковного живопису – і суцільне переписування (яке ми зараз називаємо *поновленням*), дороблення значних за обсягом втрачених частин античних статуй (а нерідко й збирання однієї статуї з фрагментів інших), відбудови за своїми уявленнями архітектурних споруд (стилістичні реставрації Е. Віолле ле Дюка) дискредитувало слово *реставрація*, яке з XIX століття найчастіше тлумачиться як *відновлення* (від лат. *restauratio*).

Насправді, етимологія даного терміну виявляє його грецьке походження: лат. префікс *re* – «знову, повторно» та грецьк. *statere* – «ставити, встановлювати», що походить від слова *stauros* – «підставка», «підпірка» [12]. Таким чином, загальноприйняте тлумачення слова *реставрація* як *відновлення* є неточним, скоріше, його можна було б перекласти як створення підпірки, підставляння опори або ж *підтримання*.

З XIX ст., із формуванням поняття «пам'ятка» (визначення якого подав австрійський вчений Алоїз Рігль у 1903 р. [13]) та «культурна спадщина», складанням засад археології, посилюється акцент на *охороні, збереженні, підтриманні*. Проти терміну *реставрація* особливо різко виступив у 1849 р. англійський літератор і вчений Дж. Раскін, який вказував на те, що «так само неможливо, як воскресити мертвих, відновити все, що коли-небудь було великим або красивим в архітектурі» (цит. за: [10]). Кардинальні зміни у розвитку сфери реставрації (та, відповідно, її термінології) пов'язані з посиленням уваги до цієї діяльності з боку зацікавлених осіб – вчених, зберігачів музейних колекцій, мистців. Саме тоді починають розуміти непоправну шкоду від непродуманих реставраційних втручань, завдяки яким автентичний твір

перетворюється на незрозумілий конгломерат, який не може представляти епоху, коли був створений. Потреби археологічної науки, історії мистецтва вимагали обмеження присутності реставратора у реставрованих пам'ятках, чіткого розрізнення привнесених ним доробок, і, найголовніше, – спрямування уваги на збереження усіх авторських частин та деяких історичних нашарувань. Тобто, уявлення про твір мистецтва як про пам'ятку певної епохи суттєво вплинуло на формування нової парадигми реставрації, що відобразилось у аспекті термінології.

Ось чому на початку ХХ століття висловлювалися думки про заміну назви діяльності (*реставрація*), на, приміром, *реставрація консервації* чи *реставрація охорони* (італ. *restauro di conservazione – restauro di tutela*) [10], а у Росії – на слово *ремонт* [14]. І дійсно, етимологічно *консервація* (від лат. *conservare* – оберігати, зберігати; *conservatio* – збереження, зберігання) більше відповідає нинішньому основному і загально визнаному у світі завданню діяльності.

Водночас паралельно на початку ХХ ст. формується емоційно забарвлений «співчутливий», гуманний погляд на твори мистецтва, які потребують порятунку та лікування. Художник і філософ Микола Реріх порівнює твори монументального живопису із старими або померлими людьми: «Поблизу стін і під куполами загрозово стоять гільйотини мистецтва – риштування реставраторів (...) підтримайте залишки ветхого життя для старого тіла, видаліть коливання, нарешті, зніміть пил та бруд, та біда торкнутися духу речі, пошкодити її епідерму. І не розфарбуйте мумій, кістки не склеюйте, по них лише дізнаємося про довжину й ширину тіла...» [15].

У матеріалах II Всеросійського з'їзду художників (грудень 1911 – січень 1912) також зустрічаються подібні емоційні висловлювання про твори живопису. У виступі А. А. Кареліна (дискусія з приводу доповіді І. Репіна) сказано, зокрема: «питання збереження картин, питання про голодування з причини вивітрювання й про їх годування (...) М.Петенкоффер вказує на те, що картини зберігаються лише там, де вони поставлені у ідеальні умови або [там,] де вони оброблені ідеальною технікою, або там, де їх годують. Питання про годування являє величезну технічну складність, і у жодній художній установі не зустрічається» [16]. Також у матеріалах з'їзду зустрічаємо порівняння реставрації з медициною, а творів мистецтва – з хворими, що стане доволі звичним у

наступні два десятиліття. У виступі реставратора А. Я. Боравського зазначено: «консерватори й реставратори – жреці, лікарі. Консерватори мають уподібнитися тим китайським лікарям, завданням яких є не перемога над хворобою, а підтримання здоров'я пацієнта, звертаючи постійно увагу на умови життя й впливаючи на об'єкт через зовнішні умови» [17] (у даному разі *консерватор* – це зберігач, хранитель музею; у такому ж значенні це слово використовувалось в українському музейництві 1920-х – початку 1930-х років).

