

После распада Советского Союза здесь был создан пансионат, временно культурная жизнь региона стала менее активной. Государство больше не занималось финансированием подобных проектов.

Возобновление активной культурной жизни в Гурзуфе произошло в связи с созданием здесь современной художественной резиденции. Реализует данную резиденцию Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины. Суть этой модели вот, что организаторы задают определенную тему, над которой работают художники, в итоге получается цельный проект. По этому поводу высказывается В. Ралко – украинская художница, которая не раз была в гурзуфской арт-резиденции: «Уникальность проекта «Гурзуфские сезоны», на мой взгляд, заключается в том, что он собрал очень разных, но исключительно хороших художников в один проект. Собрал очень удачно – так, что образовался не просто набор работ, а единый организм» [3]. Резиденция проводит выставки, часто – нестандартно. Однажды картины размещались прямо на зданиях одной из улиц Гурзуфа, или, например, одна из выставок была устроена прямо на набережной. Участвующие в этом проекте художники оставляют в дар организаторам одну или несколько работ. Посещают Гурзуфскую резиденцию, в основном известные украинские мастера. Как отмечает В. Ралко, «проект «Гурзуфские сезоны» важен не только для среды художников, но и для всех тех, кто, приезжая в Гурзуф, возможно, неожиданно для себя открывает работы современных украинских художников. Это очень важная миссия этого проекта. Кроме того, это еще и возрождение традиций, ведь Гурзуф всегда притягивал к себе людей искусства» [3]. Таким образом, крымские художественные резиденции являются продолжением традиции посещения региона выдающимися творческими людьми.

На примере нескольких рассмотренных украинских арт-резиденций, можно сделать вывод, что в Украине активно используются модели западных арт-резиденций. Но украинские арт-резиденции отличаются собственной спецификой. Стоит отметить, что данное явление для постсоветского пространства не является чем-то совершенно новым, так как ему предшествовал многолетний опыт существования в Советском Союзе Домов творчества. Поэтому такой формат организации творческого процесса для украинских художников знаком. Возможно, именно благодаря этому резиденции в Украине так быстро распространились, и эти проекты достаточно успешны.

Некоторые арт-резиденции организуются в местах, посещаемых не одним поколением творческой интеллигенции, однако сейчас это происходит уже в ином формате, при других социокультурных условиях. Также стоит отметить, что арт-резиденции способствуют формированию привлекательного образа региона, в котором они проводятся, преобразованию промышленных зон в культурное пространство, привлекают деятелей искусства из разных стран.

Источники и литература:

1. Бартер, натуральный обмен [Электронный ресурс] // Словари и энциклопедии на Академике : Экономика. Толковый словарь / [авт.-сост. Дж. Блэк ; ред. Осадчая И. М.]. – М. : ИНФРА-М, Издательство «Весь Мир», 2000. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/econ_dict/20577
2. Дергач И. Арт-резиденции: опыт белорусских художников [Электронный ресурс] / Дергач Илона // Art activist. – 17 мая 2013. – Режим доступа : <http://artaktivist.org/art-rezidencii-opyt-belorusskix-xudozhnikov/>
3. Томак М. «Гурзуфские сезоны» [Электронный ресурс] / Мария Томак // День kiev.ua. – 2010. – № 110. – Режим доступа : <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/gurzufskie-sezony>
4. Эстеркина И. Олеся Авраменко : От Гурзуфских сезонов к «КалендАрту» [Электронный ресурс] / Инга Эстеркина // AFISHAZPUA : запорожская городская афиша. – 21 июня 2012. – Режим доступа : http://www.afisha.zp.ua/articles/nashi-lyudi/olesya-avramenko-ot-gurzufskikh-sezonov-k-kalendartuy_24.html

Виноградов В.

УДК 748:72(477.75)«18/19»

ХУДОЖНЄ СКЛО В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЯЛТИ

1880-X – 1910-X РР.

Анотація. У статті розглядаються особливості оздоблення громадської та житлової архітектури Ялти художнім склом у період 1880-х – 1910-х рр. Скляний декор зазначеного періоду досліджується у типологічних групах: 1) вітраж, 2) скляні архітектурні елементи і 3) смальтова мозаїка.

Особливістю застосування скла в оздобленні архітектури Ялти 80-х – 90-х рр. XIX ст. є його органічний зв'язок з дерев'яним тектонічним декором веранд і віконних проїм споруд, збудованих у східному дусі («style asiatique»), у традиціях російського дерев'яного зодчества, в історичних стилях. Виявляються характерні мотиви орнаментів скляного декору та їхні схеми. Розвиток нового стилю зумовлює ускладнення схем орнаментів, з перевагою рослинного мотиву. Тяжіння до декоративної виразності скляного декору у модерні проявляється у застосуванні фактурного, заглушеного, ограненого (фацет) скла і скляних блоків.

