

**Киевская духовная семинария:
к истории сооружения здания на Вознесенском спуске
(1894, 1899–1894 гг.)**

Амелия Шамраева

Аннотация. Публикация посвящается истории возведения здания Киевской духовной семинарии на Вознесенском спуске, где сегодня действует НАИИА, и выдающимся архитекторам, которые работали над этим проектом в конце XIX – начале XX вв.

Статья базируется на первых, выявленных автором историко-градостроительных и проектных материалах.

Ключевые слова: Киевская духовная семинария, графические архитектурные источники.

**Kyiv Theological Seminary on
Voznesensky Descent (1894, 1899–1901)**

Amelia Shamrajeva

Annotation. Theological seminary on Voznesensky descent, that became the Kyiv artistic institute, and then National academy of fine art and architecture later, it belong to the best building in architecture of Kyiv XIX–XX of the century executed in brick style. Historical of value of this sight of history and architecture very large, due to the successful placing in historical locality of Kudryavskaya of mountain, this enormous building united two parts of city in one composition, located on different levels is Podil and Old Kyiv. Article of art critic Amelia Shamrajeva is devoted to the 100 year of founding in Ukraine of the first artistic establishment – (АОМА), theological seminary adjusted in former building on Voznesensky descent, authorship in planning of that belongs as to the well-known prominent artists of Ukraine – V. M. Nikolaev, – E. F. Ermakov so quite to the unknown names of the leading Russian specialists – synod architect E. L. us. Morozov, academician of architecture M. M. Chagin and his son – to the engineering architect V. M. Chagin.

Key words: Kyiv theological seminary, graphic sources.



**МОЛОДІ
ДОСЛІДНИКИ**

УДК 76.046(477)“18

Олена Гомирева

викладач кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА

**Пейзажі Тараса Шевченка 1848–1851 рр.:
зміни в художній мові**

Аноація. У даній статті розглядаються характерні риси пейзажів Т. Шевченка 1848–1851 рр., в яких відображені зміни композиційного, світлотіньового, колористичного підходу митця до цілісності та виразності зображення. Такі зміни розвивались під впливом нового оточення та нової натури, з якою художник працював в Аральській та Каратауській експедиціях.

Ключові слова: пейзаж, акварель, олівцеві замальовки, світлотінь, простір, композиція.

Постановка проблеми та її актуальність. У процесі вивчення художньої еволюції Тараса Шевченка та його мистецьких прийомів важливим є розгляд творів періоду заслання, й особливо пейзажів, оскільки в них сформувався новий погляд на природу та виразні засоби художнього твору, якими художник передає оточення.

Хронологічні рамки визначаються 1848–1851 роками для того, щоб розглянути період роботи Т. Шевченка у двох експедиціях: Аральській та Каратауській. Саме в цей час художник найтісніше зіткнувся з новою різноманітною природою і, як наслі-

док, відбулись певні зміни в його композиційному, світлотіньовому, колористичному баченні пейзажу.

Мета статті – розгляд нових рис у художньому баченні Т. Шевченка в пейзажах 1848–1851 рр., визначення закономірностей у використанні засобів виразності, а також їхнє обґрунтування формальним аналізом окремих робіт митця.

Огляд попередніх досліджень. Тема художніх особливостей пейзажів Т. Шевченка та їхнього формального аналізу лише частково розкрито в науковій літературі. Автори монографій приділяють менше уваги пей-

закам, ніж побутовим та портретним зображенням. Так, П. Білецький в книзі «Апостол України» [4] згадує окремі пейзажі Шевченка, даючи короткі, влучні аналітичні зауваження щодо композиції чи колориту, здебільшого автор сам у тексті відтворює краєвиди, які міг бачити художник. Український живописець, мистецтвознавець М. Бурачек описує загальний вплив степової природи на пейзажну творчість Шевченка [2]. О. Новицький у монографії «Т. Шевченко» зауважує про зростання правдивості та ідейної наповненості шевченкових пейзажів [6], а в статті «Краєвиди в поезії та малюнках Шевченка» звертає увагу на взаємозв'язки між художніми та літературними пейзажами [5]. Питання паралелей пейзажів Шевченка з його писемною творчістю розглядали українські літературознавці З. Таракан-Берега [10] та Л. Генералюк [3].

