

С. Ревский // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. – Вип. 7. – К., 2009. – С. 341–349.

**КАЗУС «ПРЕДМЕТА ОХРАНЫ» ПАМЯТНИКА АРХИТЕКТУРЫ
КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

Ольга Пламеницкая

Аннотация. В статье рассмотрено понятие «предмет охраны» памятника архитектуры. Анализируется его содержание, цель введения в отечественное законодательство и его негативные последствия для охраны памятников и реставрационной деятельности. Доказано, что с методологической точки зрения понятие является ошибочным и должно быть отменено.

Ключевые слова: предмет охраны, памятник архитектуры, реставрация, охрана памятников, методология, законодательство.

**THE CASE OF ARCHITECTURAL MONUMENT “PROTECTION OBJECT”
AS A METHODOLOGICAL ISSUE**

Olga Plamenytska

Annotation. The article views the concept of architectural monuments «protection object». Its content, purpose of introduction to the national legislation and its negative effects for the monument protection and restoration activities are being analyzed. It is shown that from the methodological point of view, this term is erroneous and should be abolished.

Key words: protection object, architectural monument, restoration activity, monument protection, methodology, legislation.

УДК 75.052 (477) “19”

Олесь Соловей

*в. о. доцента кафедри живопису та композиції НАОМА,
заслужений діяч мистецтв України*

**До історії створення
енкаустичного розпису М. А. Стороженка
«Осяяні світлом»**

Анотація. У статті аналізується енкаустичний розпис «Осяяні світлом» (1977–1981) видатного українського художника-монументаліста М. А. Стороженка. Висвітлено проблематику композиції сюжету та задуму, технології його виконання в контексті історії вітчизняного монументального мистецтва 70–80 років ХХ ст. Введено до наукового обігу деякі факти з творчості М. А. Стороженка.

Ключові слова: монументальне мистецтво, гаряча енкаустика, технологія, творчий метод.

Енкаустичний розпис «Осяяні світлом» – видатний твір вітчизняного мистецтва другої половини ХХ ст. виконаний Миколою Стороженком в 1977–1981 рр. Мета даного дослідження – висвітлити етапи створення розпису, дослідити його технологічні та композиційні властивості.

Предметом дослідження є історія створення в 1977–1981 рр. енкаустичного розпису, що знаходиться в головному корпусі Інституту фізики НАН України в м. Києві, (просп. Науки, 46). Споруду збудовано за проектом відомого архітектора А. В. Добровольського у 1953 році.

У дослідженні теми використовувались інтерв'ю з М. Стороженком, а також ряд публікацій І. Злобіної [1], В. Могильовського [2], Г. Складенко [3], О. Федорука [4]. Зауважимо, що більшість авторів приділяли увагу історії створення розпису, його сюжетному наповненню та загальній характеристиці енкаустики. Дана стаття покликана ширше висвітлити не тільки історію створення твору а й з'ясувати загальну ситуацію щодо технології гарячої енкаустики у колишньому Радянському Союзі, розкрити експериментальні новації у царині воскового живопису, які розробив і втілював в цьому творі художник. Матеріали даної статті стануть в пригоді також викладачам монументального живопису у вищих навчальних закладах. На прикладі створення цієї роботи стане зрозумілим взаємозв'язок пластичної ідеї твору з матеріалом і способом виконання.

У 1977 році адміністрація одного з провідних наукових закладів України, яким був Інститут фізики АН УРСР, шукала художника, який міг би здійснити складну роботу в підбанному просторі адміністративного корпусу, що потребувала специфічної технічно-виконавської підготовки. Основна проблема постала в тому, щоби втілити майбутній розпис у споруді діючого наукового закладу, не завадивши його робочому ритмові. Від часу завершення будівництва цієї споруди, що вже стала символом інституту, минуло майже 30 років. І фізики знову повертаються до першої ідеї архітектора Анатолія Добровольського – автора цього комплексу, який ще на початку 50-х років планував розпис парусів плафона, що знаходився нижче купольного ліхтаря на висоті 18 м і увінчував внутрішній простір триярусної циліндричної структури, від якої розходились крила споруди. Усі роки паруси залишались без розпису через складність монтажу риштовання.

