

9. Костомаров Н. И. Мазепа. – М. : Республика, 1992. – 335 с.
10. Новиков Андрей. “Мазепинское” богословие [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.otechestvo.org.ua/main/20095/1517.htm>.
11. Новиков Андрей. Почему не может быть снята анафема с Ивана Мазепы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.mgarsky-monastery.org/kolokol.php?id=927>.
12. Оглоблін Олександр. Гетьман Іван Мазепа та його доба. – Нью-Йорк ; Київ ; Львів ; Париж ; Торонто, 2001. – 446 с.
13. Павленко С. Іван Мазепа. – К. : Альтернатива, 2003. – 415 с.
14. Стародуб А. Анафема гетьману Мазепе: факти відомі та невідомі // Зеркало недели. – 2003. – 23 августа.
15. Таирова-Яковлева Т. Г. Мазепа. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 345 с.
16. Церковная политика гетмана Мазепы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
17. Чухліб Т. Шлях до Полтави: Україна і Росія за доби гетьмана Мазепи. – К. : Наш час, 2008. – 274 с.
Отримано 20.01.2014

Summary

Osadchy Yuri. On the legality of the anathema of Hetman Ivan Mazepa.

The article considers some aspects of a canonical Ana-shaped paving elements of Ivan Mazepa, declared him the Russian Orthodox Church in November 1708. The author analyzes Hiking, views on this issue as opponents of the anathema, and supporters of conservation.

Keywords: *anathema, arguments, Mazepa, the Orthodox Church, clergy, political motives, the Church canons.*

УДК [75.03+908](477.52)

Сергій ПОБОЖІЙ

МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДОСЛІДЖЕННІ

У статті простежуються методологічні засади, використані в науковій монографії “Мистецтвознавчі нариси”. Відмічаються їхні особливості в кожному розділі книги. Аналізуються характерні особливості творчості забутих художників за допомогою історико-порівняльного методу. Застосування біографічного методу в розділах, присвячених І. Репіну, В. Серову, П. Левченку. Основними методами дослідження є історико-хронологічний, історико-порівняльний, біографічний.

Ключові слова: *інструментарій, мистецтвознавство, монографія, нариси, художник.*

Постановка проблеми. Проблема мистецтвознавчих праць на сучасному етапі полягає у створенні об’єктивної картини історії українського мистецтва. І в цьому сенсі актуальним видається методологія досліджень та інструментарій, яким користується дослідник. Завданням

сучасної науки є винахід нових методів дослідження, які дозволяють проаналізувати не тільки твір мистецтва, але й прослідкувати культурний контекст створення та побутування цього твору. Нагальною потребою мистецтвознавчого дослідження є узагальнення фактологічного матеріалу та уведення митців до загальноєвропейського контексту епохи. Однією з важливих проблем мистецтвознавчого дослідження є атрибуція творів. В основу цього процесу покладено стилістичний аналіз, широко використовувався історико-краєзнавчий матеріал.

Аналіз актуальних досліджень. Під поняттям “методологічний інструментарій” розуміється система принципів, методів, прийомів, способів і засобів наукового пізнання. На думку українського вченого, доктора історичних наук Ярослава Калакура, методологічний інструментарій українознавця можна розглядати як “взаємозв’язаний, органічно цілісний комплекс трьох основних компонентів: а) принципи (правила) дослідження; б) методи (прийоми, способи) пізнання; в) допоміжні або спеціальні засоби дослідження” [12]. Найважливішими правилами українознавчого дослідження цей же автор вважає “принципи історизму, системності, об’єктивності, всебічності, наступності (спадкоємності) світоглядності” [12]. До основних методів у гуманітарних дослідженнях можна віднести історико-хронологічний, історико-порівняльний, біографічний.

Досвід наукової систематизації матеріалу і використання методів дослідження В. Гращенков вбачав у тому, щоб побачити у конкретних явищах мистецтва їх закономірне “/.../ в рухові, в розвитку, в хронологічній протяжності” [11, с. 287–288].

Одним з важливих методологічних завдань, на думку А. Ягодовської, є комплексне вивчення мистецьких явищ в їхніх зв’язках і взаємовідношеннях. У таких випадках дослідження передбачає володіння специфічним інструментарієм, засобами наукової обробки матеріалу [11, с. 281]. При написанні монографії “Мистецтвознавчі нариси” використано велику джерельну базу, яка складається з корпусу творів мистецтва (музейні та приватні зібрання), архівних матеріалів [8, с. 223, 243, 269] та огляду літератури.

