

Голынский В.Б.  
МЕТАМОРФОЗЫ КРЫМСКОЙ ЖИВОПИСИ

УДК 75 (477.75):7.036.2«19/20»

**Аннотация.** В научной статье рассматривается крымская живопись как сложное явление, вобравшее в себя многие течения и направления мировой живописи. Анализируется импрессионистическая тенденция, которая в контексте с другими художественными направлениями формирует лицо крымской живописи в 20-21 веках. Целью данной статьи является исследование вопроса о тех «неимпрессионистических» направлениях, присутствие которых на художественной карте Крыма очевидно. Рассматривается тот, не вполне оцененный вклад, который внесли художники, исповедующие другие, отличные от импрессионизма стилевые концепции, использующие другие принципы построения живописного пространства холста, наконец, опирающиеся на другие традиции в искусстве живописи. На примере творческого наследия двух крупнейших крымских художников И. Шевченко и О. Грачева автор рассматривает и изучает те характерные стороны «неимпрессионистических» направлений крымской живописи, которые были характерны для нее во второй половине 20 века. В подтверждение многовекторности крымской живописи, автор обращается к творческому наследию известных художников прошлого, работавших в Крыму, ее истории, исследует современный период ее развития.

**Ключевые слова:** крымская живопись, импрессионизм, пленэр, классическая живопись, многовекторность живописи, картина, пейзаж.

**Анотация.** У науковій статті розглядається кримський живопис як складне явище, що увібрало в себе багато течій і напрямів світового живопису. Аналізується імпресіоністична тенденція, яка в контексті з іншими художніми напрямками формує обличчя кримського живопису в 20-21 століттях. Метою даної статті є дослідження питання про ті «неімпресіоністичні» напрямки, присутність яких на художній карті Криму вочевидь. Розглядається той, не цілком оцінений внесок, зроблений художниками, які сповідують інші, відмінні від імпресіонізму стильові концепції, і використовують інші принципи побудови мальовничого простору полотна, нарешті спираються на інші традиції в мистецтві живопису. На прикладі творчої спадщини двох найбільш відомих кримських художників І. Шевченко і О. Грачова автор розглядає і вивчає ті характерні боки «неімпресіоністичних» напрямків кримського живопису, які були характерні для нього в другій половині 20 століття. У підтвердження багатовекторності кримського живопису, автор звертається до творчої спадщини відомих художників минулого, які працювали в Криму, її історії, досліджує сучасний період її розвитку.

**Ключові слова:** кримський живопис, імпресіонізм, пленер, класичний живопис, багатовекторність живопису, картина, краєвид.

**Summary.** In the scientific article "The Metamorphosis of the Crimean painting" the author considers and determines the Crimean painting as a complex phenomenon which has incorporated many of trends and tendencies of the modern world of painting, including one of the leading areas of painting – Impressionism. The author analyzes creative method of impressionist painting and its difference from the method of classical painting, influence of Impressionism in the whole artistic world culture. Crimean painting is not exception, discoveries of impressionist painters organically are included in its development context and identified its creative face for many years. But is impressionism the only factor has participated in shaping the Crimean painting face in the 20th century? Artists of other art movements and trends who take place on the art map of Crimea made no less significant and not fully valued contribution to the development of Crimean painting. Therefore, the issue purpose is research of question of Crimean painting multidirection, but not limit only to the plein air tasks, disclosure of the role and importance of artists' non-impressionist trends. In this context, the author analyzes the work of two prominent representatives of Crimean fine art painters I. Shevchenko and O. Grachev, whose art has incorporated many of features and tones of the non-impressionist concept which has made a great contribution to the formation and recognition of Crimean typical painting in the 20th and beginning of the 21st century. On the side, author explores the issues that in some way reveal distinct impressionistic principles of the art form and artworks from the principles of classical and other trends in the visual arts.