Після багатьох консультацій, бесід з художниками, які зголошувались виконати темперний розпис і задля технічного втілення цього задуму пропонували традиційне стаціонарне риштовання (а це було не прийнятним для інституту), за порадою архітектора Семена Однопозова керівництво Інституту фізики звернулося до митця з нестандартним мисленням і дуже вимогливим до себе – Миколи Андрійовича Стороженка. Рекомендація С. Однопозова була невинуватою, адже він дещо знав про його експерименти з енкаустикою. Це запрошення виявилось знаковим як для М. А. Стороженка, так і для колективу інституту. Праця на такому

складному і відповідальному об'єкті увесь час спонукала до нестандартних рішень. Чого лише варта його авторська ідея локального рухливого риштування, яке вивершувала так звана “буда-кімната” з двома отворами: одна ділянка з боку площини, з якої художник в подальшому працював, а друга ділянка зверху слугувала джерелом освітлення. Ця “буда” стала своєрідною орбітальною станцією художника Миколи Стороженка, з якої він у подальшому спілкувався з енкаустичним універсумом.

У своїх споминах Микола Андрійович пригадує той душевний стан, в якому він перебував, коли відкрив для себе цей об'єкт: “Інститут фізики – це гігантська “лабораторія” фундаментальних досліджень: фізика твердого тіла, квантова електроніка, лазерні, плазмові дослідження. Для мене цей інститут – “лабораторія” таїни природи, і я ототожнював її з творчо-художнім процесом майстерні – лабораторії художника. Фізики особливі люди. Наполовину “розчинені” в квантах, в незримих орбітах, формулах, в плазмі магнітних полів... вони в нейтроні, вони єдині навіть у роздрібних голографічних скалках – такі вони. Вони – це М. С. Бродін, О. А. Гончаров, Ю. Г. Птушинський, О. Г. Сарбей, М. С. Соскін, М. Т. Шпак – дали свободу. “Скільки треба часу, стільки й роби” – казав директор Інституту Марат Шпак.

Заглибившись у специфіку діяльності цього унікального науково-го осередку, художник заповнявся вибудувати відповідний зоровий ряд, тобто концепцію майбутнього розпису. На рівні форескізів він узгоджує з адміністрацією інституту низку образів – 25 світочів науки, які будуть зображені на вісьмох трапецієвидних розпалубках модернізованих парусів. Це своєрідний цивілізаційний місток від античних філософів і математиків до геніальних відкривачів ХХ ст.: Фалес Милетський, Піфагор, Аристотель, Архімед, Леонардо да Вінчі, Миколай Коперник, Галілео Галілей, Ісаак Ньютон, Михайло Ломоносов, Ернест Резерфорд, Нільс Бор, П'єр Кюрі, Марія Склодовська-Кюрі, Альберт Енштейн, Лев Ландау, Енріко Фермі, Сергій Корольов, Ігор Курчатов та інші...

Для створення портретної галереї вчених Микола Андрійович не один місяць вивчав життєписи, іконографію і праці цих достойників – кожен з персонажів немовби перенесений зі свого історичного часу. Кінцевою метою художника була не просто схожість, він відсіював у портретах усе випадкове і поверхове, бо намагався виявити в образах науковців головне – Дух творення, те, що характеризує цю складову їхніх відкриттів. І тому не випадковою є низка формул, які пронизують композиційну структуру розпису “Осяяні світлом”.

За задумом автора, формули відігравали роль не лише як супроводжуючий композиційний матеріал, а й водночас як змістовий акцент – до всього ж, це матеріал, який висвітлював конкретний образ.

Усі постаті розташовувались в порядку історичного розвитку наукової думки. Постаті Фалеса Милетського та Альберта Енштейна утворили



М. Стороженко. Осяяні світлом. Гаряча енкаустика. 1977–1981

незриму вісь композиції, що складається з восьми сегментів. Ця вісь діє по прямій лінії від центрального входу – зі сходу на захід.

Пластичному вирішенню цього ансамблю властиві особлива Стороженкова експресія поз і жестів, які поєднуються з чіткою логічною побудовою, що бере свій початок в ідеях Михайла Бойчука – уяву про рух як організуюче начало композиційного ладу, про складну симетрію і протиборство конструктивного й композиційного начала. Водночас, суворо дотримуючись мети, залишаючись вірним завданню гранично виразно передати пластику форм, художник посилює суто портретні завдання. Створені образи психологічно глибокі і передають індивідуальну характеристику зображуваного. Саме на це звернув увагу під час громадського обговорення вже завершеної роботи колега по монументальному цеху, видатний український художник-монументаліст Іван-Валентин Задорожний. Високо оцінюючи роботу, він підніс її до рівня високої класики [6]. Його вразило експериментальне поєднання монументально-декоративного, станкового і суто психологічного. Дотичність до такого досить герметичного явища, якими є інтелектуальні кола фізиків, спонукала художника до цікавих роздумів. Микола Андрійович відзначив: «...фізики завжди цікавилися мистецтвом, бо в основі своїх досліджень вони оперували абстрактними категоріями. Люди, які працюють на рівні інтуїції, потребують зорового доповнення до свого уявлення на основі ірреального. Це частина незримого, фактично

