

## **В І Д Г У К**

**офіційного опонента, доктора мистецтвознавства Михайла Романовича Селівачова, на дисертацію Альони Вікторівни Сімонової «Візантійські традиції в сучасних розписах православних храмів України (кінець XX – початок XXI ст.)», представлену на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05**

Не секрет, що відновлене в 1990-х роках масове будівництво й оздоблення церков після піввікової перерви на Західній Україні (і 70-річної – в центральних і східних областях) дало небагато зразків, які можна було б вважати такими ж високохудожніми, сучасними, національними, як у попередні періоди піднесення цього виду творчості. Та й узагалі візуальне оформлення богослужінь у православній і греко-католицькій конфесіях України (сучасні архітектура, монументальне, декоративне мистецтво) явно поступається в естетичному плані перед музичним супроводом, який успадкований здебільшого від минулих століть. Це становить значну релігійно-культурну проблему в добу так званого «відродження духовності».

До того ж продовжують нищитися давні споруди, особливо дерев'яні, хоча мотивація цього нищення змінилася з атеїстичної на ніби зовсім протилежну. Вказаних обставин достатньо, аби вважати цілком актуальною тему дисертації А. В. Сімонової. Тим більше, що висвітлювані нею здебільшого новостворені монументальні розписи ще не були об'єктом комплексного мистецтвознавчого розгляду.

Рецензована праця прикметна й тим, що її предмет неможливо розглядати тільки в межах об'єкту дослідження, визначеного назвою та хронологічним підзаголовком дисертації. Для досягнення належного результату довелося спочатку з'ясувати, що саме має на увазі автор під «візантійськими традиціями». Адже понад тисячолітня спадщина візантійського мистецтва включає низку доволі контрастних історичних періодів, які відрізняються духовним спрямуванням, іконографією, іконологією, стилістикою, зрештою, різною мірою впливу на творчість наступних поколінь.

І при цьому наукове вивчення візантійської спадщини розпочалося порівняно недавно, лише наприкінці XIX ст. Ще пізніше, вже у XX столітті, було розчищено багато пам'яток, які раніше лишалися невідомими. До того часу про художні здобутки першої християнської імперії часто судили за вторинними «нео- чи псевдовізантійськими» зразками, що зумовлювало зверхньо-поблажливе ставлення до «візантійства», навіть у таких геніїв, як Гоголь або Шевченко. Відтак Альона Вікторівна мусила присвятити дві вступні глави загальним обсягом понад 100 сторінок історіографії не тільки своєї теми, а й самої візантійської зображувальної системи від зародження в IV ст. до трансформацій у країнах візантійського культурного кола після османського завоювання.

Це завдання, при всій його складності та нібито факультативності для даної роботи, виявилось плідотворним і актуальним. Автору вдалося стисло простежити закономірності формування та сприйняття протягом уже майже двох тисячоліть *найстійкішої в історії художньої системи*. Вона обіймає хронологічно добу пізньої античності, романіки, готики, ренесансу, позначилася на всіх оцих епохах, знала періоди власного злету й занепаду, «виходу з моди» в періоди бароко та класицизму, пережила кілька відроджень із приставкою нео- чи псевдо-, зрештою, поширилася на всі континенти, засвідчила свою невмирущість і у XXI столітті. Справді, вічна «Візантія без берегів» – і часових, і територіальних.

Та головною заслугою дисертанта слід уважати ретельне зібраний, упорядкований, анотований і прокоментований, абсолютно новий матеріал останніх десятиріч, формування нових підходів до вивчення подібних новітніх об'єктів, які раніше не розглядалися так усебічно та глибоко, з достатньо широким їх охопленням – майже сотня великих і малих архітектурних комплексів, датованих від 1993 по 2015 рік. Їхні монументальні розписи, купно з різьбленими і мальованими деталями іконостасів, іншого церковного устаткування, рівномірно представлені в ілюстративній частині, що дуже добре виконана технічно та гармонійно скомпонована з дизайнерського погляду.

Прагнучи підкреслити мистецьку спадкоємність аналізованих речей, автор сміливо вміщує поряд із їхніми фотографіями – зображення прототипів багатовікової давнини, хоча це зіставлення часто не на користь сучасним об'єктам.

