

7. Рудницький М. Карикатурист у карикатурнім середовищі // Світ. – Львів.– 1926. – Ч. 19–20. – Р. II. – С. 13–14.
8. Голубець М. О.Сорохтей // Наші дні. – 1942. – Ч. 2. – С. 11.
9. Іванець І. Мистець анахорет // Назустріч. – 1935. – Ч. 33. – С. 1–2.
10. Горняткевич Д. Станиславівські образотворчі мистці // Альманах Станиславівської землі. – Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен, 1975. – С. 539.
11. За повідомлення Управи Приватної дівочої гімназії кружка «Рідної школи» в Станиславові за шкільні роки 1920/21–1926/27. – 87 с.
12. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. – Львів: Каменяр, 1995. – С. 114.
13. Сорохтей Х.-М. Що відкрилося у серці // Дзвін. – 1996. – № 5–6. – С. 140.
14. Лист Я. Лукавецького до Х. Сорохтей. – Снятин, 1987. – 24 січня. – Архів А. Васильєва.
15. М.Г. Осип-Роман Сорохтей // Українське слово. – 1941. – 30 листопада.
16. Мельник В. Такий гордий, такий трагічний талант // Західний кур'єр. – 2000. – № 8. – С. 10.
17. Фіголь М.П. Перо Осипа Сорохтея // Жовтень. – 1980. – № 11. – С. 154–156.
18. Графічні портрети Осипа Сорохтея. (До 100-річчя від дня народження художника): Каталог виставки / Упоряд. М. Фіголь. – Івано-Франківськ, 1990. – 23 с.
19. Щоденники Осипа-Романа Сорохтея. – Архів А. Васильєва.
20. Рудницький М. Карикатурист у карикатурнім середовищі // Світ. – Львів. – 1926. – Ч. 19–20. – Р. II. – С. 13–14.
21. Сорохтей Х.-М. Що відкрилося у серці // Дзвін. – 1996. – № 5–6. – С. 133.
22. Там само. – С. 134.
23. Там само. – С. 129.
24. Там само. – С. 130.
25. Мілян О. Осип-Роман Сорохтей – художник-живописець // Дзвін. – 1996. – № 5–6. – С.140–143.
26. Сорохтей Х.-М. Що відкрилося у серці // Дзвін. – 1996. – № 5–6. – С. 129.
27. Там само. – С. 129.
28. Там само. – С. 130.
29. Корчак-Городиський О. Спогади з життя. Молоді роки. – Львів, 2000. – Ч. 1. – 228 с.
30. Щоденники Осипа-Романа Сорохтея. – Архів А. Васильєва.
31. Розмова з Р. Басарабом, запис зроблено 03.08.1999 р.
32. Розмова з А. Путьком, запис зроблено 25.06.1999 р.
33. Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною. – Едмонтон–Монреаль, 1996. – 226 с.

Олесь СОЛОВЕЙ,
мистецтвознавець

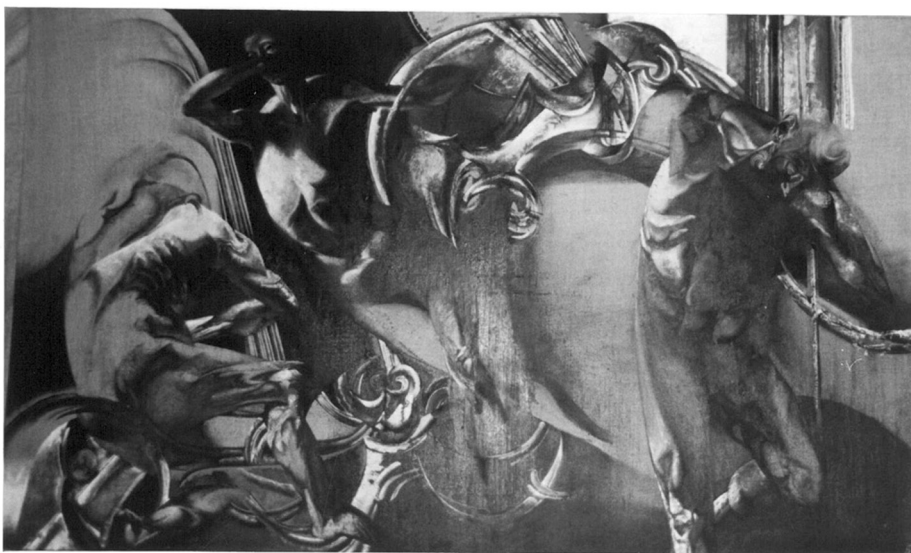
ФЕНОМЕН ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Багатогранна творчість народного художника України М.А. Стороженка доволі ґрунтовно досліджена мистецтвознавцями, натомість його педагогічна діяльність досі залишається недостатньо вивченою. А саме в цій ділянці визначний майстер напрацював безцінний досвід, виховав чимало талановитих художників.