Хімік, дослідник технології давньоруського іконопису В. О. Щавинський у статті 1915 року писав: «У реставраторському мистецтві немає й не повинно бути ніяких секретів, як немає секретів і у медицині» [18]. Відомий вчений Ф. І. Шміт вказує: «Кожен з нас з часом помре або від якої-небудь гострої хвороби, або від сукупності хвороб, що зветься старістю. Подібно до того, як кожна людина може віддалити старість і смерть ретельним дотриманням гігієнічних правил, так і довговічність музейних експонатів у значній мірі залежить від тих умов, у яких вони зберігаються» [19]. Тобто, у цих висловлюваннях сприятливі умови життя людини порівнюються із галуззю, що пізніше отримала назву *превентивної консервації та музейної кліматології*.

Особливо часто медичні терміни фігурують у друкованих працях і навіть офіційних паперах у 1920 – 1930-ті роки, зокрема, в Україні.

І. Свенціцький, мистецтвознавець, директор Національного музею у Львові, зазначає: «Пам'ятаючи про хорі книжки дрібними листками хороби і лічення, служба книгозбірні може дуже легко і скоро перевірити їх стан легким встрясуванням книжки і розглядом одержаного пилу, в якому в разі хороби – найдемо або яєчка, або хрущика, або червяка» (йдеться про картотеку, де має бути внесено вид пошкодження й номер книги за каталогом) [20]. Розповідаючи про роботу Михайла Бойчука з реставрації, І. Свенціцький пише: «хорі музейні ікони знайшли нарешті справжнього лікаря» [21].

У реставраторів, що працювали в музеї під керівництвом І. Свенціцького, зустрічаємо аналогічні висловлювання. С. Парашук: «тільки коли мальовило здорове...»; «кожна ікона вимагає свого індивідуального «лікування»» [22]. У своїй статті «Завдання консервації і реставрації» Я. Музика зазначає: «У літературі зустрічаємо часто порівняння сучасної реставрації чи консервації до медицини. Лікар мусить знати будову людського організму, недуги, їхні причини, ліки та спосіб їх діланья.

Подібно консерватор мусить пізнати будову і всі складові частини образу, мусить знати, що розкладає його організм, шкідливе ділання різних зовнішніх та внутрішніх чинників, мусить врешті добре орієнтуватися в арсеналі своїх ліків, тобто в технічних засобах консервації і способах їх ділання. Аналогію можна повести ще далі. Як у медицині не можна схематично записувати ліків, а треба їх у кожному випадку достосовувати до індивідуальних властивостей хворого, так само і реставратор мусить у кожному випадку, залежно від зовсім окремих властивостей образу, дібрати відповідні засоби.(...) В модерній медицині вибивається що-раз-то сильніше на перший плян гігієна. І зовсім, оправдано. Чейже краще не допустити до захоруння, ніж із трудом шукати засобів до лікування недуг. Подібно і в нашій ділянці. Сьогодні щораз то більше звертають увагу на те, щоби образи і твори мистецтва тримати в таких умовинах, які хоронять їх від шкоди» [23].

Археолог і музейний діяч П. П. Курінний у статті, присвяченій праці реставраційної майстерні Всеукраїнського музейного городка (ВМГ), використовує (поруч з висловами «консервація і реставрація», «руїнні процеси», «руїницький вплив», «охоронні заходи») наступні: «кустарні форми лікування речей Музейного фонду», «лікування й розкриття музейних предметів, як цілком наукова акція», «лікування небезпечно хорих пам'яток», «планове лікування», «контрольно оглянуті речі (-) так би мовити, діагностична праця реставратора», «фактичне лікування пам'яток, себто безпосереднє лікування хорої дошки, левкасу, фарби, лаків, тканини, оліфи й т. ин.»; «справа оздоровлення речей», «оздоровельна праця майстерні» [24]. Цікаво, що реставратори, які працювали під началом П. Курінного, судячи з архівних матеріалів, нечасто уживали медичну термінологію, оскільки реставраційні втручання стосовно тих чи інших пам'яток мали бути описані більш конкретно й чітко.

У повоєнний період медична термінологія практично виходить з обігу, хоча, приміром, Д. С. Ліхачов використовує її у вступній статті до збірника 1981 р. «Восстановление памятников культуры» [25]. Важливим, як нам здається, є той факт, що сучасний англomовний термін *treatment*, яким позначають реставраційну обробку, має серед інших і значення *лікування й догляд*.

Нині у світі на позначення сфери діяльності паралельно існують рівноправні назви *реставрація* та *консервація*, а також – з 1980-х років –

компромісний термін *консервація-реставрація*, переважно для офіційних міжнародних документів. *Консервація* має ще інше значення – *збереження* чи *підтримання* (італ. *manutenzione*). Поняття *превентивна консервація* означає створення для пам'яток таких оптимальних умов зберігання, де процеси руйнації будуть уповільнюватися, що сприятиме продовженню терміну існування пам'яток та знизить кількість реставраційних втручань.