У статті розглядається творча діяльність венеціанської фірми Сальвіаті і мозаїчних майстерень Академії мистецтв під керівництвом П. О. Чистякова на Південному березі Криму.

Ключові слова: художнє скло, скляний декор, вітраж, скляний блок, смальтова мозаїка.

Анотація. В статье рассматриваются особенности украшения гражданской и жилой архитектуры Ялты художественным стеклом в период 1880-х – 1910-х гг. Стеклоанный декор этого периода исследуется в типологических группах: 1) витраж, 2) стеклянные архитектурные элементы и 3) смальтовая мозаика. Характерной особенностью применения стекла в декорировании архитектуры

Ялты 80-х – 90-х гг. XIX ст. является его органическая связь с деревянным тектоническим декором веранд и оконных проемов зданий, построенных в восточном духе («style asiatique»), в традициях русского деревянного зодчества, в исторических стилях. В статье выявляются характерные мотивы и схемы орнаментов стеклянного декора этого периода. С развитием нового стиля меняются мотивы и усложняются схемы орнаментов стеклянного декора. Применяется загнутое стекло и гранение, стеклянные блоки в декоре фасадов. Растительный мотив преобладает в витражах фасадов и интерьеров. Увеличиваются масштабы композиций стеклянного декора в световых окнах. В модерне становится заметной тенденция к декоративной выразительности стеклянного декора, проявляющаяся в применении фактурного стекла.

В статье описываются средства художественной выразительности стеклянного декора в архитектурной среде Ялты. Рассматривается творческая деятельность венецианской фирмы Антонио Сальвиати на Южном берегу Крыма и мозаических мастерских Академии искусств под руководством П. А. Чистякова.

Ключевые слова: художественное стекло, стеклянный декор, витраж, стеклянный блок, смальтовая мозаика.

Summary. The paper discusses special aspects of decorating civic and domestic architecture of Yalta with art glass in the 1880s-1890s. The glass décor of the period is studied in typological groups: 1) stained glass, 2) glass architectural elements and 3) smalt mosaic.

A characteristic feature of the glass use in decorating the architecture of Yalta in the 1880s-1890s is its inseparable connection with the wooden tectonic décor of porches and window openings of the buildings built in «style asiatique», or in the tradition of Russian wooden architecture, or in historic styles. The typical motives and schemes of the glass décor ornaments of the period are detected.

With the development of the new style the motives of the glass décor ornaments change and the schemes become more complicated. Muffle glass and cutting are used. Glass blocks are used in the facades décor. Floral motives prevail in the stained-glass windows of the facades and in the interiors. Art glass compositions in light windows scale up. In modern, a tendency to decorative expression of the glass décor becomes conspicuous, manifesting itself in the use of textured glass.

The paper describes the means of artistic expression of the glass décor in the architectural space of Yalta. The creative activity of the Venetian firm of Antonio Salviati on the southern coast of Crimea and of the Academy of Arts mosaic workshops run by P. A. Chistyakov is also discussed.

Keywords: art glass, glass decor, stained-glass window, glass block, smalt mosaics.

Вступ

Постановка проблеми. Застосування художнього скла в архітектурі Ялти мало свої особливості, пов'язані з декоративними якостями та фізичними властивостями матеріалу. Залежність художнього скла від джерел світла ставила перед цим видом декоративного мистецтва певні межі у композиційному просторі, а крихкість матеріалу, зважаючи на погодні умови, додавала проблем з реставрацією, що позначилось на широті застосування та на збереженні творів. Не зважаючи на помітне місце скляного декору в оздобленні архітектури Ялти у період 1880-х – 1910-х рр. цей вид оздоблення не став предметом науково-цілісного вивчення, а наявні публікації висвітлюють роботи Антоніо Сальвіати, з огляду на те, що замовлення на мозаїчні твори, виконані венеціанською фірмою, безпосередньо пов'язані з родиною Романових. Стосовно вітражів у Лівадійському палаці публікації містять інформацію про виробників, однак не торкаються художніх особливостей творів. Результати натурних досліджень і аналізу джерельної бази (проекти зодчих, фотоматеріали зазначеного періоду) дають змогу розглянути розвиток оздоблення громадської та житлової архітектури Ялти художнім склом у період 1880-х – 1910-х рр., і його художні особливості.