Праця А. В. Сімонової дискусійна в найкращому сенсі цього слова. Вона зіставляє альтернативні міркування попередніх дослідників і часто з ними полемізує, критично аналізує стінописи, даючи зразки їх достатньо тонкого професійного експрессиву. Альона Вікторівна особливо уважна до творчості харківських колег, і дослідників, і художників-монументалістів, а часто це – ті самі особи. Тому переконує її впевненість, що саме взаємодоповнюваність і практичної, й теоретичної складової є запорукою творчих успіхів харків'ян (с. 131-133 та ін.). Щоправда, при цьому їхній мистецтвознавчий доробок не завжди відображено в бібліографічному списку (немає, наприклад, публікацій В. Жердева, М. Радомського).

Візантізуючі напрями сучасних церковних стінописів автор аналізує на тлі альтернативних, орієнтованих на бароко й академізм. Але показано, що в усіх них іконографічна складова незмінно походить із візантійських основ. Альона Вікторівна принагідно влучно відзначає нетотожне розуміння простору в церковних стінописах Західної та Східної Європи, різну роль окремих засобів вираження, наприклад, у застосуванні золотої смальти (с. 171), специфіку застосовуваної стилізації та стилізаторства (с. 192). Показано й соціально-культурний і конфесійний аспект, які типи вірян і кліру віддають перевагу тій або тій стилістиці стінописів.

Автор уникає застережень щодо художньої якості й оригінальності новітніх розписів, але вони аж ніяк не ідеалізуються. Проблема відображення в стінописах актуальної політизації церковного життя позначена, проте без особливого занурення в ці гострі питання, що принаймні політкоректно. Дисертантка делікатно не торкається цінової градації. Наскільки нам відомо, візантізуюча стилістика дозволяє малювати швидше, порівняно з академіч-

ною чи бароковою, зумовлюючи й нижчі розцінки, що сприяє її конкурентноспроможності.

Нарешті, текст п. Сімонової талановито, часто навіть елегантно написаний, практично позбавлений орфографічних або граматичних помилок (із нечисленними винятками, зокрема на сс. 100, 107, 159, 161, 165 тощо). Авторський екфрасис приваблює фаховістю, особистою зацікавленістю, передає суть описуваних реалій без крайнощів суб'єктивного захоплення чи занудного приземленого позитивізму. Загалом доволі складний текст сприймається легко. То наслідок багатолітньої роботи спочатку над виробленням культури й дисципліни наукового мислення, потім над усвідомленням освоєного матеріалу, на кінець і над його викладом. Отже, можемо перефразувати давньоримський афоризм: «у добірному слові – довершений смисл»!

До того ж застосовувані в дисертації поняття й терміни ніби проходять у ній тест на правомірність і оптимальність уживання. Так, замість *архетипа* доречніше був би *прототип*, а «*лінійність*» напевно краще замінити звичною в лексиконі мистецтвознавця «*лінеарністю*» (с.52). Російською, так само як і українською мовами, «*декор*» і «*декорация*» – зовсім не тотожні поняття, на відміну від польської мови (с. 86), часто вживаний *аналог* є в даному контексті радше *зразком наслідування* чи *іконографічним першоджерелом*, а прикметник *сакральне* стосовно мистецтва чи архітектури виявляється взаємозамінним із *церковним*, *релігійним*, *храмовим* тощо.

Напевно, до монографії за дисертацією варто буде додати термінологічний глосарій і визначити, які з перелічених понять є синонімами, а які мають особливі відтінки значення. Чутливий до лексики автор відчуває проблемність усталеного застосування поняття «*стиль*» до явищ різного ієрархічного рівня, тому демонструє пластичність у поняттєвому визначенні стилістичних відмінностей, синонімічно використовуючи формули: *в стилі*, *в дусі*, *в ключі*, *власний стиль* і навіть *суворий стиль* (с. 135). У той же час чомусь майже не застосовані варіанти *манера*, *рука*, *характер*, *ознаки*, *особливості* тощо.