асоціативна абстракція, те, що, приміром, у високій поезії знаходиться поміж рядками. На рівні тонкої матерії йшла ця ниточка». Саме тоді художник вивів для себе формулу: «Об'єктом у художника виступає реальність. Ірреальність – для вжитку і потреби реальної людини. Тому їм близька матерія абстрактна, де вони одержують тотожність, рівновагу між реальністю та ірреальністю, в цьому відбувається зміст їхнього відкриття, бо вони хочуть, щоб те незримо, що вони відкривють, принесло користь людству. У них пізнання – ключ до гіпотетичного, а у нас, навпаки, ми бачимо реальний образ, створений гіпотетично, фактично перевернувши його в абстракцію» [7].

Промовистим у цьому плані є візуальне наповнення сфери, яку передбачав у своїх ескізах Майстер. В архітектурі інтер'єру Микола Андрійович убачив ідею космічного гороскопа. Внутрішній простір будівлі чимось нагадує зорову трубу астронома, через яку спостерігають далекі галактики. Основою цієї конструкції є циліндр, оперезаний балконами, а вже вище трансформований парусами у нову восьмикутну форму ліхтарного барабана, над яким вивершується кулястий плафон – шатро, де мав бути цей пластичний вузол.

Творчий геній художника убачив ряд осяяних, на яких базується надбудова вищої духовної енергії. Через це він планував над скляним ліхтарем, який освітлював плафон у шатрі, зобразити символ вищої енергії – космічний гороскоп, яким було передбачено ряд постатей, душ, здатних прийняти потік інформації космічної енергії. Він зримо уявляв собі – верхня частина повинна викликати враження динаміки руху, за його задумом все мало будуватись на кольорових ритмах – складових елементів числа. Фактично в горішній частині царювала б духовна абстракція, яка асоціативно утворювала енергетичний імпульс.

Через гороскоп мали втілюватися філософські сентенції Сходу: Інь та Янь, чоловічого та нічного начал, ірреальна енергія, яка трансформується через уявну вісь крізь восьмеро ребер-променів у нижньому реальному ряду. Микола Андрійович розглядає постаті видатних вчених не лише через призму емпіричності їхніх відкриттів – на його думку, їхні експерименти на рівні теорії гіпотетично мали передбачення, що там буде саме такий елемент. Після цього одержана інформація передавалась у фізичні лабораторії [8].

Тоді ж художник був опосередкованим свідком народження сонячних батарей в лабораторіях інституту. Внаслідок власних спостережень і міркувань в його душі поставали максими: “Чому він фізик, а я ні? Є відкривачі, а є експериментатори – гіпотетично уявні фізики. Є дослідники, які досліджують мікроелементи і згодом вони відкривають властивості за таких умов, коли цей мікроелемент проявляє якості свого існування [9].

Микола Андрійович переконав керівництво Інституту фізики віддати перевагу технології гарячої енкаустики, а не темперному розписові, як

перед тим планував замовник. Вкотре інтуїція художника органічно поєднала задум із технологією, в якій має втілитись ідея твору, хоч насправді за цим стояло колосальне нагромадження й осмислення життєвих і художніх вражень, нові пластичні рішення, засвоєння матеріалу, відкритість емпіричному досвідові, тобто постійне оволодіння технікою і технологією образотворчого мистецтва.

Наріжним каменем діяльності Інституту було дослідження атомного ядра. Атом у нашій свідомості завжди асоціюється звогнем – феноменальним природним явищем. Тож образно-символічна ідея спонукала художника до пошуку відповідної технології, в якій закладена ідея вогню, а нею, на думку автора, могла бути лише гаряча енкаустика. Олійний живопис не пов'язувався з ідеєю розщеплення атомного ядра, так само як і темпера або холодний метод – вони не мали нічого спільного з цією темою.