Крім того, *консервацією* або *інтервенційною консервацією* називають велику групу процесів, спрямованих на призупинення руйнації пам'ятки, стабілізацію її стану та подовження її існування у часі (у даному разі синонімом є слово *укріплення*). Натомість, *реставрація* так само має інше тлумачення – як завершальний і необов'язковий етап втручання, пов'язаний з реставраційними доповненнями, що не є необхідними з точки зору збереженості твору, але апелюють до естетичної цілісності. Так, у Венеціанській хартії 1964 року зазначено: «реставрація припиняється там, де починається гіпотеза»; будь-які реставраційні доповнення мають відрізнятися від авторських частин.

Але емоційні терміни також залишаються в обігу, причому їх можна охарактеризувати таким чином: ті, що описують мету діяльності: *підтримання*, *зберігання*; вони забарвлені позитивно і мають реальне втілення у сучасній науковій методології реставрації, що спирається на принципи зменшення присутності реставратора (мінімально необхідні заходи) й перенесення акценту на музейне зберігання. Такий «співчутливий» підхід має зв'язок із медициною, і це підтверджує факт створення кодексів реставраційної етики (деонтології), починаючи з кінця 1970-х років, у США, ряді західноєвропейських держав та міжнародних організацій.

Виконання реставраційних заходів нині описують як *втручання* (англ., франц. *intervention*), і термін цей має відтінок насильницької дії, негативного впливу, та слугує попередженням реставраторові у його повсякденній діяльності. Характерно, що назва книги Сари Уолден «*The ravished image. An introduction to the art of picture restoration & its risks*» [26] включає багатозначне слово *ravished*, яке може перекладатись як *зачарований*, *викрадений*, *пограбований*, *згвалтований*, причому зі змісту випливає, що це, скоріше, останнє значення (адже йдеться про брутальні втручання у структуру творів живопису під час розчищення).

Нарешті, третя група емоційних термінів – це оптимістичні,

піднесено-урочисті, такі як *порятунок, відродження, відтворення, відновлення*. Їх продовжують використовувати протягом ХХ і на початку ХХІ століть у журналістиці або у заголовках популярних публікацій з реставрації. Очевидно, вони виконують роль привернення уваги до реставраційної справи, яка у недостатньо розвинених суспільствах вимагає хоча б періодичної підтримки з боку держави. Проте їх використання справляє доволі негативний ефект, переконуючи суспільство у принциповій можливості повернення назад у часі. Таке переконання зазвичай співіснує з неналежними охороною та збереженням пам'яток.

ВИСНОВКИ З ТЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ.

Складний шлях формування реставраційної термінології відображає зміну парадигми, у зв'язку процесом філософського осмислення наслідків реставрації:

1) Епоха панування уявлень про можливість відтворення втрачених частин чи навіть повністю зруйнованих творів мистецтва (з найдавніших часів до ХІХ ст.) породила терміни, пов'язані з чудом *оновлення*. Протипагою цим «магічним» термінам слугували занижені ремісничі, що описували конкретні дії або рецептури. Це був період, коли реставрація вважалась суто ремісничою діяльністю.

2) Перехідний етап (ХІХ – початок ХХ ст.) пов'язаний з тим, що реставраційну сферу намагаються контролювати представники науки та музейництва. У цей період формується поняття «пам'ятка», виникає співчутливий характер ставлення до творів мистецтва. Термін *реставрація* критикують, натомість висувається поняття *консервації* – у значенні *збереження та підтримання*. До реставраторів висуваються вимоги самообмеження.

3) Нарешті, у ХХ ст. відбулося формування реставрації як міждисциплінарної діяльності, яка діє на стику високосенситивного ремесла й гуманітарних та природничих наук (історії мистецтва, хімії, фізики, біології), що вимагає більш чіткого визначення й більш строгого використання термінів *консервація, реставрація, зберігання* та ін. Проте наукова сухість та впорядкованість не можуть виразити увесь спектр емоцій реставраторів, таких як співчуття до творів мистецтва, страх перед власними неправильними діями, перед неоднозначністю рішень, яка є природним наслідком складності самого об'єкту реставрації – твору