Мета статті розглянути розвиток та особливості оздоблення архітектури Ялти (від Гурзуфа до Фороса) художнім склом у період 1880-х – 1910-х рр. Дослідження охоплює найбільш характерні взірці громадських та житлових споруд зазначеного періоду.

Основна частина дослідження. Скляний декор у ялтинській архітектурі цього періоду виокремлюється в кілька груп: 1) вітражна група узагальнює такі елементи, як фасадне декоративне скло – застелення веранд, вікон, люнетів, вітражі світлових вікон у внутрішніх об'ємах під'їздів, вітражі у площинах стін та у полотнах дверних проїм; 2) у групі скляні архітектурні елементи зібрані площини склоблоків, декоровані склом порталні піддашки; 3) смальтова мозаїка.

У загальному оздобленні зовнішніх об'ємів архітектури художнє скло застосовувалось як живописні кольорові акценти на фасадах будівель, що яскраво виражено в архітектурі Ялти 80-х – 90-х рр. XIX ст. Скляний фасадний декор працював, насамперед, на внутрішні об'єми архітектури, що відрізняло цей вид фасадного декору від інших. Однак використання скляного декору не обмежувалось естетичною функцією, а мало за мету актуальний для Півдня Криму захист внутрішніх об'ємів архітектури від надмірної соляризації. Скляний декор у застелених фризах веранд, віконних фрамуг, люнетів на південних фасадах пом'якшував жорстке сонячне проміння влітку і упродовж року. Кольорове скло у дерев'яному переплетенні горбилів веранд та вікон прикрашало геометричними орнаментами фасади будівель, спроектованих в «арабській схемі» (за визначенням архітектора М.П. Краснова) або у стилі, що його сучасники називали «style asiatique», в оздобленні будинків з дерев'яним декором, виконаним у традиціях російського дерев'яного зодчества, а також вживалося в спорудах історичних стилів. Кольорова гама плашок прозорого кольорового скла була у межах червоного, синього (що вживались найчастіше), жовтого та зеленого кольорів. Форми плашок кольорового скла в оздобленні фасадів архітектури 80-х – 90-х рр. XIX ст. були прямокутними та нерідко визначались контурами циркульних орнаментів, що профілювались

оправами столярних виробів. Одна з популярних схем в орнаментах скляного декору складалась з форми ланцетоподібної арки, що у форматі стрічкового орнаменту повторювалась. Такі стрічки, що переважно були фризами веранд, розбивались на два – три кольори прозорого скла і виразно декорували просту форму зовнішніх об'ємів архітектури 80 – 90-х рр. Також популярним у схемах більш простих орнаментів було повторення членованого по горизонталі та вертикалі ромба чи квадрата, розбитого на сектори столярними елементами навхрест – по діагоналях. Поряд із масивними фризами, у скляному декорі веранд трапляються невеликі бордюри, які членують прозору скляну площину веранди по периметру і становлять собою стрічковий орнамент, який набирається з геометричних фігур кольорового скла, що використовується у фризовій частині.

В архітектурі, що будувалась на початку ХХ ст., у стилі модерн та в історичних стилях скляний декор урізноманітнюється: виходить за межі фасадних площин у піддашки порталів, на фасадах komponується у віконних проїмах, та декоративних арках, а у інтер'єрах – в дерев'яних каркасах дверних полотен, проїмах стін внутрішніх об'ємів, у світлових вікнах над сходовими маршами. Синтез скла з металом у піддашках порталів передбачав конструктивно-пластичну функцію металевого декору, що відігравав у композиціях домінуючу роль, а скляний декор складався з листів кольорового скла. Такий піддашок є на фасаді будинку Субботіна Н.П. у Сімеїзі по вул. Радянській, № 72, (арх. Козлов, початок ХХ ст.). Піддашок прямокутної форми з металевого кута, заповнений решіткою зі штаби, що є конструктивним ложем для скла, спирається на кронштейни і зверху підтримується ланцюгами. Палітра кольорів скла – світло-теракотовий та бежевий. Фрамуга порталних дверей, яка під дашком має ромбовидний стрічковий орнамент, утворений горбильми, що заповнений кольоровим склом: ромби – синього кольору, трикутні елементи фону – прозорі.