«П'ять років – розповідає М. Стороженко, – це формування теми, пошук форми, рішення синтезу, “вхід” в архітектуру підбанного простору, знаходження плям, таїн в розумінні поєднання матеріалу, інструменту... Та основне – це пошук, “як” знайти адекватність трьох вимірів: перший – об'єкт проникнення у мікросвіт. Фізика, квазі-квант – об'єкт; другий: інтелект – інтуїція, передбачення суб'єкта – це вибрані до проникнення в приховане природою – генії (я їх зібрав у число 25); третій вимір:



М. А. Стороженко під час роботи над розписом “Осяяні світлом” в Інституті фізики НАН України. 1979

художник і той, хто об'єднує в собі перші два виміри і знаходить творчу формулу відтворення тих означених природою “Осяяних світлом” (світлом нейтрінно) в зримі образи з адекватним їм засобом. Такий засіб знайдений – вогонь. П'ять років пошуку приборкання вогню, творчого і виконавчого шляху та створення інструментів і рецептурних технологій» [10].

Ось тут ми підходимо до найсуттєвішого – хто міг бути опертям Майстрові у його пошуках, адже на початку досліджуваної теми вже були перелічені джерела, які дещо розповідали про цю тему, і не більше... Очевидно, що будь-який пошук перед тим, як перейти в якість відкриття, потребує певного середовища. Можливо деінде хтось із колег дещо й робив, або в повітрі ферментували думки, щоб стати зачіпкою для подальшого розвитку цієї ідеї, але такої інформації у Миколи Андрійовича не було. Він багато читав, зокрема праці Ганса Шмідта, був знайомий з експериментами О. В. Хвостенка-Хвостова, у Москві спілкувався з багатьма дослідниками, але інформації, потрібної для роботи над інструментарієм і технологією, так і не знайшов. Власне, і не міг знайти, і це може засвідчити монографія С. А. Павловського “Материалы и техника монументально декоративного искусства”, що вийшла друком незадовго до завершення стінопису М. Стороженка [11]. Нижче під основною назвою цього видання невеличким шрифтом наводилась додаткова – “Из опыта экспериментальных работ московских художников-монументалистов”. Тобто у виданні узагальнювався досвід художників метрополії, де працювали, як правило, найкращі сили, тим більше у них був доступ до інформації, якої на місцях завжди бракувало. У невеликій за обсягом, але інформативно насиченій книзі один з розділів був присвячений технології гарячої енкаустики, але, на жаль, наведені приклади були доволі архаїчними. На думку московського дослідника, був знайдений шлях, який “полегшив” роботу: зовсім застиглий розпис на експериментальних плитах полірували лезом безпечного гоління, після чого легким подувом теплого повітря від електричного рефлектора відшліфований живопис оплавлявся, що надавало восковій поверхні матового блиску.

А тепер порівняймо цей приклад з тим, що через кілька років робитиме М. Стороженко у Києві. Він виходить за межі звичайного оплавлення поверхні, його енкаустичні фарби під час живопису входять у структуру поверхні стіни. Піддією винайдених ним унікальних інструментів матеріал, а саме енкаустичні фарби, можуть постійно перебувати в гарячому стані в його приладах, бо в інструментах присутній вогонь як засіб. Такого ніде ще не було, це відбувалося уперше в практиці! Ось перелік авторських винаходів, які обов'язково прислужаться не байдужим до цієї техніки художникам:

- 1) електрогрунтовочний прилад, що дозволяє подавати на стіну масу в гарячому стані, в якій близько 15–20 % каніфолі і яка твердне блискавично;

- 2) ємність з п'яти металевих кувлів – для варіння енкаустичної маси;
- 3) електропензлі кількох різновидів: 5 – 8 – 15 – 60 – 100 мм (пізніше замінені на електрошпателі);
- 4) електровідбивач – для плавлення фарбових шарів;
- 5) електропалітри;
- 6) електропосуд різних габаритів для варіння енкаустичної маси;
- 7) латр.(реостат.) – основний прилад приборкання електровогню і регулятор енергії вольтажу, сконструйований фізиками.

Уся решта пристосувань винайдена власноруч М. Стороженком разом з його постійним помічником, другом і художником Володимиром Мельниковим з матеріалів, добутих на звалищах виробничих відходів біля селища Пирогів під Києвом [12].

Латр – краскопульт, суттєва відмінність його від аерографа – подача розрідженої маси в гарячому стані. Зазвичай аерограф працює з фарбами на водній основі, у латрові ж то віск, розчинник, пігмент, каніфоль, лак. Це досягається завдяки вмонтованому мініциклотрону – реакторові, що забезпечує необхідний температурний режим (здавна відомо, що пунічний віск плавиться за температури 70–80).

