



НАУКОВИЙ ВІСНИК №4
ЗАКАРПАТСЬКОГО
ХУДОЖНЬОГО ІНСТИТУТУ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАКАРПАТСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ІНСТИТУТ

№4

Науковий вісник

Закарпатського
художнього інституту

Матеріали
Міжнародної науково-практичної конференції
Ужгород, 13-14 травня 2013 р.



ББК 85. 103(4УКР)
УДК 7. 03(477)
Н 34

Четвертий випуск «Наукового вісника Закарпатського художнього інституту» містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання», проведеної в Ужгороді 13-14 травня 2013 р. На конференції дано науковий аналіз теоретичних і практичних досліджень у галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та мистецької освіти України, а також порушено проблему взаємовпливів культур європейських народів та впровадження художньої освіти в мистецьких закладах.

The third issue of the «Herald of Transcarpathian Art Institute» contains the materials of the scientific and practical conference «Erdeli Lectures», held in Uzhhorod, 13-14 May, 2013. Referred to at the conference was the analysis of the theoretical and practical investigations in the spheres of pictorial, decorative and applied art, design and art education in Ukraine. Touched upon was also the problem of the interinfluence of the cultures of the European peoples and introduction of the art education at art educational institutions.

*Друкується за ухвалою Вченої ради
Закарпатського художнього інституту
від 30 грудня 2013 р., протокол № 5*

*Published according to the decision of the scientific council
of Transcarpathian Art Institute
30 December 2013, protocol № 5*

ISBN 978-966-176-091-1

© Закарпатський художній інститут, 2013
© Іван Небесник, обкладинка, 2013
© Видавництво «Гражда», 2013

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Іван НЕБЕСНИК, кандидат педагогічних наук, професор, ректор
Закарпатського художнього інституту;

Микола ЯКОВЛЄВ, доктор технічних наук (технічна естетика),
професор, головний вчений секретар Національної академії
мистецтв країни;

Микола МУШИНКА, академік Національної академії наук України,
доктор філологічних наук, професор

Володимир ВАСИЛЬЄВ, доктор культурології, професор
Чуваського державного університету імені І. М. Ульянова

Орест ГОЛУБЕЦЬ, доктор мистецтвознавства, професор
Львівської національної академії мистецтв;

Галина СТЕЛЬМАЩУК, доктор мистецтвознавства, професор
Львівської національної академії мистецтв;

Михайло ТИВОДАР, доктор історичних наук, професор
Ужгородського національного університету;

Сергій ФЕДАКА, доктор історичних наук, професор
Ужгородського національного університету;

Іван ВОВКАНИЧ, доктор історичних наук, професор
Ужгородського національного університету;

Роман ЯЦІВ, кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор
Львівської національної академії мистецтв;

Одарка ДОЛГОШ, кандидат мистецтвознавства, Закарпатський
художній інститут;

Аттіла КОПРИВА, кандидат мистецтвознавства, доцент
Закарпатського художнього інституту;

Михайло ПРИЙМИЧ, кандидат мистецтвознавства, доцент
Закарпатського художнього інституту;

Наталія РЕБРИК, кандидат філологічних наук, проректор
Закарпатського художнього інституту.

EDITORIAL BOARD:

Ivan NEBESNYK, *Ph. D. (pedagogics), professor, rector of Transcarpathian Art Institute;*

Mykola YAKOVLYEV, *Ph. D. (technical sciences, technical aesthetics), professor, chief scientific secretary of National Academy of Art and architecture of Ukraine;*

Mykola MUSHINKA, *academician of National Academy of Science Ukraine, Ph. D. (philology), professor*

Volodymyr VASILIEV, *Ph. D. (culturology), professor of I. M. Ulyaniv Chuvash State University*

Orest HOLUBETS, *Ph. D. (art history), professor, Lviv National Academy of Art;*

Halyna STELMASHCHUK, *Ph. D. (art history), professor, Lviv National Academy of Art;*

Mykhaylo TYVODAR, *Ph. D. (history), professor, Uzhgorod National University;*

Serhiy FEDAKA, *Ph. D. (history), professor, Uzhgorod National University;*

Ivan VOVKANYCH, *Ph. D. (history), professor, Uzhgorod National University;*

Roman YATSIV, *Ph. D. (art history), associate professor, pro-rector of Lviv National Academy of Art;*

Odarka DOLHOSH, *Ph. D. (art history), Transcarpathian Art Institute;*

Attila KOPRYVA, *Ph. D. (art history), associate professor, Transcarpathian Art Institute;*

Mykhaylo PRIYMYCH, *Ph. D. (art history), associate professor, Transcarpathian Art Institute;*

Nataliya REBRYK, *Ph. D. (philology), pro-rector of Transcarpathian Art Institute;*



Адальберт Ерделі

«Ерделівські читання» – щорічна (з 2003 року) науково-практична конференція Закарпатського художнього інституту, що має статус міжнародної з 2006 року. Конференція носить ім'я Адальберта Ерделі – основоположника закарпатської мистецької школи, засновника першого художнього освітнього закладу в краї, письменника, філософа, мистецтвознавця.

На пленарних і секційних засіданнях, що цьогоріч зібрали європейську та українську мистецьку еліту, йшла предметна розмова про митців і їх творчість, накреслювалися шляхи розвитку мистецтва, його інтеграції у світовий художній процес, формувалося мистецьке середовище, яке вело на рівні аналітичних, концептуальних дискурсів діалог про багатобарвність, самодостатність та самобутність українського мистецтва, його минулого, сьогодення і майбутнього. До диспозиції учасники зібрання мали «Тези Міжнародної науково-практичної конференції»

Матеріали попередніх конференцій публікувалися у форматі спецвипусків «Вісника Львівської національної академії мистецтв». Це – вже четвертий випуск «Наукового вісника Закарпатського художнього інституту».

Проведенню конференцій активно сприяли відповідні управління Закарпатської обласної державної адміністрації.

РІШЕННЯ
Міжнародної науково-практичної конференції
«Ерделівські читання»
13-14 травня 2013 р., м. Ужгород

Міністерством освіти і науки України, Закарпатською обласною державною адміністрацією, управлінням культури Закарпатської обласної державної адміністрації, Закарпатським художнім інститутом та Фондом імені Адальберта Ерделі 13-14 травня 2013 року в Ужгороді проведено чергову Міжнародну науково-практичну конференцію «Ерделівські читання» з метою наукового аналізу теоретичних і практичних досліджень у галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та мистецької освіти Європи і України, а також взаємовпливів культур європейських народів.

У роботі конференції взяли участь представники вищих художніх навчальних закладів України – Академії мистецтв України, Інституту проблем сучасного мистецтва, Української академії друкарства, Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка», Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка, Меморіального музею Леопольда Левицького (Львів), Львівського палацу мистецтв, Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т. Шевченка, а також Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих Національної академії педагогічних наук, Інституту народознавства МЕХПУ НАНУ, Рівненського державного гуманітарного університету, Інституту проблем виховання НАПН України, Ужгородського національного університету, Львівського національного університету ім. Івана Франка, Університету «КРОК» (м. Київ) Львівського державного університету внутрішніх справ, Закарпатського інституту післядипломної педагогічної освіти, Мукачівського державного університету, Національної спілки художників України, закордонні гості – з Чехії, Словаччини – Пряшівського університету, Земплінського музею в Міхаловцях, музею Я.-А. Коменського в м. Пшеров тощо.

У результаті виступів та творчої дискусії учасники конференції дійшли таких висновків:

1. Рекомендувати навчальним закладам України мистецького спрямування продовжити наукову, науково-дослідну, науково-

пошукову і методичну роботу в галузі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва з метою підготовки спеціалістів з високоякісною академічною освітою з фахових дисциплін, глибоким знанням народного мистецтва та детальним ознайомленням із сучасними напрямками розвитку європейського мистецтва.

2. Закарпатському художньому інституту за підтримки Закарпатської обласної державної адміністрації, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Львівської національної академії мистецтв продовжити організаційну роботу щодо розвитку інституту до вищого навчального закладу IV рівня акредитації з назвою Закарпатська академія мистецтв.

3. У руслі головних загальноосвітніх тенденцій сучасності організаційно і методологічно підтримати міжінституційний проект якісно нового освітнього напрямку «художня культура». Наскрізноступеневий інноваційний напрямок підготовки спеціалістів у руслі педагогіки художньої культури може знайти належний якісний ґрунт у ВНЗ України мистецького спрямування шляхом синхронізації сучасних дій з європейським та вітчизняним досвідом.

4. Поручити клопотання перед Закарпатською обласною державною адміністрацією, управлінням культури, управлінням охорони пам'яток про збереження спадщини Гната Рошковича на Закарпатті, зокрема йдеться про родинний дім по вулиці Капітульній в Ужгороді та іконостас церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Красна на Тячівщині.

5. Створити робочу групу щодо організації і належного функціонування Музею української еміграції в Ужгороді з метою консолідації європейських та українських наукових досліджень у сфері міграційних процесів, а також збереження мистецької еміграційної спадщини, зокрема, родини Івана Панькевича.

6. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції видати окремим науковим збірником протягом 2013 року.

Голова Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання»
ректор Закарпатського художнього інституту проф. **Небесник І. І.**

Секретар Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» **Федоранич В. Ю.**

ПРИВІТАННЯ

Шановні учасники та гості конференції!

Вітаю всіх присутніх на поважному науково-мистецькому зібранні. Сьогодні ви зможете почути доповіді знаних професорів найкращих мистецьких навчальних закладів України і Європи, зустрінетеся з найуспішнішими сучасними художниками, найкреативнішими мистецтвознавцями. Адже Міжнародна науково-практична конференція «Ерделівські читання» щороку збирає науковців, мистецтвознавців, художників – справжніх фахівців, людей шляхетних і небайдужих, відданих високому покликанню – служінню Мистецтву.

«Ерделівські читання» – це чудова нагода для європейських і українських спеціалістів у першу чергу проаналізувати актуальні питання розвитку мистецьких процесів, дати об'єктивну і неупереджену оцінку подіям, що відбувалися і відбуваються в художній культурі, обмінятися досвідом, новими напрацюваннями, досягненнями, відкриттями, крім того, накреслити шляхи інтеграції українського мистецтва у світовий художній контекст, формувати культурне середовище, утвердити дискурс існування п'ятої мистецької школи в Україні.

«Ерделівські читання» – це унікальна можливість для фахівців з різних міст України та ближнього зарубіжжя зібратися разом і обговорити теоретичні й практичні дослідження в галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та мистецької освіти, а також прослідкувати взаємовпливи культур європейських народів.

Бажаю вам плідної роботи, цікавих відкриттів, несподіваних знахідок, ґрунтовних дискусій щодо сучасного стану мистецтва та перспектив його розвитку на Закарпатті, в Україні, у Європі. Вірю, що результати конференції сприятимуть розширенню міжнародної співпраці в царині мистецтва, утвердженню позитивного іміджу Закарпаття у світі, втіленню в життя сміливих креативних ідей на теренах наукової і мистецької діяльності Закарпатського художнього інституту.

*Олександр ЛЕДИДА,
Голова Закарпатської обласної державної адміністрації*

Шановні колеги, гості, друзі!

Сьогодні маю честь привітати учасників конференції «Ерделівські читання» від імені Національної академії мистецтв України та Національної академії мистецтв і архітектури. Щоразу з великим задоволенням їду на Закарпаття з передчуттям зустрічі з прекрасним живописним краєм, краєм розкішних гір, прозорих і стрімких річок, зелених полонини. І, безумовно, неповторними містами – Ужгородом, Мукачевом, Береговом і багатонаціональною громадою, різномовною і різноголовою. Усе це справляє незабутнє враження і надихає на творчість, породжує свіжі думки.

Проаналізувавши програму конференції, бачу, що на ній передбачається розглянути широке коло питань, серед яких особливо зацентровані дослідження, спрямовані на вивчення закарпатської художньої школи. Сьогодні нерідко журналісти запитують, чи є майбутнє у закарпатської художньої школи, адже стільки ще питань і проблем потрібно вирішити, на що я відповідаю, а хіба в часі спроб закласти фундамент закладу Ерделі не стикався з проблемами? Але він ставив собі конкретні завдання і вирішував їх, незважаючи на перепони. А з цієї школи вийшла ціла плеяда визначних митців України, таких як: А. Коцка, З. Шолтес, А. Борецький, а згодом плеяда художників молодшого покоління, зокрема, В. Микита, В. Приходько, З. Мічка. І зараз представники Закарпаття на високому рівні презентують школу.

Тож бажаю й надалі злету закарпатському образотворчому мистецтву, закарпатській мистецькій школі, успіху і творчих здобутків молодому поколінню закарпатських художників.

*Андрій ЧЕБИКІН,
Президент НАМУ, академік,
народний художник України,
ректор НАОМА*

УРОКИ ЕРДЕЛІ ДЛЯ СУЧАСНОЇ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ

Шановний головуючий, шановні колеги, друзі.

Уявімо собі початок двадцятого сторіччя, коли Адальберт Ерделі розпочав свій шлях живописця, вчителя, педагога. Ужгород – позаштатне містечко Австро-Угорської імперії, тихе провінціальне життя, яке час від часу порушується скандалами місцевого рівня, плітками, підрахуванням чужого статку. І Європа, яку спізнав молодий Ерделі. Будапешт з його чудовою архітектурою, музеями та вар'єте. Париж з богемним життям художників, поетів та музикантів, Мюнхен з німецькою чистотою та порядком, з дзвонами пивних бокалів у численних пивних гаштетях.

Ще навчаючись в Будапештській академії мистецтв у класах Імре Ревеса та Б. Івані-Грюнвальда у 1913 році в Будапешті молодий художник вже експонувався поряд з метрами живопису. Академію закінчив з відзнакою, отримав державну стипендію. Він увійшов у коло видатних угорських живописців, та був зарахований у знамениту Кечкеметську художню колонію. Але такий блискучий початок кар'єри не затуманив голову молодому митцю. Він вертається в рідне Закарпаття і починає вчити талановиту молодь, розпочинає створювати самобутню художню школу «земля без імені».

І далі, по всьому своєму житті, в яких столицях, великих містах Європи не бував Ерделі, він завжди вертався в рідне Закарпаття для того, щоб продовжувати справу всього свого життя, а саме, щоб своїм мистецтвом, мистецтвом своїх учнів прославити рідну землю, створити особливу школу живопису.

Ерделі є одним з фундаторів Закарпатської школи живопису, перший директор Ужгородського училища прикладного мистецтва, один із організаторів і перший голова Закарпатської обласної організації Національної спілки художників України у 1946 році.

Ерделі – педагог, який виховав плеяду відомих закарпатських художників – Андрія Коцку, Адальберта Борецького, Ернеста Кондратовича, Василя Габду, Єлизавету Кремницьку, Ференца Семана, Павла Баллу, Володимира Микиту та багатьох інших.

То в чому секрет любові Ерделі до Закарпаття? Звідки він брав сили для того, щоб знову і знову повертатися до рідних гір і полонин, щоб знову і знову боротися за втілення у життя своїх мрій?

Мабуть, головне, про що варто сказати, це про любов до рідного краю, до людей, які його населяють. І дійсно, хто хоч раз по-

бував у Закарпатті, той не забуде цей чудовий край Карпат, річок та потічків, квітучих полонин та смерекових лісів.

Звичайно, це і люди, представники творчої інтелігенції, з якими Метр разом працював над створенням мистецької школи, це і прості селяни, з якими він спілкувався у повсякденному житті, міг оцінити їх мудрість і народний талант.

Велику роль у його житті відігравали і закарпатські жінки, краса і ніжність яких були його музою протягом всього життя.

Тепер кілька слів про уроки Ерделі для сучасної закарпатської художньої школи.

Головне, що така школа вже існує. І ніяким начальникам у самих високих київських освітянських кабінетах не завадити її існуванню. Сьогодні скоріш за все потрібно думати про те, а що конкретно зробити, щоб ця школа отримала подальший розвиток і стала прикладом для інших регіонів нашої країни.

