

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Ірина УДРІС,
кандидат мистецтвознавства

Є. КУЗЬМІН ЯК ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОЇ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ

I. Удріс. Є. Кузьмін як дослідник української образотворчості.

Стаття присвячена Євгену Кузьміну (1871–1942) — одному із засновників українського мистецтвознавства початку ХХ ст., який у своїх працях прагнув відтворити правдиву картину розвитку національного образотворчого мистецтва.

Ключові слова: Є. Кузьмін, українське образотворче мистецтво, українське мистецтвознавство.

И. Удрис. Е. Кузьмин как исследователь украинского изобразительного искусства.

Статья посвящена Евгению Кузьмину (1871–1942) — одному из основателей украинского искусствоведения начала ХХ века, который в своих работах стремился воспроизвести правдивую картину развития национального изобразительного искусства.

Ключевые слова: Е. Кузьмин, украинское изобразительное искусство, украинское искусствоведение.

I. Udris. Ye. Kuzmin as researcher of Ukrainian fine art.

The article is dedicated to Yevhen Kuzmin (1871–1942), one of founders of Ukrainian study of art at the beginning of the 20th century, who aimed to recreate the truthful picture of development of national fine art in his works.

Keywords: Ye. Kuzmin, Ukrainian fine art, Ukrainian study of art.

Однією з провідних проблем розбудови нашої країни на засадах гуманізму і демократії є повноцінний розвиток різних напрямків національної культури на основі освоєння її тисячолітніх традицій. У цьому контексті вагомим значення набуває вивчення витоків та етапів розвитку національних наукових шкіл. Зокрема, для сучасного українського мистецтвознавства все актуальнішою стає проблема створення історії своєї науки, виявлення закономірностей становлення та історичного руху мистецтвознавства як наукової дисципліни, висвітлення

процесу формування окремих напрямків досліджень. Вивчення досвіду і доробку фахівців минулого в галузі історії мистецтва.

Вказана проблема хвилює багатьох сучасних науковців. Досліджується наукова спадщина відомих учених, простежується історія вивчення тих чи інших питань історії давньоукраїнського мистецтва. Серед вагомих публікацій останніх років слід назвати статті та дослідження М. Криволапова, М. Селівачова, Л. Соколюк, В. Ханка, М. Гончаренка, О. Сторчай, С. Побожія, В. Яцюка, Л. Савицької та багатьох інших. Проте системного дослідження розвитку провідних галузей мистецтвознавчої науки бракує і тепер. Зокрема сказане стосується доби становлення концепції історії українського мистецтва і водночас — становлення самого мистецтвознавства як наукової дисципліни в нашій країні, що припадає на кінець XIX — початок XX ст. Саме в цей час зусиллями відомих фахівців і численних скромних науковців формується загальна схема еволюції вітчизняного образотворчого мистецтва взагалі та окремих його видів. Українська мистецька скарбниця визначає коло наукових зацікавлень більшості тогочасних учених-мистецтвознавців.

Зазначена ситуація надає актуальності й висвітленню наукового доробку в галузі історії українського образотворчого мистецтва представника київської мистецтвознавчої школи початку XX ст. Є. Кузьміна (1871–1942). В молодості він разом зі своїм товаришем П. Яремичем навчався в Київській малювальній школі М. Мурашка. Можна припустити, що це значною мірою посприяло їх становленню як фахівців у галузі мистецтвознавства. На початку століття Є. Кузьмін був близький до петербурзьких митців об'єднання «Мир искусства», що позначилось на його оцінних характеристиках мистецьких творів. Як усі члени об'єднання, він глибоко шанував спадщину XVII–XVIII ст. та захоплювався декоративним мистецтвом. Водночас Є. Кузьмін як вихованець послідовного реаліста М. Мурашка у сприйнятті живописних творів керувався часто саме відчуттям прихильника реалізму. Викладаючи історію мистецтва в музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, учений зробив вагомий внесок у київську науку про мистецтво початку століття.