Основні положення монографії викладено автором у попередніх дослідженнях, які побачили світ у 2005–2009 рр. [3–7].

Метою статті є виділення принципів і методів наукового дослідження “Мистецтвознавчі нариси” (2013), знайомство з основними методологічними засадами дослідження [8].

Викладення основного матеріалу. У першому розділі “До питання про сприйняття творчості І. Ю. Репіна” йдеться про оцінку творчості митця з огляду на українську тематику його творів. Автор висуває нові

теоретичні засади щодо інтерпретації творів І. Рєпіна. Зокрема, наявність зміни настрою, оцінок та чергування сюжетів у творах різного емоційного змісту могло бути обумовлено у І. Рєпіна психофізіологічними чинниками, притаманними гіпертичному типу темпераменту людини. Аналіз творчого шляху І. Рєпіна з точки зору циклоїдної акцентуації К. Леонгарда показує чергування спаду та піднесення психофізіологічної активності у житті та творчості художника. Основні засади були викладені автором в його монографії “Ілля Рєпін і Сумщина” (2009) [7].

У другому розділі, який має назву “Художник у колі дворянської родини” йдеться про зв’язки російського художника В. Серова з Сумщиною. У мистецькому доробку В. Серова значне місце займають портрети представників аристократії того часу – Волконських, Голіциних, Капністів, Мусіних-Пушкіних, Орлових, Юсупових, Щербатових. Пензлю митця належать портрети представників родини Капністів. Знайомство майстра портретного живопису з родиною Капністів припадає на початок 90-х рр. ХІХ ст. При аналізі портретів автор використав історико-порівняльний метод, який дозволив прослідкувати іконографічний тип портретованих.

Будучи на Лебединщині В. Серов написав етюд “Михайлівка” олійними фарбами на невеличкій дерев’яній дошці (10×16), який зберігається у Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева. Авторство В. Серова зафіксовано в інвентарних книгах цього музею, а також у щоденнику першого директора музею в Лебедині Б. Руднева. Етюд представляє надзвичайний інтерес, адже він дає уявлення про генезу пейзажної творчості художника. Він був написаний у першій половині 1890-х рр. – між 1892 і 1894 рр. В атрибуції цього твору використано історико-порівняльний метод.

З огляду на атрибуцію портретної творчості В. Серова привертає увагу невеличкий малюнок олівцем В. В. Мусіної-Пушкіної (?), який знаходиться у Костромському державному історико-архітектурному і художньому музею-заповіднику. Віднесення портрету до кола Мусіних-Пушкіних має певні підстави. Порівняння цього портретного начерку з портретами графині Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної, виконаними В. Серовим у 1895 та 1898 рр. підтверджують гіпотезу науковців з Костроми. Проте відсутність зображення Єлизавети Капніст не дає можливості з впевненістю стверджувати про те, що на портретному начерку зображено Варвару чи Єлизавету. Пропонуємо час виконання портрету вважати кінець 1890-х рр. Адже саме в цей час В. Серов гостював у Мусіних-Пушкіних. Характер виконання начерку портрету молодої жінки, її невимушеність свідчить про “домашню” атмосферу,

в якій митець “спіймав” Мусіну-Пушкіну. Портрет її сестри – Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної (Капніст) (1870–1960) В. Серов написав у 1895 р. у техніці пастелі. Він, на думку І. Грабаря: “Хорошо взят и мастерски исполнен” [1, с. 334].

Проблеми дослідження творчості П. Левченка розглянуто у розділі “Путивльський період П. Левченка та його зв’язок з духовними явищами”. Назви деяких творів путивльської тематики П. Левченка вказують на те, що художник відвідував Путивль влітку і восени або ж мешкав у цьому стародавньому місті тривалий час, не від’їжджаючи з нього. Таким підтвердженням, наприклад, є композиція під назвою “Дзвіниця. Восени. Путивль” (указана в каталозі 1956 р.) та “Молчанський монастир”. Назви обох композицій свідчать про перебування митця в Путивлі восени.

Наявність путивльських творів у переліку робіт, виконаних митцем упродовж 1911–1916 рр. за каталогом 1939 р., змушує нас визначити час перебування художника у Путивлі в межах 1904–1910 рр. Якщо ж узяти за основу датовані твори, то документально підтвердженими роками перебування П. Левченка в Путивлі є 1904, 1905, 1906 роки. Останню дату підтверджує й робота “Хати” (картон, олія, 24×31) з Одеського художнього музею.