Професор Микола Стороженко присвятив педагогічній діяльності у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури майже сорок років життя. Закінчивши 1956-го Київський державний художній інститут, він деякий час був на творчій роботі, а 1958 року професор С. Подерв'янський запросив свого колишнього студента викладати в інституті. Та через три роки він разом із Георгієм Якутовичем, Олександром Данченком та Григорієм Гавриленком через звинувачення їх керівництвом у пропаганді творчості бойчукістів змушений був залишити інститут. Потім ще двічі він повертався в інститут, але остаточно утвердився в ньому як викладач 1964 року. Наприкінці 1973-го



С. Герасименко. Академічна постановка. 5 курс. 2003



С. Герасименко. Академічна постановка. 5 курс. 2003



О. Андреев. *Натурна постановка*. 5 курс. 1987

вже досвідченого художника, у доробку якого були станкові живописні твори, книжкова графіка, мозаїчне панно в Інституті теоретичної фізики в Києві, запросили в майстерню монументального живопису, після того як професор Т. Яблонська, що її очолювала, вирішила цілком присвятити себе творчій роботі й передала керівництво доценту Віленові Чеканюку. М. Стороженкові доручили вести 5-й, чи не найскладніший, курс. Відтоді упродовж 21 року Микола Андрійович незмінно відповідав за нього.

У педагогічній ієрархії п'ятий рік навчання мав вивершувати всі фахові здобутки студента напередодні дипломного курсу. Цікава деталь, що увиразнює ситуацію. Педагог відповідав не за одну дисципліну, як це відбувалося на графічному чи театральньо-декораційному факультетах, або за дві дисципліни – живопис-композиція чи скульптура-композиція на живописному й скульптурному. Стороженко ж вів усі фахові дисципліни, що дало несподівано позитивний результат. Його курс не лише став одним із кращих з огляду на всі етапи фахових вимог, а й сформував усі ознаки стилю самостійної майстерні.

Від дня заснування інституту освітню систему в ньому було побудовано на засадах персональних майстерень. У середині 70-х років ХХ ст. персональні майстерні живописного факультету очолювали класики радянського живопису, професори О.М. Лопухов, В.Г. Пузирков, В.Г. Шаталін; майстерню театральньо-декораційного живопису – М.І. Духновський, Д.Д. Лідер; майстерню монументального живопису – В.А. Чеканюк. Досвід М. Стороженка виявив цікаву річ: у профільних майстернях у силу традицій академічного живопису, що були панівними у 70–80-х роках, підхід до композиції був побудований на загальних законах об'єктивізації дійсності, тобто максимального відбиття у творах мистецтва реальності. Через це викладання рисунка було суголосне цій ідеї, тому не було принципової різниці – вестиме рисунок керівник майстерні чи ні. У той період з'явилися цікаві дипломні твори, проте водночас були й непоодинокі випадки, коли академічний рисунок і живопис сприймалися студентами ізольовано від композиції. Тобто досконала академічна штудія стала самоціллю для студента, утворивши незримий бар'єр між ним і картинною площиною дипломного твору, де основою була ідея упорядкування елементів на площині згідно задуму. Інша крайність – неналежне ставлення до перелічених предметів як рудиментів осоружного соцреалізму, коли потуги студента були спрямовані в річище формотворчості (друга половина 80-х років ХХ ст.).