Одним з перших молодий дослідник звертається до проблеми вивчення українського мистецтва як самостійного і неповторного явища. У 1900 р. в «Археологічному літописі Південної Росії», що став окремим відділом «Київської старовини», було опубліковано його невеличку статтю «Кілька слів про південно-руське мистецтво та завдання його дослідження» [2]. Звертаючись до мистецької спадщини козацької доби як перспективної і актуальної теми, автор дуже високо її оцінював, називаючи добою відродження Південної Русі. Водночас Є. Кузьмін, який цікавився сучасними художніми подіями, долучається до активної дискусії з приводу знищення старих фресок Великої Лаврської церкви в Києві. Нагадаємо, що ще наприкінці 1880-х рр. спеціальною комісією було ухвалено рішення про заміну давніх стінописів, які перебували у пошкодженому стані, новими. Дозвіл на знищення давнього живопису викликав низку протестів та публікацій «за і проти» М. Петрова, О. Ертеля, М. Істоміна та інших у тогочасній періодиці навіть після ліквідації старих стінописів у 1899 році. В дискусії вчений був на боці противників створення нових розписів і виклав свої думки в досить полемічній статті [3]. Предметом дослідження Є. Кузьміна став факт пожежі 1718 р. в Лаврі, внаслідок якої, як зазначалося в тогочасних документальних джерелах, були знищені всі залишки старовини, а існуючі у XIX столітті розписи створювались уже після пожежі. З врахуванням ще і пізніших розписів 1770-х рр. під керівництвом З. Голубовського, ці факти лягли в основу аргументації на користь створення нового ансамблю стінописів, оскільки попередні нібито не мали великої художньої цінності.

Є. Кузьмін робить висновок, що розміри пожежі були значно перебільшені як у лаврських документах, так і в науковій літературі. Зокрема він нагадує, що надгробок князя Острозького є оригіналом XVII ст. і чудово зберігся під час пожежі [3, с. 228]. Перейшовши безпосередньо до аналізу фрескового живопису, Є. Кузьмін обстоює думку про його значну художню вартість, датуючи стінописи межею XVII–XVIII ст. [3, с. 237]. Оскільки цей ансамбль уже було знищено, значення даної публікації сам автор і його однодумці вбачали в тому, що вона закликала надалі до дбайливішого ставлення до пам'яток старого мистецтва і необхідності їх уважного вивчення.

Реальнішу користь щодо формування знань про особливості українського народного мистецтва внесла стаття Є. Кузьміна про вітчизняне килимарство, написана на основі аналізу експонатів Київського музею старожитностей і мистецтв [5]. Передусім автор зазначає, що

серед виробів цієї галузі народного мистецтва в Україні переважають двосторонні килими типу грубого обелена. Залежно від орнаменталізації, він поділяє всі національні килими на чотири групи: давні зі східним узором, церковні, панські та характерно-народні. На основі порівняльних зіставлень учений робить висновок, що улюбленими мотивами орнаменту в українському килимарстві є вазони з квітами та виноградна лоза [5, с. 252]. Найвищого авторського схвалення заслужили килими, що несуть відбиток суто народного смаку і творчого мислення. Є. Кузьмін пише: «Тут ми зустрічаємося майже виключно зі стилізованим рослинним узором. При цьому можна відмітити два типи — коли узор ритмічно повторює окремі мотиви, розкидаючи їх по фоні; другий з узором суцільним, безперервним» [5, с. 254]. Характерну особливість української народної орнаментики учений вбачає в її надзвичайній свободі, у тому, що майстер нібито і не задумує узору, а приступивши до роботи, тче, що прийде в голову, «лише б не було порожнього місця», поєднуючи невимушеність з високим чуттям композиції.

Особливо захоплює Є. Кузьміна майстерність, з якою народні митці уникають холодної симетрії, зберігаючи принцип відносної рівноваги. Тонкою влучністю спостережень відзначається і характеристика колориту килимів, де загальне чорне тло складається з ниток різних відтінків, внаслідок чого «фон набуває чисто акварельної хисткості, жвавості, втрачає мертву нерухомість» [5, с. 256]. Щодо барв самого орнаменту, то автор виділяє перевагу червоного кольору. А за ним йдуть зелений, жовтий, білий. Загалом стаття свідчить про інтерес ученого до стилістичних проблем.