У новому стилі в декориванні склом архітектури зберігаються також підходи, характерні для 80 – 90-х рр. В оздобленні склом «Білої дачі» А.П. Чехова у Ялті, що по вул. Кірова, № 112 (арх. Л.М. Шаповалов, 1899 р.), використані плашки різнокольорового скла в люнеті кабінетного вікна. Схема орнаменту – шахова дошка з клітинами, утвореними діагональним перехрещенням віконних горбиль. Палітра кольорів скла: синій, зелений, помаранчевий, червоний. Водночас у модерні стала провідною тенденція до декоративної виразності скляного декору, що проявлялася у вживанні фактурних матеріалів, а також у залученні форм, які використовувались до появи листового скла. Так, у низці архітектурних споруд у декоративному опорядженні фасадних площин було використане кругле рельєфне віконне скло та його структурні варіанти. Будинок А. Шиллінга, що по вул. Свердлова, № 34 (арх. М.П. Краснов, після 1910 р.), прикрашений круглим рельєфним склом, що заповнювало три округлі віконні проїми, укомпоновані у площину південного фасаду по діагоналі, уздовж сходового маршу на другий поверх. Округлі зелені плашки скла, схожі на пляшкові денця за кольором та рельєфом, оправлені у свинцеві перетинки. Між ними – заповнення матовим рельєфним білим склом. Столярна проїма фрамуги порталних дверей, що декорована дерев'яними плоскими баясинами, заповнена рельєфним склом фіолетового кольору. Рельєф скла імітував пелюстки хризантеми.

Неподалік будинку А. Шиллінга збудований архітектором О.Е. Вегенером власний будинок, що представляє стилізаторське русло модерну і взірць синтезу мистецтв. Серед оздоблення, що декорувало фасади у готичному дусі, помітне місце належало склу. Рельєфні скляні пустотілі блоки у формі кола з видовженнями симетрично по вертикалі прямокутної форми декорували аркову проїму на північному фасаді будинку та декоративні бійниці – на західному. Концентричні кільця у центрі скляного блока утворювали рельєф, що у загальній рапортній композиції надавав склу вигляд великих крапель у вертикальній потоці води. Ці скляні блоки – модулі виробництва Варшавського підприємства System & Falconnier (Blumental I Steck Warshava). Такий варіант оздоблення аркових проїм подібними скляними блоками трапляється і в архітектурно-просторовому середовищі Вільнюса, а саме – на фасаді Vilniaus Vazasis Teatras, що на проспекті Гедімінаса, де скло відіграло провідну роль в оздобленні.

Модерний будинок «Кучук Уч-Чам» («Маленькі три сосни») В. І. Сазонова в Дерекі, стилізований у готичному дусі (арх. О. Е. Вегенер, 1911 р.), оздоблювали переважно вироби з дерева та керамічної плитки. Вітраж, який прикрашав північний фасад, укомпонований в півциркулярну аркову проїму, композиційно складався з геометричних фігур. Окрім свинцевих перетинок, його членували столярні горбілі, які утворювали у люнетній частині рисунок з трьох накладених арок, дві крайні – ланцетоподібної форми, центральна мала вигляд арки у стилі тюдор. У ромбовидній формі, утвореній перехрестям арок, був уписаний картуш. У бордюрі по периметру у стрічковій композиції чергувалися ромби з колами. Центральна частина композиції була членована прямокутниками, що по вертикалі в рисунку перетинок завершувались у люнетній частині дрібними ланцетоподібними арками. Палітра кольорів вітража стримана: від ледь помітного салатого відтінку центральної частини, світло-зеленого бордюру з бузковими колами до обрамлення – тонкого бордюру кобальту синього з вкрапленими смугами світлої зелені. Картуш теракотового кольору. Скло вітража помітно фактурне – «під ячну шкаралупу».

В архітектурно-просторовому середовищі Ялти ефектним виявилось застосування кольорового скла в світловому вікні над сходовим маршем дачі О. Г. Кошеверової «Ампір» в Сімеїзі (арх. Я. П. Семенов, 1917 р.). Дача зараз у напівзруйнованому стані, та елементи декору збереглися і дають змогу уявити масштабність і композиційну логіку організованого простору. Світлове вікно становило собою велику площину, поділену двома рігелями на три частини, що засклена у двох крайніх частинах композиції восьмикутниками, по два ряди у кожній. Центральна частина світлового вікна – об'ємна композиція, складена з чотирьох, направлених вершиною вниз, восьмигранних конусів. Над цією площиною була облаштована засклена прозорим склом двоскатна крівля. Таким чином світло, що проходило крізь

двоскатну кривлю, розсіювалося другим шаром скла в площині з об'ємними фігурами. На склі, що збереглося, проглядається декор у вигляді кракелюру, за графічною будовою подібного до павутини. Графічний рисунок кракелюру прозорий, проміжки заповнені бежевим кольором. Окрім натурних досліджень, свідчень про орнаментальні схеми художнього скла дачі «Ампір» не знайдено. Півциркулярні засклені аркові пройми на фасаді та над ордерною колонадою в інтрер'єрі, у поєднанні з заскленою площиною, що несла об'ємні форми, надавали ампірному інтер'єру легкості та увиразнювали форми декору посиленням звучанням світло-тіні. Вілла «Ампір» є прикладом застосування великих площин декорованого скла в плоских та об'ємних композиціях.