У першу чергу потрібно створити умови для того, щоб самі видатні живописці, учні чи учні учнів Ерделі знайшли можливість викладати в Ужгороді, створили свої майстерні, майстер-класи.

Не забудьмо, що Ерделі весь час прагнув підвищити рівень Закарпатської художньої школи. Ось і сьогодні ми повинні ставити завдання підняти рівень Ужгородського художнього інституту до четвертого рівня акредитації, а як буде називатися майбутній виш, університет, вища школа чи, можливо, у самих сміливих мріях, академія, це справа подальшого обговорення. Головне – досягнути четвертого рівня акредитації за всіма вимогами МОНУ.

Закарпаття – багатонаціональний край, з багатим різноманіттям культури, народних традицій. Саме це потрібно використати для створення відповідних факультетів угорського, румунського, словацького образотворчих мистецтв. Залучити до створення цих підрозділів відповідні університети та академії Будапешта, Братислави та Бухареста. З цього приводу можливо підписати договори про співпрацю із цими навчальними закладами.

Дозвольте подякувати організаторам цих читань, та передусім І. І. Небеснику, за ту величезну роботу, яку вони зробили для того, щоб ми змогли зібратися разом та обговорити такі важливі для мистецького життя краю та й усієї України проблеми.

*Дмитро ТКАЧ,
Надзвичайний та Повноважний посол України,
професор, доктор політичних наук*

Щирі вітання учасникам Міжнародної науково-практичної конференції «Ердівські читання»!

Говорячи про постать Адальберта Ерделі, маємо на увазі явище живопису. Однак на сьогодні із цим видом образотворчого мистецтва відбуваються значні зміни. Як зауважували попередні доповідачі, нерідко на сучасних виставках із живописом як таким навіть не зустрічаємося. Можемо сказати, що репрезентативний живопис на сьогодні втратив актуальність. Це не означає, що його немає, але він не є, ми вважаємо, на магістральному напрямку розвитку.

Розмовляючи із відомими художниками, мистецтвознавцями як у Європі, так і в Росії, дуже часто звучить, що живопис сьогодні є на маргінесі творчого процесу. Проте, коли заглиблюємося в поняття і проблеми, які обговорюються, то скоріше можемо сказати, що тут мова іде не стільки про сам живопис, як про явище картини. Можемо стверджувати, що живопис існував до картини і буде існувати після картини. Адже поява картини пов'язана з переходом образотворчого мистецтва періоду середньовіччя до мистецтва секулярного в епоху Ренесансу та новому часі. Це була значна зміна у принципах образотворення і маємо підстави говорити, що сьогодні відбувається так само досить значна зміна у принципах розвитку живопису.

Не викликає сумнівів, що мистецькі процеси тісно пов'язані із тенденціями у культурі загалом. Зокрема, винаходи, наприклад друкарства, кардинально змінили ситуацію з передачею знань. Зміни в культурі призводили до помітних трансформацій у свідомості. І одна з тих змін відбулася в епоху Ренесансу, коли на зміну геоцентризму приходить антропоцентризм. При цій системі світогляду людина стає центром світу, тому з погляду людини формується і пряма перспектива, а також поява рами як вікна в інший простір. Не кажучи про всі перипетії розвитку картини, її історія закінчується «Чорним квадратом» Малевича. Після цього ми скоріше маємо справу із псевдокартиною, бо на «Чорному квадраті» розвиток картини закінчився. Продовжив цей процес у 1917 році Дюшан, який як експонат до галереї вніс унітаз, що змінювало взагалі ставлення до проблеми мистецтва як явища. Після цього необхідно говорити не стільки про презентацію речі як про презентацію ідеї. Сучасний італійський галерист Франческо Бонамі на запитання про живопис сказав, що хвилюватися про живопис немає підстав, бо якщо культура помре, то живопис буде останнім.

Він також висловив думку, що живопис не є явищем медіа, а скоріше його треба розглядати як символічний простір.

До певної міри можна говорити про повернення до середньовічної парадигми живопису, тобто його присутності. На сьогодні потрібно розмежувати категорію значення і категорію присутності у живописі. Суспільство натомість звикло до живопису, який оперує категорією значення. Ми пропонуємо живопис як явище, як присутність. Можна говорити також про розходження явища живопису і проблеми краси. Остання втрачає значимість у контексті характеристики живопису. У сьогоднішній ситуації розвитку мистецтва існують різні напрямки і течії. Однак важливим чинником починає виступати мінімалізм. Художник-мінімаліст на сьогодні явищем мистецтва робить саме фарбу.

Відображаюче мистецтво з'явилося в Україні у XVII столітті в епоху бароко. Бароко як універсальний стиль об'єднував у собі категорії магичні (язичницькі), сакральні (християнські) та секулярні. Коли бароко потрапив в Україну, то тут існували два простори: магичний та сакральний. Саме виходячи з цього, ми бачимо розвиток українського бароко. Ця лінія розвитку живопису продовжувалася через академії – Петербурзьку і Віденську, які мали вплив на українські землі, а далі через мистецтво романтизму та художників-передвижників. Все це мистецтво пов'язано із явищем оповіді, навіть естетизм (міра мистецтв) так само залишається з проблемою оповіді чи презентації, і тільки художники-модерністи, як наприклад Кандинський, відмовляються працювати з оповіддю, намагаючись через живопис передати вищі категорії. Проте в нашій країні цей процес було перервано оповідним мистецтвом соцреалізму, яке мусило розказувати про міф соціалістичного буття. І тільки у 60-х роках починаються окремі індивідуальні проекти, суголосні з явищами світового мистецтва.

Розвиток українського мистецтва у кінці 80-х років постав перед серйозною проблемою: розвиватися у контексті попереднього напрямку – оповідності, чи шукати нові шляхи.

На сьогодні можемо говорити, що без теоретичних напрацювань концептуалізму говорити про магістральні шляхи розвитку живопису неможливо. Інакше живопис потрапляє у комерційне виробництво, що є своєрідною резервацією для нього, що не дає ніякого виходу із цього становища.

*Тиберій СІЛЬВАШІ,
художник*

І. ПОСТАТІ

АДАЛЬБЕРТ ЕРДЕЛІ ТА НАЦІОНАЛЬНЕ ПИТАННЯ

УДК 7.071.1:351.858(477.87)

Іван НЕБЕСНИК,

*професор, ректор Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна*

***Анотація.** Засновник художньої освіти Закарпаття Адальберт Ерделі походить із сім'ї, що мала українське (русинське) та німецьке етнічне коріння. Були серед його предків також угорці. Виховання майбутнього художника відбувалося в середовищі угорської культури та русько-українського оточення. Своє ставлення до культур і представників багатьох національностей А. Ерделі висловив у власних літературних творах, а також у фразі «Митець належить своєму народові, його мистецтво – людству...»*

***Ключові слова:** Адальберт Ерделі, національне питання, Михайло Гриць, Ілона Цайські, космополіт.*

Щодо засновників і персоналій закарпатської художньої школи питань серед мистецтвознавців і культурологів в даний час не виникає. Всі одностайно віддають першість у цій галузі Адальберту Ерделі та Йосипу Бокшаю. Приймаючи це як аксіому, багато з прихильників образотворчого мистецтва Закарпаття цікавляться національністю А. Ерделі, або культура якої нації була для нього ближчою.

З точки зору етнічного походження можемо спиратися на документи, які розкривають місце походження та національність батьків художника. У свідоцтві про народження Бейли (нар. 25.05.1891 р.) вказано, що його батько Мігай Гриць (Hritz Mihaly) греко-католицького віросповідування, а мати Цайські Ілона (Zeisky Ilona) – римо-католицького віросповідування [9]. Хрестив новонародженого у с. Климовиця (Kelemenfálva) греко-католицький священник Іванчо. Від родини художника маємо інформацію про місце народження батька у с. Раславиця (тепер Словаччина). Дід Бейли по батьковій лінії Андрій Гриць (нар. 18.11.1816 р.), греко-католик із Гералтовців (Geralte Saros V. m.) тепер Словаччина, бабу-

ся по батьковій лінії Долгі Анна – греко-католичка. Мати художника Цайскі Ілона народилася 01.02.1862 р. в Нижній Бистрій (Also Sebes Saros v. m.) тепер Словаччина. Її батько – Цайскі Агоштон (нар. 30.10.1836 р.) народився в м. Зедлітц (Німеччина).

Отже, згідно з вищенаведеними відомостями серед предків маємо осіб німецького походження по маминій лінії, русинів із Пряшівщини (тепер Словаччина) греко-католицького віросповідання, були також угорці (бабуся по маминій лінії Заводі Берта, нар. 08.04.1838 р.). Одразу необхідно зауважити, що походження за генетичними ознаками не завжди говорить про те, до якої національної культури відносить себе сама особистість. Багато залежить у якому культурному середовищі виховувалася людина, як це сталося із Мігаєм Мункачі, Ігнатом Рошковичем, Олександром Пушкіним, Михайлом Лермонтовим, Шандором Петефі, Ігорем Грабарем.

Без сумніву, Бейла Ерделі (Гриць) формувався в атмосфері угорської культури, починаючи з народної школи, гімназії у Мукачеві, учительської семінарії м. Мараморош-Сігет до Угорського художнього королівського інституту в Будапешті. Ерделі з гордістю згадував студентські роки, проведені в Будапешті, і пишався своїми знаннями в галузі угорської літератури. Сидячи у швидкому потязі, що їде в Париж, А. Ерделі дуже високо оцінює майстерність угорських художників і скептично – французьких: «Не вірю, що серед тридцяти тисяч малярів, що живуть тут, знайдуться чотири митці. Ні. Є багато модних, та вони зникнуть...» [1, с. 322].

Незважаючи на преференції, які дістав А. Ерделі від чехословацького уряду в перші роки після розпаду Австро-Угорщини, він відчував жаль з приводу зруйнованої імперії: «Світова війна викроїла нову картину на тілі Європи. Я ж залишився на тому місці, де народився, – в обіймах Карпат. Сьогодні я ще був Угорщиною, завтра – Румунією; потім виявилось, що мирна конференція створила з мого рідного краю нову країну – і постала Чехословаччина» [1, с. 323]. Розчарування поглиблювалося також у зв'язку з тим, що нова чехословацька влада не зараховувала йому у стаж роботи директорування на чолі Мукачівської горожанської школи [1, с. 323]. Пізніше А. Ерделі покращив свою думку про чехословацьку владу: «Похвально, що мене послали на чотирирічне навчання до Мюнхена, що я міг здійснити подорож до Італії і що допомогли поїхати і сюди, до Парижа» [1, с. 324].

Аналізуючи думки і дії А. Ерделі у сфері національного питання, не забуваємо, що його дитячі роки проходили в оточенні дітей іршавських і мукачівських русинів чи руських. Йде мова не тільки про національне походження по лінії батька – Михайла Гриця. У своїх літературних працях художник представлявся своїм новим знайомим у Німеччині чи Франції як житель Карпатської країни. Навіть твір «Imen» розпочинається фразою «IMEN. Роман із життя підкарпатського художника у Мюнхені».

Працюючи в Мюнхені, А. Ерделі не може безболісно прийняти рішення про те, чи вигідно оженитися на коханій і талановитій художниці, чи повернутися додому в любий рідний, провінційний і занедбаний край, ризикуючи не стати видатним художником: «Скажи, що мені шукати там, у маленькому підкарпатському містечку Унгварі? Адже то Вавілонська вежа, яка починає рухатися. Є там чехи, угорці, євреї, русини у всяких варіаціях: великороси, великоруські емігранти, місцеві русини, угорські русини, русинські угорці і підкарпатські руські, які не є ані великоросами, ані малоросами, а древніми карпатськими руськими, малограмотними особливими верховинцями, що розмовляють мовою кухонного рівня» [3, с. 192]. Проте почуття обов'язку перед рідним краєм переважає і він заявляє: «І все ж, незважаючи ні на що, я відчуваю, що повинен там залишитися, мені треба йти, хоча б тому, щоб та маленька лампада культури отримала довший гніт, щоб послужити факелом, який проллє більше світла на дивну романтику моєї прекрасної Верховини. Бо кожна її маленька частина є моєю – її сон – це місяць, зірки. Тут почали бачити мої очі, тут я почав дивуватися. Мати моя народила мене із землі хвойних лісів, батько обійняв мене густим озоном, так пробуджувався я на Верховині, біля підніжжя древніх гір, у гарному Келеменфолво...» [3, с. 193].

Були випадки в житті А. Ерделі, коли він із гордістю представлявся як угорець. Одного разу, зустрівшись в поїзді з німецькою дівчиною, якій допоміг перенести валізи, отримав комплімент і її думку, що він угорець, бо «тільки угорець може бути настільки уважний і ввічливий» [4, с. 281].

«Я чула так багато доброго про угорців, – сказала вона. – Це дуже талановитий і гостинний народ. Я мала одну подругу, я не знала нікого милішого за неї. Вона була з Кечкемейта... Там художня база...» [4, с. 282]. Ця звістка вразила художника, бо навча-

ючись на III курсі художнього інституту, він працював на цій базі поряд із Кароєм Ференці, Бейлою Івані-Грюнвальдом та Ференцом Олдяї. В руках у дівчини була книжка Вайлда. На думку Ерделі, її вразив його аналіз філософії краси, діалогу Ернеста і Жільберта, таємниці краси Доріана Грея, Саломе. «По її очах було видно, що вона такої ж думки, як я. Вона бачила, що я обізнаний з усім, що є культурним скарбом людства, без огляду на національність» [4, с. 282]. Маємо у своєму розпорядженні думки художника і щодо інших національностей. Так, перебуваючи у Берліні, А. Ерделі був на виставі опери Пуччіні «Богема». Біля нього сиділи американки – мама з донькою. Він пише: «Я бачив, які вони спрагли культури. Вони майже непритомніють, вражені красою твору. Мені подобається Америка своєю дитячою невинністю. Та в самої Америки це ще попереду. Адже культура на вершині веж проживає ще свій малечий вік. В автомашині й у ліфті ще досі нікому ніколи не вдалося досягти “хмарочосів культури”», – натякає А. Ерделі на технічний прогрес Америки [4, с. 285].

Цікавою є думка і про німців. Він пише у повісті «Історія, пов'язана із хворобою»: «Якби я мав зробити скульптуру з німецькими прикметами, то я б сказав: “Німець дуже свідомий, працелюбний, інтелігентний, культурний”» [4, с. 285]. Одного разу, прогулюючись Неаполем разом з двома баварцями, він почув від німців нарікання про навколишній бруд і непорядок, на відміну від Німеччини. Наступного дня на березі моря супутники А. Ерделі завмерли від архітектурної краси Неаполя. Відмічає він і веселий характер італійців. Захоплюється театром «Ла Скала»: «Такого співу я ще не чув...» [4, с. 299]. Художник робить узагальнюючий висновок: «Як гарно Ти все зробив, Господи! Кожній нації дав інші прикмети, інші таланти й красу іншого характеру...» [4, с. 299].

На нашу думку, всі крапки над «і» щодо міркування А. Ерделі відносно національного питання ставить його твердження у щоденнику французького періоду: «Я ніколи не дивився на те, сином якої нації є той чи інший митець, я завжди бачив тільки людину» [1, с. 321]. В цьому ж форматі він висловлюється про свою релігійну приналежність в автобіографічному романі «Dimon»: «Моє віросповідання не римо-католицьке, не греко-католицьке, не реформатське, конфуціанське, буддистське або іудейське, я сповідаю суть усіх віросповідань – любов» [2, с. 86].