Захоплення дослідника прикладним мистецтвом позначилось на виборі теми ще одного значного дослідження, присвяченого маловивченій галузі українського мистецтва XVIII ст. В статті «Про деякі пам'ятки південноруського прикладного мистецтва» розглядається декоративне оздоблення — іконостаси, панікадила, царські ворота, двері, оклади ікон тощо — Києво-Софійського, Військово-Микольського, Видубицького та інших київських монастирів і соборів [6]. Щире зацікавлення автора різьбленням по дереву та обробкою металу в сакральних предметах прикладного мистецтва та церковного інтер'єру виявляється, як і в попередній публікації, в майстерному аналізі художніх форм мистецьких виробів. Він виявляє в характеризованих творах загальну тенденцію: це «ваговіта, дещо варварська пишність» та «безконечна орнаментна стійкість», де «останні залишки» Відродження ще намагаються боротись із переможницьким рококо [6, с. 460]. У статті встановлюється подібність орнаментів аналізованих виробів з тогочасною українською гравюрою і, хоча безпосередні висновки з проведених аналогій відсутні, думка про вплив української гравюри доби її розквіту на декоративне мистецтво напрошується сама собою.

До розглянутих робіт ученого в галузі прикладного мистецтва слід додати і ґрунтовну історіографічну публікацію «Межигірський фаянс» [9]. Ретельно опрацьовує автор велику кількість документальних матеріалів, на базі яких відтворює історію недовгої, але заслуженої слави виробів межигірської фабрики. Стаття містить цікаву і для сьогоденних науковців інформацію.

Найоб'ємнішою мистецтвознавчою працею Є. Кузьміна початку XX ст. став розділ «Український живопис XVII ст.» в «Історії російського мистецтва» І. Грабаря [10]. В ній простежуються особливості його фахових поглядів і уподобань. Розбиваючи хронологічно український живопис названого часу на два етапи, учений вважає найхарактернішою ознакою робіт першої половини століття прагнення зберегти під тиском впливу Заходу, що все посилювався, пізньовізантійські іконописні традиції. Це прагнення, за словами автора, виявляється в умовних ієратичних позах, трохи жорстких зламах одягу, незалежно від постаті людини, схематично намальованих руках [10, с. 455]. Обличчя, як зазначає Є. Кузьмін, ще зберігають оливковий колір з пробілами у світлі, червоно-коричневі тони в тінях. Водночас спостерігається поступове накопичення — передусім у гравюрі — світських елементів, що приводить у другій половині століття до якісних змін.

Перехід до реалізму в українському живописі XVII ст. дослідник пов'язує з діяльністю Петра Могилы та заснованої ним в 1631 р. Академії, яку автор називає «напівсвітським культурним центром» [10, с. 458]. Разом з тим возз'єднання України з Росією затримує розвиток реалістичного напрямку, зберігаючи прагнення «до істинно православного» в мистецтві.

Аналізуючи портрет тієї доби, учений висловлює припущення, що існував певний напівофіційний трафарет, за яким писались численні портрети, що мають спільну якість:

педантичність трактування деталей, які ледве не затуляють особу портретованого. Відмічаючи сталість традицій в українському портреті, Є. Кузьмін порівнює портрет Самойловича 1680 р. з портретом Д. Єфремова 1752 року. Перейшовши від аналізу композиції та малюнка тогочасних портретів до їх колориту, автор виявляє декоративний підхід до колористичного вирішення, негативно оцінюючи цю якість. Відмічає він і «вкрай в'яле та безпомічне трактування руки», характерне для «козацького мистецтва» [10, с. 464]. Фактично, оцінюючи аналізовані твори з реалістичних художніх позицій, Є. Кузьмін критично сприймає все, що відрізняється від звичної для нього манери. Тому зростання реалістичних рис у релігійному живописі тих часів він трактує як виключно позитивне явище. Простежуючи для прикладу еволюцію образу Христа, Є. Кузьмін констатує появу простонародних рис і вловлює схожість в окремих випадках зовнішності Христа з улюбленим в народі образом козака Мамає [10, с. 467].