З виразним символічним звучанням був створений архітектором М.П. Красновим вітраж на південному фасаді мисливського будинку Юсупових в с. Кокоз (тепер с. Соколине). Географічне розташування селища неподалік Південного узбережжя та характерний для автора неоромантичний характер будівлі дають змогу розглянути розвиток скляного декору, творчу манеру і естетичні пріоритети ялтинського зодчого. Будинок проєктувався із залученням форм татарської архітектури, зокрема, архітектури Бахчисарайського палацу, з характерними об'ємами у формі башти. У віконній проїмі південного фасаду, що у формі арки стилю Тюдор, на заскленій площині вікна було відтворене око. Кольорового скла у вітражі не лишилося, та віконний конструктив, ескізні проєкти М.П. Краснова [1], старі й сучасні фотографії дають можливість проаналізувати композицію. Вітраж складався з широкого бордюру (стрічковий орнамент), що повторював форму арки, площини із укомпонованим оком, яку обрамляв бордюр. Набирався вітраж з плашок кольорового скла, організованих в орнаменті іслімі. Цей рослинний мотив оплітав площинний простір навколо ока, заповнював стрічку бордюру і був за характером пальмет подібний до мавританського. Палітра кольорів вітража, яку можна скласти, вивчаючи акварельний ескіз М.П. Краснова, така: елементи бордюру – ультрамарин з жовто-оранжевим на прозорому тлі; у центральній частині композиції – ті ж кольори, з теплим зеленим тлом. Конструктив вітража в деталях виглядав як металева конструкція зі штаби (приблизно 30 мм.), яка була графічним контуром композиції, та закріплених в два шари на планці штаби штапиків, що затискали між собою плашки скла. Штапики, що повторювали форму криволінійної поверхні ока, були членовані за секторами, тому в композиції «працювали» монолітно з металом. Для більшої цупкості конструкції, для запобігання випадання скла від тиску вітрів Бельбекської долини, на планці штаби були влаштовані металеві прямокутні зубці. Їхня висота була урівні з висотою штапиків, які приховували ці конструктивні деталі.

Підсумовуючи опис, можна зробити висновок, що, використовуючи семантичний засіб художньої виразності у композиції, архітектор балансував між образами місцевого фольклору (Жоккоз – з тат. блакитне око), мусульманського мистецтва, що трактувало зображення ока як поверхню, джерело води, та образом «осяйної дельти», у якому всевидяче око, укомпоноване в форму трикутника-піраміди.

У новому стилі в ялтинській архітектурі створена низка архітектурних споруд, стилізованих у дусі східної архітектури, з домінуванням характерних для мавританської архітектури форм і орнаментальних схем. У цих спорудах використовувались композиції з кольорового скла у круглих та аркоподібних віконних проїмах. Такі композиції переважно склалися з геометричних фігур, наприклад, восьмикутної зірки, вписаної у солярний знак із радіально вибудованих півкол.

В оздобленні Лівадійського палацу, що спроектований та опоряджений, переважно, у ренесансному дусі, архітектором М.П. Красновим (1911 р.) було застосовано орнаментальні схеми та матеріали, що використовувались у новому стилі. Вітражні композиції тут посідали скромне місце серед інших видів декоративного мистецтва і були використані у полотнах дверних проїм. Цей підхід був продиктований, насамперед, будовою внутрішніх об'ємів палацу з його довгими коридорами, які виглядали б доволі понуро і монотонно без декоративних акцентів, що організовували кольорові плями інтер'єрів.