Варто зауважити, що науковцями приділено більше уваги пейзажам років заслання у статтях, ніж у монографіях. Авторі здебільшого зосереджувались на атрибуції, місці й часі створення, описі творів. Так, у статті М. Мацапури «Т. Г. Шевченко та О. І. Бутаков» [4] описано і коротко проаналізовано окремі пейзажі. Г. Паламарчук у статті «Пейзажі Мангитлаку в творчості Т. Г. Шевченка» [7] акцентує увагу на історичних подробицях періоду життя Шевченка у Новопетровському укріпленні та атрибуції його робіт, подаючи іноді аналітичні зауваження щодо їхнього виконання. Унікальною є стаття С. Таранушенка «Нотатки до проблеми «Тарас Шевченко –

пейзажист» [8], де автор через аналіз одного пейзажу – акварелі «Пожежа в степу» – приходять до широкого огляду естетичних поглядів Шевченка.

Дуже цінними для розуміння пейзажів Шевченка є власні висловлювання митця про природу та мистецтво, викладені в його «Щоденнику» та повістях.

Виклад основного матеріалу. Художня мова у творах Т. Шевченка періоду заслання зазнала значних змін. Зокрема, олівцеві та акварельні пейзажі часів заслання знайомлять з тим оточенням, яке було новим і незвичним для митця. Природа степів, берегів та островів Аральського моря сильно відрізнялась від того, що надихало художника в Україні. Аскетичні пустельні краєвиди, сувора краса гір та водойм, рідкісні осередки зелені, великі простори без присутності людини та іноді й без рослинності – це дуже сильно відрізнялось від зеленої, ошатної України.

З одного боку, бачимо, що митцеві не вистачало благодатної краси українських земель, адже до цього він писав лише їхню природу. З іншого – в усіх замальовках виявляється живий інтерес художника до нових художніх проблем, які поставила перед ним нова натура. Шевченко активно взявся до роботи над ними – в його творах по-новому розгортається простір, сміливіше показані ефекти світлотіні, деталі стали концентрованими і головну роль почав відігравати виразний узагальнюючий силует.

Нові умови життя і роботи розкрили можливості художника в тих напрямках, які завжди були йому

притаманні. Цікавість до зображення широкого простору з перепадами рельєфу вже проявлялася в замальовках видів Лаври та пейзажів на Орелі в акварелі «Воздвиженський монастир у Полтаві». Розробку силуетної плями і контрастної узагальненої світлотіні можна було вже бачити в жанрових роботах, зокрема, деяких аркушах «Живописної України».

Трактування художником простору і світлотіні в часи заслання змінилося, місцева природа почала диктувати нове бачення. Про це влучно писав М. Бурачек: «Насамперед у природі тих країв художника надзвичайно вразила маса сліпучого, гарячого сонця, якого досі Шевченкові не тільки не доводилося бачити, але якого він і уявити собі не міг. Це примушує Тараса Григоровича немов заново вчитися у природи» [2, с. 27].

У пейзажах Шевченка часів заслання замість дуже плавних градацій та деталізації світлотінь подана більш узагальнено та цілісно, межа між світлом і тінню стає різкішою. Це підвищує композиційну цілісність та полегшує сприйняття зображення. Тепер Шевченко працює великими контрастними масами темного та світлого, передаючи відчуття особливого яскравого степового освітлення.

Художник групує контрастні деталі, тому композиції стають більш концентрованими та лаконічними. Розподілення мас та передача повітря змінюються: тепер маси більш концентровані як монолітні форми. Художник обирає таке кадрування, за якого, по-перше, композиція будується повністю на згустках форм, а

не на розгортанні вглибину відкритого простору, по-друге, сповна виявляється специфіка графіки як виду мистецтва – в білому умовному просторі паперу вибудовується контрастне трьохвимірне зображення. В українських краєвидах Шевченка такої умовності простору ще не було. Відмова від заповнення всього аркуша та повної деталізації простору – це новий рівень художнього мислення для митця, розуміння того, що частка може дати відчуття цілого.