Завершується огляд характеристикою живопису петровської доби, коли незмірно зростає вплив західноєвропейського мистецтва. Вчений висловлює цікаве зауваження, що коли в московській Русі кінця XVII ст. «портрети все ще іноді трактуються як ікона, то в Києві у цей час відбувається швидше зворотнє — ікона стає портретом» [10, с. 475]. Типовими особливостями релігійного живопису тих років Є. Кузьмін вважає появу ікон «візантійських за ликом, але голландських за пейзажем», де сплавлені старі іконописні традиції з реалістично трактованими деталями [10, с. 478]. Слід зазначити, що, залучаючи до аналізу широкий фактологічний матеріал, загалом учений відтворює цілком вірну картину еволюції вітчизняного живопису у складну перехідну добу — від багатовікового середньовічного мислення до світосприйняття художника нового часу.

Найбільший внесок у становлення вітчизняного наукового мистецтвознавства, на наш погляд, Є. Кузьмін зробив як дослідник творчості Шевченка-художника. Образотворча спадщина Кобзаря цікавила вітчизняних шанувальників його живописно-малярської діяльності ще від часів участі Тараса Шевченка в академічних виставках 1840-х років. Публікації з означеного питання з'являються протягом другої половини XIX ст. Провідною тенденцією мистецтвознавчих матеріалів цього часу була схильність до висвітлення образотворчої діяльності Т. Шевченка у порівнянні з поетичною і не на користь першої. Однак поступово формується інший підхід до аналізу й оцінювання живописно-графічних робіт митця. З одного боку, це було пов'язано з розвитком усієї науки про мистецтво, яка з початком XX ст. вступає у нову фазу становлення: формування мистецтвознавства як наукової дисципліни. Другим чинником виявився факт переходу живописно-графічного доробку митця як предмета дослідження від художньо-критичної галузі мистецтвознавства до історії мистецтва. У науці спостерігається зростаюча потреба у новій концепції, яка дала б можливість об'єктивно оцінити спадщину Шевченка-художника на відповідному науковому рівні.

Така концепція з'являється в ґрунтовній статті Є. Кузьміна 1900 р. «Т. Г. Шевченко як живописець і гравер» [4]. Названа стаття містить новий погляд на проблему оцінки образотворчої спадщини поета як вияв нової мистецтвознавчої орієнтації. Слід зазначити, що автор у своєму дослідженні спирається на попередні праці, зокрема на статтю А. Прахова [11] і працю О. Кониського, яку називає «майже ідеальною» [1]. Однак, аналізуючи ті чи інші погляди, робить свої висновки.

Уже на початку статті Є. Кузьмін висловлює думку про те, що проголошення митця ще на початку 1840-х рр. творцем рідної літератури і головою тогочасного «літературно-ідейного» руху визначили переваги його діяльності, хоча важко сказати, хто переважав у Шевченкові: художник чи поет [4, с. 62]. Він наполягає на необхідності об'єктивної оцінки образотворчої діяльності митця саме як художника, а не «поета-громадянина». Попри загальновідомі висловлювання самого Шевченка, учений переконаний, що справжнім його покликанням була образотворчість, оскільки він захоплювався цим з дитинства, а поетом відчув себе вже після звільнення з кріпацтва. Для підтвердження своїх поглядів Є. Кузьмін теж звертається до біографії митця і відповідним чином інтерпретує його вірші та життєві події дитинства і молодості [4, с. 63–64]. Великого значення Є. Кузьмін надає могутній особистості молодого митця, пристрасному прагненню до навчання та високому інтелектуальному рівню, якого той набуває майже на порозі зрілості.

Докази того, що Т. Шевченко сам «більше любив у собі художника, ніж поета», Є. Кузьмін знаходить у документах і матеріалах часів заслання поета [4, с. 68]. Звертаючись до «Хроніки»

О. Кониського, вчений дає власне тлумачення словам поета про страждання через заборону малювати, а головне — характеризує прикарпатські та аральські пейзажі, зауважує, що лише справжній художник міг бачити красу в цих безрадінних ландшафтах. Усі ж можливі фахові недоліки в його роботах цілком слушно віднесені на рахунок трагічних життєвих колізій, через які Тарас Григорович не міг удосконалюватись, а не особистісних творчих якостей митця. Річ у тому, підкреслює Є. Кузьмін, що нема мистецтв, які були б «такими рабами «майстерності», як мистецтва пластичні» і розвиває цю тезу, порівнюючи можливі похибки в мистецтві музики, слова та візуальних образів [4, с. 69].