На відміну від перших двох глав із домінантою теоретико-історичного підходу, 3-тя і 4-та глави повністю зосереджені на сучасному періоді. Ця частина роботи (сс. 105–198) видалася нам найзмістовнішою з погляду наукової новизни та найбільш самостійною. Можливо, саме широкий спектр застосовуваних нині художніх матеріалів і зумовив цілком зрозумілий і виправданий техноцентризм у 4-й главі. Виправданий тому, що технічні моменти цікавлять автора головним чином крізь призму їхньої поетики, тобто можливостей образно-художнього вираження.

Та все одно при цьому читача не полишає враження, сказати б, надмірно-нейтрального об'єктивізму. Дисертантка ніби соромиться дати більшу волю власним емоціям для характеристики розглядуваних об'єктів у напрямі, прокладеному хоча б Миколою Гоголем у «Арабесках» або Юрієм Яновським у «Майстрі корабля». І делікатно обминає ще одну градацію розглянутих стінописів – за художньою досконалістю. Наскільки можна судити з альбому ілюстрацій (у ньому близько 500 сюжетів із України й аналоги для порівняння з інших регіонів), така можливість була й наш автор із властивою йому професійністю міг нею скористатися, проте утримався з етичних міркувань, уникаючи однозначних оцінок при розгляді праць своїх колег із корпорації церковних митців, до якої сам належить.

Прикметно, що в обох частинах А. В. Сімонова аргументовано розподіляє давній і новітній матеріал на дві великі групи – елітне / професійне / столічне мистецтво, та провінційне, творене місцевими майстрами, нерідко самоуками-аматорами, віддаючи належне своєрідним засобам вираження, характерним для обох цих груп. У цілому важко переоцінити здійснену піонерську працю, введення в науковий обіг кількох десятків імен і кількох сот творів, їхній професійний аналіз у художньому й технологічному плані. Підсумкові висновки пропонують, як правило, місткі узагальнюючі положення, при цьому пані Сімонова не використовує пурпурі з розділових висновків, як це подеколи практикують дисертанти.

Дана робота, з її високим професіоналізмом і широким охопленням власноруч зібраного матеріалу, не позбавлена разом із тим окремих суперечностей, огріхів і вразливих моментів, які подеколи є продовженням її достоїнств. Наприклад, природне бажання всебічно розглянути сучасний стан мистецької візантиністики не врахувало меж кандидатської дисертації, що призвело до нерівномірного висвітлення історіографії.

В частині, що стосується класики, наш дисертант уважний подеколи до дрібних частковостей, а чим ближче до нового часу, тим виклад стає побіжнішим і пунктирнішим. У ньому не лишилося місця, зокрема, для відзначення катастрофи візантійської та давньоруської спадщини за царювання Катерини II, коли з храмів усунули величезну кількість пам'яток, більшість із яких загинула. Не згадано М. Ломоносова та Й. Гете, котрі чи не першими високо оцінили візантійську стилістику, проминуто «естетичну катастрофу» церковного мистецтва на межі XIX і XX ст., про яку багато писав і часто цитований Н. Кондаков, нічого не знаходимо щодо паризького етапу формування «неовізантинізму» М. Бойчука.

Певна річ, це не докір авторові, бо не можна охопити неосяжне, та й згадані явища знаходяться поза хронологічними рамками дисертації. Натомість слід завжди враховувати лімітований обсяг тексту, бо розлогість у викладі передісторії питання тягне за собою дефіцит місця для головної теми. В нашому випадку нею є не візантійське мистецтво взагалі, а його традиції, застосовувані в сучасних церковних розписах України. Тому вважаємо зайвим таке щедре цитування класичної літератури про давнє мистецтво, в той час як автор оминає чимало сучасних публікацій, передусім українських, які прямо стосуються теми дослідження.

Серед них, зосібна, кілька випусків Матеріалів конференції «Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи» (Львів, 1994 – 2001), захищені в останні роки дисертації з вітчизняного церковного мистецтва XX – XXI ст. і публікації на їх основі (Н. Гілязова, Р. Грималюк, В. Жердев, Н. Золотарчук, Н. Кравченко, О. Осадча, М. Сидор, Р. Стадницький, В.