На підставі назв творів і написах на них документально підтвердженим є факт перебування Левченка в Путивлі в 1904, 1905 і 1906 рр. Стилистичний та іконографічний аналіз творів не виключає відвідання художником цього міста й раніше – у 1903 р. та пізніше – в 1907–1910 рр. Отже, можна дійти висновку, що на початку ХХ ст. і далі упродовж більше десяти років Левченко відвідував Путивль.

На основі каталогів 1939 і 1956 рр. та інших джерел і даних, отриманих з інформації від музеїв та з літератури, маємо 26 творів П. Левченка (23 живописних та 3 графічні), які були написані в Путивлі. Такий висновок ми робимо на основі назв творів, які вказують на безпосереднє місце написання, а також за сюжетними ознаками.

На тлі робіт Левченка, які мають, в основному, узагальнені назви, чітко виокремлюється путивльська топографія, пов’язана, зокрема, з релігійними сюжетами. Тож можемо зробити висновок про те, що Путивль займав особливе місце в творчості художника. П. Левченко відвідує Путивль систематично протягом 1900-х рр. і, не виключено, у 1910-х рр. Враховуючи те, що в цей час митець створює етапні роботи (“Молчанський монастир у Путивлі”, “Біла хата. Вулиця в Путивлі”), пропонується визначити цей період у творчості художника, як “путивльський”.

Серія творів путивльської тематики П. Левченка об’єднується як за сюжетами – пейзажі із зображенням Молчанського монастиря, так і

за манерою письма – пленерний живопис етюдного характеру. Митець неодноразово звертався до зображення церковного зодчества (“Софійський собор. Київ”, “Софія Київська”, “Львовський монастир”, “Задвірки Софійського собору. Київ”, “Біля церкви. Зміїв”, “Церква в с. Озерянці”, “Каплиця”, “Церква”). Путивльські краєвиди із зображенням Молчанського монастиря засвідчують потяг художника до цієї теми, підкреслюють її важливість і значущість у творчості. Не виключено, що увага митця до зображення сакральних споруд, зокрема і Молчанського монастиря, могла бути обумовлена й ідеями світоглядного характеру.

Питання вивчення історико-краєзнавчих аспектів дослідження творчості забутих художників розглядаються у наступному розділі. Матеріалом для нього слугував творчий доробок художників Ю. Бразоль-Леонтьєвої, К. Власовського, О. Красовського, Б. Комарова.

Спираючись на знання, отримані в основному завдяки приватним урокам у галузі живопису та графіки, Ю. Бразоль-Леонтьєва сповідувала у своїй творчості засади реалістичного мистецтва. Якщо рівень її живописних і графічних робіт деінде знаходився на межі дилетантизму та професіоналізму, то розуміння специфічних особливостей скульптури дозволило створити твори високої художньої якості у цьому виді мистецтва. Саме у скульптурі художник із Лебединщини змогла найяскравіше виявити свій мистецький хист.

У творах Ю. Бразоль-Леонтьєвої знайшли відображення етнічні типи та етнографічні особливості народів із різних континентів. Відсутність у творчому доробку масштабних живописних робіт дозволяє віднести Ю. Бразоль-Леонтьєву до “художника малих форм”, у творчості якої домінуючою формою були етюди.

Аналіз творів К. Власовського підкреслює суголосність його творчості основним тенденціям розвитку образотворчого мистецтва кінця XIX – початку XX ст. На початку художньої діяльності твори позначені впливом естетики художників-передвижників. Поступово акценти у творчості К. Власовського зміщувалися із соціальної спрямованості твору до вирішення в ньому суто мистецьких завдань. Якщо виходити з того, що митець у 90-х роках XIX ст. та 1910-х не брав участі у виставках за межами Охтирки і Сум, то його прихід до пленерного живопису з елементами імпресіонізму є результатом інтуїтивного відчуття тенденцій розвитку живопису, поєднаних із науковим підходом, в основі якого знаходилося вивчення особливостей кольору.

У мистецтві цього художника відбилися його уподобання і душевні пориви. Краєвиди та жанрові сцени були для нього літописом рідних місць, повсякденного життя та історії своєї родини, а потім – своєрідними спогадами про минуле, в якому митець на початку XX ст. і ми на початку XXI ст. знаходимо втіху і джерело натхнення.