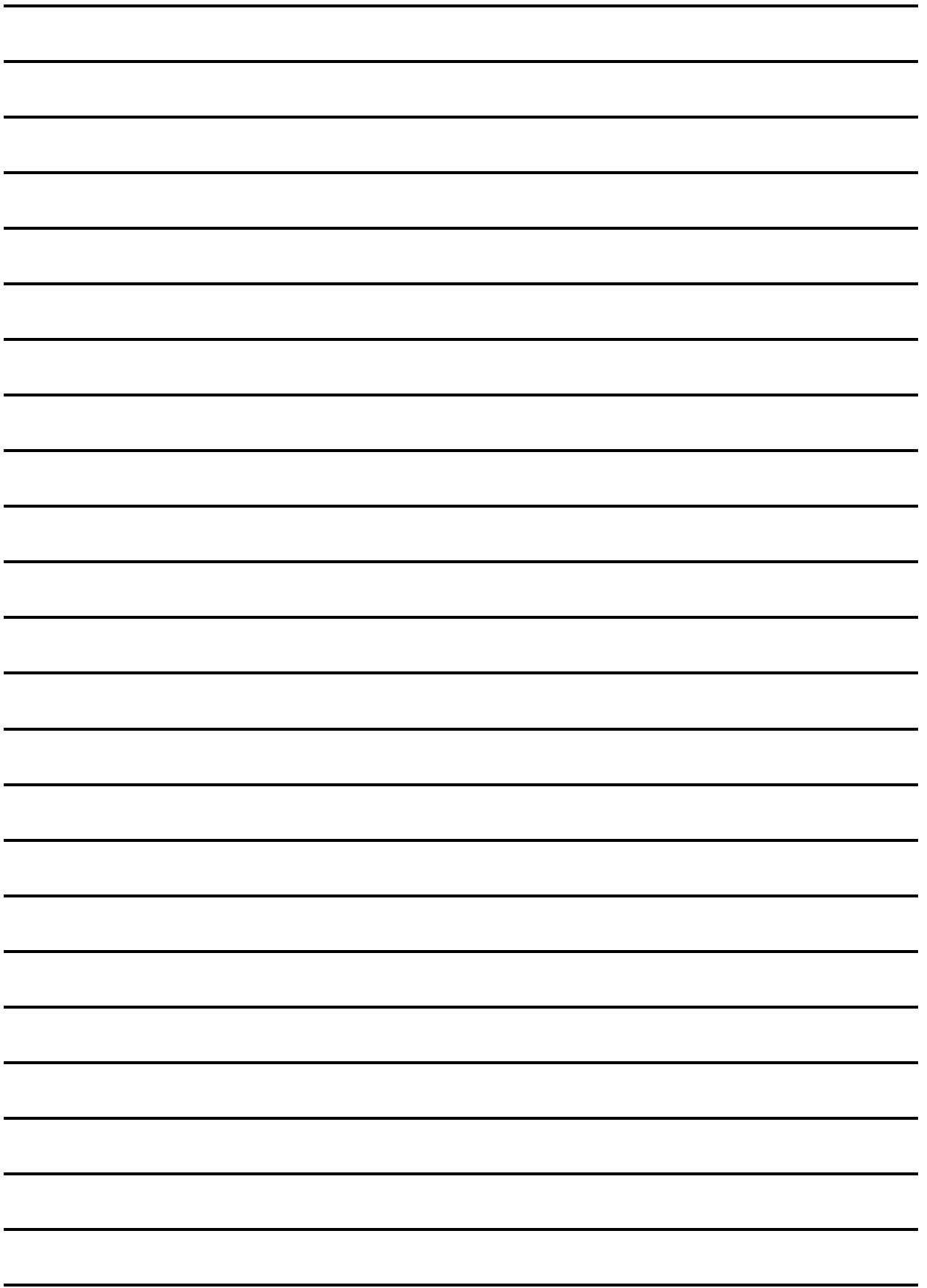
мистецтва.