**Key words:** Crimean painting, impressionism, Plein Air, classic painting, multi-vector art, picture, landscape.

Крымские художники принадлежат к той мировой школе живописи, которую создали французские импрессионисты. Именно это определение в той или иной мере чаще всего присутствует во всех искусствоведческих исследованиях, связанных с изучением крымской живописи в 20 веке. И с этим трудно не согласиться. Обилие света и цвета, захватывающий крымский ландшафт, многообразие пейзажных мотивов являлись прекрасным поводом для реализации тех принципов, которые были положены в основу нового метода живописи художников-импрессионистов. Разложение пятна на основные и дополнительные цвета, оптическое смешивание их в глазу зрителя, нанесение краски на полотно быстрыми мелкими движениями кисти давали новые изобразительные возможности при создании произведения. Свет и цвет, их главенствующее положение в новом взгляде на природу, работа на открытом воздухе - все это составляет суть нового метода живописи.

Отдельно нужно сказать о методе композиционного мышления художников-импрессионистов. Я. Тугендхольд в своем определении композиции, которое сформулировано им в статье, посвященной Эдгару Дега, говорит: «Композиция - это единство линий, светотени и цвета, определяемые как характером изображения, так и характером каждой данной эпохи. Композиционных «правил», раз и навсегда установленных, нет - они меняются исторически. Каждая эпоха по-своему чувствует мир и по-своему

отображает его в искусстве: понятие композиции вообще совсем не исчерпывается композицией в привычном, догматически - школьном смысле. Единственно неизменное - это самый принцип единства, ибо без него художественное произведение было бы подобно рассыпающейся хламине».

Это высказывание полностью подтверждается тем композиционным методом, который осознанно или неосознанно был реализован в живописи художников-импрессионистов. В чем суть этого метода композиции? Он состоял в непредвзятом, несколько фотографичном, не лишенном остроты, выхваченном из жизни художественном факте. Его художественная завершенность или тот самый «принцип единства», о котором говорил Я. Тугендхольд, ничем не напоминала завершенность композиций классического толка. Жизненность и достоверность живописной ткани холста, простота и непредвзятость мотива находили полное единство в композиционном пространстве холста.

Возвращаясь к разговору о крымской живописи, нужно сказать, что период освоения традиционной пленэрной живописи в Крыму в начале 20 века, связан с именами К. Коровина, А. Куприна, А. Лентулова, П. Кончаловского и многих других русских художников, работавших в Крыму и заложивших основы той традиционной для Крыма живописи, которую в дальнейшем развивали такие советские художники, как Ф. Захаров, В. Бернадский, П. Столяренко, В. Цветкова и др. Их имена неразрывно связаны с импрессионистическим методом живописи. Но только ли импрессионизм определял лицо крымской живописи в 20 веке? Совершенно очевидно, что существовали и другие течения и направления, которые никак нельзя отнести к пленэрной традиции. Их присутствие на художественной карте Крыма очевидно. Художники, исповедующие другие стилевые концепции, использующие другие принципы построения живописного пространства холста, наконец, опирающиеся на другие традиции в искусстве живописи, внесли огромный, не вполне оцененный вклад в формирование лица крымской живописи в 20 веке.

Не будем идеализировать ситуацию и выстраивать четкие контуры, границы течений и направлений, существовавших в середине и конце 20 века в Крыму. В чем-то они отражали общие тенденции, существовавшие на огромном евроазиатском пространстве бывшего СССР, а в чем-то имели ярко выраженную крымскую интонацию.

Самый главный вопрос, который автор поднимает в этой статье - это вопрос многовекторности крымской живописи, ее «незамкнутости» только на пленэрных задачах. На примере творческого наследия двух крупнейших крымских художников-живописцев И. Шевченко и О. Грачева автор рассматривает и изучает те характерные стороны «неимпрессионистических» направлений крымской живописи, которые были характерны для нее во второй половине 20 века. Попытка представить крымскую живопись как некую хранилищу пленэрных традиций опирается в основном на имена крупных крымских художников Ф. Захарова, В. Бернадского, П. Столяренко, Н. Бортникова, В. Цветкову и др. Огромное количество пленэров, проводимых в Крыму, создает видимость развития пленэрной традиции. Каждый серьезный искусствовед или художник понимает, что любое развитие - это открытия, поиски. Но, говоря о современном состоянии пленэрной живописи в Крыму, нужно отметить, что принципы и открытия французских импрессионистов, тот срез пленэрной живописи, который был освоен русскими художниками в начале 20 века, так и остался незабываемым оплотом пленэрной живописи для крымских художников. Но, если быть более точным, то попытки как-то обновить или обыграть ситуацию (осознанно или неосознанно) предпринимались. Они носили характер трансформации цветовых и тональных отношений в сторону более условного, менее привязанного к первоисточнику методу изображения окружающей действительности.