Стороженко запровадив на монументальному відділенні традицію синтетичного мислення. Зберігаючи академічну складову постановок, він увів у навчальний процес ідею метафізики площини, що стало домікантою його методу. Здавалося б, це щось ірреальне та умоглядне, що не має утилітарного зв'язку з конкретикою життя. Та у Миколи Стороженка вона набула зримих форм. Художник і педагог загострив увагу студентів на пластичному контрасті – на так званій контрформі. Далі – ідея фактури на площині не як пастонозної маси, а як зримої форми, що іде у парі фактура-пауза. Усіма можливими засобами твориться просторова ситуація як на поверхні площини, так і уявно – поза нею. «Ви не змальовуєте, – говорив М. Стороженко своїм студентам, – навіть не малюєте заради зв'язку форми з формою, а прив'язуєте свою постановку до об'єму майстерні, до землі, до неба, до Всесвіту! Працюйте над собою в цьому ключі, щоб не вийшло так, що, не оволодівши знаннями, вийдеш з академії рабом, і з отаким горбом!» [1].

На V курсі учитель запропонував підготовленому студентові компонувати уявно метафізично, а не традиційно реалістично-академічно. Тепер картинна площина передбачала віднайдення в ній геометричної схеми через дугу, діагональ, пряму, але в основі цього пошуку вбачалось живе бачення природи. «Ви дивитесь на природу, наголошував майстер, одразу ж старайтесь уявити її на площині, ганяйтесь не за сюжетом, а за пластичним ідеалом, компонуйте не постать, а пластику, сутність завдання не в постаті, а в стилістиці. У сприйнятті об'єкту утворюється хід, спочатку від уяви – це категорія незримого – до реальності зримого і знову повернення до незримого, метафізики плями як заохочення глядача до співпричетності. Мистецтво – це справжня магія. Зримає через уявне в собі. Доки студент не викличе в собі уявного від зримого, нічого з його починань не вийде!» [2].

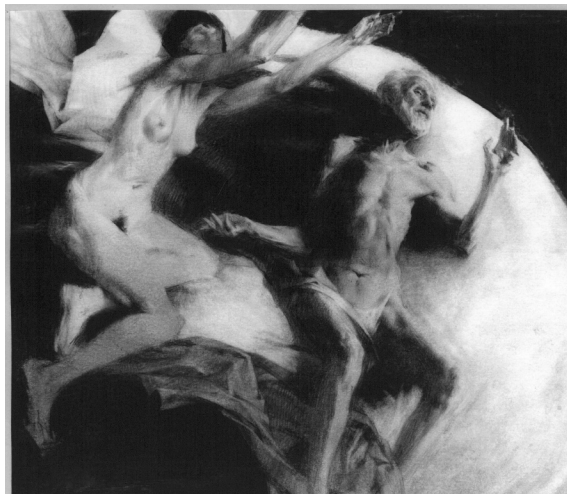


*Я. Лочинський. Академічна постановка.
5 курс. 2004*

Ще один аспект педагогічної практики, що властивий Миколі Стороженку, – це інсталяція як засіб розкріпачення мислення студента. Для реалізації такої ідеї використовувались доступні матеріали: папір, фольга, спеціально збитий куб та ін. У той час в академічних постановках художнього інституту був тематичний ухил, наприклад, модель у шинелі з автоматом або в етнографічних строях. А Стороженко займався зі своїми студентами альтернативною творчістю. Один із характерних прикладів – металева фольга як тло для моделі. Уловити кольорові нюанси на ній страшенно важко, натура майже розчинена у рефlekсах, зібгана гофрована фольга переломлювала на скалки конфігуративний обрис оголеної. Це лишень один із прикладів того, які цікаві проблеми ставились перед студентами. Педагог-експериментатор спонукав своїх учнів жити пластично-формальними візіями. Паралельно на семестровий перегляд робили і представляли традиційні академічні постановки. Здавалося б, що в даному разі можна знехтувати експериментальним досвідом, але й тоді Стороженко орієнтував своїх вихованців на відкриту форму, а не знищенну. Тож не дивно, що один із поважних професорів зауважив, дивлячись на студентську роботу:– «Вот тут есть влияние (ясна річ, у той час – «тлетворное» – О. С.) бойчукистов, ... ставим тройку».