Шевченко активно використовує можливість умовного в графіці: одна скеля, промальована чітким силуетом та рельєфною світлотіллю, подана на тлі умовної лінії, яка означає для нас горизонт – однак ця лінія дає глядачеві точку зору і відчуття того степового простору, який розгортається довкола цієї скелі, дає відчуття, що в аскетичній природі степу, як і в зображенні, скеля була головним акцентом.

Олівцеві начерки гористих берегів Аральського моря (1848–1849, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН, № 106) дають чітке уявлення про те, як у манері Шевченка викристалізувалась лаконічність мас та плям. Кожен начерк починається з розкресленого паралельними горизонтальними лініями аркуша. Ці лінії наче вісі координат, на яких Шевченко вибудовує нерівності обрисів берегів. У деяких начерках передано лише силует берега, заштрихований умовним градаційним штрихуванням, щоб передати масу. У деяких начерках більш випрацьована поверхня берегових пагорбів – тут передано поступові переходи світлотіні.

Начерки показують «кухню» художника: він рухається від узагальнено схопленого обрису до об'єму, нарощуючи тінь. Таким чином тінь стає цілісною, освітлені місця – чистішими. Надалі ми бачимо як ці вправи виявляються в більш закінчених олівцевих пейзажах. Наприклад, аркуш «Каска-Джул» (1849, НМТШ, Г-487) є перехідною формою між начерками силуетів берегів та випрацюваними світлотінню пейзажами гір і скель.

Олівцеві пейзажні замальовки також показують як Шевченко працює з переходами темного і світлого та з силуетами рельєфу в зображенні. Олівець має великі можливості в плані м'яких, плавних градацій у штрихуванні, і Шевченко активно використовує ці можливості для створення рельєфу – цікавого та природного для ока.

Пейзаж «Барса-Кельмес» (1848, НМТШ, Г-462) втілює всі риси, описані вище: тут присутня сконцентрованість композиції в одному виразному силуеті, яким замкнено згусток форми, і водночас велику роль відіграють світлотіннові градації, які ліплять поверхню гори і оживлюють простір всередині цього силуету.

В акварельних пейзажах 1848–1849 років також простежуються зміни в підході Шевченка до світлотіні в рельєфі. У повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» є уривок, в якому виявилось розуміння Шевченком того, наскільки виразну роль у композиції пейзажу відіграють плями: «Я принялся за работу. Разложил темные и светлые пятна на моем неоконченном рисунке, и рисунок

ожил, заговорил и сам собою окончился» [9, с. 259]. В монохромних акварелях художник майстерно розкладає градацію плям від світлих до темних, варіюючи таким чином різкість контрасту, тому окові глядача цікаво й легко рухатись по зображенню.

Так, у пейзажі «Острів Куг-Арал» (1848-49, НМТШ, Г-443) завдяки характеру плям і їхньому розташуванню в рамках зображення художник передає розгортання простору по колу, а потім вдалину, а також передає саму специфіку рельєфу в зоні Аральського моря.

У цьому пейзажі Шевченко дуже вдало схопив характер природи островів Аральського моря. Чітко окреслені контури скель виглядають дуже сухо, передають майже фізичне відчуття від голого, сухого, твердого рельєфу. Цьому відчуттю сухості сприяє не лише виразне окреслення контурів, але й підхожий сірий тон, градаціями якого заповнені плями скель. Цей колір не теплий, як у сепії, тому в ньому немає власної затишності, він ближчий до тону олівцевого малюнка. Тому пейзаж викликає цікаве відчуття олівцевих тональних градацій, але несподівано виконаних рідким пігментом без чіткого штрихування.

Кадрування пейзажу є дуже важливим та цікавим з точки зору замкненості композиції та розподілення світлих і темних плям. Освітленим є другий план з долиною і Шевченко закриває його дуже затіненою скелею на першому плані, яка привертає до себе багато уваги своїм контрастом і розташуванням. Вона найвища, найтемніша і найближча до глядача. Саме ця скеля створює відчуття затишку, бо

замикає простір пейзажу. За нею він розгортається по дузі і обмежений рядом скель – темних плям різної градації. Яскраве світло падає на долину, де відпочиває наш погляд, а далі світлим і легким акцентом є просторовий хід з морем і кораблем у правій частині. Наче все закомпоновано так, щоб обрамляти простір долини і ненав'язливо виводити його в морську далечину.