Після наведених висловлювань Адальберта Ерделі можна було б і поставити крапку на його поглядах у сфері національного питання. Але з приходом радянської влади в 1945 р. у Закарпаття питання національної приналежності постало з досить високою гостротою. Річ у тому, що з осені 1944 року, після входження радянської армії в Закарпаття, тут розпочалися репресії проти угорського і німецького населення, незважаючи на його участь чи неучасть у військових подіях Другої світової війни. Визначальною була національність людини, а також приналежність до релігійної конфесії. Очевидно, з огляду на те учень А. Ерделі Андрій Коцка написав статтю в газету «Закарпатська правда» від 6 квітня 1945 року, в якій наголошував, що «професор Ерделі-Гриць з гордістю згадує своїх предків Гриців – верховинських селян» [6].

Незважаючи на такі запобіжні заходи і те, що відомі митці з Києва Василь Касіян та Микола Глущенко підтримали А. Ерделі в справі створення навчального художнього закладу та організації обласного відділення Спілки художників УРСР, неприємності від радянської влади по відношенню до найвідомішого художника Закарпаття не забарилися. У зв'язку з тим, що А. Ерделі певний час працював у Мюнхені та Франції, над ним постійно тяжіло тавро «буржуазного» художника, були також претензії до його творчого стилю, який він називав «експресивним реалізмом». Активізація ідеологічного тиску на початку 1949 р. досягла апогею після виходу статті «Розгромити охвістя космополітів у Закарпатті» в «Закарпатській правді» від 23 березня 1949 року. Тут А. Ерделі було названо «формалістом і буржуазним естетом» в образотворчому мистецтві. У статті стверджується, що Ерделі «відомий своїм раболіпством перед загниваючою культурою капіталістичного Заходу», що він відмовився «від свого роду і племені», «навіть своє українське прізвище Гриць змінив на угорське – Ерделі» [8].

Отже, передчуття справдилися і незважаючи на те, що закарпатські художники обережно підходили до своєї національної самоідентифікації, радянська влада в досить брутальній формі почала вмішуватися в цю тонку сферу.

У центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України зберігся список членів Спілки радянських художників України в Закарпатській області, де вказано національність кожного члена. Тут національність А. Ерделі записано – україн-

нець, а Й. Бокшай – словак. Цікаво, що Микола Армінович Розенберг, за національністю єврей, який найбільш гостро критикував А. Ерделі на догоду владі, у цьому списку записаний угорцем. Наведені дані говорять тільки про те, що в радянський час національне питання було дуже заплутаним та заангажованим.

Підсумовуючи факти, творчу діяльність А. Ерделі та розвиток образотворчого мистецтва і освіти Закарпаття, його думки записані в творах і щоденниках, можна зробити окремі висновки. Як колишній громадянин Австро-Угорщини, випускник навчальних закладів того часу Бейла Ерделі виховувався в середовищі культури угорського та німецького народів. З огляду на походження батьків, на русько-українське оточення в Підкарпатській Русі і його записи в автобіографічних творах він був патріотом свого Карпатського краю і що найважливіше – він є безсумнівним засновником художньої освіти Закарпаття, а більшість його учнів були в чехословацький період та й за радянських часів русинами. Тобто він є творцем тієї «руської гвардії» в образотворчому мистецтві Підкарпаття, про що писав А. Изворин в статті «Сучасні руські художники» [5].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Ерделі А.* Гаржілес-Ендр Франція, 1929 // Імен. Літературні твори, щоденники, думки. – Ужгород: «Видавництво О. Гаркуші», 2012. – 436 с.
2. *Ерделі А.* Дімон. Літературні твори, щоденники, думки. – Ужгород: «Видавництво О. Гаркуші», 2012. – 436 с.
3. *Ерделі А.* Імен. Літературні твори, щоденники, думки. – Ужгород: «Видавництво О. Гаркуші», 2012. – 436 с.
4. *Ерделі А.* Історія пов'язана з хворобою // Імен. Літературні твори, щоденники, думки. – Ужгород: «Видавництво О. Гаркуші», 2012. – 436 с.
5. *Изворин А.* [Є. Недзельський]. Сучасні руські художники // Зоря-Најнал. – Ужгород, 1943. – Р. 3. – Ч. 1-4. – С. 258-284.
6. *Коцка А.* Художники-патріоти // Закарпатська правда. – 1945, 6 квітня.
7. *Небесник І.* Адальберт Ерделі. – Львів: МС, 2007. – 294 с.
8. Розгромити охвістя космополітів на Закарпатті // Закарпатська правда. – 1949. – 23 березня, № 57.
9. Свідectво про народження Бейли Гриця.
10. Список членів Спілки художників.

ADALBERT ERDELI AND NATIONAL QUESTION

Ivan Nebesnyk,

*Professor, rector of Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *Adalbert Erdel, the founder of the art education in Transcarpathia comes from the family with Ukrainian (Rusin) and German ethnic roots. Hungarians were also among his ancestors. The artist was brought up in the atmosphere of Hungarian culture and Rusin-Ukrainian surrounding. Erdeli expressed his attitude to the representatives of different nations and their cultures in his literary works and in phrase: Artist belongs to his nation, his art belongs to the mankind.*

Key words: *Adalbert Erdeli, national question, Mykhaylo Hryts, Ilona Tsayski, cosmopolitan.*

ТВОРИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ІЗ СПАДЩИНИ ІВАНА ПАНЬКЕВИЧА ТА ЙОГО ДОЧКИ МАРТИ ДОЛЬНИЦЬКОЇ В МОЇЙ КОЛЕКЦІЇ

УДК 75.05(477)

Микола МУШИНКА,
*професор, доктор філологічних наук,
закордонний член НАН України, голова Асоціації українців
Словаччини та Наукового товариства ім. Шевченка у Словаччині,
м. Пряшів, Словаччина*

Анотація. Автор був учнем доц. Карлового університету в Празі Івана Панькевича (1887-1958), дослідником та пропагатором його життя і наукової діяльності. В І. Панькевича була одна дочка Марта Дольницька (1916-2011), яка, будучи бездітною і без яких-небудь родинних спадкоємців, своє рухоме майно заповіла М. Мушинці. Найціннішою частиною цього майна є 22 твори образотворчого мистецтва дев'ятох українських художників: Й. Бокшай (5), М. Кричевського (4), М. Федюка (3), С. Гординського (3), Б. Єфремова (2), М. Тушицької (2), К. Антонович, М. Дольницької та невідомого (по одному). У статті автор подає короткі біографії І. Панькевича та М. Дольницької та опис новопроданих творів, значну частину яких разом з умеблюванням квартири М. Дольницької та її бібліотекою й архівом хоче подарувати майбутньому Музеєві політичної еміграції з Галичини та Східної України на Закарпатті у міжвоєнному періоді (якщо такий буде створено).

Ключові слова: Іван Панькевич, Марта Дольницька, Закарпатська школа живопису, Йосип Бокшай, Микола Кричевський, Михайло Федюк, Святослав Гординський.

12 грудня 2011 року на 95-му році життя в м. Оломоуці (Чехія) померла дочка українського мовознавця Івана Панькевича Марта Дольницька. Не маючи ні дітей, ні жодних спадкоємців по родові, вона квартиру заповіла сусідові Ярославу Здражілу, а «рухоме майно» мені – учневі та дослідникові й популяризаторові спадщини її батька. Найціннішою частиною цієї спадщини був архів, бібліотека та колекція картин українських художників.

Напередодні похорону у квартиру померлої без відома її законного власника вдерся громадянин Канади А. П. (уродженець Львова), видаючи себе за племінника М. Дольницької, а в ніч після похорону викрав з її квартири вісім найцінніших картин та деякі

інші речі. На щастя, злодія з викраденими речами було затримано і після кількатижневого ув'язнення в слідчій тюрмі звільнено з-під арешту, а згодом в його nepřисутності засуджено на 12 місяців умовно. В січні 2013 року викрадені речі було повернено власникові квартири, який, згідно з останньою волею М. Дольницької, передав мені не лише картини, але й архів, бібліотеку та частину меблів.

Перше, ніж говорити про колекцію, скажу кілька слів про Івана Панькевича, бо нинішня генерація про нього мало що знає, хоч йдеться про одного з найвизначніших українських мовознавців та громадських діячів міжвоєнного періоду на Закарпатті, а у воєнний і післявоєнний період – у Празі (Більше про життя і науковий доробок І. Панькевича див.: [3; 5; 6; 15 та ін.]).

Іван Панькевич був селянським сином з Галичини 1887 року народження, який як кращий студент Львівського університету (учителі – К. Студинський, О. Колесса, А. Калина та ін.) в 1909 році дістав стипендію Австрійського міністерства шкільництва для навчання славістики у Віденському університеті. Після закінчення університету 1912 року він став викладачем російської мови престижної Консульської академії у Відні. У Відні він 1915 року одружився з дочкою радника (гофрата) Найвищого австрійського адміністративного суду Йосифа Карановича – Софією Каранович, а в 1916 році в них народилася єдина дочка Марта.

Після розпаду Австро-Угорської монархії і скасування Консульської академії 1919 року чехословацький уряд запросив І. Панькевича, як досвідченого знавця західноукраїнських говірок, на посаду завідуючого відділом мовних питань Цивільної управи Підкарпатської Русі в Ужгороді.

У зв'язку з тим іменуванням йому, як державному службовцеві, було надано чехословацьке громадянство. Після зміни національної та мовної орієнтації влади Закарпаття (з проукраїнської на проросійську) І. Панькевича було усунуто з цієї посади й призначено учителем Ужгородської гімназії.

В Ужгороді він був ініціатором заснування й довгорічним секретарем товариства «Просвіта» та головним редактором «Наукового збірника товариства “Просвіта”» (14 томів). Одночасно був теж редактором трьох інших часописів («Учитель», «Віночок», «Підкарпатська Русь»), співзасновником професійного театру, музею, педагогічного товариства та автором цілого ряду наукових праць,

кульмінацією яких була монографія «Українські говори Підкарпатської Русі і сумежних областей» (Прага, 1938).

В Ужгороді І. Панькевич побудував шикарний двоповерховий особняк, однак після Віденського арбітражу в листопаді 1938 року змушений був покинути це місто. Уряд Карпатської України призначив його директором новозаснованої державної гімназії в Перечині та після окупації Карпатської України угорськими військами в березні 1939 року він змушений був переселитися у Прагу, де займав посаду доцента Українського вільного університету, а від 1945 року – керівника відділу української мови і літератури Філософського факультету Карлового університету (основні життєписні дані про І. Панькевича взято з його передсмертної автобіографії «Мій життєпис» [13]).

Я був його учнем в 1956-58 роках. Він спрямував мене на вивчення фольклору, а в 1957 році навіть влаштував десятиденну діалектологічно-фольклорну експедицію у моє рідне село Курів Бардіївського округу [14]. Ця експедиція запам'яталася на все життя.

На жаль, І. Панькевич не встиг опрацювати зібрані матеріали, бо через півроку після цієї, для мене пропам'ятної експедиції – в лютому 1958 року він несподівано помер внаслідок паралічу мозку. Я написав доволі обширний некролог чеською мовою, який журнал Чеської академії наук «Český lid» [4] опублікував як передову.

З того часу я утримував інтенсивні зв'язки з його дочкою Мартою Дольницькою, яка мене постачала матеріалами про свого батька, а частину з них і дарувала мені. Я їх використовував у трьох наукових збірниках на пошану свого улюбленого вчителя [5; 9; 15] та ряді наукових статей [6; 7; 8; 11 та ін.]. Деякі я написав у співавторстві з нею [2].

Дочка Івана Панькевича Марта Дольницька народилася 1916 року у Відні. Початкову і середню освіту здобула в Ужгороді, вищу філологічну (українська та німецька мови) – в Карловому університеті та Українському вільному університеті в Празі (в обох університетах учителем Марти був її батько Іван Панькевич). У 1941 році вийшла вона заміж за лікаря-психіатра та невролога Іларіона Дольницького (1900-1988) і, по суті, ціле життя була його приватною медсестрою, секретаркою та домогосподаркою. Разом вони в незвичайній гармонії жили в Празі (1941-45), Трнаві (1945-48) та Оломоуці (1948-88).

Марта Дольницька була типовою жінкою «старої віденської школи», яка на перше місце ставила шляхетність, мораль, честь і правду. В українському громадському житті вона, як і чоловік, не брала активної участі, хоч пасивно відвідувала українські імпрези. Джерелом її духовного життя була релігія, серйозна музика, література та образотворче мистецтво. Театральні вистави (зокрема опери), концерти та виставки образотворчого мистецтва вона разом з чоловіком регулярно відвідувала не лише в Оломоуці, але часто їздила з ним у Прагу, а після падіння «залізної завіси» – теж у Відень. У своїй квартирі вона не мала ні телевізора, ні телефона, зате радіоприймач, настроєний на Київ, був її постійним супутником. Ціле життя відстежувала українську пресу, в останній період – «Дзеркало тижня» та «Критику».

Ще любила спорт (активно плавала до своїх 90 років) і туристику. Коло її справжніх друзів було дуже вузьке. Зате вела інтенсивне листування з близькими їй людьми. Ціле життя вела щоденник – в різних зошитах та на клаптиках паперу, занотовуючи свої враження від прочитаного та почутого, щоденні покупки, а після смерті чоловіка майже до останніх днів писала йому зворушливі листи. (Все це вона старанно упорядковувала й зберігала в окремих теках, на значній частині яких її рукою написано: «Спалити». Я, однак, не виконав її заповіт, бо ці матеріали вважаю важливим документом доби, який належно оцінять лише майбутні покоління українців.)

Після смерті чоловіка 1988 року пані Марта за моїми вказівками зразково опрацювала архів свого батька, який подарувала Архіву чеської літератури в Празі (Památník národního písemnictva). Частину архіву, головним чином, листи українських діячів до батька, вона ще раніше подарувала мені [9, с. 203-207] та прашівському мовознавцю Зузані Ганудель [9, с. 203]. (Скорочену версію архіву І. Панькевича див.: [15, с. 377-394. Передрук: 9, с. 195-202].)

Наперекір своїй романтичній вдачі пані Марта була жінкою раціональною і практичною. Десь через два-три роки після смерті чоловіка вона запросила мене до себе і перед свідками заповісти квартиру після її смерті сусідові Ярославу Здражілу, а все рухоме майно – мені. Найціннішою частиною її рухомого майна була колекція понад двадцятьох картин українських художників, розвішаних по стінах її двокімнатної квартири. В одному листі до мене

– від 8 лютого 2007 року вона подала опис кожної призначеної мені картини. Опис включав ім'я автора картини, техніку її виконання, розміри, рік виготовлення, а у деяких й історію придбання.

Ми з дружиною Магдою відвідували її в Оломоуці і по кілька разів на рік. Їдучи поїздом в Прагу або назад, ми зупинялися в неї на пару годин, а після смерті чоловіка часто ночували в неї. Вона завжди щиро раділа нашим відвідинам, а ми теж, бо вона вмiла цікаво розповідати, зокрема про українське життя у Відні (куди вона у міжвоєнний період часто навідувалася в гості до діда й бабусі), Ужгороді та Празі. З її квартири ми майже ніколи не поверталися з порожніми руками. Вона дарувала нам цінні картини (не зі стін, а ті, які були в запасниках). Дві подаровані нам картини Миколи Кричевського (портрет Івана Панькевича та портрет Марти Дольницької) ми в 60-х роках передали в Музей української культури у Свиднику. Крім картин, пані Марта дарувала нам вишивки, книги, також рукописи батька, що залишилися в неї. Ми її постачали прашівською українською пресою та літературою.

Востаннє ми з дружиною відвідали пані Марту в оломоуцькій лікарні 22 листопада 2011 року. Вона була в дуже поганому здоровельному стані, однак при добрій свідомості і здоровому розумі. Нашій присутності вона явно зраділа: «Ви, пане Миколо й пані Магдо, востаннє бачите мене, бо я вже не хочу жити. Мені 95 років. Втративши рівновагу, я впала і від падіння міцно покалічила себе. Мене штучно утримують при житті, а я хочу вмерти і піти до свого чоловіка на той світ. Дякую вам за все, що ви зробили для пам'яті мого тата. На другій полиці бібліотеки я залишила листа для пана Здражіла, в якому не забула і про вас». (Після похорону М. Дольницької її квартира у зв'язку зі згадуваним пограбуванням була офіційно опечатана поліцією. Через рік, після скасування печатей ми жодного листа на полиці бібліотеки не знайшли.)