Продолжая разговор о крымской живописи, нужно сказать, что она никогда не была однородной тенденцией, а всегда подразумевала в своем развитии альтернативные, казалось бы, нехарактерные для Крыма направления и течения. Традиции классической живописи с ее уравновешенностью, со сдержанной цветовой палитрой, с пластической ясностью форм на первый взгляд не представляли возможности для выражения всего многообразия крымской природы.

Но это на первый взгляд. Имена К. Богаевского, М. Волошина, их творчество говорят о другом. Именно традиции классической живописи явились той основой, на которой смогла появиться и реализоваться творческая концепция «идеального пейзажа», которая была так характерна для творчества этих художников. Дарование К. Богаевского, его классическое образование живописца, школа Куинджи, оказавшая большое влияние на становление молодого художника, были той благодатной почвой, на которой сформировалась творческая личность, понимание и видение молодого мастера. Говоря о яркой фигуре поэта и художника Максимилиана Волошина, следует отметить не только его поэтическое и художественное дарование, но и тот уровень европейской культуры, который позволял ему ощущать и оценивать все то новое в искусстве Крыма, в том числе и живописи, что так характерно обрисовывало контуры современного культурного среза художественной жизни полуострова. Да и в самом его творческом методе - работа не с натуры, а по «воображению», создание по его словам, «музыкально-красочных» композиций на темы киммерийского пейзажа, над которым начал работать художник в 1914 году, прослеживается сильное влияние творчества К. Богаевского. В своей живописи М. Волошин оставался поэтом: часто тему художественной композиции давала ему стихотворная строка. Такие строчки обычно и подписывались на акварелях, в чем художник следовал «классическим» японским художникам, у которых вообще многому, как живописец, учился. Богаевский, пожалуй, единственный из живописцев, кто выдвинул и реализовал концепцию «идеального пейзажа» в изобразительном искусстве начала XX века. В 1930 годах эта концепция получила у него отчетливое пластическое воплощение. Совершенно очевидно, что творчество К. Богаевского и М. Волошина не укладывается в концепцию импрессионистической живописи.

Отношение к Крыму как к некому духовному пространству во всей сложности философских, поэтических, живописных концепций являлось объединяющим началом для творчества К. Богаевского и М. Волошина. Эта традиция развивалась мастерами, работавшими и в середине, и в конце 20 века. Имена С. Мамчича, Е. Карцеганова, И. Копаченко, И. Шевченко, О. Грачева и др. хорошо известны далеко за пределами Крыма. Каждый из этих мастеров внес свою неповторимую интонацию в крымскую живопись.

Творчество этих художников в советский период рассматривалось критикой в той исторической перспективе, которая выстраивалась в искусстве политическими, идеологическими критериями. Но вопросы, связанные с самой сущностью искусства этих мастеров подчас оставались за кадром. Вопросы формы, как завершающего звена художественного процесса и, в конечном счете, как самого главного фактора искусства не находили должного отражения в искусствоведческих исследованиях. Наивно предполагать, что вышеназванные мастера представляли собой направление с традиционно узнаваемой формулировкой - общие цели, лидеры, определенная временная ситуация, декларирование общих принципов, манифестов и т.д. Скорее это были художники, интуитивно и самостоятельно чувствующие свою непричастность к пленэрным поискам своих коллег по искусству. Творческая деятельность этих мастеров вполне вписывалась в культурную, художественную жизнь страны, которую организовывали Союз художников СССР, Министерство культуры СССР.