Другим після згадуваних інструментів, чинником, що вплинув на характер роботи, можна назвати рецептурні й методично-спонтанні втілення: «Це енкаустична паста різнонасичена, що наносилась електрошпателями, як для пастозного шару, так і лесувального, і пріоритет якої в застосуванні: глобальність – деталь. Комбінація цих двох модулів, – розповідає М. Стороженко, – є нестримною рушійною силою в непередбаченості ефекту творчості й можливості прояву чуття свободи потенціалу сил духу творящого».

Не менш цікавим видається ще один аспект експериментів, який з часом одержав логічне продовження в авторських монотипіях (висвітлення цієї теми потребує окремої статті). Це спосіб нанесення шрифтів над фігуративним блоком парусів: незбагненно, але при цьому утворюється шрифтовий пояс не мальований, як це було властиво трафаретним відбиткам – він буквально



Прилади, створені в 1978–1980 рр. під час виконання енкаустичного розпису «Осяяні світлом»

впечений енкаустичним друком у негрунтований тиньк. Замість фарби застосовувався бронзовий порошок. Бронзову пудру художник наносив на целофанову плівку, попередньо провощену кількома шарами, що давало можливість в процесі друку відділяти шрифт від плівки. Внаслідок підігріву до 70 шрифти під дією розплавленого воску приклеювались до стіни, після чого плівка одразу видалялася.

А тепер спробуємо підбити підсумок. Складові рецептури енкаустики такі: відбілений віск (який готувався 2 роки) – каніфоль (смоли – лаки) – ППС (ізопропиловий спирт) – розчинники – оксид цинку – пігменти. Відтак складові олійного живопису: олії + пігменти + розчинники. Відсутність олії і є ознакою гарячої енкаустики. Пластику, тобто в'язкість складових матеріалу, створює вогонь. Тож вогонь – технопластика модуляції форми, світлодія – своєрідна стереоскопія (світло-рефлекс) з нижніх шарів, а їх може бути і два, і п'ять, і двадцять, і т. д.... вогонь привносить ефект оптичної дії з матеріалом. Вогонь збуджує, хвилює природу світла, а гарячий віск капсулює молекулу фарбника і висвітлює його колір [13].

Таким чином, вдосконалюючи технологію, художник не руйнує традицію, а осучаснює її новими матеріалами, про які могли лише мріяти енкаусти минулого. “Ми такі самі енкаусти, – каже він, – тільки збагачені новим експериментом. Ми ті ж енкаусти, тільки на новому відтинку часу.” У старого енкауста каутерій, а у Стороженка – електропензель, замість дров – електричний струм, а жаровню замінив латр.

Технологія гарячої енкаустики унікальна, потребує неймовірних зусиль і дотепер становить велику небезпеку для здоров'я. Упродовж всієї роботи М. Стороженко послуговувався матеріалами, в основі яких були флюси, хімічні сполуки ртуті (в пігментах) та ізопропиловий спирт. До всього ж, ґрунтовка трьома отруйними шарами, яку накладав під енкаустику художник, могла призвести до серйозних наслідків для здоров'я.

Енкаустичний розпис “Осяяні світлом” в Інституті фізики АН УРСР (тепер НАН України) став і яскравою сторінкою в історії вітчизняного монументально-декоративного мистецтва другої половини ХХ ст. На підтвердження цієї думки наведемо окремі фрагменти з виступів учасників громадського обговорення, яке відбулося 8 грудня 1981 року в Інституті фізики АН УРСР. Серед багатьох знаних представників наукової і творчої інтелігенції Києва брали слово: В. Григоров, Б. Довгань, І. Жилкін, В. Задорожний, А. Крвавич, І. Литовченко, О. Мельник, М. Обезюк, О. Овчинникова, В. Пасивенко, М. Павлусенко, Л. Семикіна, С. Химочка, Н. Чмутіна та інші [14].

Зокрема, архітектор Н. Чмутіна відзначила, що архітектурна споруда стала іншою завдячуючи піднесеному розписові, в якому, на її думку, все гармонійно витримано за пропорціями й модулем.

І. Литовченко метафорично назвав цей твір нерукотворним і справжньою школою для всіх присутніх.

Голова бюро секції монументально-декоративного мистецтва Київської організації Співки художників України В. Задорожний, наголосивши на винятковості таланту М. Стороженка, назвав його слідопитом пластики й філософії, сказавши при цьому, що твір «Осяяні світлом» заслуговує на найвищу оцінку громадськості. Він підтримав пропозицію порушити клопотання, аби цей твір було висунуто на здобуття Державної премії ім. Т. Г. Шевченка.