Однією з найбільших проблем, з якою зіткнувся автор дослідження, є визначення часу виконання творів О. Красовського. Пропонується така періодизація: до першої групи належать твори, виконані у середині – другій половині 1900-х рр. (“Зима”, “Море. Контрабандисти”); до другої – в кінці 1900-х – на початку 1910-х рр. (серія творів “День”, “Ранок”, “Вечір”; “Куличанський етюд”); до третьої – у середині та в другій половині 1910-х рр. (“Осінь у Куличці”, “Лісовий струмок”). Основу такого умовного розподілу склала зміна образної та стилістичної манери художника від романтично-казкових композицій до творів, виконаних у дусі символізму (триптих “Вночі”) та реалістичних творів (“Осінь у Куличці”).

Декілька робіт виконано в етюдній манері, мається на увазі виконання безпосередньо з натури таких робіт, як “Осінь в Куличці”, “Вечір у лісі”, “Лісовий струмок”. Для них притаманна енергійна манера нанесення пастелі. Вважаємо, що вона обумовлена емоційними переживаннями художника до безпосереднього відтворення мотиву. Підкресленою геометризациєю форм виділяється “Куличанський етюд” (перша половина 1910-х). Художник трактує форми будинків як певні каркаси з геометричних форм, де відсутність людських постатей компенсується творінням їхніх рук. За стилістичними ознаками твір близький до бубнововалетівської естетики початку 1910-х років і міг з’явитися під впливом живопису.

У творах Б. Комарова із зібрання Роменського краєзнавчого музею проявляються риси різних напрямків мистецтва початку ХХ ст., зокрема в його роботі “Композиція. Стель російської ікони” (1923). Вибір ікони як об’єкта мистецької інтерпретації не випадковий. Представники художніх напрямків авангардного спрямування початку ХХ ст. звертають активну увагу на іконопис. Композиція цього кубофутуристичного за стилістичними ознаками твору складається з геометричних площин, які ніби накладаються одна на одну – від трикутника до кола. Кожна з них створена у кольорах: смарагдовий зелений трикутник у верхньому правому куті та ніжний рожево-білий – у нижньому лівому. У монографії вміщено таблиці, з яких можна довідатися про результати атрибуції творів Ю. Бразоль-Леонтєвої (Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева), К. Власовського (Меморіальний будинок-музей А. П. Чехова в Сумах), О. Красовського (Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева) та Б. Комарова (Роменський краєзнавчий музей) [8, с. 292–300], а також бібліографію про них [8, с. 220–223; с. 240–243; с. 267–269; с. 287].

У розділі “Про наслідування релігійного мистецтва” розглянуто твори М. Нестерова, К. Петрова-Водкіна, виконані для сумського

Троїцького собору в Сумах. Твори М. Нестерова релігійного змісту користувалися чималим успіхом серед колекціонерів і шанувальників мистецтва. Художник дав згоду П. Харитоненку тільки на виконання ікон. Сумські образи не повторюють композиційні та кольорові знахідки минулих робіт. Беручи до уваги сувору самооцінку М. Нестерова щодо своїх церковних робіт, слід відзначити, що в іконах для Троїцького собору в Сумах він повністю позбавився впливу В. Васнецова, солодкуватості та академічної умовності у трактуванні релігійних образів. Ці ікони є своєрідним підсумком 22-річної роботи М. Нестерова “на лісах соборів”.

Деякі документальні відомості про роботи К. Петрова-Водкіна в Сумах містяться на сторінках третього числа журналу “Аполлон” за 1915 р., де серед переліку “головних творів К. С. Петрова-Водкіна” наводяться назви чотирьох композицій, виконаних у 1912–1913 рр. на замовлення П. Харитоненка: “Різдво”, “Хрещення”, “Преображення”, “Вхід до Єрусалиму”. Як і попередні замовлення релігійного змісту, твори, виконані в Сумах, викликали творче задоволення художника. Про це він занотовує у листі до дружини від 13 червня 1915 р.: “Мені здається, “Трійця” справила гарне враження...” [2, с. 181].

Робота К. Петрова-Водкіна у сумському Троїцькому соборі – виразний штрих не тільки до осмислення творчого доробку художника, але й до історії релігійного живопису на Сумщині. Перебування на теренах нашого краю видатного російського художника розширює коло митців, з якими спілкувалася родина Харитоненків. Декілька розвідок, в яких розглядаються та аналізуються проблеми сакрального мистецтва К. Петрова-Водкіна в Сумах здійснив автор цього дослідження на початку 2000-х років. Їхні результати також знайшли відображення на сторінках монографії.