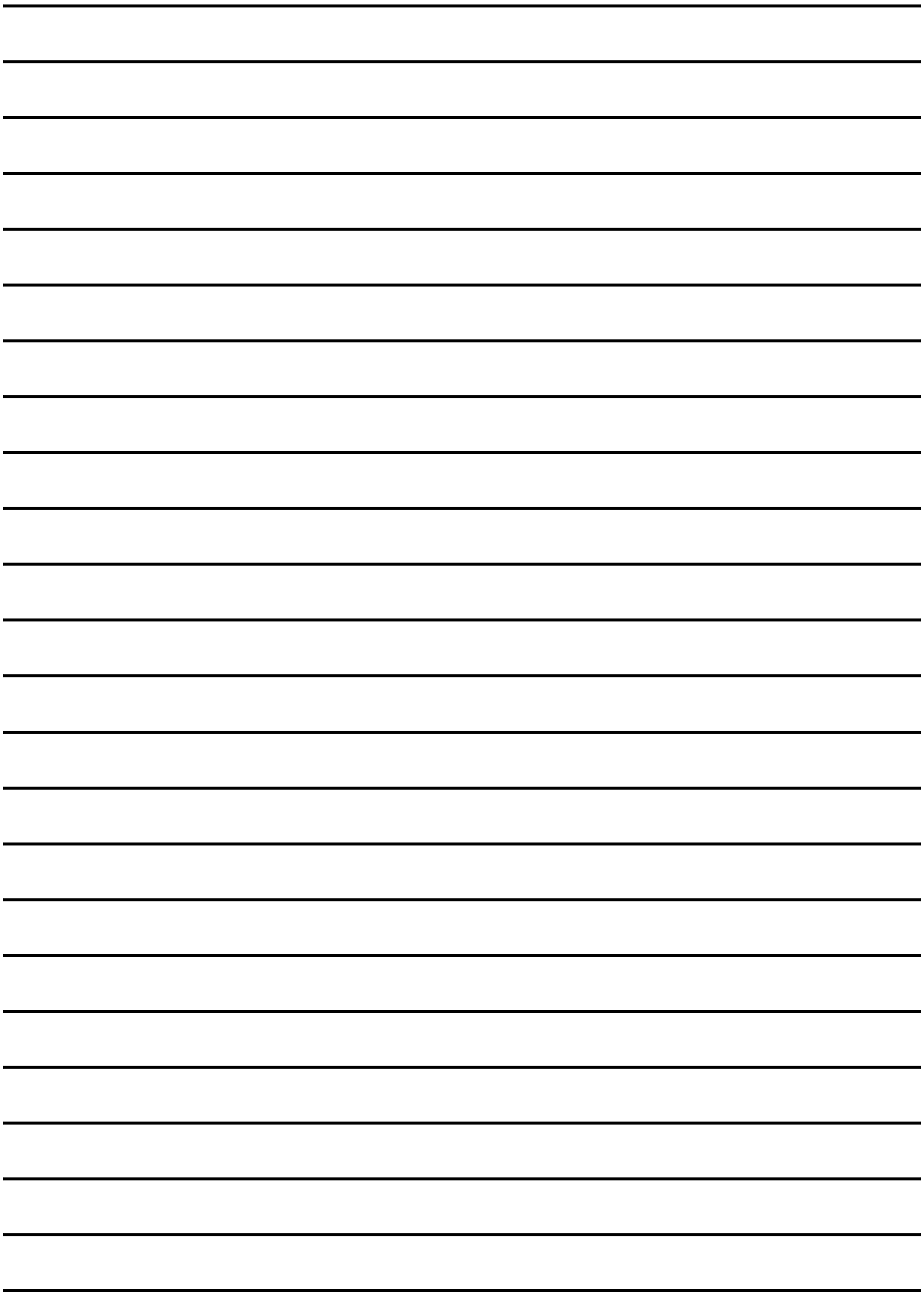
Таким чином, і давня, і сучасна термінологія реставраційної діяльності відбивають її суперечливий характер, дозволяючи водночас виявити