Одним з перших у шевченкознавстві Є. Кузьмін підіймає питання визначення характерних прикмет таланту Шевченка-художника. В першу чергу він називає «майже повну відсутність тенденції», під якою розуміє соціальну направленість творчості. І якщо О. Русов вважає означену особливість образотворчості митця недоліком [12], то Є. Кузьмін вбачає в цьому новий доказ того, що Т. Шевченко був художником «*rag excellence*» і для нього суто живописний бік мистецького твору завжди стояв на першому плані [4, с. 69]. Погоджуючись зі спостереженнями інших дослідників щодо впливу творчої манери К. Брюллова на Шевченків живопис 1840-х рр. («Катерина»), автор не вбачає в цьому ніякого негативу. На відміну від А. Прахова, з міркуваннями якого Є. Кузьмін вступає в дискусію, він вважає цілком природним явищем творити в руслі класицизму в добу, що цілком була сповнена «класичного романтизму», та ще й у стінах Академії [4, с. 71].

У висловлюваннях ученого звучить правильна думка, що поза стінами Академії навіть у ті роки, а саме під час поїздок Україною, митець забуває про класицизм і звертається до образів, близьких його душі, втілених у «Дарах в Чигирині», «Смерті Хмельницького» тощо. На думку автора, ці сюжети доводять, що Т. Шевченко і в образотворчому мистецтві був так само реалістичним, як і в літературі. Однак, як наголошує Є. Кузьмін, тогочасний реалізм не зовсім збігається з теперішнім його тлумаченням, обумовленим впливом натуралізму як крайнього вияву реалістичних тенденцій. «Образи Шевченка... завжди ніби оповиті легким серпанком, як пейзаж під місячним сяйвом, що надає навіть глибоко реальним предметам дещо відсторонений від землі вигляд. Цей серпанок — серпанок поезії... віддзеркалення душі самого поета» [4, с. 71].

Є. Кузьмін захоплюється схильністю митця до вдумливого спостереження і фіксації життя, вивчення природи, що втілено в численних начерках і замальовках, якими Шевченко займався протягом усього творчого життя. Автор переконаний, що митцеві притаманні були вроджений смак, талант і уміння, що «водили його рукою» в образотворчій діяльності [4, с. 72]. У повній мірі сказане стосується й групи робіт, виконаних за дорученням археографічної комісії.

Найбільш схвальні визначення використовує автор в оцінюваннях офортів Т. Шевченка. Відмічаючи високий ступінь довершеності графічних аркушів, Є. Кузьмін провадить компетентний аналіз характерної манери виконання робіт, успадкованої шляхом ретельного вивчення від Рембрандта, з яким митця пов'язувала спорідненість таланту [4, с. 73]. Захоплюючись офортами Кобзаря, автор переконаний, що вони повинні посісти найпочесніше місце в мистецтві графіки, і стверджує, що окремі Шевченкові копії перевершують оригінали. При цьому слід мати на увазі, що мова йде про «Притчу про виноградарів» видатного голландця. Особливо імпонують ученому прекрасні портрети останніх років. Щодо ілюстрацій митця до біографії О. Суворова, то вчений зауважує, що судження складаються на основі гравюр другорядних іноземних майстрів, а оригінали можуть бути зовсім іншими.

Розглянута публікація Є. Кузьміна мала безсумнівний вплив на подальше вивчення образотворчої діяльності Т. Шевченка. Незалежно від власних позицій автори початку ХХ ст. не могли ігнорувати думку вченого і головне — відчували виправданість і необхідність об'єктивного підходу до висвітлення малярсько-графічного доробку як самодостатнього явища. Сам учений обстоював викладені в цьому дослідженні думки і в статті 1911 р. «Тарас Григорович Шевченко», опублікованій вже не в петербурзькому, а в київському часописі [7]. Пізніша публікація має трохи іншу структуру, починається з біографічних даних про дитячі та юнацькі роки митця, як того тла, на якому розгортається його образотворча кар'єра. Фактично, дотримуючись поглядів, викладених у попередній статті, Є. Кузьмін по-іншому розставляє акценти. Більше зупиняється на роботах, пов'язаних з Україною, створених у «найщасливішу пору його життя» — 1840-х рр. [7, с. 65]. Особливо цінує автор офорти «Живописної України» та чудові акварелі і малюнки Почаївської лаври, Густинського монастиря, церкви у Суботіві

тощо.