Ескізи О. Матвеева до нездійсненого надгробного пам’ятника П. Харитоненку в Сумах у повній мірі підкріплюють його еволюцію у галузі монументальної скульптури цього напрямку. Майстерність скульптора, спираючись на традиції Давньої Греції, класицистичні традиції російської скульптури XVIII ст. і класицизм А. Майоля повною мірою проявилася в його зразках надгробної скульптури. У ній скульптор зміг виразити і формотворюючі ознаки пластики XX ст., що найяскравіше знайшли відбиття у надгробку художнику В. Борисову-Мусатову. Він неодноразово підкреслював, що усе життя шукав досконалості “з ліхтарем у темряві”.

Ескізи надгробку П. Харитоненка розроблювалися у річищі створення круглої меморіальної скульптури. У процесі роботи над ним відбувався діалог у просторі мистецтва. Використовуючи певні елементи, що притаманні меморіальній скульптурі подібного звучання

Давньої Греції та російського класицизму ХІІІ ст., скульптор відходить від барельєфу, зупиняючись на круглій скульптурі. З одного боку, це ніби ускладнює роботу майстра, але з іншого – надає пам'ятникові П. Харитоненку більшого пафосу, втіленого у жіночому образі – алегорії народної любові сумчан до небіжчика. Відмінний за пластичним рішенням від надгробку В. Борисову-Мусатову, ескізи надгробку П. Харитоненку свідчать про новий крок скульптора щодо пошуку інших шляхів у розвитку цього виду меморіальної пластики, без якої уявити подальший розвиток скульптури у ХХ ст. без О. Матвєєва вже просто неможливо.

Завершує монографію розділ “Під знаком “Бубнового валета”, основу якого складав біографічний метод дослідження. У ньому йдеться про митців з мистецького угруповання “Бубновий валет”, творчість яких пов'язана з Сумщиною. Неодноразово приїжджав в гості до художника О. Красовського в Куличку Р. Фальк. Твори цього художника, написані на лебединській землі увійшли до кращих надбань митця (“Пейзаж з вітрилом”, “Натюрморт. Пляшки та глечик”; обидва написані у 1912 р.). Д. Сараб'янов відносить “Пейзаж з вітрилом” до кращих творів Р. Фалька цього часу, відмічаючи, що достовірність зображеного мотиву досягається не натуральним зображенням, “/.../ а точністю передачі стану природи й сутності предметів, зображених на полотні” [10, с. 131].

З твором Р. Фалька “Пейзаж з вітрилом” перегукується його ж “Пейзаж з свинями” (1912, полотно, олія, 88,5×106), написаний художником також у маєтку О. Красовського із зібрання Смоленського державного об'єднаного історичного та архітектурно-художнього музею-заповідника. На полотні художник зобразив різнокольорові хатки як і в попередній роботі. Обидва фантастично-ошатні пейзажі створені не тільки за волею митця, але сама природа надала, за висловом художника, “бенкет для очей”. Твір експонувався на виставці “Бубнового валету” у Петербурзі (1913) і значиться у каталозі під № 374 як твір з назвою “Селянська вулиця з свинями”.

Зв'язок з творчістю П. Сезанна вбачаємо не тільки у колористичних особливостях і технічних прийомах, але й у тому, як Р. Фальк трактує дорогу у “Пейзажі з вітрилом”. Услід за французьким митцем Р. Фальк показує поворот дороги. Як відомо, подібний мотив грав особливо важливу роль у творчості Сезанна (“Будинки біля дороги”, бл. 1881), набуваючи символічного звучання.

Про інші твори, які з'явилися з-під пензля митця у Куличці довідуємося з художнього щоденника Р. Фалька. Навіть із стислого переліку творів можна зробити деякі висновки. По-перше, художник намагався розширити коло сюжетів: від пейзажу, натюрморту і до

побутової композиції. Проте переважають все ж таки пейзажні композиції. По-друге, Р. Фальк дуже критично підходив до оцінки своїх творів, що підтверджується фактом знищення значної частини робіт, написаних у Куличці у О. Красовського. По-третє, митець, однак, цінував деякі композиції, про що свідчить експонування цих робіт на виставках у Москві та Петербурзі. По-четверте, не виключено, що Р. Фальк приїздив до Кулички й взимку (“Зимовий пейзаж” (?). Принагідно відмітимо, що Р. Фальк створив на сумській землі твори, які увійшли до скарбниці не тільки творчого доробку самого художника, але й російської та української культури. Ці та інші роботи художника показали наявність великого творчого потенціалу Р. Фалька. На виставках “Бубнового валету” Р. Фальк неодноразово показував українські пейзажі, зокрема “Пейзаж у Малоросії”, “Пейзаж Конотопа” [9, с. 256, 261].