У бесідах зі студентами художник наголошував: «Ставлячи постановку, я вже бачу її як реалізований самодостатній твір. Красиві складки, зібганий папір, – усе це створює незбагненні інсталяційні структури, хоч бери і змалювай. Художник не повинен бути рабом своєї доби, а мусить мислити позачасовими категоріями вічності. У чистому реалізмі, або абстракції, є щось анемічне, навіть мертвогне, що потребує органічного поєднання. Мені можуть заперечити, але закони площини, метафізики, реалістичні та абстракційні принципи – це згрупування, велике узагальнення досягнень людства, починаючи від печерних художників доби палеоліту і до наших днів. Не можна бути художником у півмірі. До розуміння цього кожен з нас рано чи пізно прийде, але щоб збагнути це, потрібно багато працювати рукою й інтелектом. Наш інститут жив увесь час «тряпкою» (мається на увазі драпірування), треба жити формою. Тому я застосував у навчальному процесі ідею паперових інсталяцій у поєднанні з реальною постановкою» [3].

Ще одним із неписаних постулатів педагога є загострене сприйняття пластики людини. Його сутність полягає в тому, що студент часто, захопившись природою, починає механічно списувати, а не творити образ на основі художнього бачення, тому Микола Стороженко учить під час студіювання групи м'язів не забувати про аналітичну складову форми, додаючи, згідно задуму, відповідну позицію м'язів. Для цього їх слід достеменно знати, хай то буде прокація чи супинація, адже на площині точно обумовлена деталь може бути одним з визначальних елементів композиції. Він виховує у своїх студентів загострене бачення вісі у кожній формі, для цього слід шукати пластичну дію тієї чи іншої групи м'язів, цебто привноситься рух до тієї ділянки м'язів, що є маловиразною або



Я. Лочинський. Академічний рисунок. 5 курс. 2004

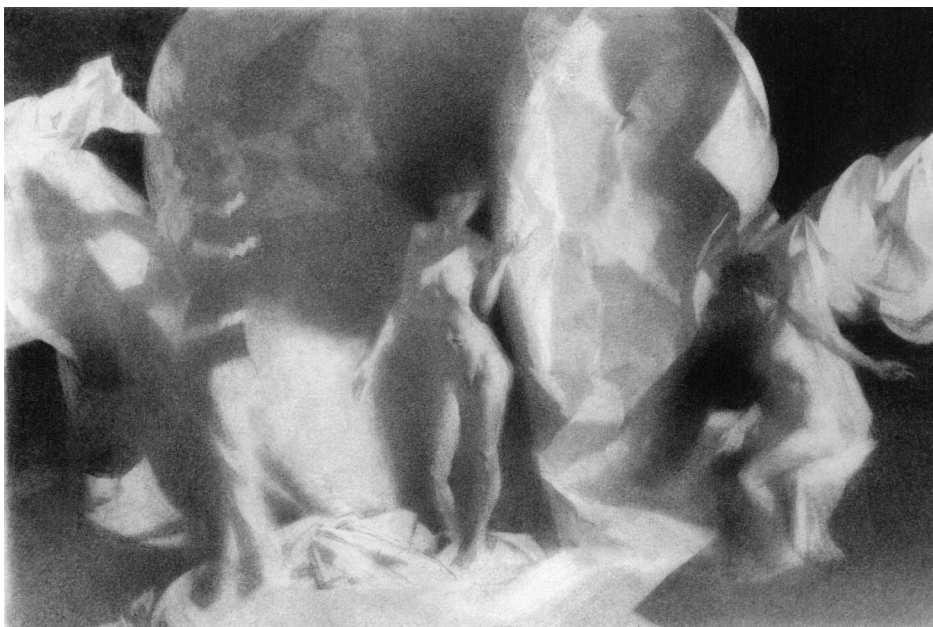
власним самобутнім стилем і світоглядом. Дар Миколи Стороженка в тому, що він намагається віднайти «ключик» до такого студента і розбурхати те, що закладено в закутках підсвідомості, що згодом стане невід'ємною рисою конкретного таланту, його стилем. На перегляді поруч із показовими студіями могли бути й відверто «сирі» роботи, але жодна не залишала глядача байдужим, позаяк для кожної було знайдено авторський «пластичний замок» у форматі. Спрацював принцип метафізики площини. До слова, слід наголосити, що експозиція студентських робіт майстерні несе логічну стрункість, кожна постановка, зберігаючи риси індивідуальності автора, водночас є ланкою великого синтезу. Стороженко-монументаліст і тут формує естетичний смак студентів, щоб вони достойно представили свій семестровий ужинок, уникаючи хаосу і різнобою. На два дні стіни майстерні перетворюються на одне велике панно, де кожна пляма, ритм форм, пауза ув'язується з сусідньою роботою, щоб відлунувати як реєстри звукового діапазону.