На відміну від вітражів описаних уже об'єктів, у Лівадійському палаці виразно звучав квітковий орнамент в люнетах дверних проїм та полотен дверей. Композиції у полотнах дверей у більшості проїм не збереглися. Популярний у новому стилі мотив барвінку в люнеті проїми дверей запасного виходу на другому поверсі був вписаний у стрічкову композицію, що повторювала півциркулярну форму люнету. Стрічка розчленована столярними горбильми на окремі вітражні модулі, у яких схема мотиву не повторювалась, але вітражні перетинки модулів, що графічно представляли стебла, переходили за модульні межі, таким чином створюючи враження не ритмічного, а поступального розвитку мотиву. Вітраж вирізнявся застосуванням нових матеріалів: квіти та листя барвінку були виконані з заглуженого (сульфідного) скла, яке надавало мотиву живописної фактурності завдяки смугам відтінків кольору в межах кожної з плашок скла. Фон композиції складали площини плашок прозорого скла. Палітра кольорів вітража: квіти – від лілового, фіолетового до синього, тичинки п'ятикутної форми – оранжеві, листя – від оливокових відтінків до темної, смарагдової зелені.

Подібне вирішення композиції вітража в люнеті дверей у робочий кабінет імператора на другому поверсі, де зображений мотив вишні, однак тут уже зроблено дві радіально укомпоновані стрічки та центр у формі арки. Ці стрічки та арка, заповнені листям і плодами, почленовані на модулі, але вже не столярними горбильми, а металевими перетинками, і кожен модуль має своє дзеркальне відображення по горизонталі. В одному з модулів є відмінність за кількістю плодів та листя, що, очевидно, відбулося не з технічних причин, а скоріше, щоб надати симетричній композиції нюансну асиметрію, властиву композиціям нового стилю. Зображальні елементи в стрічках та центрі набрані з заглуженого скла, між ними – стрічки, виконані з прозорого скла. Палітра кольорів подібна на попередньо описаний вітраж, але з більш приглушеними холодними відтінками і без залучення оранжевого кольору. У полотнах дверей і люнетах у бібліотеку імператриці Олександри Федорівни, що на другому поверсі, та в ігровій кімнаті цесаревича Олексія, що на першому поверсі палацу, а також у полотнах дверей у ліфтове приміщення на першому та другому

поверхах, у полотнах дверей ліфтів у вітражних композиціях було застосоване гранування (фацет) прозорого скла. Геометричний рисунок композиції в люнеті дверей гральної кімнати цесаревича мав у центрі невеликого розміру картуш, у якому був укомпонований лавровий вінок з літерою «А» у центрі. Палітра кольорів: картуш – світло-жовтий, вінок – зелений, літера виконана лінійно. Геометричну композицію має також вітраж дверей із коридору в Італійський дворик. Композиції з кольорового скла в оздобленні палацу виконувалися московською фірмою Федора Підпалого «Опалецент» за ескізами і шаблонами М. П. Краснова. Серед учасників будівельних робіт, нагороджених імператором, була Мінна Іванівна Гертель, художниця, що виконувала численні композиції зі скла, серед яких були як «писані на склі кафедральному, так і складені з кольорового скла «Опалецент» в оправах цинкових та мідних» [2, 63].

Смальтова мозаїка в архітектурно-просторовому середовищі Ялти використовувалася для оздоблення культових споруд. Це дослідження охоплює громадську та житлову архітектуру, однак автор не може лишити таку вагому типологічну групу поза увагою, без висвітлення у загальних рисах того виключного місця, яке займала мозаїка у синтезі видів оздоблення, її особливостей і засобів художньої виразності.

Про якість мозаїчних творів свідчить той факт, що у середині 80-х рр. на мистецький ринок Південнобережного Криму увійшла відома венеціанська фірма Антоніо Сальвіаті, заснована у 1859 р. На заводі Сальвіаті виготовлялися вироби зі скла, одночасно було налагоджене виробництво смальтової мозаїки. У 1887 р. на замовлення великого князя Костянтина Миколайовича підприємством Сальвіаті були інсталювані мозаїчні панно в інтер'єрах церкви «Покрова Богородиці» в Ореанді, що частково збереглися і до цього часу. Сальвіаті на замовлення Олександра III виконав мозаїки для храму св. Миколая у Севастополі, на Братському кладовищі російських солдат і офіцерів, що загинули в Кримській війні 1854 – 56 років, а також для церкви Південнобережного маєтку «Лівадія» (запрестольний образ, що зберігся, «Возведення Чесного Хреста», за копією академіка О. М. Попова з ікони, написаної О. Є. Бейдеманом). Венеціанцями була виконана мозаїчна ікона «Спаса Нерукотворного» для церкви св. Ніни в садибі Харакс (не збереглася) і образ Олександра Невського на фасаді собору в ім'я Олександра Невського у Ялті, що зберігся до нашого часу. Враховуючи естетичне і виховне значення синтезу мистецтв у сакральній архітектурі, активізували свою діяльність мозаїчні майстерні Академії мистецтв під керівництвом П. О. Чистякова. Довершеним мистецьким твором майстерень стала мозаїчна ікона «Ангел Господній» за ескізом художника О.І. Славцева для «Хрестовоздвиженської» церкви в Лівадії (1911 р.), що збереглася до нашого часу [3, 127].