Біля передньої скелі є частина зображення, котра виглядає недописаною через порожню пляму, а також різкість і неохайність штрихів. Завдяки цій частині світло в долині здається ще яскравішим. Без такого світлого фрагмента увесь пейзаж став би значно важчим і темнішим та занадто б контрастував з чистим папером вгорі. Можливо, з цієї ж причини скеля в центрі зображення має сильну градацію і також висвітлена, оскільки це помітно полегшує пейзаж.

Доповненням до чергування лако-нічних плям є пташка на скелі, вона важлива в композиційному плані. По-перше, ця дрібна деталь необхідна для концентрації уваги глядача, наче точка координат. По-друге, вона порушує горизонтальне чергування скель, бо через неї в ока глядача є вихід вгору – до білої частини неба, в якій відчувається повітря. Пташка наче замикає силует скелі, є його логічним завершенням.

Щоб зображення не було перевантажене в лівій частині, Шевченко акцентує узагальненим контрастним силуетом смугу зелени в правій частині. Вона також обрамляє простір долини і завершує композицію, адже без неї композиція одразу ніби завалюється вліво.

Отже, в даному пейзажі виявляються нові риси, про які йшлося вище: локалізована, узагальнена й контрастна світлотіннова побудова, чергування плям, яке вибудовує композицію і створює просторове відчуття.

У кадруванні пейзажів Шевченком у часи заслання важливим є не лише зображення рельєфу, але й простір неба. За словами українського мистецтвознавця Г. Паламарчук «Шевченко з винятковою майстерністю писав небо, правдиво передаючи його тони й відтінки, примхливий візерунок хмар, зворушених вітром чи освітлених промінням сонця. Саме правдивою передачею хмар, вічно живих, рухливих, таких несхожих на нерухомий пустинний степ, надавав він своїм акварелям особливого напруження й виразності» [7, с. 60].

В акварельних пейзажах небо є повноправним учасником у композиційній ритміці плям. Саме активні, динамічні обриси хмар та розтяжки тону неба врівноважують зображення скель і пом'якшують їхню різкість. В період заслання художник набагато сміливіше став використовувати різкі акценти, врівноважуючи їх ритмічно м'якшими частинами зображення.

Показовою в цьому плані є акварель «Акмиш-Тау» (1851, НМТШ, Г-500). У складі композиції два учасники – небо і скелі. Вони представляють два протилежні ритми, які ділять композицію навпіл по діагоналі і зустрічаються в центрі. Округла ритміка хмар у небі є менш насиченою, ніж різкі ритми скель, але вона є такою ж активною завдяки своїм великим чистим плямам. Скелі контрастні й дрібніші, розси-

пані внизу, тому сприймаються не так цілісно, як хмари. Це й забезпечує рівноправ'я цих частин композиції.

Скупчення скель протиставлене скупченню хмар, вони й виглядали б наче блоки, якби цю масу не розсіювали по композиції горизонталі, на яких все ніби лежить. З горизонтальних ритмів тіней на землі вириваються вгору дрібні скелі й виростає велика скеля, схиля якої виводять наш погляд до неба, а далі він закручується в хмарах і повертається до землі.

Це один з найхарактерніших прикладів того, наскільки важливими для композиційної побудови пейзажу стали геометричні ритми. Вони так само, як характер світлотіні й розгортання простору, були специфічною рисою степових краєвидів, а тому допомагають художникові не лише компоувати пейзажі, але й передавати фізичне відчуття місцевості.

Незважаючи на зростання лаконічності, акварелі 1848–1850-х рр. стають більш різноманітними та цікавими для роздивляння, оскільки тепер художник комбінує різкий контраст плям з кількома плавними тональними градаціями.