Висновки. Отже, у книзі простежено зв’язки видатних російських та українських художників І. Рєпіна, В. Серова, П. Левченка, К. Петрова-Водкіна, О. Матвєєва, М. Нестерова з Сумщиною. Розглядаються твори мистецтва, створені ними під час перебування на Слобожанщині та Гетьманщині. Аналізується процес створення портретів наших земляків: Мусіних-Пушкіних, Капністів, Драгомирових, С. Крачковського. Розглядаючи мистецькі твори забутих художників – Ю. Бразоль-Леонтьєвої, К. Власовського, О. Красовського та Б. Комарова, автор уводить імена забутих митців до широкого загальноєвропейського культурного контексту. Завдяки методологічному інструментарію генезу творчості художників розглянуто в їх розвитку та хронологічній послідовності.

Література

1. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911 / И. Грабарь. – М. : Искусство, 1965. – 490 с.
2. Петров-Водкин К. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – М. : Советский художник, 1991. – 384 с.
3. Побожій С. І. Валентин Серов і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми : Університетська книга, 2005. – 74 с.
4. Побожій С. І. Забуті художники і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми : ДВНЗ “УАБС НБУ”, 2008. – 157 с.
5. Побожій С. І. Петро Левченко і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми : Університетська книга, 2006. – 90 с.
6. Побожій С. І. “Бубновий валет” і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми : Університетська книга, 2007. – 112 с.
7. Побожій С. І. Ілля Рєпін і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми : ДВНЗ “УАБС НБУ”, 2009. – 107 с.
8. Побожій С. І. Мистецтвознавчі нариси : монографія / С. І. Побожій. – Суми : ДВНЗ “УАБС НБУ”, 2013. – 416 с.
9. Поспелов Г. Г. “Бубновый валет”: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – М. : Советский художник, 1990. – 272 с.

10. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов : очерки / Д. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1971. – 143 с.
11. Ягодовская А. Т. Некоторые методологические аспекты литературно-художественной критики 70-х годов / А. Т. Ягодовская // Советское искусствознание '79. – М. : Советский художник, 1980. – Второй выпуск. – С. 280–311. – 470 с.
12. Калакура Я. Методологічний інструментарій українознавця [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.ualogos.kiev.ua/fulltext.htm.
Отримано 20.01.2014

Summary

Pobozhii Sergii. Methodological tools in the Art study.

The article traces the methodological principles used in scientific monograph "Art criticism essays". Their features are marked in each chapter. It analyzes the characteristics of the works of forgotten artists using the historical and comparative method. Biographical method is used in the section about Ilya Repin, V. Serov, P. Levchenko. The main methods of research are historical, chronological, comparative biographical ones.

Keywords: *tools, art criticism, monograph, essays, artist.*

УДК 2:572.1/4

Іван САЛО

АНТРОПОГЕНЕЗ ЯК КОСМОЛОГІЧНО ОБУМОВЛЕНА ЕВОЛЮЦІЯ ЖИТТЯ НА ЗЕМЛІ

У статті аналізується проблема взаємозв'язку процесів антропогенезу й космогенезу, впливу географічних і геологічних факторів на Землі на хід еволюції розумного життя на нашій планеті. Обґрунтовується теза про взаємообумовленість космічного й божественного витоків соціуму та обумовленого цим потягу людини до розшифрування закодованої Творцем у Біблії інформації, прагнення до її єднання з трансцендентним.

Ключові слова: *еволюція, людина, Всесвіт, Творець, Бог, прибульці, потоп, цивілізація.*

Постановка проблеми. Одним з найбільш складних і заплутаних питань сучасної науки є питання походження й еволюції людини. Точної відповіді до цих пір ніхто не може дати. Основними теоріями походження людини вже тривалий час є креаціонізм (людина є божим творінням) і природниче розуміння (еволюційна теорія + трудова теорія). Прибічники їх розділилися майже порідну. Значно менше прибічників космічного походження людини (теорія палеовізиту, тобто занесення життя на Землю представниками інопланетних цивілізацій), і це тоді, коли дарвінізм все більше зустрічається зі скептицизмом, а божественний підхід має цілу низку версій і тлумачень.