певні протиріччя й не до кінця вирішені питання теоретико-філософського характеру.

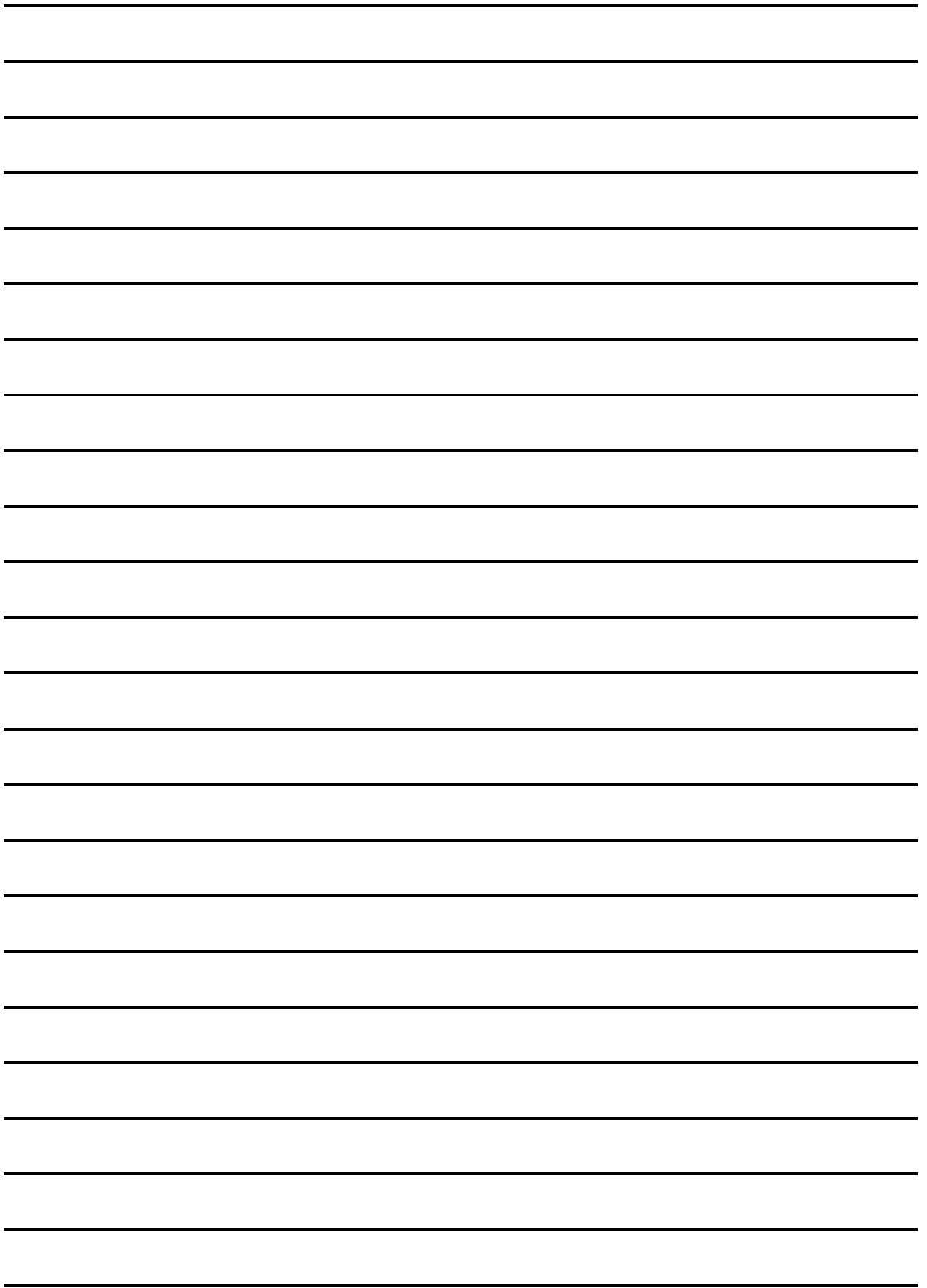
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