У період становлення майстерні, як це часто буває, такий підхід не завжди сприймався і не кожен міг зрозуміти новаторство Стороженка. Під час горбачовської перебудови тодішній ректор інституту, незабутній Валентин Назарович Борисенко, на протигагу наріканням деяких недоброзичливців під час оцінки семестрових робіт, публічно підтримав педагога, сказавши: «Нехай експериментує!», тож не дивно, що наприкінці 80-х – на початку 90-х років педагогічна робітня № 344, де викладав М. Стороженко, стала асоціюватись із його іменем. Час від часу з вуст колег лунали відгуки про враження від неї, про те, що в Академії визрів образ нової майстерні, яку цілком заслужено міг би очолити Микола Андрійович. Ці думки «ферментували» в повітрі, щоб згодом перейти від сугестії до втілення. 1993–1994 роки стали новим етапом у розвитку Академії і живописного факультету зокрема. До існуючих персональних майстерень додалося ще п'ять за такими напрямками: станкового живопису професора В. Гуріна, професора М. Гуйди; історичного живопису професора Ф. Гуменюка; пейзажного живопису професора В. Забашти; живопису та храмової культури професора М. Стороженка. Відкриття останньої відбулося за ініціативи святих отців Київського Патріархату та підтримки ректора НАОМА професора А. Чебикіна. Слід згадати, що одразу своєї згоди очолити її Микола Стороженко не дав. Майже рік він провів у роздумах, працюючи над програмою, в очікуванні освячення: як з'єднати у світському вузі «монастирський лад» і єдиної навчальний потік?» [4].

У минулому залишилися переслідування й руйнації, що їх зазнала Церква, коли комуністичними богоборцями було знищено пласт релігійних цінностей, понівечено християнський світогляд. На 1990-ті припадає нове осмислення тих подій. Задля відновлення справедливості, з метою реані-

незрозумілою. Відтак застосувати їх у своїй роботі на основі форми, формально, цебто окультуривши «формалізм». Тоді виконаний твір стає цінністю. За приклад наводилися скульптури античних майстрів пластики: Фідія, Праксителя, Мирона. Стороженко вважає, що у трактуванні форми вони сповідували цей принцип, навіть у статиці, для підсилення образності вони наповнювали життям ті м'язи, що розкривались, тобто проглядалися з позиції руху.

Кожен педагог знає з власного досвіду, що в гурті студентської молоді поруч з яскравими талановитими особистостями є люди, які ще перебувають у пошуках власного «я». Через це почуваються скутими, і часом потрібні роки, щоб вони розкрились як художники з



Я. Лочинський. Академічна постановка. 5 курс. 2004

мування релігійних цінностей і їх повернення культурі потрібна була школа, яка б передбачала створення ікон, написання творів в інтер'єрі храму (стінопис), освоєння і практику завдань канонічної системи іконостаса. «І все це, – наголошував М. Стороженко, – в кінці ХХ – на початку ХХІ століття, коли вже існують інші релігії – новий погляд, інший світогляд, нові цінності в матеріалах, у технології. При цьому погляд у минуле, до вічного. Воно має конкретні віхи становлення, освячене сімсотлітніми Соборами святих отців. Неперевершений канон передбачає відкриття його коду на будь-якому часовому відрізьку. В цьому його динаміка» [5].