Ми побачили, що її сорочка мокра. Здавалось нам, що вона навмисне вирвала із вени трубку і рідина з капельниці витікала на її тіло. Ми покликали медсестру, на яку пані Марта обурилася: «Залишіть мене в спокої! Я вже висповідалась, прийняла Святі тайни і хочу віддати душу Богові. А ви мені в цьому перешкоджаєте!» Медсестра попросила нас вийти, мовляв, вона переодягне її в суху сорочку і виминить постіль. Ми попрощались з нею поцілунками. Через три тижні – 12 грудня 2011 року пан Здражіл подзвонив

нам, що пані Марти не стало. Я негайно подав некролог в газету «Нове життя» [12] та в інтернет.

Похорон в греко-католицькому обряді відбувся 22 грудня 2011 р. в оломоуцькому крематорії в присутності її сусідів і близьких знайомих. Несподіваним (і непрошеним) гостем на похороні був її уявний «племінник» А. П. з Канади, який, підкріпившись пивом, на поминках виголосив запальну промову про його любов до «тітки» і уявну любов «тітки» до нього. Згадував і про «зłodійку» Юлію Тимошенко, яку Янукович ніби по заслугі посадив у тюрму та про гуманність канадського уряду, який надав йому канадське громадянство і т. п. Я не стерпів і перервав його: «Пане А., усвідомте собі, що ви є на поминках, не на політичному мітингу». Він замовк. І в той же вечір із квартири Марти Дольницької викрав вісім найцінніших картин та інші речі і безслідно зник. (Між викраденими речами був, наприклад, срібний кухонний сервіз із 36 одиниць з вигравіруваним «СК» – Софія Каранович – на кожній ложці, виделці і ножі – весільний подарунок її мами.) На щастя, чеська поліція його зловила з краденими речами на празькому летовищі, а через рік і три тижні картини були передані мені. Ні законного спадкоємця квартири М. Дольницької, ні мене на жодне засідання суду покликане не було. Знаємо лише, що адвокатом підсудного був Віктор Ритников з Праги, який на мій запит про хід суду і його рішення відповів (російською мовою): «В связи с обязанностью строгой конфиденциальности по отношению к информации о моем клиенте, вам, к сожалению, не могу ответить касательно его судопроизводства» (Лист зберігається в приватному архіві автора. – М. М.).

Подаю перелік картин, успадкованих від Марти Дольницької.

Перш за все, це п'ять картин **Йосипа Бокшая** (друга і колеги І. Панькевича в ужгородській гімназії): «*Портрет Івана Панькевича*» (20-і рр., папір, олівець, 23x15,5); «*Хата в горах Рахівщини*» (30-і рр., к., о., 52x39); «*Струківська церква в Ясіні*» (30-і рр., п., о., 48,5x65); «*Пейзаж з Рахівщини*» (20-30-і рр., пол., о., 62x77); «*Гірська садиба*» (20-і рр., к., о., 38x47). Чотири картини його учня **Миколи Кричевського**: «*Ужгородський замок*» (1925 р., к., о., 17x25,5); «*Портрет семірічної Тусі Панькевич*» (Марти Дольницької), (1923, п., о., 47x30); «*Хата над каналом в Ужгороді*» (1922, к., о., 47x33); «*Пейзаж біля Ужгорода*» (1925, к., о., 23x45). Два олійні натюр-

морти **Бориса Єфремова** (подаровані І. Панькевичу Теофілом Шухевичем 1941 року): «*Натюрморт з абрикосами*» (20-30 рр. к., о., 17х22) та «*Натюрморт з ягодами*» (30 рр. к., о., 16х22). Чотири картини **Миколи Федюка** з 1915-1917 років (друга І. Панькевича із студентських років у Відні): «*Портрет Івана Панькевича*» (1915-1916 р., п., о., 39х29,5); «*Козак Мамай*» (1914-16, папір, туш, олівець, 33х29); «*Гуцульська Мадонна*» (1914 р., акварель, 30х26) та «*Мазурка*» (папір, олівець, 100х60). Три акварелі **Святослава Гординського** з його подорожі в Італію на початку 30-х років, подаровані сім'ї Панькевичів Дорією Гординською-Каранович 1941 року): «*Адріатичне море*» (1935, папір, акварель, 23х30); «*Венеція-Ріальто*» (1930, папір, акварель, 22х28) та «*Флоренція. Вид від берега Арго на вежу Палаццо Веккіо*» (1930, папір, акварель, 22х28). «*Українська Богоматір з Ісуском*» (1934, к., акварель, 21,5х19), **Катрі Антонович** (близької подруги сім'ї Панькевичів) з 1941 року: «*Свята родина*» (1914-16, п., о., 39х40); **Марії Дольницької** (близької родички чоловіка Марти – Іларіона Дольницького). «*Пейзаж з качками*» (1932, к., о., 22х32) **Марії Тушицької-Русової-Чернякової** (подруги Марти Дольницької) та її дрібна скульптура «*Ведмедик*». Бюст Т. Г. Шевченка невідомого скульптора.

Разом – це двадцять три твори дев'яти українських художників.



Святослав Гординський. Українська Богоматір з Ісуском, 1934



Святослав Гординський. Венеція-Ріальто, 1930



Борис Єфремов. Натюрморт з ягодами, 30-ті рр. XX ст.

Марта Дольницька дуже дорожила картинами з батькової колекції, вважала їх найбільшим своїм багатством і хотіла, щоб після її смерті це багатство дісталось в «надійні руки». Крім того, в моїй новопридбаній колекції є кілька цінних творів народного декоративного мистецтва із її спадщини: інкрустовані шкатулки і тарілки, вишивки, статуетки. Майже всі твори були придбані сім'єю Панькевичів у міжвоєнний період в Ужгороді та у воєнний період у Празі.

В колекції є й особисті речі І. Панькевича: меблі (дві шафи, бібліотечка, робочий стіл), дві друкарські машинки, багате листування, особисті документи тощо.

У червні 2013 р. в Генеральному консульстві України у Пряшеві я влаштував виставку новопридбаних художніх творів із спадщини Марти Дольницької, комісаром якої була Генеральний консул України Ольга Бенч. Репортаж з виставки було передано по радіо та показано по телебаченню. На основі успадкованих речей я б хотів сприяти заснуванню в Ужгороді Музею Івана Панькевича та української інтелігенції з Галичини та Східної України на Закарпатській Україні у міжвоєнний період. За моїми підрахунками, у міжвоєнний період на Закарпатті працювало понад 500 емігрантів з Галичини та Східної України з вищою освітою або спеціалістів у своїй професії. Вони заслуговують на вшанування їх пам'яті. Якби такий музей було створено в окремому будинку або як окрема експозиція у вже існуючому музеєві, я є охочий безплатно передати туди успадковані речі, включаючи меблі, бібліотеку, архів та частину картин. Ініціатива в цьому відношенні повинна вийти від закарпатців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дольницька М. Нова бібліографія праць Івана Панькевича. – Пряшів, 2002. – 36 с.
2. Дольницька М., Мушинка М. Іван Панькевич у листуванні з сім'єю [9, с. 59-92].
3. Кисілевський К. Іван Панькевич. – Вінніпег, 1958. – 32 с.
4. Mušinka N. Dr. Ivan Paňkevič // Český lid. – 1958. – Č. 4. – S. 145-148.
5. Мушинка М. (ред.). Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. [Присвячений пам'яті І. Панькевича]. Т. 4. – Кн. 1. – Пряшів, 1969. – 508 с.; Т. 4. – Кн. 2. – 1970. – 222 с.
6. Мушинка М. Громадська та наукова діяльність Івана Панькевича на Закарпатті в 20-их роках // Жовтень і українська культура. – Пряшів, 1968. – С. 183-198.

7. Мушинка М. Іван Панькевич та Пряшівщина // Нова думка. – Вуковар, 1978. – № 17. – С. 49-56.
8. Мушинка М. Іван Панькевич і Закарпаття [15, с. 151-175].
9. Mušíňka M. (red.) Ivan Paňkevuč a otázky spisovného jazyka. – Prešov, 2002. – 208 s.
10. Мушинка М. З рукописного архіву Івана Панькевича [15, с. 350-372]. Передрук [9, с. 194-207].
11. Мушинка М. Голоси предків. Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935). – Пряшів, 2002. – 254 с. + CD.
12. Мушинка М. Марта Дольницька (некролог) // Нове життя. – 2011. – Ч. 49-52. – С. 4.
13. Панькевич І. Мій життєпис [5, т. 1, с. 17-43]. Передруки: [15, с. 9-39; 9, с. 81-105].
14. Paňkevuč I. Správa o výzkumné cestě do obce Kurov, konané v červnu 1957 [9, s. 148].
15. Федака П. (ред.) Матеріали наукової конференції, присвяченої пам'яті Івана Панькевича. – Ужгород, 1992. – 400 с.

THE ART COLLECTION OF IVAN PANKEVYCH AND HIS DAUGHTER MARTA DOLNYTSKA IN MY POSSESSION

Mykola MUSINKA,

PhD, Member of the Ukrainian Academy of Sciences, head of the Slovak Association of Ukrainists and Head of the Ukrainian Shevchenko Society in Slovakia

Annotation. *The author was a graduate student of Ivan Pankevych (1887-1958) at the Karl University in Prague. Musinka became a scholar of Pankevych's works and published monographs and articles on his life and works. Pankevych had one daughter, Marta Dolnytska (1916-2011). Being childless and without living relatives, Dolnytska left Pankevych's legacy to M. Musinka. The most valuable items are paintings by nine Ukrainian painters: Y. Bokshay (5), M. Krychevsky (4), M. Fediuk (3), S. Hordynsky (3), B. Yefremov (2), M. Tushytska (2), K. Antonovych, M. Dolnytska, and unknown artist, one of each. The article gives a short biography of both I. Pankevych and M. Dolnytska as well as a description of the paintings and the items from Dolnytska's apartment as well as the library and archives. The majority of these items are destined to be donated to a future museum of the interwar (1918-1939) political emigration from Halychyna and Eastern Ukraine to Transcarpathia.*

Key words: *Ivan Pankevych (Pankevic), Marta Dolnytska (Dolnicka), Zakarpathian school of painting, Yosyp Bokshay, Mykola Krychevsky, Sviatoslav Hordynskym.*



Шкатулки, годинник та інші інкрустовані вироби з колекції Івана Панькевича.



Фото з похорону Марти Дольницької.

**НЕВІДОМА КОЛЕКЦІЯ ХУДОЖНІХ ФОТОГРАФІЙ
РУДОЛЬФА ГУЛКИ ІЗ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСИ
1920-1928 РОКІВ**

УДК 77.04:7.074(437.1)

Магда МУШИНКА,
*учителька З'єднаної школи ім. Т. Шевченка в Пряшеві,
м. Пряшів, Словаччина*

***Анотація.** Нещодавно в архіві Слов'янської бібліотеки в Празі була виявлена коробка з 3500 фотографіями (позитивами та негативами) чеського перекладача та громадського діяча Рудольфа Гулки (1887-1961), між якими є 1052 світлин із території Закарпатської України 1920-1928 років. В статті подано нарис про Р. Гулку та короткий опис нововиявленої колекції фотографій із Закарпаття.*

***Ключові слова:** Рудольф Гулка, Закарпаття, Підкарпатська Русь, історичні фотографії, чесько-українські взаємини.*

Чеський письменник, журналіст та кооперативний діяч Рудольф Гулка (1887-1961) відомий, перш за все, як перекладач і популяризатор української літератури. Менш відомим є факт, що у міжвоєнному періоді він певний час працював на Закарпатській Україні, яка в 1918-38 роках входила до складу Чехословацької республіки під офіційною назвою «Підкарпатська Русь». Цю територію, він вперше відвідав 1920 року і, так би мовити, з першого погляду закохався в неї. В одному з листів до дружини письменника Марка Черемшини Наталі Семенюк він про це писав: *«Перший раз, я був на Закарпатті у 1920 році, коли стан цієї країни був після I-ї світової війни страшний. Ужгород – у нашому розумінні – був великим і неохайним селом. За роки, коли я побував на Закарпатті, я відвідав майже всі міста і села, і звідти походить моя любов до Закарпаття і, взагалі, до України. Отже [ця любов] народилась не романтично, а зі співчуття до бідних, але добрих людей. Я тоді, що міг, зробив для них»* [3, с. 16].

В тому ж 1920 році він став головним ревізором (vrchní revídent) Хліборобського кооперативного об'єднання в Ужгороді («Zemědělská družstevní jednota»). З цієї позиції, як згадує Наталя Семенюк, Р. Гулка надавав *«багатьом селянам матеріальну допо-*

могу, захищав їх на судових процесах, писав скарги в урядові установи, закликав, виступаючи в народних читальнях, до освіти й боротьби з експлуататорами. Він співчував також радикальному рухові на Західній Україні, на який покладав великі надії» [3, с. 15].

У 1924 році він на запрошення директора музею «Гуцульське мистецтво» в м. Косові Кириленка побував на Гуцульщині, яка справила на нього незабутнє враження. До Праги він повернувся з великою кількістю творів гуцульського народного мистецтва (килимів, різьб'яних виробів, кераміки, вишиванок, писанок тощо), з яких влаштував у своїй празькій хаті приватний музей.

У Хліборобському кооперативному об'єднанні з осередком у Празі він працював від юних літ до відходу на пенсію 1946 року.

У лютому 1922 року Р. Гулка переселився на Закарпаття на довгий час. В тому ж році у Львові він відвідав найвизначнішого дослідника цього краю Володимира Гнатюка (1871-1926), який вже раніше постачав його творами українських письменників. Під його впливом він почався глибше цікавитися Закарпаттям і за його порадою переклав на чеську мову працю Едмунда Егана «Економічне положення руських селян в Угорщині» [6].

У листі до Н. Семенюк від 15 квітня 1957 року він згадує: *«Коли я 1920 року зачав цікавитись українською літературою, мені, крім декількох українців на Закарпатській Україні, був головним провідником покійний Володимир Гнатюк. Його ласкавістю я дістав зі Львова українські книжки, серед котрих були насамперед твори покутських класиків – новели Стефаніка, Черемшини й Мартовича. Це були перші твори, котрі я переклав на чеську мову. Я крім багатьох інших творів української літератури, класичної й радянської, котрі вже вийшли друком, вертаюсь все до творів цих трьох класиків, тому що готую нові повні видання. Цим способом я є в постійній дружбі з ними» [3, с. 17].*

У Празі він нав'язав стосунки з українським мовознавцем Василем Сімовичем (1880-1944), який втаємничив його в секрети гуцульських говорів. У вільний час він заочно відвідував лекції і семінари з української мови і літератури в Українському вільному університеті та Високому педагогічному інституті ім. Драгоманова в Празі. Спілкувався також з іншими українськими емігрантами Праги: Володимиром Січинським, Вадимом Щербаківським, Іваном Кулецем тощо. Тісні стосунки він утримував також з чесь-

кими карпатознавцями: Франтішком Тіхим, Флоріаном Заплеталом, Їржі Полівкою та іншими.

Найтісніші контакти він мав з Василем Касіяном (1895-1976), студентом Академії образотворчого мистецтва та Української студії пластичного мистецтва у Празі. Ця дружба між митцями тривала протягом всього їх життя, хоч після виїзду В. Касіяна в Радянський Союз 1927 року обмежувалася інтенсивним листуванням. У 1958 році В. Касіян відвідав Р. Гулку в Празі, з чого вони оба були дуже задоволені [3, с. 16].