Із залученням мозаїчних творів у синтез з архітектурою та іншими видами оздоблення, помітним є розшарування способів взаємодії з площинами різновидів живописного оздоблення. Перший, нюансний спосіб взаємодії, полягав у розвитку монументальності, організації площинного орнаменту з утвердженням архітектурних площин, «твердої» поверхні і був характерним для розпису. Другий, контрастний спосіб взаємодії, характерний для мозаїчних творів, полягав у збереженні особливого статусу живописних площин, залучених у синтез, що передбачало б збереження «глибини» простору у фоні і моделюванні об'єму в фігуративних композиціях. Цей спосіб створював додаткову просторову пластику у межах архітектурних площин. По суті, він був «конфліктним» для сторін, що брали участь у синтезі. Тут раціональною є теза О. Б. Муріної, – з точки зору інтересів самої архітектури, що шукає цілності, виразності своєї поверхні і форми, ніякий живопис їй не потрібен, але щоб виправдати втручання живопису в архітектуру, вона повинна бути перетворена з метою створення нового образно-художнього простору [4, с. 133].

Мозаїчні роботи стилізовано відтворювали твори станкового мистецтва, засобами художньої виразності якого і створювалися ескізи для мозаїчних площин. На відміну від західноєвропейських мозаїчних майстерень, які використовували практику «венеціанського» або зворотного набору, з орієнтацією на візантійські взірці, у російській мозаїчній майстерні Академії мистецтв тенденцією була академічність, копіювання живописних оригіналів і практика «римського набору», що значно підвищувала якість зображення завдяки кількості відтінків кольорового тону, ціну виробу і подовжувала час виготовлення мозаїчних композицій. Орієнтація на візантійські взірці передбачала підпорядкування площині, архітектурі, що досягалося спрощеним моделюванням об'єму, а це посилювало графічну виразність твору. Незважаючи на традиції російського мозаїчного мистецтва мусії, спорідненого з візантійським, основним стилістичним напрямком для російських мозаїстів наприкінці XIX ст. став «римський» живописний, у якому працювали майстерні у Ватикані і який запроваджували в Росії брати Бонафеді, запрошені з Риму. Брати Бонафеді довгий час були на чолі мозаїчної майстерні та налагодили виробництво смальти на скляному заводі у Петербурзі. Таким чином, стіновий розпис у сакральній архітектурі стає орнаментальним тлом для насичених кольорових акцентів – мозаїчних панно і підпорядковується їм у загальному тонально-хроматичному звучанні. Мозаїчні панно створюють декоративний простір кольором та рефlekсами сотень дрібних скловидних тіл, перетворюючись на віконні проїми, що пропускають умовне, у мерехтінні спектру різноманітних теплохолодних, золотавих відтінків, метафізичне світло. Площини архітектури моделюються мозаїкою, їм надається глибина, що приймає глядача у межі умовного простору.

Висновки. Застосування декоративного скла в оздобленні архітектури Ялти простежується упродовж 80-х рр. XIX – 10-х рр. XX ст. У 80-х – 90-х рр. XIX ст. Склом декорували дерев'яні частини споруд: фризові площини веранд, люнети вікон та порталних дверей, фрамуги. Орнаментальні схеми у цей період склалися з геометричних фігур – ромба, квадрата, прямокутника, а також форми ланцетоподібної арки, що комонувалися у стрічковому рапорті. Конструктивно-графічною, формотворчою основою для схем слугували дерев'яні елементи столярних конструкцій. Використання простих, «калейдоскопічних» орнаментів зі скла на фризах веранд, фрамуг, люнетів мало за мету не тільки декорування площин, але й

захист внутрішніх об'ємів від надмірної соляризації.

У цей період активно застосовується смальтова мозаїка для оздоблення внутрішніх та зовнішніх об'ємів сакральної архітектури. Два типи набору мозаїчних композицій впливали на засоби художньої виразності мозаїчних творів. Фірма А. Сальвіаті користувалася технікою «венетянського» або зворотного набору, з орієнтацією на візантійські взірці, що надавало композиціям площинності та лінеарності, неглибокого розвитку простору вглиб зображення. На початку ХХ ст. другий тип набору – «римський» використовували мозаїчні майстерні Академії мистецтв з характерними для нього нюансним моделюванням кольорового та світлотного тонів і, як наслідок, – об'ємного розвитку простору в композиції.