Як і раніше, Є. Кузьмін вступає у полеміку з різкими критичними доріканнями А. Прахова на предмет «класичної кабали» Т. Шевченка та його залежності від К. Брюллова, про що вже згадувалось вище. Автор вважає наслідування уславленого вчителя з боку молодого митця природним явищем і висловлює дуже проникливе спостереження щодо його обдаровання. «...Уважне вивчення робіт Шевченка змушує дещо сумніватися тому, що з нього виробився б справжній живописець. Барви як такої він, по-суті, не відчуває» [7, с. 66]. І далі вчений характеризує колористичну гаму малярських творів митця, зауважуючи, що вона залишається незмінною і в пізній період творчості. Згадуючи роботи часів заслання, Є. Кузьмін зазначає, що їх лейтмотивом є жорстокість, бруталність та пиятика як реалії тодішнього життя поета. Тієї ж самої пронизливої туги, за словами автора, сповнені й пейзажні акварелі, де чарівною красою приваблюють лише хмари.

Графічна спадщина останніх років характеризується, як і десятиліття тому, в найбільш схвальних словах. Саме в цьому виді мистецтва найповніше виявилось художнє обдаровання Кобзаря. Захоплюючись як портретами, так і сюжетними композиціями 1859–1860 років, учений вважає самодостатніми і чудові копії — такі як «Вірсія» [7, с. 108]. Ці твори дають підставу Є. Кузьміну заявити, Т. Шевченко володів «...не лише чудотворним пером, а й чудотворним різцем» [7, с. 109].

У тому ж номері часопису в розділі «Художня хроніка» уміщена інформація Є. Кузьміна про виставку художніх творів Т. Шевченка у Київському міському музеї [8]. Невелика стаття сприймається як яскраве свідчення характерного для цього вченого тлумачення проблеми образотворчої діяльності митця. Автор не лише повторює думку про те, що Шевченко був «спеціалістом-художником», а й стверджує, що експозиція є відображенням «стилю цілої епохи» 1840-х років. Тим самим декларується теза про яскраву виразність творчості митця як представника художнього життя своєї доби. Відчуття «стильності» експозиції — за тогочасною термінологією — у дописувача виявляється як у незначних деталях, так і в вагомих ознаках.

Увагу зосереджено навіть на оформленні робіт, не кажучи вже про художню мову. Автор високо цінує жіночі портрети, зокрема княгині Кейкуатової та пані Горленко з їх м'якою гарною колористичною гамою, називаючи їх чудовими зразками стилю Брюлловської доби. Захоплення Є. Кузьміна викликають акварелі Т. Шевченка з їх особливо вишуканою й ошатною технікою, з виразними контурами та ретельними заливками. Навіть акварельні пейзажі суворой природи Каспію та Аралу, пом'якшені улюбленими мотивами хмар, позначені стриманою елегантністю. Така манера виконання притаманна саме першій половині XIX ст. і повинна сприйматися в контексті доби, вважає вчений.

Формально-стилістичний підхід до вивчення живописних і графічних робіт Т. Шевченка, застосований Є. Кузьмінім, орієнтував як знавців, так і пересічного глядача на виокремлення його образотворчої спадщини і аналіз робіт митця з позицій фахового мистецтвознавства.

Розглянутий нами матеріал дає підстави зробити висновок, що Є. Кузьмін належав до групи фахівців — засновників українського наукового мистецтвознавства початку XX ст. До кола його наукових інтересів входили різні питання еволюції та стилістичних особливостей національного образотворчого мистецтва. В своїх працях він відтворив загалом правильну картину розвитку вітчизняного живопису, графіки та різних видів ужиткового мистецтва. Сприймаючи існування національної художньої школи як само собою зрозумілий факт, Є. Кузьмін прагне до об'єктивних фахових характеристик, що надає його публікаціям наукової вагомості і робить їх цінною джерелознавчою базою для багатьох сучасних дослідників.

1. Кониський О. Я. Тарас Шевченко—Грушівський. Хроніка його життя. — К., 1991.

2. Кузьмин Е. М. Несколько слов о южно-русском искусстве и задачах его исследования // Археологическая летопись Южной России. — 1900. — Ноябрь. — С. 189–195.