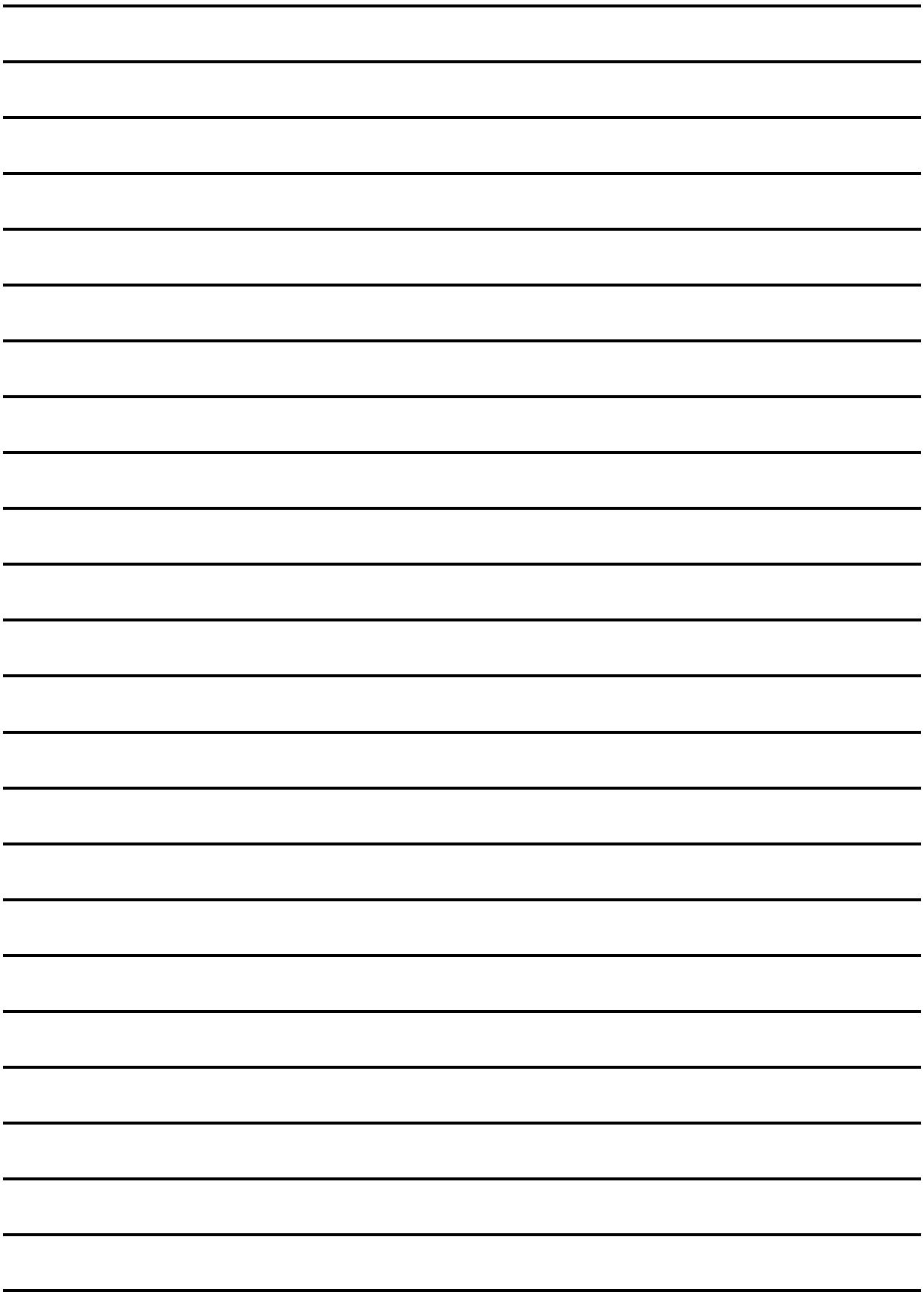
- [1] Лозова, Н. Є. (ред.) (2003). *Російсько-український практичний словник реставратора*. Київ: РадаМісто.
- [2] Цитович, В. (2002). Реставрація пам'яток культури: проект словника загальної термінології. *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології* (с.133-138). Київ: Редакція вісника «Ант».
- [3] Тимченко, Т. (2002). Реставрація станкового живопису: проект термінологічного словника. *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології* (с.139-148). Київ: Редакція вісника «Ант».
- [4] Тимченко, Т. Р. «Художник-реставратор»: до історії терміна. *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток: тези доповідей III міжнародної науково-практичної конференції* (с.175–176). 22-24 травня, 2001, Київ, Україна: ННДРЦУ.
- [5] Абрамович, Д. (вступ, коментар), Крекотень, В.І. (післямова) (1991). *Києво-Печерський патерик*. Київ: Час.
- [6] Жолтовський, П. М. (1983). *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.
- [7] Гренберг, Ю. И. (сост., вступ. ст., примеч.) (1995). *Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв.* (Т.1, кн.1). Санкт-Петербург: Пушкинский Фонд.
- [8] Дедюхина, В. С., Масленицына, С. П., Шестопалова, Л. В., Лифшиц, Л. И., Потапова, Н. А. (1997). *Сохранение памятников церковной старины в России XVIII – начала XX вв. Сб. документов*. Москва: Отечество.
- [9] Кондратюк, А. (автор-упор.) (2005). *Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: Каталог*. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник.
- [10] Conti, A. (2007). *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art* (H. Glanville, transl. of Italian work). Oxford: Routledge.
- [11] Челліні, Б. (1990). *Життєпис* (А. Перепадя, пер. з італ.). Київ: Мистецтво.
- [12] Мельничук, О. С. (ред.) (2006). *Етимологічний словник української мови*. (Т. 5: Р-Т, с.65). Київ: Наукова думка.
- [13] Riegl, A. (1903). *Der modern Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*. Wien: W. Baumüller.
- [14] Покрышкин, П. П. (1915). Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства. *Известия Императорской археологической комиссии*, (57), 178-190.
- [15] Рерих, Н. К. (1906). Записные листки Н. К. Рериха. XXV. Восстановления. *Золотое Руно*, (7-8-9), 156-157.
- [16] Репин, И. Е. (1914). Важность художественной техники. *Труды Всероссийского съезда художников. Т. II* (с. 2-9). Декабрь 1911 – январь 1912. Петроград: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг.
- [17] Боровский, А. Я. (1914). Охрана произведений искусства. *Труды Всероссийского съезда художников. Т. II* (с. 174-183). Декабрь 1911 – январь 1912. Петроград: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг.
- [18] Щавинский, В. (1915). По поводу реставрации эрмитажных картин. *Старые годы*, (ноябрь