Рудольф Гулка весь час мріяв побувати в Україні, зокрема на близькому його серці Закарпатті та Гуцульщині, однак у 40-50-х роках ці землі були для закордонних туристів недоступні. Наприкінці 50-х років до Києва (якого він ніколи в житті не бачив) запрошував його друг Василь Касіян, однак стан здоров'я не дозволив йому скористатися цим запрошенням. Наталія Семенюк запрошувала його відвідати Меморіальний музей Марка Черемшини у Снятині. За три дні до смерті, 5 вересня 1961 року він їй писав: *«Ви є щаслива тим, що Снятин є на підніжжю тих чудесних [Карпатських] гір, котрих я вже не побачу»* [3, с. 17].

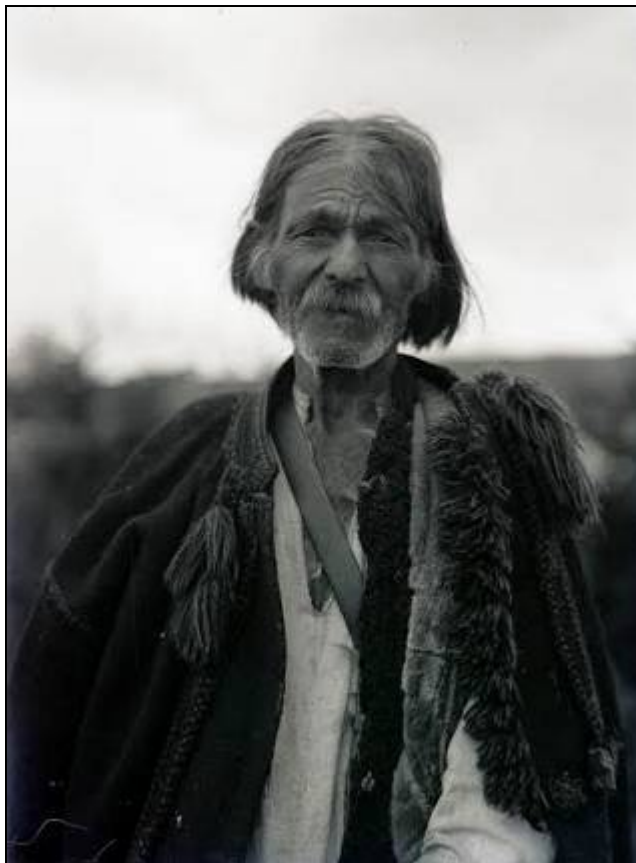
Рудольф Гулка упокоївся в Празі 8 вересня 1961 року на 74-му році життя.

У 1962 р. В. Касіян разом з Н. Семенюк опублікував в Україні зворушливий некролог на смерть Р. Гулки під назвою «Пам'яті великого друга України» [8].

Здається, що найвлучнішу оцінку заслуг Рудольфа Гулки перед українською літературою дав один з найвизначніших українських письменників та кінорежисерів Олександр Довженко (1894-1956), який на Декаді української літератури і мистецтва в Москві в розмові з В. Касіяном заявив: *«Якби серед перекладацької когорти світу знайшлося бодай десять подібних Гулці, то українська література здобула б не меншу популярність серед народів світу, ніж, скажімо, англійська чи французька, вирвавшись таким чином з-під штучного ковпака, під який була загнана свого часу великодержавними царськими кураторами від нашої самобутньої культури, що тяжіли над нею, немов Дамоклів меч, впродовж кількох століть. Дух нашого народу, його висока культура лякали царизм, бо уявлявся йому страшним і небезпечним "джином"»* [3, с. 15; 4]. Ці слова не втратили актуальність і в наш час.



Фото Р. Гулка. Пастух в «губані»



Гуцул.

Від другої половини 20-х років ХХ ст. Р. Гулка був редактором кооперативного тижневика «Zemědělské družstevní listy» (раніше – «Zemědělské listy»), з літературним додатком «Přástký» (Вечорниці), в якому часто публікував оповідання українських письменників у власному перекладі та власні фотографії. Живучи в Празі, він до 1928 року майже щороку їздив на Закарпаття. Професія журналіста дозволяла йому відвідувати також інші країни світу. Одну із своїх численних подорожей він здійснив навіть в Африку. Нерозлучним супутником усіх його подорожей був фотоапарат.

У 1946 році, коли виїзд із Чехословаччини за кордон був значно обмежений, а в Закарпатську Україну (приєднану в тому ж році до Радянського Союзу) герметично закритий, Р. Гулка вийшов на пенсію і повністю присвятив себе перекладацькій діяльності, головним чином, з української літератури. У 40-50-х роках він став найвизначнішим перекладачем і популяризатором української літератури в Чехії. На чеську мову він переклав твори Івана Франка («Борислав сміється», 1951, «Рубач», «Захар Беркут», 1956 та дві книжки його оповідань, 1951); Григорія Квітки-Основ'яненка, («Тут є твій скарб», 1948); Ольги Кобилянської («Земля», 1947, «В

зелених горах», «У неділю рано зілля копала», 1957; збірник оповідань та нарисів, 1954); Михайла Коцюбинського («Fata morgana», 1949; «Оповідання», 1951; «Тіни забутих предків», 1954); Гната Хоткевича («Гірські акварелі», 1924); Марка Черемшини («З гучульських гір», 1946, «Спіймали злодія», 1957); Ольги Кобилянської («Природа, 1957); Олександра Копиленка («Зароджується місто», 1948); Олеся Гончара («Пропороносці», 1948; «Таврія», 1955). Переклав також «Лісову пісню» Лесі України, «Непоборних» Катрі Гриневич, «Люборацьких» А. Свидницького, «Юрка Крука» Петра Козланюка, а також твори Василя Стефаника, Петра Панча, Натана Рибака, Симона Сляренка, Юрія Смолича, Петра Козланюка та інших [1]. За цей короткий період він видав понад два десятки книжок українських авторів у власних перекладах. Кілька з них були видані у 2-4 перевиданнях масовими тиражами 25-50 тисяч примірників [6].

Про інтенсивність зв'язків Р. Гулки з Україною свідчать листи до нього 41 діяча української культури, що зберігаються в рукописному архіві Слов'янської бібліотеки в Празі. Серед них є 142 листи Василя Касіяна, 65 – Наталі Семенюк, 26 – Івана Долгоша, 13 – Олеся Гончара, 11 – Юрія Мельниченка та 10 – Петра Козланюка [2, с. 383]. Якби опублікувати ці листи разом з відповідями на них хоча б у скороченому варіанті, був би це вагомий документ про чехословацько-українські взаємини на ділянці культури у 20-50-х роках 20 століття.

* * *

Нещодавно в архіві Слов'янської бібліотеки в Празі була виявлена велика колекція – 3500 (!) фотографій (негативів та позитивів), з них 1052 (!) – з колишньої Підкарпатської Русі. В значній кількості професійно кольорованих. Вони охоплюють період 1920-1928 років. Майже ніщо з цієї великої колекції досі не було публіковано.

Як потрапила ця колекція в Слов'янську бібліотеку, поки що остаточно не з'ясовано. Вірогідно, заніс її туди хтось із родичів фотографа (подружжя Гулків було бездітним) разом з його листами від українських діячів культури та іншими матеріалами із його спадщини. Вперше зайнялись опрацюванням закарпатської фотоколекції Іванна Грешлик у 2009 році.



Звіз молока з полонини



Весільні дружби і дружки із околиці Сабінова

У 2010-2012 роках закарпатську колекцію світлин опрацювала працівниця Слов'янської бібліотеки Гана Оплештілова (під керівництвом директора Лукаша Бабки). По суті, колекція є підготовлена до друку окремою книжкою з додатком DVD, яка б мала появитися у 2014 році під назвою «Заникнутий світ Підкарпатської Русі у фотографіях Рудольфа Гулки» [9].

У вступній статті Гана Оплештілова про колекцію Р. Гулки, між іншим, пише (подаю в перекладі з чеської мови із значними скороченнями):

Рудольф Гулка пройшов територію Підкарпатської Русі скрізь-наскрізь. Більше ніж центральні регіони цікавили його віддалені місця [...]. Шукав пейзажі без людей, ялинові та букові ліси, гірські масиви, перевали, високі гори [...]. Фотографував найдавніші пам'ятки – фортеці та їх розвалини, а теж види на край з цих розвалин. Частими мотивами його фотографій були гуцульські будівлі з дерева, але й глиняні хати (білі та сині) з гонтовими стріхами; екстер'єри та інтер'єри дерев'яних церков [...]. Цікавив його теж людський елемент, головним чином селяни, яких портретував у їх природному середовищі: дітей, що граються на подвір'ї, бабусю з внучкою, матір з дитиною тощо. Фотографував людей при праці, але й відпочинку, не оминаючи сільські гуляння та релігійні свята. Захоплювали його вишивки, кераміка, вироби з дерева, шкіри... При своїх подорожах зустрічався з циганами, побут яких залюбки фотографував. Значну увагу приділяв пастушеству на полонинах, перевалі молока в долини [...]. Документував млини, спуск дерева з гір жолобами та його сплавлення по Тисі. В містах фотографував храми, монастирі, синагоги, школи, але й багатолюдні площі, ярмарки. Не оминав ні пам'ятки техніки, промислові підприємства, греблі на ріках та вузькоколіїні залізниці, але й сліди Першої світової війни, головним чином, воєнні цвинтарі» [9, с. 12-13].

На жаль, лише незначна частина світлин та негативів Р. Гулки (приблизно десять проц.) паспортизована самим автором. Більшість з них Г. Оплештілова ідентифікувала на основі літератури, інші – Михайло Сирохман та Микола Мушинка. Найбільшу цінність представляють світлини дерев'яних церков: Ясіня, Нижнє Бистре, Гусний, Кострино, Прислоп, Ізки, Салдобош, Стебна, Тороня, Крайниково та інші. Чимало з них пізніше були автором кольоровані.



Церква в Миролі

На території Пряшівщини він задокументував дерев'яні церкви в Бистрому, Кожухівцях, Полянї, Миролі, Стриговці, Кружльовій, Ладомировій, Доброславї та інших. Значну увагу присвячував і кам'яним будівлям, головним чином міській архітектурі.

Рудольф Гулка був і бездоганим графіком. В 1925 р. він власним коштом видав колекцію із шістнадцяти листівок дерев'яних церков та дзвіниць Закарпаття у власному графічному зображенні [5]. Свою доповідь я буду ілюструвати репродукціями світлин на екрані, запозичених мені дирекцією Слов'янської бібліотеки.

Лукаш Бабка та Ганна Оплештілова готові на «Ерделівських читаннях» наступного року презентувати свою книгу, яка заслуговує на те, щоб бути виданою теж українською мовою.



Ромська родина



Повернення євреїв з ярмарку



Хата під солом'яною стріхою

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бабота Л.* Гулка Рудольф // Енциклопедія сучасної України. Т. 6. – Київ, 2006. – С. 610.
2. *Vasek J.* Korespondence Rudolfu Hůlkovi [6, s. 383].
3. *Воркалець М.* Рудольф Гулка і Україна: Поетичний літопис чехословацько-української дружби // Дружно вперед. – 1988. – № 4. – С. 15-17.
4. *Воркалець М.* Рудольф Гулка. «Я син села...» // Всесвіт. – 1989. – № 8.
5. *Hůlka R.* Podkarpatská Rus. Dřevěné kostoliky a zvonice. – Praha, 1925.
6. *Egan E.* Hospodářský stav rusínských venkovanů v Uhrách. – Praha, 1922.
7. *Zilynskyj O.* (red.). Sto padesát let česko-ukrajinských literárních styků. 1814-1964. Vědecko-bibliografický slovník. – Praha, 1968.
8. *Касіян В.* – Семенюк Н. Пам'яті великого друга України // Жовтень. – 1962. – № 4.
9. *Opleštilová H.* Zmizelá svět Podkarpatské Rusi ve fotografiích Rudolfa Hůlky (1887-1961). На правах рукопису. – Прага, 2013. [В доповіді посиляюся на комп'ютерну верстку вступної статті цієї праці (15 стор.), ласкаво запозичену мені авторкою].

***UNKNOWN COLLECTION OF RUDOLF HULKA'S ARTISTIC PHOTOS FROM
SUBCARPATHIAN RUS IN 1920-1928***

Magda MUSHYNKA,

*former teacher of Taras Shevchenko School in Presov,
now retired*

Annotation. Recently in archive of Slavonic Library in Prague, a box with 3500 photographs (positives and negatives) of the Czech translator and public activist Rudolf Hulka (1887-1961) was found. Among them there are 1052 pictures from the territory of Transcarpathian Ukraine in 1920-1928. The article presents an essay on R. Hulka and a brief description of the newly discovered collection of photos from Transcarpathia.

Key words: Rudolf Hulka, Transcarpathia, Subcarpathian Rus, historical photographs, Czech-Ukrainian relations.

УКРАЇНСЬКИЙ СКУЛЬПТОР ДІАСПОРИ БОГДАН-МИКОЛА МУХИН: СПЕЦИФІКА ЖАНРУ

УДК 7.071.1(477)

Галина СТЕЛЬМАЩУК,

*доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМУ,
завідувач кафедри історії і теорії мистецтва ЛНАМ,
м. Львів, Україна*

Анотація. У статті йдеться про відомого українського скульптора з діаспори Богдана-Миколу Мухина, визначається творчий метод митця, утверджується думка, що творчості Богдана Мухина притаманні надзвичайна швидкість фіксації об'єкта, стихія, динамізм руху, героїзація історичного минулого українського народу.

Ключові слова: Україна, діаспора, скульптура, жанр, світовий мистецький рух, романтика, героїзація.

Багато українських митців були змушені покинути Україну у зв'язку з політичною ситуацією, що склалася після програних визвольних змагань у ХХ ст. Ці митці продовжували творчо працювати поза межами Батьківщини, не відмовляючись від свого українства ні в житті, ні в творчості. Більше того, вони активно включилися у світовий мистецький процес. До когорти таких митців належить скульптор Богдан Мухин, який яскраво проявив себе в історичному жанрі. Спостереження Б. Мухина тісно пов'язані з романтикою героїзованого і опоетизованого історичного українського минулого. Для своїх творів він вибирав мотиви саме з героїчних епох – княжого періоду і козацької держави: «Слава», «Князь Ігор», «Володимир Великий». Для творчості Богдана Мухина характерні надзвичайна швидкість фіксації об'єкта, стихія, динамізм руху. Ці характеристики притаманні саме його степовій вдачі. У його творах людину всюди супроводжує кінь. Він зображує його з особливою майстерністю і любов'ю. Кінь у Б. Мухина не тільки тварина, передана зі знанням анатомії, а щось більше – це уособлення степу, простору, безкраю, вітру. Богдан Мухин відчуває коня як вроджений степовик. Митець уміє дати «психологічний портрет» коня [1, с. 22]. Це й не дивно, адже Б. Мухин походив з Донеччини, де ще живі були нащадки козаків, де сімейні перекази від

покоління до покоління передавали славу козацьку бувальщину, де степ був життєвим середовищем, а коні – колишні бойові побратими – ще були вірними помічниками і незрадливими друзями, якими гордилися.

Народився Богдан Мухин у 1916 р. в Донецьку. У 1930-1939 роках вчився скульптури в Одесі, закінчив Київський художній інститут (1936). У 1940 р. приїхав до Львова і був керівником скульптурного відділення Львівської мистецько-промислової школи [5, с. 68]. З наближенням радянських військ і тоталітарного режиму змушений був перебратися за кордон. Богдан Мухин отримав хорошу освіту в Україні. Працюючи у Німеччині і США, він уже досконало володів технікою скульптури і матеріалом. Митець створив чимало високомистецьких скульптур, серед яких переважала козацька тематика. У 1947 р. (завдяки заходам Української спілки образотворчих митців) у м. Геттінгені відбулася персональна виставка творів українського скульптора Богдана Мухина. Вони були виконані в бронзі, мармурі, були й воскові моделі для подальших відливів у матеріалі та мала пластика зі срібла [2, с. 9]. Творам скульптора – «Слава», «Князь Ігор», «Кінь в степу», «Козак з арканом» – притаманний неймовірний динамізм, особливо у відображенні бігу коней та в рухах вершників. Виразною у цьому аспекті є скульптурна композиція «Слава».