В этой связи хотелось бы проанализировать творчество двух ярких представителей крымского изобразительного искусства, творчество которых, по мнению автора, вобрало в себя многие черты и интонации, определило место и роль той «неимпрессионистической» тенденции в крымской живописи, которая отчетливо и узнаваемо участвовала в формировании лица крымской живописи - Шевченко И. и Грачева О.

Говоря о творчестве Ивана Шевченко, нужно сказать, что он был одним из самых ярких живописцев, вошедших в крымское искусство в начале 70-х. Выпускник института имени Репина, ученик выдающегося советского художника А.А. Мильникова, он отличался от многих своих сверстников не только ярким талантом живописца, но и своей приверженностью к жанру сюжетно-тематической картины. Его живописные произведения, появившиеся на крымских выставках, отличались от того традиционного взгляда на живопись, которая была присуща крымским мастерам. Высокая художественная культура, композиционность, выразительная, с опорой на традицию ленинградской школы, живопись, безукоризненный вкус, мощная яркая индивидуальность делали его фигурой значительной и запоминающейся в среде украинских художников. Анализируя произведения этого художника, внимательно вглядываясь в его творчество, замечаешь одну черту, которая не сразу проявляется, а может и остаться незамеченной вовсе для неподготовленного или недостаточно искушенного взгляда. Его кажущийся пафос в показе свершений советской действительности - не более чем оболочка, не имеющая никакого отношения к сути его искусства. Образы строителей коммунизма, изображенные на многих его полотнах, скорее повод для блистательных живописных и композиционных импровизаций.

Для Шевченко И. (художника-артиста) важно не списать мазок в мазок ситуацию с природы, добываясь узнаваемого житейского правдоподобия, а найти формулу, позволяющую трансформировать жизненный материал в живописные и пластические категории, отстраивающие образную структуру холста. Осмысливая эту ситуацию, нужно сказать, что здесь, наверно, и кроется основное отличие импрессионистических принципов от картинного ощущения изобразительного материала и его художественной формы.

При всех нюансах и различиях, которые продиктованы разными творческими индивидуальностями, при всех импровизационных возможностях творческой личности импрессионистический метод при изображении художественной формы подразумевает непосредственный контакт с натурой, а если говорить точнее, то трансформацию ее с опорой на импрессионистические принципы видения. У художников, работающих в области классической картины, опора на природу - это хорошо апробированные приемы, средства, композиционные ходы, которые уже сами по себе конструируют определенную эстетическую концепцию холста.

Для объективного прочтения ситуации нужно сказать, что все художники, прошедшие серьезную академическую школу на территории бывшего СССР, имели серьезный опыт и знания в области импрессионистической живописи. Ее принципы органически вошли в программу высшей художественной школы. Летние практики, которые являются частью академического образования, позволяли обстоятельно изучить и познакомиться с принципами импрессионистической живописи. Но мы сейчас говорим о творческой личности, которая развивает только те тенденции, традиции или новаторские идеи, которые необходимы для реализации ее творческих замыслов. Сюжетно-тематическая картина была одним из ведущих жанров в творчестве художника И. Шевченко. Сказать о том, что крымская живопись традиционно развивала такой жанр как тематическая картина и достигла больших успехов и свершений на этом пути, можно лишь с оговоркой и оглядкой на таких мастеров, как Ю. Волков, создавший произведение «Подвиг пяти», и Л. Лабенок с картиной «Папа», которые являются выдающимися произведениями советской живописи. Справедливости ради нужно отметить, что многие талантливые крымские художники успешно работали в области сюжетно-тематической картины, не выходя за рамки пленэрных задач, которые доминировали при раскрытии сюжета и темы. Это многочисленные сборы винограда, воспевание вдохновенного труда и героических подвигов строителей социализма. При всей яркости и талантливости создаваемых произведений планка, поставленная вышеназванными произведениями, как правило, не достигалась. В выставочной и творческой практике художников были наиболее востребованы жанры

пейзаж и натюрморт. Тем заметней было появление Шевченко с его приверженностью к жанру сюжетно-тематической картины. С первого взгляда замечаешь, какое влияние оказало монументальное искусство на понимание им картинной плоскости в сюжетно-тематической картине. Как правило, он использует хорошо апробированный прием, в том числе, и в украинской живописи. Вспомним творчество Ф. Кричевского - крупные первоплановые фигуры, изображаемые им на картинной плоскости, решаемые большим светонесущим силуэтом, расположенные в ограниченном, даже зажатом пространстве, где намеком появляются элементы пейзажа.