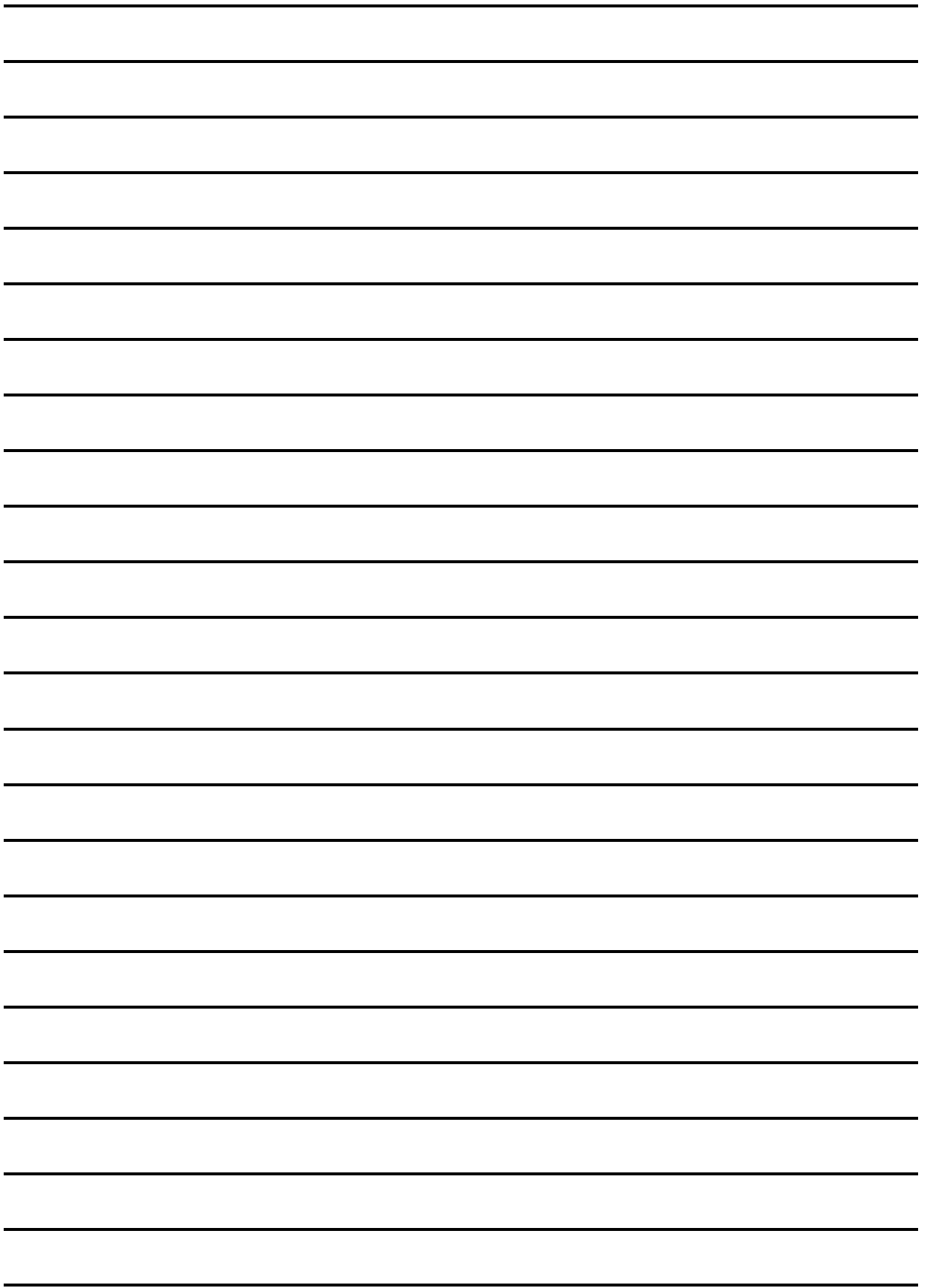
- 1915), 48-54.
- [19] Шмит, Ф. И. (1919). *Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела*. Харьков: Издательство «Союз» Харьковского Кредитного Союза Кооперативов.
- [20] Свенціцький, І. (1920). *Про музеї та музейництво. (Нариси і замітки)*. Львів: Діло.
- [21] Свенціцький, І. (1930). XXV літ діяльності Національного Музею. *Двадцятьп'ять-ліття Національного Музею у Львові* (с. 6-18). Львів: Діло.
- [22] Парашукова, С. (1930). Моя консерваційна робота в Нац. Музеї. *Двадцятьп'ять-ліття Національного Музею у Львові* (с. 170-175). Львів: Діло.
- [23] Музика, Я. (1932). Завдання консервації і реставрації. *Мистецтво* (1), 18-20.
- [24] Курінний, П. (1927). Три роки праці Реставраційної Майстерні Лаврського Музею культів та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924-1927). *Український музей* (гол. ред. П. Курінний) (с. 161-168). Київ: Управління науковими установами У. С. Р. Р.
- [25] Лихачев, Д. С. (1981). Предисловие. *Восстановление памятников культуры. Проблемы реставрации*. (ред. Д. С. Лихачев) (с. 9-13). Москва: Искусство.
- [26] Walden, S. (2004). *The ravished image. An introduction to the art of picture restoration & its risks*. London: Gibson Square.











НАУКОВЕ ВИДАННЯ

КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ

**«КУЛЬТУРНА ТА ІСТОРИЧНА СПАДЩИНА,
УРБАНІСТИКА ТА БУДІВНИЦТВО ЯК ФОРМИ
МИСТЕЦЬКОГО НАДБАННЯ»**

ВИДАННЯ 1

Українською та англійською мовами

*За точність викладеного матеріалу відповідальність несуть автори.
Редакція не завжди поділяє позицію авторів.*

Опубліковано (PDF) 19.05.2020. Підписано до друку 31.08.2022.

Папір офсетний. Цифровий друк.

Формат 60×84/16. Гарнітура Cambria.

Умовно-друк. арк. 5,81. Замовлення № 330.

Тираж: 100 екземплярів. Віддруковано з готового оригінал-макету.

Видавець:

21037, Україна, м. Вінниця, вул. Зодчих, 18, офіс 81

ГО «Європейська наукова платформа»

Телефони: +38 098 1948380; +38 098 1956755

E-mail: info@ukrlogos.in.ua | URL: www.ukrlogos.in.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи: ДК № 7172 від 21.10.2020.