Створюючи програму, Микола Андрійович поєднав два концептуальні напрямки: релігійний та академічний, що стали наріжними для майстерні живопису та храмової культури. А засадничою ідеєю майстерні став світогляд і стиль Бароко, що органічно увібрав у себе дух Візантії і став своєрідним містком у програмі майстерні: Візантія-Бароко-академізм. У той період Стороженко розмірковував, з чого почати новації? Академізм, як вища школа фаховості, лишався базовою ідеєю. Потрібна була переорієнтація такої важливої дисципліни, як композиція. На відміну від традиційних тематичних композицій, щоб поєднати в світському вузі «монастирський лад і єдиної навчальний потік», учитель взяв за відправний елемент іконостас. «Іконостас – широкоформатна концентрація «намоленості» колективної творчості, засіб відтворення уможлядної образної зримої системи. Це обумовило в навчальному процесі трансформацію в сучасний метод сполучення – колективний автор (а це III і IV курси) з індивідуально-«монастирським» настроєм, тобто від проектної частини до узгодження канонічних тем та образно-стильового ладу і до виконавчо-творчого персонального дійства» [6].

Це завдання стало суголосним новому спрямуванню майстерні, його можна умовно назвати входинами у світ храмового мистецтва. Робота над іконостасом поділяється на два семестри одного навчального року. Перший семестр – індивідуальна розробка проекту, що ділиться на кілька етапів:

а) розкриття ідеї іконостаса як однієї з духовних складових літургійного дійства і пізнання канонічної схеми; б) аналіз архітектурно-орнаментальної структури іконостаса та його іконографії плюс іконології; в) розробка індивідуально кожним студентом форескізу, що планується як ціліс-



О. Соловей, Л. Воедило. Панно «Золотий вересень - Дем'янів Лаз».

Каплиця-музей меморіального комплексу «Дем'янів Лаз» у м. Івано-Франківськ. 2009

на живописна структура, в якій колорит ікон узгоджується з архітектурно-орнаментальним ладом іконостаса. В другому семестрі, після того як колектив студентів визначає найкращий ескіз, він виконується в натуральний розмір (3х6 м) на картоні. Етапи роботи складаються: а) з реалізації в натуру архітектурно-орнаментальної складової; б) розподілу фігуративних рядів поміж студентами окремо, але робота ведеться за принципом узгодження одного з іншим, де кожна пляма, модуль, пластика узгоджується з іншою ділянкою іконостаса. Перший семестр – індивідуальна робота над розробкою ескізу, що в другому семестрі трансформується в ідею колективного автора, де кожен «своє» узгоджує з «іншим» як зі «своїм». Це впливає на художню цінність іконостаса і формує взаєморозуміння майбутніх художників у праці над одним цілісним проектом.

Наступною засадничою ідеєю, на якій створювалась програма нової майстерні, була методологія іконопису. Для неї М. Стороженко уклав копіювально-аналітичну настанову, згідно з якою на III курсі відбувається ґрунтовне вивчення візантійського стилю. На конкретних візрцях студент виконує копію-аналіз під керівництвом викладача. IV курс – першу половину V вивчають стиль українського Бароко, на тих самих засадах, але з різницею в матеріалах – левкас та жовткова темпера у першому випадку, левкас, різьблення, позолота, жовткова темпера як підклад і олійний живопис, так званий «фрязький метод» – у другому семестрі.

В академічній програмі (рисунок, живопис) ставилося за мету як збереження фахових предметів як основи, так і сумісність їх з релігійним ладом іконостаса. Відбувається «не підкорення, а збагачення виразності «пінзелівського духу культури» [7].

Таким чином, набувається творчий досвід, можливість колективом у єдиному стилі виконувати монументальні об'єкти. У новітній історії майстерні вже є приклади такого взаєморозуміння у церкві Ікони Казанської Божої Матері в селі Старі Петрівці, коли силами викладачів і студентів майстерні були виконані ікони намісного ряду іконостаса. Другий приклад – робота учнів разом з учителем у церкві Миколи Притиска на Подолі у Києві, де Микола Стороженко розписав підбанный простір із славнозвісною Пресвятою Трійцею. Ця робота заслуговує на окреме дослідження, я ж хочу зробити акцент на тому, з яким відчуттям Майстер підійшов до поставленого завдання.