Как правило, художник использует низкий горизонт, сообщающий выразительность и монументальность композиции. Такие картины, как «Рыбачки Азова», «Строители Крымской АЭС» и др. могут служить подтверждением данного тезиса. Совершенно очевидно стремление художника к созданию обобщенного образа человека. Образ-тип - это, пожалуй, тот ключ, через который выстраиваются все остальные компоненты картины. Шевченко сложно отнести к художникам - психологам, для которых индивидуальная характеристика героя, неповторимые признаки его характера, проникновение в его человеческую сущность представляют главную концептуальную установку при создании картины. Совершенно очевидно, что он идет, как уже говорилось выше, к созданию образа-типа, который в своем дальнейшем развитии может перерасти в образ символического звучания.

По словам О. Шпенглера: «Символы суть чувственные единства, глубочайшие неделимые и главное непреднамеренные впечатления определенного значения... Символы есть часть действительности».

Стремление художника к символике очевидно. Нужно сказать, что тут свою роль сыграла и работа в монументальном искусстве и собственно предрасположенность таланта.

Говоря о творческом методе И. Шевченко, можно проанализировать его картину «Строители Крымской АЭС». Тема, продолжающая советскую традицию показа свершений и достижений советского народа в построении коммунизма. В связи с этим хотелось бы отметить еще одно отличие импрессионистической концепции живописи от живописи, ориентирующейся или опирающейся на классическую традицию. Сама тема, как таковая, в импрессионистическом направлении не имеет особого значения. В опубликованном в 1912 году «Взгляде в прошлое» Кандинский вспоминает два события, которые, затронув его до глубины души, оказали влияние на его жизнь. Первым была опера Вагнера «Лоэнгрин», а вторым - «Стога» Моне. «Я смутно слышал, что в картине не хватало темы..., но вместе с тем ясно отдавал себе отчет в неожиданной силе палитры красок..., богатство которой неизвестное мне до этой минуты, превосходило самые смелые мои ожидания. Принцип, что тема является необходимым элементом картины, был неосознанно скомпрометирован».

В картине И. Шевченко «Строители Крымской АЭС» уже сам язык живописи обозначает, истолковывает ту романтическую интонацию, которая, пожалуй, ничего кроме внешних примет не имела общего с официальной доктриной и тем более с той реальностью, которая являлась как бы поводом к созданию этого произведения.

Отдельно нужно сказать о технике живописи этого произведения. Изображение раскаленного крымского полдня выполнено приемами и методами, отличными от живописных рецептов художников - импрессионистов. Раскаленная живописная среда написана скорее по принципу знаменитого «сфумато» Леонардо да Винчи, только напряженными светонесущими красновато-оранжевыми цветами. Большие растяжки цвета и тона сообщают цельность и текучесть цветовому строю картины. Перетекание одного живописного пятна в другое, умение подчинить контрасты определенной живописной среде, осмысленные и хорошо найденные светотеневые партии композиции - все это складывается в яркий хорошо запоминающийся образ. Герои картины даны крупно на первом плане. Они обобщены и изображены без ярких портретных характеристик. Очевидно суть картины в другом, в ее артистической импровизационной интонации, захватывающей и увлекающей зрителя.