Типчук та ін.), статті й есеї реставраторів і художників, які займаються також і храмовими розписами (І. Дорофієнко, О. Клименко, Р. Кухаренко, О. Мельник, М. Окунєв, В. Прядка, М. Стороженко та ін.). Не можна не вказати на відсутність у бібліографії позицій іноземними мовами, хоча для вітчизняного дослідника був б вельми повчальним досвід продовження візантійської традиції в сучасному церковному мистецтві країн поствізантійського культурного кола від Еллади до Вірменії, від Африки до Скандинавії, так само як і православної діаспори на решті континентів.

З-поміж українських митців, обійдених увагою дисертанта, назвемо передусім архімандрита Зе(і)нона (Володимира Теодора), випускника Одеського художнього училища, котрий виконав чимало ікон і стінописів у різних країнах і вважається чільним іконописцем Руської православної церкви початку ХХІ століття. Не знайшов опонент і згадок про ряд талановитих київських майстрів, які працювали й у церковній монументалістиці: Анатолія Вадова, Анатолія Гайдамаку, Петра Гончара та його синів Івана (Іаннуарія) й Андрія, Миколу Малишка, Олександра Мельника. Тож осучаснимо прислів'я: *«на Гугла надейся, а сам не плошай»*.

Можна закинути дисертантові деякі пропущені слова чи частки слів (сс. 88, 98, 100, 138), окремі закавичені цитати без посилань (с. 46, 56, 166), певні тавтології, текстові суперечності та неточності (с. 13, 85, 93-95, 100, 112, 135, 145). Проте всі ці часткові зауваження не впливають на високу оцінку праці дисертанта. Навпаки, проблемні моменти віддзеркалюють новизну та складність теми, що її загалом дисертант успішно розкрив, демонструючи неабиякий науковий потенціал, не в останню чергу, завдяки поєднанню в його особі дослідника та художника-практика. Всім цим зумовлена впевненість автора в аналізі творів, формулюванні тез і висновків, яка переконує читача.

Методика праці чітко визначена, структура логічна, розділові та підсумкові висновки достатньо стрункі, переконливі, спонукаючи до продовження розробки даної теми, критичного осмислення нового церковного мистецтва,

де «канон» інколи підмінений стилізацією. Такий стан у ряді творів подеколи межує з кітчем і несмаком, дозволяючи нам краще збагнути смисл ветхозавітної та сунітської заборони на будь-які зображення одушевлених істот.

Автореферат адекватно розкриває зміст дисертації, головні положення якої достатньо репрезентативно висвітлені у дванадцяти статтях і тезах, опублікованих Альоною Вікторівною впродовж 2012–2015 років у фахових виданнях Вітебська, Львова, Москви, Рівного, Тернополя, Харкова, а також оприлюднені на шости наукових конференціях: у Луцьку, Львові, Харкові, Чернігові (2013–2014 рр.). Отже, доведені працездатність, обдарованість і великий творчий потенціал здобувача, котрий спроможний розв'язувати наукові завдання значної складності. Побажаймо йому видати монографію на цю тему, що матиме свого вдячного реципієнта.

**Висновок:** Представлена дисертація є завершеною науковою працею, написаною самостійно, з належною мірою наукової обґрунтованості, на високому фаховому рівні. Вона містить ряд цінних нових положень і висновків. Її актуальність, окрім історико-теоретичного аспекту, зумовлена широким побутуванням відроджуваного в наші дні церковного мистецтва, необхідністю якнайповніше вивчити різножанрові та різностилеві зразки, створені в різних регіонах України та закордоном, узагальнити досвід у цій галузі за змінюваних суспільно-політичних і організаційно-господарських умов, при використанні сучасних матеріалів і технологій. Дослідження закладає також основу для з'ясування психологічної мотивації при появі все нових творів у цій галузі, та для вироблення науково обґрунтованих критеріїв їх оцінки.

Рецензована робота відповідає чинним вимогами до кандидатських дисертацій, а її автор А. В. Сімонова заслуговує на присудження пошукуваного ступеня за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво.

Підпис *Селівачов М. Р.* засвідчує  
Начальник ВК \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ 19\_\_ р.



*М. Р. Селівачов*

**М. Р. СЕЛІВАЧОВ,**  
доктор мистецтвознавства,  
професор, завідувач кафедри дизайну середовища  
Київського національного університету культури і мистецтв,  
почесний академік Академії наук вищої школи України