Б. Мухин. Слава. Віск

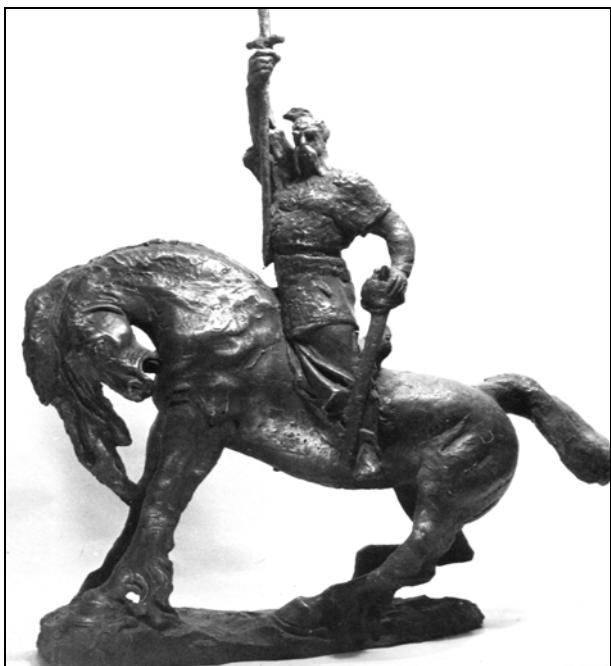
Вона дає можливість найкраще збагнути творчий метод митця. Б. Мухин ліпив свої моделі виключно із воску, маючи на увазі виконувати їх у подальшому в бронзі або сріблі. Композиція «Слава» включає три вершника і коней, її основний стрижень зосереджений в одній точці, у якій опираються три пари кінських ніг, решта скульптурної маси летить у повітрі. Всі три групи коней наче зливаються з вершниками

в одну фантастичну фігуру, що підкреслює рух уперед, лет, порив. І лінії цього лету митець підпорядкував усе: напружені ноги коней, подані назад і протиставлені напрямку основного руху, по-

статі вершників, розвіяні жупани, тигрова шкура, зброя, ремені – все те відривається від землі і злітає; маса єдиним поривом підноситься вгору. Ідеєю «Слави» є лет, порив. І такою у нашій свідомості постає козацька слава [1, с. 23].



Б. Мухин. Князь Ігор. Віск



*Б. Мухин.
Князь Володимир. Бронза, 1959.*

У скульптурному творі «Князь Ігор» пластична ідея інша.

У цій групі, овіяній поезією «Слова о полку Ігоревім», є щось погрозливе і трагічне. Це відчуваємо, дивлячись на похилену голову могутнього коня, наче врослого в землю, у піднятій в стременах постаті князя, що став віч-на-віч зі своєю долею, яку сам викликав до бою. Митець представив момент, у якому передав наближення чогось невідомого і трагічного. Це надзвичайно поетичний твір на тему українського минулого.

Крім вказаних творів, Богдан Мухин створив у Німеччині скульптури: «Чумак», «Рапсодія козаччини», позначені вже вгадуваним «мухинським» динамізмом. І Кейван відзначав, що Богдан Мухин виявляв бездоганну технічну майстерність у виконанні своїх творів у різних металах, зокрема у бронзі та сріблі, завершуючи відливи карбуванням, оксидуванням, поліруванням. Проте більшість його творів була відлита з

воску, матеріалу дешевого і нетривкого, які з часом знищилися. Богдан Мухин майже не послуговувався моделями. Його приваблювала швидка обсервація, так легше було внести у свої твори щось романтичне і фантазійне.



*Б. Мухин.
Запорожець. Віск*

У 1950 р. Богдан Мухин переїхав до США і там розпочався новий період його творчості [2, с. 13]. Митець жив у Філадельфії, де мав свою скульптурну майстерню. У 1959 р. виконав ще одну скульптуру на історичну тематику (у бронзі) – «Князь Володимир». Брав участь у всіх значних українських виставках, де показував свої твори, втілені у бронзу, мармур, віск. Виконував багато робіт у мармурі для американських церков.

Є у Богдана Мухина серія робіт, пов'язаних з козацьким побутом, мальовничими постатями запорожців. В них митець ретельно опрацював деталі, аксесуари, що приводить його до надмірного натуралізму. Це такі твори як «Козацький сотник», «Запорожець», «Чумак у степу» та ін.

Чумак у степу наче володар просторів пропливає на своєму возі безкраїм степом. Митець реалістично передав характерні риси волів, чумака, ретельно опрацював деталі воза. У деяких творах відчувається надмірна деталізація форми. Іноді скульптор передає орнамент на драперії, тобто деталі, які розбивають єдність композиції. Проте Б. Мухин ніколи не опускався до деталізації де є динаміка, рух. Саме рух і динаміка роблять його роботи високохудожніми, оригінальними і цікавими.

В Інституті св. Климента Папи у Римі, Українського Католицького Університету у Львові, знаходиться кілька робіт, датованих 1943 р. львівського періоду творчості Богдана Мухина [4, с. 69-85].

Це високомистецькі невеликі за розміром рельєфні роботи, виконані технікою різьби в сріблі: «Два козаки на конях», «Степ-товариш», на якому зображений кінь в ошатному обладунку, «В степу» – закомпоновані кінь і орел. Ще одна, більша за розміром, робота,

рельєф, виконаний у бронзі вже у США, – «Останній кошовий Запорозької Січі П. Калнишевський (1951).

Є у Б. Мухина зображення жіночого тіла. Гармонійністю відзначаються його твори «Акт», «Молитва», «Ніч». Твори Б. Мухина – це здебільшого виплід його багатой фантазії. Тому у нього нема повторів, завчених і багато разів повторюваних поз, зате скрізь домінує велика свобода руху, чогось нового і несподіваного. Він сміливо оперує формою. Здавалось би, літературні оповідальні романтично-героїчні історичні сюжети були б банальними, але виконані вони так майстерно, з гармонійними формами і пропорціями, що сприймаються як високохудожні завершені твори мистецтва. Проблема образотворчої ідеї й форми розв'язана митцем ідеально. Ідея і форма наповнені у його творах українським змістом. Помер Богдан-Микола Мухин у 1962 р.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гординський Святослав. Крук. Павлось. Мухин. – Мюнхен, 1947.
2. Кейван І. Українські митці поза Батьківщиною. – Едмонтон–Монреаль, 1996.
3. Каталог. Виставка українського мистецтва заходами українського виставкового комітету в Детройті 24 вересня – 2 жовтня. – Детройт, 1960.
4. Стельмашук Г. Г. Українські митці в Римі // Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць. Спецвипуск. Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, Львівська національна академія мистецтв / Упорядник Галина Стельмашук. – Львів, 2011.
5. Шмагало Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі. 1850-1950. – Львів, 2002.

UKRAINIAN DIASPORA SCULPTOR BOHDAN-MYKOLA MUKHYN: SPECIFICITY OF GENRE

Halyna STELMASCHUK,

*Ph.D. (history of art), professor, corresponding member of the National Academy of Art of Ukraine, Head of the chair of art history and theory,
Lviv National Art Academy,
Lviv, Ukraine*

Annotation. *The article tells about Bohdan-Mykola Mukhyn, a well-known sculptor of Ukrainian Diaspora. The art method of the artist is defined. The unique swiftness of the object fixation, spontaneity, dynamic movement, heroic aura of the history of Ukrainian people are thought as the main features of the Bohdan Mukhyn creative work.*

Key words: *Ukraine, Diaspora, sculpture, genre, world art movement, romanticism, heroic approach.*

ГНАТ РОШКОВИЧ У ЗАКАРПАТСЬКОМУ ПРОФЕСІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ

УДК 7.046.3(477.87)

Михайло ПРИЙМИЧ,
*кандидат мистецтвознавства, докторант ЛНАМ,
м. Ужгород, Україна*
Василь СКАКАНДІЙ,
*народний художник України,
доцент кафедри образотворчого мистецтва ЗХІ,
м. Ужгород, Україна*

***Анотація.** У дослідженні розглядається питання зв'язків визначного майстра церковного та світського малярства Австро-Угорщини Гната Рошковича з історичним Закарпаттям. Зазначається, що з юних років художник увібрав значну культурно-церковну спадщину краю, а також зазнав помітного впливу відомих на той час місцевих живописців, зокрема Ференца Гевердле та Фердинанда Видри. Результати дослідження дозволяють говорити, що твердження про поверхове ставлення художника до рідного краю є хибним, оскільки не враховує церковного чинника у формуванні культури краю та особистості митця.*

***Ключові слова:** церковний живопис, стінопис, Закарпаття, Австро-Угорщина, салон.*

Вивчення закарпатського образотворчого мистецтва помітно активізувалося, свідченням чого є видання останніх років, зокрема: «А. Ерделі», автор проф. І. Небесник, «Імен» – під редакцією проф. І. Небесника, М. Сирохмана та П. Балли, «Адальберт Ерделі» – альбом, укладений А. Ковачем, «Й. Бокшай» – альбом, що вийшов під редакцією В. Зайцева, та цілий ряд інших. Даний процес значно пожвавився після 2000 р., що логічно пов'язати з відкриттям Закарпатського художнього інституту, де зараз готується кілька дисертаційних досліджень, темою яких є вивчення образотворчого мистецтва краю.

Наукові пошуки останніх п'ятдесяти років спрямовані головним чином на саме явище закарпатської художньої школи та на творчість окремих її представників. Серед останніх найбільш часто згадуються імена та твори А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайла, А. Коцки, Е. Контратовича й інших. У коло цих досліджень потрапила також

творчість сучасних корифеїв краю, зокрема В. Микити, Ю. Герца, І. Ілька, В. Скакандія, В. Приходька. На жаль, дослідження дуже мало охоплюють художні процеси ХІХ ст. та попередніх століть, де, на нашу думку, необхідно шукати важливі чинники для розуміння сучасного стану закарпатського образотворчого мистецтва та культури загалом.

У нашому дослідженні науковий інтерес викликала постать одного з визначних закарпатських художників Гната Рошковича. Його ім'я останнім часом мало певний резонанс у середовищі закарпатської громадськості, чому посприяло встановлення в Ужгороді пам'ятника художнику, виконаного скульптором Михайлом Колодком. Медіа активно зреагували на встановлення скульптури, але на цьому все і завершилося, даючи підстави говорити, що ім'я художника у закарпатському інформаційному полі існує тільки як історичний факт, без особливого розуміння його місця у контексті культури краю. Це ж саме можемо говорити і про загальноукраїнський контекст. Виникає своєрідний закарпатський, а можливо, й український, парадокс, коли особі устанавлюється монумент, а ім'я її не тільки широкому загалу мало відоме, а навіть спеціалістам говорить не так багато.

Це спонукало до пошуку зв'язків художника із Закарпаттям (що не є підтасовуванням фактів), адже Гнат Рошкович народився недалеко від сучасного Ужгорода 28 вересня 1854 р. у с. Славковці Земплінської жупи у родині греко-католицького пароха Гната Рошковича (на території сучасної Східної Словаччини). Після народження Гната батька перевели до Ужгорода духівником Ужгородської семінарії [1], де останній був відомий як письменник, перекладач та видавець. У 1857 р. разом із родиною до Ужгорода приїхав і малий Гнат Рошкович, де згодом вступив на навчання до гімназії. Саме в Ужгородській гімназії хлопець зробив перші кроки в малюванні під керівництвом викладача Ференца Гевердле [2], який приватно займався з юнаком, адже у гімназії Г. Рошкович навчався тільки до четвертого класу, бо внаслідок хвороби не міг продовжувати навчання. У 1870 р. [3, с. 49-57] Гнат Рошкович перебуває у селі Білки (сучасний Іршавський район), де в ту пору жив і працював єпархіальний художник, майстер монументального живопису Фердинанд Видра (1815-1879). Останній тут завершував роботи над стінописом та іконами для іконостасу (є

припущення, що проект іконостасу у Білках належить також Ф. Видри). Монументальний живопис у Білках вражає своїм композиційним розмахом і глибоким розумінням принципів побудови єдиного колориту. Можна припустити, що саме контакти з творчістю Фердинанда Видри відіграли для Гната Рошковича вагому роль у формуванні його як майстра церковного монументального живопису. Таким чином, бачимо досить тісний зв'язок художника з нашим краєм, де визначилася доля і його творчий шлях.

Маємо підстави вважати, що саме співпраця з визначним закарпатським художником Фердинандом Видрою вплинула на те, що художник вступив у 1875 р. на навчання до Школи декоративного мистецтва (Mintarajziskolá) в Будапешті, яку завершив у 1879 р. Тут дещо уточнюємо інформацію Г. Островського про те, що у 1878 р. Г. Рошкович вступив до Будапештської академії мистецтв. Відомо, що він навчався у Школі декоративного мистецтва і мав там помітні успіхи, що дозволило йому отримувати стипендію архієпископа Лароша Гойнолда. [1] Також не виглядає правдоподібною інформація про те, що у Будапешті художник навчався у Дердя Бенцури, оскільки останній приїхав до Будапешта тільки у 1883 році, а це час, коли художник перебував у Римі.

Продовжив навчання з 1880 року в Мюнхені, правда, в академії провів тільки півроку, а потім найняв незалежну студію і працював у баварській столиці півтора року. З цього року він отримав право виставлятися на виставці галереї «Műcsarnok» (М'ючарнок). У 1883 р. на виставці згадується робота із зображенням Йосипа Обручника, що стала вівтарним образом. У 1882 р. на щорічній виставці робота «Маленьке червоне яблучко» отримала широке визнання і стала надзвичайно популярною в Угорщині, адже була репродукованою багатьма митцями цієї країни. На цій же виставці офіційне визнання художник отримав за іншу роботу сакральної тематики, а саме «Зіслання Святого Духа», за яку отримав премію у 300 форинтів [4].

Захоплення сакральним мистецтвом і перший значний успіх підштовхнули митця поїхати в Рим (1882-1883), де вивчав роботи старих майстрів. Мистецтво Італії настільки вплинуло на художника, що він вирішив змінити фах, бо перевершити майстрів бароко він не бачив можливим. Така депресія змусила його по-

вернутися до Ужгорода, де, влаштувавшись вчителем малювання, прожив майже два роки.

У 1885 р. повертається у Будапешт, де проживе до 1915 р., і влаштовує персональну виставку в галереї «Műcsarnok», що немов символізувало його повернення у мистецтво. Тут за твір «Маленьке червоне яблуко» отримав премію в розмірі 600 форинтів та був нагороджений Великим дипломом Угорського товариства образотворчого мистецтва [4].

У 1900 р. Гнат Рошкович був нагороджений Малою золотою медаллю Угорщини, яку отримав від галереї «Műcsarnok». У 1902 р. отримав премію 2000 форинтів ім. Кароля Лотца від Угорської королівської школи образотворчого мистецтва [1].

У кінці ХІХ ст. Г. Рошкович стає одним з найвідоміших живописців-монументалістів. У Будапешті розписує зали св. Стефана в королівському палаці. На цей період (1881) припадає виконання образів для Пряшівської катедрі, а в 1888 р. – фрески у Синайській церкві (жупа Земплін, сучасна Східна Словаччина) у місті Сніна. Окрім цього, пензлю майстра належать композиція «Благовіщення» в монастирі Марія-Радна (Румунія), вівтарні образи в Левочі (Словаччина). Наприкінці 1891 р. виконує розписи плащаниці для Пряшівської катедрі, а також починає розписувати стелю над бічними каплицями. Однак через претензії одного з каноніків, що художник малює «якось не по-нашому», Г. Рошкович зафарбовує свій підпис під готовою роботою і припиняє працю в храмі [7]. Згодом розписував храми у Будапешті, наприклад, базиліка св. Стефана, а також римо-католицький храм на Йозефвароші (1894-1895), церкву на площі Рожанка та розписи Російського собору в Пряшеві.