Наприклад, в акварелі «Гористий берег острова Ніколая» (1848–1849, НМТШ, Г-746) м'які розтяжки тону на схилах пагорбів задають основну картину, однак вони переходять в чіткий темний силует, який контрастно вимальовується на світлому тлі неба. Так само й тональні переходи у написанні неба акцентуються чіткими обрисами хмар й контрастують

з чистотою білого кольору. Головним акцентом, який тримає на собі все зображення та притягує погляд, стають контрастні скелі й дерево на першому і другому планах у правій частині аркуша. Їхній чіткий, деталізований рисунок загострює враження від загальної м'якої картини і робить зображення більш різноманітним.

Освітлення цього пейзажу є складним та різнонаправленим. Передній план освітлюється справа низьким і теплим передвечірнім світлом. У це вписується зображення неба. Однак один фрагмент – скелі на дальньому плані і рівнина перед ними – цьому суперечать, бо на них падає сильний білий відблиск з іншого, лівого боку. Без даного фрагменту пейзаж виглядав би затишніше, проте з ним з'являється відчуття широкого простору й свіжості. Крім того, такий дальній план пом'якшує перехід від контрастних передніх об'єктів до світлого неба. Тому з художньої точки зору даний хід є цілком вдалим.

Деталізовані чіткі силуети та сильні контрасти вносять в пейзаж графічний характер. Цьому сприяє й простота гами, побудованої на синіх, зелених і коричневих тонах. Однак колорит цього пейзажу є складнішим та живописнішим завдяки тонким нюансам виконання. П. Білецький зауважував цю особливість акварельних творів художника: «Акварелі в одну-дві фарби в нього (Шевченка – О. Г.) гармонійніші, завдяки точно схопленим співвідношенням тонів вони здаються багатобарвними» [1, с. 184].

Шевченко в пейзажах активно використовує не лише колір паперу, але й його тонування – холодне і тепле. В даній роботі за загальним тоном паперу видно, що нижній правий фрагмент пейзажу з пагорбом, скелею і долом опрацьований зовсім прозорим коричнюватим підмальовком для створення теплового тону землі, на відміну від холодних білих хмар у небі і холодних білих освітлених гір вдалині, де залишено чистий тон паперу. Таким чином в акварелі передано традиційні теплі передні плани й холодні дальні, де поєднуються білий і блакитний кольори.

Переходи зелених і блакитних кольорів тонкі й різноманітні – при загальній простоті гами вони, разом з теплим тонуванням паперу і маленькими коричневими акцентами, створюють враження хроматичної насиченості. Особливо податливим є зелений колір, котрий доволі легко трансформується від теплового до холодного відтінків. У пейзажі багато блакитного і він скрізь у рельєфі зливається з зеленим, створюючи крайній холодний тон «морської хвилі». Там, де зелене штрихування лежить на теплому підмальовку на пагорбі, воно виглядає жовтуватим. Якби не дерева на першому плані, які привносять теплоту, то пагорб виглядав би зовсім жовтим і відривався б від неба й далечині. Саме тому, для об'єднання зображення, Шевченко додає коричнюваті акценти в правій частині (схил), лівій (камені) та центральній (дерева й куці). Завдяки цьому пагорб виглядає не крайнім

теплим акцентом, а посередником між теплими коричневими та холодними блакитними частинами зображення.

Таким чином, в акварельних пейзажах років заслання графічні (силует, контраст темного і світлого) та живописні (контраст холодного й теплового) виразні засоби поєднуються для створення цілісного зображення в композиційному, просторово-повітряному та колористичному планах.

Висновки. В ранні роки заслання, під час роботи в Аральській та Каратауській експедиціях Шевченко багато подорожував і активно працював з новою природою: природою степів, гір, скелястих берегів та островів. Довколишнє оточення підштовхнуло художника до помітних змін в його баченні пейзажу, хоча ці зміни були закладені в попередній період творчості. Насамперед, це стосується підходу до світлотіні, яка стала більш монолітною та контрастною, почала активно будувати рельєф і слугувати маркером простору в усіх пейзажах. Також змінилося саме трактування простору, котрий став будуватися згустками мас, цілісними силуетами й контрастними плямами. Головним у ньому стало співвідношення землі й неба, які були рівноправними учасниками пейзажу. Завдяки розглянутим вище змінам, пейзажі Шевченка стали більш цілісними й виразними, вони майстерно передавали особливість місцевої природи.