Говоря о творчестве крымского художника Олега Грачева, воспитанника Крымского художественного училища имени Самокиша, следует отметить, что его искания вполне укладываются в творческую концепцию советских художников, так или иначе берущих свое начало в направлении, которое в советском искусстве называлось «суровым стилем», и связано с поколением художников, вошедших в искусство в 60-х годах прошлого столетия. Четкая и определенная позиция этих мастеров состояла в непринятии официоза в показе тех или иных сторон советской действительности, отсутствии желания приукрашивать и отлакировывать изображаемые события - все это требовало и новую художественную форму. Эта форма исключала элементы повествовательной живописи - фотографическое правдоподобие и иллюзорность в передаче окружающей действительности. Художественной форме этих мастеров скорее была свойственна аскетическая графичность, лишенная той затейливой живописной описательности, которая была так характерна для мастеров 50-х годов. Некая упрощенность в прочтении художественной формы, которую в какой-то мере можно сравнить с творческой формой мастеров раннего Возрождения, например, Джотто или великих мексиканских художников Риверы, Ороско, Сикейроса, придала их картинам значительность и ассоциативность.

Пожалуй, все эти черты были свойственны и творческой концепции крымского художника Олега Грачева. Художник работал практически во всех жанрах - пейзаже, натюрморте, портрете, сюжетно-тематической картине. Не трудно заметить особую привязанность мастера к жанру пейзажа. Крымский пейзаж - это особая тема в творчестве художника Грачева. В разные периоды своей творческой биографии художник обращался к теме пейзажа, решая разные пластические и живописные задачи, от жесткого конструктивизма до более живописного непосредственного ощущения пейзажного мотива. Все это, разумеется, прочитывалось в рамках той концепции, которая исповедовалась мастером на протяжении всей

его творческой жизни. Рассматривая композиционные построения пейзажей, нельзя не отметить их «построенность». Умение совместить, соединить натурные впечатления и композиционную структуру холста - черта, которая характерна для всего его творчества. Автору этой статьи хотелось бы внимательно рассмотреть пейзажное творчество этого художника. Сам объект - крымский пейзаж внес абсолютно новую интонацию в, казалось бы, незыблемую, хорошо узнаваемую стилистику мастеров сурового стиля.

Пластическое и живописное богатство крымской природы, получая образное отображение в его искусстве, смягчает те жесткие установки и категорические нажимы, продиктованные и сформулированные направлением, в котором работал художник. Даже в самых концептуальных вещах, которые в полной мере отвечают стилистике «сурового стиля» в пейзажной живописи О. Грачева, чувствуется ощущение наблюдаемого, лично пережитого, прочувствованного.

Рассматривая пейзаж «Пересохший поток» (1967 г.), ловишь себя на мысли, что доведенное почти до аскетизма живописное решение холста ничем не напоминает мерцающую красочную живопись импрессионистов. Ни ограниченная палитра, которая состоит из черных, серых, коричневых охристых цветов, ни подчеркнута «сконструированный» пластический ряд композиции, ни его вневременное пространственное состояние не умаляют того конкретного наблюдаемого в природе образа, который и лег в основу этой картины. К произведениям этого периода относится и пейзаж «Тарханкут» (1969 г.). Та же доведенная до лаконичного, почти аскетического решения пластическая и живописная форма. То же жесткое конструирование композиции даже с большим нажимом на формальное решение, чем в картине «Пересохший поток». Это яркие, наиболее характерные для этого периода творчества произведения художника.

Обращаясь к произведениям, созданным в 90-х годах, хотелось бы остановиться на триптихе «Формула вершин» (1990 г.), который является новым рубежом в творческой биографии художника. Оставаясь неизменным в своих творческих привязанностях, О. Грачев преодолевает некую установку своей творческой концепции на подчеркнутую уплощенность и декоративность живописного пятна. Тональная и цветовая растяжка, мелкий модуль мазка, позволяющие в рамках большого силуэта добиваться сложной валерной разработки живописной ситуации, - все это дает возможность говорить о той глубокой творческой перспективе, характеризующей творческий метод художника О. Грачева, способной развивать и совершенствовать те тенденции в его живописи, которые, казалось бы, уже нашли предельное образное выражение в творчестве мастера.