3. Кузьмин Е. М. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность. — СПб, 1900. — № 2. — С. 223–240.

4. Кузьмин Е. М. Т. Г. Шевченко как живописец и гравер // Искусство и художественная промышленность. — 1900. — № 3. — С. 61–75.

5. Кузьмин Е. Украинский ковер // Старые годы. — 1908. — № 5. — С. 249–256.

6. Кузьмин Е. О некоторых памятниках южно-русского прикладного искусства //Старые годы. — 1909. — Июль-сентябрь. — С. 457–462.
7. Кузьмин Е. М. Тарас Григорьевич Шевченко //Искусство. Живопись, графика, художественная печать. — 1911. — № 2. — С. 54–67; № 3. — С. 99–110.
8. Кузьмин Е. М. (К. Е.) Выставка художественных произведений Шевченко //Искусство. Живопись, графика, художественная печать. — 1911. — № 3. — С. 144–145.
9. Кузьмин Е. М. Межигорский фаянс //Искусство. Живопись, графика, художественная печать. — 1911. — № 6–7. — С. 225–270.
10. Кузьмин Е. М. Украинская живопись XVII столетия / История русского искусства / Под ред. И. Грабаря. — М., 1914. — Т. VI. — Кн. 1. — С. 400–452.
11. Прахов А. К рисункам Т. Г. Шевченка //Пчела. — 1876. — Кн. 2. — С. 407–408.
12. Русов А. Коллекция рисунков Т. Г. Шевченко //Киевская старина. — 1894. — № 2. — С. 182–190.

Оксана ЧЕПЕЛИК,

*провідний науковий співробітник ІПЦМ НАМ України,
кандидат архітектури, старш. науку співроб*

ФЕНОМЕН МУЛЬТИДИСЦИПЛІНАРНИХ ФЕСТИВАЛІВ

О. Чепелик. Феномен мультидисциплинарных фестивалів.

Допис досліджує феномен мультидисциплінарних культурно-мистецьких подій, аналізуючи фестивалі «ГогольФест» та «Сараєвська Зима». Метою допису є аналіз фестивальних стратегій, культурно-мистецьких подій та обґрунтування необхідності проведення інфраструктурних заходів в Україні.

Ключові слова: мультидисциплінарні фестивалі, інфраструктурні заходи, геополітичні умови, культурний феномен, культурна політика, парадигма фестивалю, український шоукейс, соціокультурні трансформації, інноваційна платформа, міжнародна співпраця, клімат взаєморозуміння.

О. Чепелик. Феномен мультидисциплинарных фестивалей.

Статья исследует феномен мультидисциплинарных культурно-художественных событий, анализируя фестивали «ГогольФест» и «Сараевская Зима». Целью статьи является анализ фестивальных стратегий, культурно-художественных событий и обоснование необходимости проведения инфраструктурных мероприятий в Украине.

Ключевые слова: мультидисциплинарные фестивали, инфраструктурные мероприятия, геополитические условия, культурный феномен, культурная политика, парадигма фестиваля, украинский шоукейс, социокультурные трансформации, инновационная платформа, международное сотрудничество, климат взаимопонимания.

O. Chepelyk. Phenomenon of multidisciplinary festivals.

This article explores the phenomenon of multidisciplinary cultural and art events and analyses “GogolFest” and “Sarajevo Winter” festivals. The purpose of this article is an analysis of the festival strategies, cultural and art events in order to prove the necessity of infrastructural events in Ukraine.

Keywords: multidisciplinary festivals, infrastructural events, geopolitical conditions, cultural phenomenon, cultural policy, festival paradigm, Ukrainian showcase, socio-cultural transformations, innovative platform, international cooperation, climate of mutual understanding.

Постановка проблеми. На сьогоднішній день мультидисциплінарні фестивалі не є таким уже й поширеним феноменом. Найвідомішим інституційним втілення такого роду, звичайно ж, є Венеційська бієнале, що представляє різні дисципліни: сучасне мистецтво, архітектуру, кінематограф, театр та музику, презентації яких розподілені протягом двох років. Орієнтація на найпрестижніший форум не є утопічною ідеєю, а нагальним інфраструктуротворчим заходом для нашої країни. Тому в своєму аналізі хочу зупинитися на порівнянні двох