Останні десять років життя Гната Рошковича (1905-1915) були важкими, внаслідок швидкої втрати зору через катаракту. Після операції зір на деякий час повернувся, дозволивши художнику виконати одну з останніх своїх робіт – розпис іконостасу греко-католицької церкви на площі Троянд у Будапешті. Проте низку великих робіт Гнату Рошковичу не вдалося завершити.

Сказати, що на такий значний творчий шлях художника вплинула тільки зустріч з двома відомими художниками на Закарпатті, було б перебільшенням. Маємо підстави говорити про особливе ставлення до образотворчого мистецтва у краї, адже воно було

тісно пов'язано з церквою, навколо якої і розвивалося більшість культурних процесів руського населення. Процеси історичного самоусвідомлення були тісно пов'язані з церквою, зокрема з її виникненням та історією. Перебування в Ужгороді збіглося з діяльністю в краї так званої другої хвилі будителів. Це дозволяє говорити, що і живописну композицію «свв. Кирило та Мефодій» 1876 р. [5, с. 165] художник вибрав не випадково. Цікавим фактом є те, що, перебуваючи в Ужгороді після року навчання у Школі декоративного мистецтва, молодий художник виконує чудову роботу на високому професійному рівні. Це дає підстави говорити, що митець за рік не зміг би настільки добре освоїти рисунок і живопис. У наступному 1877 році Гнат Рошкович на прохання Андрія Поповича розписав церкву Святої Трійці у селі Велика Копаня Виноградівського р-ну. Тут його авторству належить образ св. Миколая, іконопис для іконостаса та п'ять образів, розташованих на амвоні [6, с. 558]. На жаль нам поки що не вдалося детально обстежити цього об'єкта. До цього ж періоду належить виконання вівтарного образу до Цегольнянської церкви в Ужгороді та розписи в Мукачеві [3, с. 51].

Особливо цінною працею художника стала його робота, виконана у 1879 році, часі смерті його першого професійного вчителя Фердинанда Видри. Це образи до церкви Успіння Пресвятої Богородиці у с. Красношори (сьогодні Красна Тячівського р-ну), які було виконано на кошти найбагатшого селянина Федора Носа. У цьому часі син Федора вчився в Ужгородській семінарії і познайомився з художником Гнатом Рошковичем, який якраз закінчував Школу декоративного мистецтва. Після звернення Федора Носа Гнат Рошкович виконав всі ікони для іконостаса. Складно сказати, чи робота розпочалася раніше, ще під час навчання художника у Будапешті, чи ця робота була виконана за один рік. Напис на іконостасі на образі Христа Вседержителя: «Сей храм / совершень 1879 года / мѣсяця септембрия 30 го / благодителемъ Носа Федоромъ землевладѣльцем / весы Краснышорской Потъ Влади́ніемъ благовѣрного царя нашего / Францъ Іосифа Іго / Владичества Кір / Іоана Пастелія / такъ такожде попеченіемъ / выс. пре. Кривоша-на / Михайла Маркуша благочинныхъ Петра Медвецаго, / и Михаила Мелешъ в мѣсто пра / уодника же їтер: Монаха Николая / Чисарика чина св. Василія области / Угорской записка сія пам'яти

в'їчної вручається іконоборець / Петро Ковалинській» [6, с. 558]. Цей надпис свідчить, що іконостас було освячено 1879 року. Сам іконостас вирізняється особливою монументальністю, витриманий у стилі неоготики. Він, немов величний орган, височіє у східній частині храму. Образи виконано олією і вписано у витягнуті готичні арки. Стрункість іконостаса перегукується з архітектурними формами храму, що разом становлять чудовий зразок неоготичного стилю на українських землях. Будівництво самого храму було розпочато 1861 р., що засвідчує напис на стрілчастій арці [6, с. 558]. Живопис художника видає руку вправного майстра і доброго колориста. На жаль, сьогодні пам'ятка знаходиться у досить поганому стані через корозійні процеси металу.

Викликає значний інтерес його робота на Закарпатті як портретиста (в основному, портрети родини та близьких йому людей). Тут збереглися портрет молодої жінки та портрет брата художника і кілька рисунків. Портрет брата художника виконано досить вправно, з дотриманням певних вимог парадного портрета. Зокрема, на полотні бачимо священика середніх років, із книгою у руці, та орденем на шиї. Тобто можемо говорити про вплив на художника парадних єпископських портретів. Особливо це прослідковується у поєднанні книги і хреста біля руки каноніка. Іншим є портрет дівчини, який, мабуть, належить до ранніх робіт художника, на що вказує манера моделювання роботи. Цікавим, з огляду на цю роботу, виглядає рисунок, датований 1876 р., де зображено молоду дівчину у капелюшку. Цікаво, що риси олійного портрета та цього вправного рисунка досить схожі. Поряд з тим тут зберігаються кілька рисунків, найвірогідніше – учнівських: чоловік у стрибкові, романтичний начерк подорожнього у горах та чоловік зі свинею в руках. Перший та другий характеризуються певними порушеннями у пропорціях і анатомії, що дає нам підстави відносити ці роботи до студійних. Можливо, що це роботи з гімназії або часу навчання у Ф. Видри. Таким чином маємо підстави говорити, що саме в Ужгороді відбувалося становлення відомого митця.

Важливим для нашого дослідження є факт, що художник дуже часто брався за виконання іконостасів, навіть один з останніх творів його життя – іконостас на площі Троянд у Будапешті. У цьому контексті хочеться звернути увагу на один важливий мо-

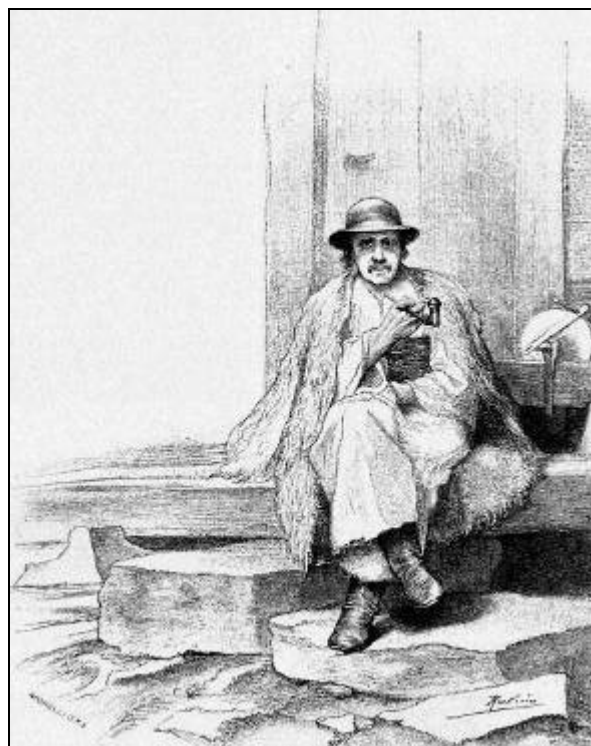
мент у праці А. Изворіна, де останній вважає, що Г. Рошкович так і не зумів наблизитися до розуміння національної культури, а зображав її тільки поверхово, як ілюстрацію [7, с. 391]. Думаємо, що це не зовсім так, адже А. Изворін розглядає закарпатське мистецтво з позиції народної, національної культури, не беручи до уваги важливу складову культури Закарпаття, а саме церковну специфіку самосвідомості населення. На початку ХІХ ст. саме церковний чинник потужно вплинув на формування сучасної культури Закарпаття. Гнат Рошкович, походючи зі священницької родини, не міг бути поза цим контекстом, він однозначно мав значний сентимент до церковної традиції.

Хоча більшість творів митця пов'язані не з територією Закарпаття, маємо підстави говорити про значний вплив даного культурного середовища на нього. Поряд з тим сміливо можемо говорити про помітну роль художника у подальшій творчості Йосипа Бокшая. Саме Рошкович порадив молодому Йосипу спрямувати свої зусилля не тільки на педагогічну діяльність, а також спробувати себе у монументальному мистецтві. Тому не випадково Г. Островський розглядає Г. Рошковича як фігуру, що єднає старих майстрів сакрального живопису М. Манковича, Й. Змія-Микловшича, Ф. Видру та художників ХХ ст., які заклали основи закарпатської художньої школи. Разом з тим, мистецька спадщина Гната Рошковича у краї недостатньо вивчена, а відомі пам'ятки вимагають термінових робіт по збереженню.

На підставі цього дослідження можемо говорити, що у другій половині ХІХ ст. у Закарпатті сформувалося середовище, яке потребувало професійного мистецтва. Таким середовищем виступало головно духовенство та вчительство, яке, у свою чергу, також було тісно пов'язане з духовенством. Життя Гната Рошковича, а згодом і Йосипа Бокшая свідчить про те, що і художники часто виходили з єдиної у краї інтелігенції – церковного клиру. З цієї причини не можемо відкидати значної ролі церкви на формування і світської культури Закарпаття, що особливо проявилось у творчості художників ХХ ст. А відтак творчість Г. Рошковича стала важливим чинником для формування професійного мистецького середовища у краї та підняла авторитет художника на високий рівень у суспільстві.



Репродукція графічного портрета
Ігнаца Рошкович з тижневика
"Vasárnap Ujság" за 1895 рік



Ігнац Рошкович.
Малюнок русина
з Боржавської долини, 1890.



Ігнац Рошкович. Малюнки греко-католицького кафедрального собору
та комітатського будинку в Ужгороді, 1890.

ЛІТЕРАТУРА

1. Roskovics Ignác / «Vasárnap Ujság». – 1895. – 19. sz. – 1-6. o.
2. *Островський Г. С.* Образотворче мистецтво Закарпаття / Г. С. Островський. – К.: Мистецтво, 1974. – 198 с.
3. *Островський Г.* Сторінка минулого. Гнат Рошкович // Дукля, 1989. – № 6. – С. 49-57.
4. Ігнац Рошкович // <http://uk.wikipedia.org/wiki>
5. Мистецтво Закарпаття. Каталог творів із фондів музею. – С. 165.
6. *Сирохман М.* Церкви України. Закарпаття. – Львів: МС, 2000. – С. 558.
7. *Изворинъ А.* Сучаснѣ руськѣ художники // Зоря-Најнал. – Рочник 2. – Ужгород, 1942. – Число 3-4. – С. 387-415.

HNAT ROSHKOVYCH
IN TRANSCARPATHIAN PROFESSIONAL ART

Mykhaylo PRYYMYCH,
Ph. D. (art history), Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine

Vasil SKAKANDIY
Prople's artist of Ukraine,
Assistant professor of the chair of pictorial art, Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine

Annotation. *The research concerns the connection of the prominent master of painting of Austria-Hungary Hnat Roshkovych and historical Transcarpathia. It is noticed that artist had absorbed the culture and church inheritance of his land since his youth, and also was influenced by famous painters, in particular by Ferenc Heverdle and Ferdynand Vydra. Research allows to state that assertion about the artists superficial attitude to his native land is o't correct, because church as a forming factor of the land artistic personality was never taken into consideration.*

Key words: *church painting, wsl painting, Zakarpattya, Austria-Hungary, salon.*

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА ВІНТОНЯКА

УДК 739.5(477.8)

Олег ГАРКУС,

*аспірант, старший викладач, заввідділу художнього металу
кафедри прикладного та декоративного мистецтва КІПДМ ЛНАМ,
м. Львів, Україна*

Анотація. У статті подається інформація до історії розвитку художнього металу другої половини ХХ – початку ХХІ ст; проводиться аналіз творчості майстра по металу Мирослава Вінтоняка; звертається увага на вплив художньої школи в контексті збереження народних традицій у творчості випускників Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ.

Ключові слова: народні ремесла, мосяжництво, мистецька школа, Косівський інститут, художній метал.

Друга половина ХХ ст. внесла значні зміни у розвиток народного мистецтва Гуцульщини й мосяжництва зокрема. За час панування радянської влади з асортименту продукції майстрів, фабричних підприємств, цехів зникли вироби, що за формою, декором нагадували хрест або хрещаті мотиви. Насамперед це – згарди, шелести, енколпіони, нагрудні хрести. Помітним процесом у відродженні такого типу виробів було створення відділу художнього металу в Косівському технікумі народних художніх промислів, де через розширення тематичного діапазону, варіативність та інтерпретацію традиційних композиційних схем гуцульського металіства стало можливим створення нових зразків прикрас.

Від 2000-х рр. намітилася загальна тенденція авторського ювелірного мистецтва на Гуцульщині, де центром і основною рушійною силою виступає Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, випускники якого продовжують працювати з металом. Добрим прикладом розвитку традиційного металу на Гуцульщині є творчість молодого майстра-художника Мирослава Вінтоняка. Він не тільки наслідує класичні зразки мосяжництва, але й творчо інтерпретує форми та декор, проектує, зберігаючи образно-пластичну мову гуцульського металу.



Фото 1



Фото 2

Народився М. Вінтоняк 1983 р. у м. Косів, навчався в Косівській середній школі № 1, після закінчення якої 1998 р. вступив до Косівського училища прикладного та декоративного мистецтва. Пізніше продовжив навчання в Косівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва. Закінчив Мирослав навчання 2005 р., отримавши диплом спеціаліста. Першою його дипломною роботою був курильний набір «Для гуцула», що складався з люльки та протички (Фото 1). Тіло люльки виконане з латунної бляхи, декорованої карбованими орнаментальними смугами, до якої кріпиться деформована двосферна кришка із деформованими повздовжніми полосами. Коліно люльки складається з двох форм, скріплених твердим припаєм, і завершується гребінцем, декорованим традиційними «підківками», «кружальцями», «цяточками». Характерний для гуцульських люльок видовжений «цибух» складається з двох частин: латунної трубки, декорованої «плетінкою», та дерев'яного «муштука». «Протичка», виконана з латуні, декорована насіченими орнаментальними смугами з «трикутничками», «кружальцями», «цяточками», які ритмічно повторюються по формі виробу. За період навчання в інституті Мирослав удосконалюється в майстерності виконання в матеріалі, одночасно зростають його мистецькі якості, виявляється талант як проектанта. Виконує дипломну роботу – ювелірний гарнітур «Легенда» (Фото 2), що складається з нагрудної прикраси та кульчиків. Композиційна схема нагрудної

прикраси є досить складною, ділиться на десять структурних центрів, кожен з яких розбудований за однаковим принципом, що в цілому надає цілісності й створює відчуття гармонії. Здається, що масивні складові прикраси є досить важкими, але завдяки пустотілості елементів, удаю застосованих технологічних процесів, добре продуманих з'єднань вона є досить легкою, мобільною, рухливою.

Після завершення навчання Мирослав облаштовує свою майстерню, займається виготовленням прикрас з металу. Творчий потенціал молодого майстра спрямований на виготовлення прикрас, розбудованих на зразках гуцульського мосяжництва. Основним матеріалом у виробках слугує латунь, інколи з уставками міді або срібла. Асортимент виробів досить широкий: згарди, шелести, кульчики, хрестики, нагрудні прикраси, пряжки, люльки. У Мирослава виробляється власний стиль, своєрідна художня мова, набір технологічних прийомів, авторський почерк майстра. Оглядаючи творчий доробок М. Вінтоняка, важко не звернути увагу на низку хрестиків, композиції яких базуються на мосяжних хрестиках Гуцульщини (Фото 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10). Хрестик на фото 3 імітує класичний зразок гуцульського, відрізняється деякою заокругленістю трикутних завершень ramen хреста та побільшеними і заоваленими хрестиками на навершях.



Фото 3



Фото 4



Фото 5

Відрізняється також гравіювання, виконання якого є більш акуратним, витриманим. Перехрестя ramen та розп'яття залишилось усталеним, гравіюваний малюнок на малих хрестиках на вершя видозмінено автором. Ще одним прикладом наслідування класичних зразків є хрестик на фото 4, що повністю повторює форму найдавніших мідних гуцульських хрестів із заоваленими геометричними структурами закінчень на вершя. На перехресті накладена спрощена фігура, в якій тільки вгадується форма роз-

п'яття, яке повністю повторює форму хреста. Загалом, фігура розп'яття на гуцульських хрестиках відрізняється від інших спрощеною будовою, перпендикулярно до тіла витягнутими рівними руками, умовним зображенням обличчя.