Нужно сказать еще об одной картине Грачева, которая как в фокусе собирает те творческие проблемы, которые характерны для этого периода в творчестве художника - это картина «Сцена». Сюжет картины прост: театральные подмостки с реквизитом, который остался, а может быть, приготовлен для будущего спектакля. Концептуальность этой работы в чем-то созвучна той определенности и категоричности, которые были характерны для произведений 70-х годов в творчестве мастера. Многослойность и многоплановость этого произведения, его философская направленность нашли адекватное выражение в художественной форме произведения. Этому способствовала и лаконичность изобразительных средств: выразительный силуэт, светотеневая разработка, сдержанная цветовая палитра, композиционная напряженность вертикалей, создающая торжественность и кульминационность представленного момента. Все это делает картину значительным произведением не только в творчестве художника, но и в Крымском искусстве.

Значение творческого наследия О. Грачева и И. Шевченко нуждается, без всякого сомнения, в более пристальном и внимательном изучении и еще ждет своих будущих исследователей. Но совершенно очевидно уже сейчас, хотя прошло совсем немного времени для осознания значения их творчества, что их вклад в современное искусство Крыма и Украины значителен и актуален. Творчество этих художников оказало влияние на многих крымских мастеров, особенно на художников, вошедших в искусство в 90-х годах прошлого столетия. Достаточно назвать имена известных и признанных крымских художников, А. Марьягина, А. Рустамова, В. Голынского, Т. Дымановой-Голынской, И. Марчинского.

Необходимо отметить, что крымская живопись - это сложное и достаточно многоликое явление, вобравшее в себя многие течения и направления современной живописи.

Импрессионистическая тенденция в крымской живописи сосуществует с течениями и направлениями, опирающимися на традицию классической живописи или направлениями, которые развивают авангардные тенденции в современной живописи Крыма.

Используя, как пример, произведения художников И. Шевченко и О. Грачева, анализируя закономерности построения ими живописной и пластической формы, исследуя истоки их творческого метода, определяя те основополагающие факторы, которые формируют их творчество, автор статьи показывает многослойность и многоплановость крымской живописи, столь характерные для нее в 20-м и начале 21-го веков.

#### Источники и литература:

1. Арно Вердой. Великие художники. Клод Моне. Часть 2 / Арно Вердой. – К. : ООО «Иглмосс Юкрейн». – 30 с.
2. Башенко Р. Д. Крымский пейзаж / Р. Д. Башенко. – К. : Мистецтво, 1990. – 24 с.
3. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1965. – 42 с.
4. Давыдов З. Д. Максимилиан Волошин. Коктебельские берега / З. Д. Давыдов. – Симферополь : Таврия, 1994. – 228 с.

5. Тугендхольд Я. Эдгар Дега и его искусство / Я. Тугендхольд // Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников; сост. и примеч. В. Прокофьева. – М. : Искусство, 1971. – 301 с.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Том I Образ и действие / О. Шпенглер; [пер. с нем. Н. Горелин]. – М. : Попурри, 2009. – 656 с.

Гоманюк М.А.

УДК 069+304+37

## «КУЛЬТУРА НА ДОТИК»: ДОСВІД СОЦІАЛЬНОГО ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МУЗЕЙНОГО ПРОСТОРУ

***Анотація.** В статті представлена концепція створення інноваційного музейного продукту, спрямованого на популяризацію традиційної спадщини, залучення до музею нових відвідувачів, активізацію співпраці музею з творчими людьми, формування толерантного відношення до осіб з обмеженнями життєдіяльності. В фокусі концепції – сприйняття музейного простору методом дотику (на основі ідей відомого вченої і тифлопедагога Ольги Скороходової). В статті також розроблені процедури практичного втілення теоретичних положень концепції і обґрунтовані очікувані соціальні наслідки реалізації проекту.*