Відтоді минуло 33 роки. Змінились замовники, тепер запит на монументальні роботи зорієнтований у двох напрямках: перший – це декорування храмової архітектури, другий – спрямований на задоволення смаку приватних замовників. Сучасний мистецький витвір вже не передбачає сталої категорії як вічність, усе довкола сприймається як тимчасовий витратний продукт. Розмиті критерії не сприяють добротності й солідності в думках і діях замовників. Чимало з того, що було зроблено київськими художниками-монументалістами, знищено новітніми вандалами, власниками відчужених приміщень. На жаль, національне надбання – монументальне мистецтво України 60–90-х років ХХ ст. – може стати жертвою будівельної лихоманки і буде внесено до мартирологу втрачених пам'яток. Тож не дивує звернення керівництва Інституту фізики НАНУ до Міністерства культури України з поданням про внесення енкаустичного розпису «Осяяні світлом» М. Стороженка до реєстру пам'яток культури.

У підсумку можна зазначити наступне: ідея твору «Осяяні світлом» спричинила пошуки відповідної технології, пластичного вирішення і органічного зв'язку зі специфікою інтер'єру. Це дослідження має прислужитися майбутнім науковим пошукам у галузі історії монументального мистецтва. Технологічні аспекти, введені до наукового обігу, можуть бути використані в розробках та експериментах, а техніка гарячої енкаустики, незважаючи на її трудомісткість та ризик, сподіваємось, знайде продовження у високохудожніх творах майбутніх енкаустів, які вже спиратимуться і на унікальний досвід розпису «Осяяні світлом», що створив наш сучасник, професор Микола Андрійович Стороженко.

1. *Злобіна І. Осяяні світлом* / Ілла Злобіна // Україна. – 1982. – № 25. – С. 12.
2. *Могильовський В. Від задуму до втілення* / Володимир Могильовський. – К. : Рад. шк., 1989. – С. 16–24.
3. *Історія Українського мистецтва: У 5 т. – Т. 5. Мистецтво ХХ ст.* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2007. – С. 626–663.
4. *Федорук О. Він прийшов по свій день* / Олександр Федорук // Хроніка 2000. – 1995. Вип. 1. – С. 228–238.
5. *Інтерв'ю з Миколою Стороженком 3 травня 2007* [Рукопис]. – 18 арк.
6. *Стенограма громад. обговор. в Ін-ті фізики АН УРСР 8 грудня 1981* [Рукопис]. – 5 арк. – Архів М. Стороженка.
7. *Інтерв'ю з Миколою Стороженком 3 травня 2007* [Рукопис]. – 18 арк.

8. *Там само.*
9. *Там само.*
10. *Там само.*
11. Павловский С. А. Материалы и техника монументально-декоративного искусства / С. А. Павловский – М. : Сов. худож., 1975. – 200 с.
12. *Стороженко* : альбом. – К. : Дніпро, – 2008. – С. 177–178.
13. *Там само.*
14. *Стенограма* громад. обговор. в Ін-ті фізики АН УРСР 8 грудня 1981 [Рукопис]. – 5 арк. – Архів М. Стороженка.

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ЭНКАУСТИЧЕСКОЙ РОСПИСИ Н. А. СТОРОЖЕНКО «ОЗАРЕННЫЕ СВЕТОМ»

Олесь Соловей

Аннотация. В статье анализируется энкаустическая роспись «Озаренные светом» выдающегося художника-монументалиста Н. А. Стороженко. Освещены особенности композиции сюжета и замысла, технологии ее исполнения в контексте истории отечественного монументального искусства 70–80 годов XX в. Введены в научный оборот некоторые факты из творчества Н. А. Стороженко.

Ключевые слова: монументальное искусство, горячая энкаустика, технология, творческий метод.

TO THE HISTORY OF THE CREATION OF THE ENCAUSTIC PAINTING OF M. A. STOROZHENKO “ENLIGHTENED”

Oles Solovej

Annotation. The encaustic painting “Enlightened” (1977–1981) of the prominent Ukrainian artist, sculptor of monuments M.A. Storozhenko is analyzed in the article. The problematics of the subject of composition and the idea of the technological process of given work in the context of the national monumental art history of 70–80s of XX century is cleared up. A number of facts from the history of M. A. Storozhenko creative work are brought into the scientific circulation.

Key words: monumental art, hot encaustic, technological process, constructive method.