1. Білецький П. Апостол України: життя і творчість Тараса Шевченка / П. О. Білецький. – К. : Стило, 1998.
2. Бурачек М. Великий народний художник / М. Г. Бурачек. – Харків : Мистецтво, 1939. – 48 с.
3. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва / Л. С. Генералюк. – Київ : Наук. думка, 2008. – 544 с.
4. Мацапура М. Т. Г. Шевченко та О. І. Бутаков / М. Мацапура // Тарас Шевченко – художник. Дослідження, розвідки, публікації / М. Мацапура. – Київ : Мистецтво, 1963. – С. 74–91.
5. Новицький О. Краєвиди в поезії та малюнках Шевченка / О. Новицький // Сяйво. – 1914. – № 2. – С. 58.
6. Новицький О. Тарас Шевченко: Українське малярство / О. Новицький. – Київ : Київ-Друк, 1930. – 88 с.
7. Паламарчук Г. Пейзажі Мангишлаку в творчості Т. Г. Шевченка / Г. Паламарчук // Тарас Шевченко – художник. Дослідження, розвідки, публікації / Г. Паламарчук. – Київ : Мистецтво, 1963. – С. 47–74.
8. Таранушенко С. Нотатки до проблеми «Тарас Шевченко – пейзажист» / С. Таранушенко // Шевченко-художник. Матеріали наукової конференції, присвяченої 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. – Київ : Мистецтво, 1963. – С. 56–70.
9. Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 2003. – Т. 4: Повісті. – 600 с.
10. Тарахан-Береза З. Шевченко – поет і художник: (До проблеми єдності образного мислення) / З. П. Тарахан-Береза, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ : Наук. думка, 1985. – 183 с. : іл.

**Пейзажи Тараса Шевченка 1848–1851 гг.:
изменения в художественном языке**

Елена Гомырева

Аннотация. В данной статье рассматриваются характерные черты пейзажей Т. Шевченко 1848–1851 гг., в которых отражены изменения композиционного, светотеневого, колористического подхода художника к целостности и выразительности изображения. Такие изменения развивались под влиянием нового окружения и новой природы, с которой художник работал в Аральской и Каратаусской экспедициях.

Ключевые слова: пейзаж, акварель, карандашные зарисовки, светотень, пространство, композиция.

**Landscapes of Taras Shevchenko 1848–1851:
changes in artistic language**

Olena Gomyreva

Annotation. This article is dedicated to the features of T. Shevchenko's landscapes of 1848-1851. These landscapes show the changes in the way the artist handled composition, color and chiaroscuro to create complete and expressive image. Such changes were inspired by new environment and new nature, which Shevchenko saw in expeditions to the Aral sea and Karatau in 1848-1851. The nature of steppes, shores and islands of the Aral Sea was very different from what inspired the artist in Ukraine. This new nature put some new artistic problems: the artist started to compose space differently, the effects of chiaroscuro became bolder, the details became more concentrated and the main role was given to a distinct generalized silhouette.

Very smooth tonal gradations and detailed composition in Shevchenko's landscapes gave place to sharper contrast – chiaroscuro was integrated in big spots, the boundary between light and shadow became distinct. It increased the compositional integrity and facilitated the perception of the image. In expeditionary drawings Shevchenko started working with large contrasting dark and light masses, conveying the feeling of the bright sun in the steppe. The artist grouped all contrasting details, so the compositions became more concentrated and laconic. His pencil sketches of the mountainous shores of the Aral Sea (1848–1849) provide us a clear idea of how the laconism of the masses and spots was crystallizing in the Shevchenko's manner.

Shevchenko shifted accents in the framing of landscapes during the time of exile. The space of the sky gained equal to the relief role: it became a full participant in the compositional rhythm of the spots, balancing the masses of the rocks. Such equilibrium of sky and earth can be seen in aquarelle “Akmish-Tau” (1851). In watercolor landscapes of this period Shevchenko actively used the picturesque contrast of cold and warm tones to give the impression of atmosphere and to balance the image. In matter of compositional rhythmic, chiaroscuro integrity and coloristic subtlety the landscapes that artist created in 1848-1851 were a huge step toward new artistic view of nature.

Key words: landscape, watercolor, pencil sketches, chiaroscuro, space, composition.