***Ключові слова:** Ольга Скороходова, музейна експозиція, соціальна інженерія, тифлопедагогіка*

***Анотация.** В статье представлена концепция создания инновационного музейного продукта, направленного на популяризацию традиционного наследия, привлечения в музей новых посетителей, активизацию сотрудничества музея с творческими людьми, формирование толерантного отношения к людям с ограничениями жизнедеятельности. В фокусе концепции – восприятие музейного пространства методом касания (на основе идей известной ученой и тифлопедагога Ольги Скороходовой). В статье также разработаны процедуры практического воплощения теоретических положений концепции, и обоснованы ожидаемые социальные последствия реализации проекта.*

***Ключевые слова:** Ольга Скороходова, музейная экспозиция, социальная инженерия, тифлопедагогика*

***Summary.** The article introduces concept of innovative museum project aimed at promoting traditional heritage, attracting new visitors to the museum, intensifying its cooperation with the creative people, formation of tolerance towards people with special needs. The focus of the concept is perception of the museum's space by touching. The project is inspired by the ideas of the famous scientist and typhlitis pedagog Olga Skorohodova. However, while Skorohodova's method of contact is used only for visually impaired visitors, the project "Culture by touch" contains a set of measures developed for some kind of immersion of sighted visitor to the world of blind people. Socio-engineering concept of the project is associated with different areas of social work with youth, people with special needs, creative informal organizations and activities in the field of museum and all the regional community cooperation.*

*The article also contains project of practical implementation of the concept's theoretical principles on the bases of a museum in Belozerka village in Kherson region (Ukraine), where Olga Skorohodova was born. Among the developed events there are expositions made by Olga Skorohodova (boxes with the objects placed for "inspection" by touch, tablets for Braille writing, table to work blindly, etc.), interactive tours, workshops for young artists "Plener for blind" etc. Finally, article presents social impacts of the project and proposed options for further development.*

***Keywords:** Olga Skorokhodova, museum, social engineering, typhlitis-pedagogy*

Однією з найбільш видатних постатей, що народилися у селищі Білозерка Херсонської області, є Ольга Скороходова – всесвітньо відома педагог, вчений-дефектолог, автор низки наукових та літературних праць, які були створені нею при повній відсутності зору і слуху [1]. Її головний твір «Як я сприймаю й уявляю собі навколишній світ» (вперше надрукований 1947 року), відзначений багатьма преміями та перекладений на багато іноземних мов [1, 4]. Книга неодноразово перевидавалась. На жаль, ім'я Ольги Скороходової практично забуто на її батьківщині.

У своїй книзі Скороходова не тільки описує світ сліпоглухої людини, вона формує систему взаємовідносин між звичайними людьми та людьми з обмеженнями життєдіяльності [8], в якій всі мають однакове право на загальнолюдські культурні надбання. Зокрема в книзі Скороходової йде мова і про музеї, які теж відчиняли двері і колекції для сліпих та сліпоглухонімих [4, 5].

Досвід Ольги Скороходової може бути цікавим не тільки для осіб з обмеженнями життєдіяльності. Як це не парадоксально звучить, підхід Скороходової до сприйняття мистецтва може бути не менш цікавим і для звичайних відвідувачів. У своїй книзі Скороходова описує власний досвід відвідування музеїв (сприйняття предметів на дотик, на нюх) [4], який є цікавим не тільки для осіб з обмеженнями життєдіяльності, а й для звичайних людей. Цей підхід створює неповторний світ відчуттів одного органу – своєрідне «соло» дотику, соло запаху, соло звуку.

З іншого боку, сфера культури в сільських районах Херсонщини є однією з найбільш занедбаних. Чимало культурних установ у сільській місцевості за останні два десятиріччя були або взагалі знищені, або знаходяться під загрозою закриття. Більшість районних музеїв в Херсонській області все ж таки вдалося врятувати. Проте, хоча вони й залишаються осередками культури, їх потенціал (мистецький, освітній, комунікаційний, науковий тощо) використовується місцевими громадами вельми неефективно.

В експозиціях районних музеїв зазвичай домінують стандартні експонати, якими важко зацікавити відвідувача. Тому вміння нестандартно представити найбільш банальний експонат – це чи не єдина можливість спонукати людину зацікавитися його історією, особливостями – «затягнути» зрештою людину