На початку ХХ ст. декоративне скло використовується у вітражних композиціях геометричних та рослинних орнаментальних схем в інтер'єрах, віконних та аркових проїмах фасадних площин. Композиції ускладнюються з використанням заглибленого та ограненого скла, стають живописними, лінеарними і фактурними. Ускладнюються площини вітражів, застосовуються об'ємні гранчасті вітражні конструкції для збільшення рефлексів проміння та кольору. Використовуються семантичні засоби художньої виразності – емблеми, знаки, а також і пластичні засоби: з'являються вітражі з круглим рельєфним віконним склом, площини фасадів оздоблюються скляними рельєфними блоками. Прості плашкові композиції ще використовуються в оздобленні піддашків та світлових вікон.

Декоративне скло у поєднанні з керамікою створювало поліхромний міфологізований простір. Його участь у синтезі мистецтв з архітектурою пом'якшувала монохромну світлотінь архітектурних об'ємів і увиразнювала художній образ архітектурних творів.

Джерела та література:

1. ЯЛІМ КН 8017 Г-32 Акварель. М. П. Краснов. «Дюльбер».
2. Прокопова Л. И. Участие фирм в художественно-оформительских работах в период строительства Ливадийского дворца / Л. И. Прокопова // Памятники архитектуры и художественно-оформительская направленность в творчестве Н. П. Краснова и других архитекторов Крыма : материалы III Красновских чтений, посвящ. 142-й годовщине со дня рождения Н. П. Краснова (Крым, Ялта, Ливадийский дворец-музей, 8 декабря 2006 г.) / под ред. С. В. Юрченко. – Симферополь : Крым ; Таврия, 2006. – С. 58–66.
3. Пушкарев С. Н. Художники, строители, декораторы Крестовоздвиженской Ливадийской церкви / С. Н. Пушкарев // Историческое наследие Крыма. – 2005. – № 10. – С. 122–128.
4. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств : очерки теории / Е. Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 192 с.

Малікова Ю.

УДК 001: 891.32

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АЛАРМІЗМУ ЯК КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ

***Анотація.** Статтю присвячено розгляду проблемних питань методології дослідження культурних явищ епохи Постмодерну. Подано загальний огляд традиційних наукових підходів до дефініції «алармізму» як культурного явища епохи та окреслено проблемне поле дослідження феномену. Дослідження культурного феномену Постмодерну набуває особливого значення в умовах відсутності орієнтирів та інтенцій подальшого розвитку людства, оскільки пояснення сутності феномену самовідчуття страху зможе надати змогу протистояти подальшому розповсюдженню алармістського світовідчуття, зняти силу його ідеологічного впливу.*

***Ключові слова.** алармізм, культурний феномен, традиційні методи дослідження, Постмодерн.*

***Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению проблемных вопросов методологии исследования культурных явлений эпохи Постмодерна. Представлен обобщенный обзор традиционных научных подходов к дефиниции «алармизма» как культурного явления эпохи и очерчено проблемное поле исследования феномена. Исследования культурного феномена Постмодерна приобретает особое значение в условиях отсутствия ориентиров и интенций дальнейшего развития человечества, поскольку объяснение сущности феномена самоощущения страха сможет предоставить возможность противостоять дальнейшему распространению алармистского мироощущения, снять силу его идеологического влияния.*

***Ключевые слова.** алармизм, культурный феномен, традиционные методы исследования, Постмодерн.*

***Summary.** The article is devoted to the investigation of problematic issues of the methodology of cultural phenomena of Post-modernism. It provides an overview of the traditional scientific approaches to the definition of «alarmism» as a cultural phenomenon of the era and outlined the problem field in researching of the phenomenon.*

The investigation of the cultural phenomenon of the Postmodern acquires special importance in the conditions of absence of targets and intentions for further development of mankind as an explanation of the essence of the phenomenon of self-feeling of fear can provide the opportunity to oppose the further spread of alarmism ideological views, remove the power of their ideological influence.

The difficulty of understanding and investigation of alarmism is including in a dynamic phenomenon, inability of identification of its ontological perspective, role in the culture creating processes and its influence on them. In addition, the lack of research on this cultural phenomenon makes impossible to predict trends of further development of alarmism in Ukraine and in the whole world.

The situation becomes complicated also because of methodological crisis faced by modern science. Throwing away the achievements of previous eras, thinkers and philosophers of Postmodern make attempts to develop modern methodological tools, the efficiency of which still requires verification by time. Under article an attempt