Підбанный простір, власне баня криють у собі загадки оптично-геометричних вирішень і потребують надзвичайного зосередження при відтворенні найвищого в ієрархії храму духовного чину, душа іконописця може вирішити ці таїни лише в самотності, бо шукає злиття з божественним. Баня – це перебування віч-на-віч з видінням образу. Тому так дорожив Микола Андрійович тишею усамітнення упродовж двох років великої радості. Тим часом ми, його учні, перебуваючи на кілька ярусів нижче, у

величезному остові риштування, виконували свої роботи в єдиному архітектонічно-стильовому ключі, заданому Миколою Андрійовичем, і цим причастились до великої барокової школи, яку він реанімував і наповнив новим пластичним змістом. Його підбанна площина була самим світлом, що сходило до нас своїми променями. Унікальний досвід, який упродовж двох років був набутий у цьому храмі, став справжньою школою монументального мистецтва і фахової відповідальності. І це не поодинокий приклад у педагогічній практиці Миколи Стороженка, коли він залучав до роботи на об'єкті молодь. Подібна ситуація була під час роботи на мозаїчних вставках, торцях громадсько-торговельного комплексу на вул. А. Малишка у Києві 1977 року. Тоді зі Стороженком працювали виконавці та кілька студентів, які ще вчилися й тільки мріяли потрапити на монументальне відділення. Зараз це відомі київські художники-монументалісти, які з вдячністю пригадують ту роботу.

Набутий досвід роботи на риштуванні унікальний. Вона потребує напруження духовних і фізичних сил, обережності у дотриманні техніки безпеки, бо виконується на значній висоті. Молодий художник-монументаліст, спонукуваний пошуком матеріалу, який буде суголосний ідеї твору, керується емпіричним досвідом. Часом перша робота на об'єкті межує зі стресом, якщо нема поруч досвідченого майстра, позаяк це пізнання нової основи, технічних властивостей матеріалів, зрештою, практичний підхід до просторової ситуації екстер'єру або інтер'єру. В цих прикладах є певна дидактика, як це має бути повсякчас, коли молодий художник на практичній роботі посвячується до творчого цеху монументалістів через особистий досвід і батьківський нагляд такого авторитета в мистецтві, як професор Микола Андрійович Стороженко.

За чотири роки навчання в майстерні живопису та храмової культури її випускник виносить з неї стильову культуру майстерні, перед тим маючи лише споглядально-реалістичний досвід. Світоглядна система майстерні М. Стороженка – це трансцендентність, відчуття глобального, ґрунтовність мислення, висока культура ремесла. Звідти йдуть витoki синтезу мистецтва його учнів, проявлені у творах: камерні красвиди І. Пилипенка, концептуальне мистецтво О. Бабака, образи «битв» М. Данченка, солідний храмовий стінопис та ікони Максима Стороженка, поліптихи О. Солов'я, оформлення декорацій у театрах України та Росії Г. Іпатієвої, темперний розпис та вітражі В. Козика, енкаустика П. Тараненка, левкаси подружжя Возіянових, завіса та необароковий іконостас О. Цугорка, керамічні пласти Р. Гавриленка, емалі І. Федька, візантійські рефлексії в монументальних розписах В. Недайборща, грандіозні у своїй самозаглибленості композиції Т. Колінько, іконопис та живописні експресії М. Гайового, філософські інтенції у творчості А. Коваленка та Я. Задворського, батик і кераміка родини Савченків, меморіальний хрест на Лук'янівському цвинтарі В. Чегеля, витончені академічні медитації Я. Лозинського. Також його учнями є К. Косаревський, Ю. Левченко, Л. Галич, Л. Ортинська, О. Бризська, М. Михайлюк, Т. Ніколаєнко, І. Елісєєв, О. Соловйова, А. Цой, А. Кирієнко, І. Михайлов, Т. Кашкарова, О. Ковтун, Н. Мелесь. По-різному складаються їхні творчі долі, але в них закладена фахова культура, душа і залюбленість у світ Миколи Андрійовича, адже кожне його слово пережите життям і творчістю. Він є справжнім Учителем, духовним батьком для своїх учнів, з яких складається велика мистецька родина. «Учитель і учні – гурт духовності, овіяний теплими незаангажованими вітрами творчості, де кожен учень – особистість» [8].

1. Запис бесіди М. Стороженка зі студентами. 17.04.1999.

2. Запис бесіди з М. Стороженком. 03.03.2005.

3. Запис бесіди М. Стороженка зі студентами. Київ, 05.11.19.99.

4. Тези майстерні живопису та храмової культури. Керівник М. Стороженко. 06.04.2007. Рукопис.

5. Там само.

6. Там само.

7. Там само .

8. Слово про вчителя // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 32–33.