Поряд із виконанням традиційних зразків, майстер створює нові типи хрестиків (Фото 6, 7, 8, 9, 10) найрізноманітніших форм із дотриманням чіткої композиційної лінії, яка окреслює характерний для Гуцульщини стиль та характер виконання в матеріалі. Під час роботи в матеріалі Мирослав застосовує сучасні засоби та технології, що дозволяє виконувати окремих зразок без застосування литва, де потрібно спочатку виготовити модель із воску та вилити її з металу. Майстер використовує листовий метал для випилювання деталей (тіла хрестика і накладки). Деталі спаюються твердим припаєм. Такий спосіб дозволяє швидко та якісно створити форму з чітким контуром та гранями. Після цього здійснюється декорування гравіюванням, насічкою, швайсикуванням (Фото 6, 7). На фото 8 хрестик виконано за допомогою напаявання трьох шарів металу, що надає йому рельєфності й складності форми. Основа хреста традиційної форми із розширеними трикутними навершьями, декорованими гравіюванням, промені складної форми у вигляді стилізованих перехресть. На них накладається менший за розмірами хрест з круглими закінченнями, які декоровані гравіюваннями подвійними лініями хрестоподібної форми, розташованими по діагоналі. Діагональна структура декору підтримує напрямок із трикутними навершьями нижньої форми, що створює враження цілності композиції. Завершує композицію третя накладка у вигляді рівнораменного хреста з відполірованою чистою поверхнею, що слугує домінантою, де завершення хрестика виконані з діагональними зрізами, які підтримують діагоналі по всій структурі виробу.



Фото 6



Фото 7



Фото 8



Фото 9



Фото 10

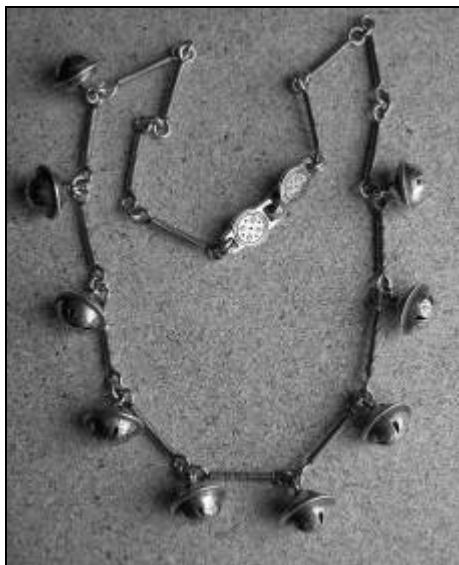


Фото 11

Цікавими є вирішення центральних частин хрестиків (Фото 9, 10), де фігура розп'яття в хрестоподібному обрамленні нагадує антропоморфні зображення, що надає загальному вигляду ще більшої архаїчності. Солярні мотиви на навершях хрестів нагадують нам про синтез гуцульських вірувань, де тісно переплелось язичницьке начало із християнською релігією. Мирослав удаю передає в сучасному звучанні автентичну приналежність виробу, комбінує, трансформує мотиви, орнаменти, тектоніку форми, зберігаючи регіональну стилістику.

Звернемо увагу й на нагрудні прикраси, наприклад, «Шелести» (Фото 11), виконані в техніках дифування, насічки, волочіння, кручення, паяння. Прикраса має традиційну структуру, бубонці (шелести) рівномірно розподілені «переліжками» та з'єднані поміж собою круглими ланками, що надає виробу рухливості й мобільності. У бубонці уставлені металеві кульки, які при ходьбі створюють звук, подібний до шелесту, звідкіля й походить назва.

Заціпаються «Шелести» маленькими чепражками, стилізованими із традиційних чепраг. Стало на таких прикрасах використовувались великі масивні чепраги. Вони одночасно виконували функцію противаги для утримання рівноваги прикраси при ношенні. В цьому виробі немає такої необхідності. Адже завдяки витонченості переліжок, тонкостінним бубонцям, прикраса є досить легкою. У виробках Мирослава багато різноманітних типів чепраг (Фото 12, 13), розроблених на класичних зразках. Основою композиційної схеми є солярні символи, вони використовуються попарно, слугуючи половинками заціпки.

Чепраги виконані технікою пропилювання, декоровані гравіюванням, насічкою, швайсикуванням. Virізняється чепрага (Фото 13) багатоорнаментованою площиною, рівномірністю нанесення декору, витонченістю ліній, чіткістю й акуратністю виконання. Роботи молодого майстра свідчать про вправне, ювелірне володіння інструментом, відчуття гармонії, матеріалу.

Мирослав наочно демонструє результат взаємодії академічної школи та народного мистецтва, створює металеві прикраси, які репрезентують автентичну регіональну приналежність. Вибір матеріалу, першоджерела ставлять перед майстром завдання формального значення, що робить можливим збереження традиції. Якість природи самого матеріалу відкриває пластичні можливості у пошуку форми, тактовному трактуванні декору, несе не тільки образно-символічне, а й функціональне значення. М. Вінтоняк зарекомендував себе яскравим виразником творчих тенденцій серед ювелірів нового покоління, в роботах якого ми бачимо традицію і новаторство.



Фото 12



Фото 13

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE CREATIVE WORK OF MYROSLAV VINTONYAK

OLEH HARKUS,

*Postgraduate student, instructor, head of the department of metalwork,
chair of applied and decorative art, College of Applied and Decorative Art
of Lviv National Academy of Art,
Lviv, Ukraine*

Annotation. *The article deals with the information about the development of artistic metal in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries. The author analyzes creative work of Myroslav Vintonyak, a metalwork master. He pays attention to the way the Art School influenced creative works of the graduates from Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts of Lviv National Academy of Arts in the context of preservation of folk traditions.*

Key words: *folk handicrafts, metalwork, the Art School, Kosiv institute, artistic metalwork.*

ЖАНРОВО-ВИДОВА СТРУКТУРА ТВОРЧОСТІ НІЛА ХАСЕВИЧА 1940-х – поч. 1950-х РОКІВ

УДК 76.08(477)«1940/1950»

Любов КРАЙЛЮК,

*кандидат мистецтвознавства, кафедра образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського
гуманітарного державного університету,
м. Рівне, Україна*

Анотація. *Стаття присвячена дослідженню творчості українського графіка Ніла Хасевича – його жанрово-видової структури на основі розширеної джерельної бази.*

Ключові слова: *графіка, джерельна база, жанр, ланка Бей-Зота, логотип, плакат, портрет.*

Визначаючи націоналістичну культуру, талановитий поет та керівник ідеологічної служби ОУН Олег Ольжич-Кандиба писав, що «...як героїчне означити належить націоналістичне мистецтво. Його ціхами, попри національність, мають бути: ідеалізм, велике вольове напруження, потяг до монументального, експресивність та чіткість». Власне, всі ці риси націоналістичного мистецтва увібрала в себе графіка Ніла Хасевича 1940-х – початку 1950-х рр. У волинському доробку мистця, у час, коли всі громадські прояви життя кожної людини знаходились під державним контролем, кожен дійсний чи уявний відступ від норм нещадно карався терористичними засобами, домінують мотиви духовної непокори, завжди актуальної для народу, який не виборів державної незалежності.

Початок Другої світової війни для Ніла Хасевича був насичений крутими поворотами долі й трагічними подіями. Перед художником поставали щоразу нові виклики, які вимагали мужності для прийняття неординарних рішень. 1939 р. Ніл Хасевич повернувся з Варшави в рідне село Дюксин. Нова влада з настороженістю віднеслася до художника, який був відомий своїми націоналістичними поглядами та зв'язками [10, с. 14]. Він влаштувався на роботу вчителем праці, підробляв бухгалтером у сільпо, у вільний час продовжуючи займатися мистецтвом. Дюксинці й нині з теплом згадують уроки трудового навчання, що їх проводив ху-

дожник, прекрасні іграшки, які виготовляли вони на цих уроках, уроки співів і як готувались до різноманітних конкурсів, виступали в Деражному і навколишніх селах під керуванням Н. Хасевича, як ставили п'єси українських класиків [2, с. 16]. Як і переважна більшість української інтелігенції, Ніл Хасевич сподівався, що новий окупаційний режим виявиться гуманнішим за попередній. Незвичні повороти долі привели художника на посаду референта відділу мистецтв Рівненської окружної управи. Співпраця з рівненським часописом «Волинь» також не була тривалою. Як свідчать документи держархіву Рівненської області, з 1 травня 1942 р. він уже працював суддею у Деражному поблизу села Дюксин [6]. Місцеві мешканці рекомендували на посаду мирового судді свого районного суду саме Ніла Хасевича, який користувався незаперечним авторитетом. Сучасники згадували, що він врятував багатьох людей від вивозу до Німеччини. У цей час художник разом зі своїм братом Анатолієм багато уваги приділяв створенню в рідному селі «Просвіти» й налагодженню її діяльності [10, с. 13].

У 1943 р. стається ще одна трагічна подія в житті Ніла Хасевича – німецькі війська спалили рідне село художника Дюксин, було вбито сотні мешканців навколишніх сіл. Серед загиблих був батько графіка Антон Іванович. 1943-й рік на Волині став роком боротьби українців за власну гідність і життєвий простір, роком зародження перших відділів Української Повстанської Армії. В околицях Деражного діяв крайовий осередок пропаганди ОУН(б) на чолі з Яковом Буслом. Ніл Хасевич, як і значна частина його односельців, іде до лав УПА, де мистецькому таланту відразу ж знайшлося застосування. Таким чином Ніл Хасевич опинився у складі редакційної колегії, що готувала для УПА видання пропагандивного та сатиричного змісту.

Ніл Хасевич був засновником унікальної «лісової школи» мистецтв, яка числилася як ланка Бей-Зота. Ще одним художником, який разом з Нілом Хасевичем вважається співзасновником ланки Зота, був скульптор Михайло Черешньовський (псевдо «Петро» або «Інженер»), який у часі рейдів УПА восени 1947 р. опинився по іншу сторону залізної завіси (в Баварії). Твори учнів почали з'являтися з 1948-1949 рр., навряд чи Ніл Хасевич займався підготовкою мистецьких кадрів раніше 1946 р. На жаль, відомі справжні прізвища лише трьох з його учнів – «Артема» (Іван Малимон),

«Матвія» (В'ячеслав Антонюк) і «Гната» (Антон Мельничук). Іван Іванович Малимон, 1918 р. н., уродженець села Горянівка Оликського району Волинської області, за спеціальністю зубний технік, загинув 29 грудня 1951 р. в селі Яроповичі Андрушівського району Житомирської області. «Матвій» і «Гнат» загинули разом з Нілом Хасевичем. Невідомою є загальна кількість учнів художника, збереглися лише їх псевдо: «Свирид», «Андрій», «Мирон». На нашу думку, навряд чи в Ніла Хасевича була можливість підготувати велику кількість учнів, зважаючи на специфіку постійного перебування у криївках і переїзди. У ланці Зота, за документами з матеріалів дослідника І. Марчука, певний час працював син відомого художника з Кременця, вчителя О. Шатківського Олександра Якимчука. Одна з серій агітаційного напрямку, над якою працював художник зі своїми учнями, відзначалася сатиричним спрямуванням. Саме тут найяскравіше видно різноманітність індивідуальних манер виконання учнів графіка. Дуже часто помітна рука Ніла Хасевича, який допомагав справитися зі складним ракурсом або рухом фігури – без академічного вишколу це було досить складно.

У кінці сорокових років Н. Хасевич був у складі реферантури пропаганди крайового проводу ОУН під кодовою назвою «Москва» (охоплював територію Волинської області та значну частину Рівненської), який очолював Іван Литвинчук – «Дубовий». Художник разом із двадцятьма іншими керівниками підпілля 1949 р. підписав звернення воюючої України до лідерів закордонних центрів ОУН. Відомим є також факт відмови Ніла Хасевича скористатись «коридором» для еміграції на Захід. Ніл Хасевич входив також до центрального проводу ОУН і став єдиним у Рівненській області членом Української Головної Визвольної Ради – своєрідного парламенту в підпіллі. У 1948 р. він був нагороджений Українською Визвольною Радою Срібним Хрестом заслуги.

Безперечно, що перебування в екстремальних воєнних обставинах не могло не позначитися на структурі творчості Н. Хасевича. У часовому розгортанні волинський період художника ділиться на дві частини: перша, яка тривала до 1943 р., характеризується відносною легальністю його становища, друга, що тривала дев'ять років аж до його загибелі, пов'язана з перебуванням у підпіллі. Обидва часові відтинки маркувала суцільна невизначеність у завтрашньому дні, відсутність будь-яких гарантій сталості та

спокою. «Імператив егоїзму та творчість складають, на жаль, дружнішу пару, аніж творчість і громадянський обов'язок, якому віддався до кінця Хасевич», – вважає О. Сидор [13, с. 117]. В таких умовах, що ніяк не сприяли повноцінному розвою мистецької індивідуальності, Нілові Хасевичу вдалося здійснити багато, навіть втрачуючи лише ті твори, які збереглися до наших днів. Співпраця з виданням «Волинь» у галузі графіки обмежується створенням логотипу, клішованих заставок з назвами рубрик і варіантів обкладинки роману У. Самчука «Марія».

Починаючи з 1943 р. прикладна графіка Ніла Хасевича стає естетичним втіленням ідеології Української Повстанської Армії. Навіщо УПА потрібна була графіка? Події Другої світової війни сприяли розвитку ідеологічних видів радянського мистецтва – агітаційного та сатиричного плаката. В цій галузі працювали російські графіки М. Жуков, В. Іванов, П. Соколов-Скаля, Д. Шмаринов та українські – В. Касіян, Л. Лисицький. Починаючи з 1943 р. і до повернення в Україну М. Дерегус, В. Литвиненко, О. Козюренко, О. Пащенко, В. Мироненко, Й. Дайц, І. Кружков, В. Вовченко працювали у Москві в українському державному видавництві при ЦК КП(б)У, створюючи плакати й листівки для поширення їх у тилу ворога. Гіпертрофована радянська ідеологічна машина, в розпорядженні якої знаходилися потужна матеріальна та інтелектуальна база, проводила безперервну активну боротьбу.

Графіка як мистецтво пропаганди засвідчувала те, що «український визвольний рух є не тільки збройно-технічною організацією, але також і політичною силою з виразною політичною програмою, яка органічно відповідає прагненням українських народних мас» [5, с. 7]. Ідеї та почуття, виражені в художній формі, володіють, як вважає Виготський, значною силою навіювання і «зараження», а значить, і уявленнями, як будувати стосунки з життєвим середовищем, розповсюджуються засобами мистецтва значно ефективніше, ніж засобами науки. Як підсумовує Виготський, мистецтво є «організацією нашої поведінки на майбутнє» [3, с. 823]. У надзвичайно складних умовах ідеологи повстанської боротьби діяли в двох напрямках: компрометації реакційного і брехливого режиму поневолення і протиставлення цьому режиму власної політичної програми та позитивних ідеалів незалежної української держави, як першої передумови національного роз-

витку та справедливого соціального ладу. Як зазначає М. Герман, «...альтернативна культура нерідко заражалася від власного ворога нетерпимістю, жорстокістю і спрямленістю суджень. Борючись за свободу, шукають її лише для однієї сторони – переможеного чекає рабство» [4, с. 350].

Значну частину волинської спадщини художника становить декоративно-ужиткова графіка, яка складається з оформлення часописів і летючок, плакатних серій, шаржів, карикатур, печаток, бофонів та проектної графіки повстанських нагород. Менш чисельна станкова графіка означеного періоду містить цикл естампів «Волинь у боротьбі», портрети, виконані в техніці деревориту, лінориту, та начерки, зроблені простим та кольоровим олівцем.

Хронологічно першим напрямом діяльності Ніла Хасевича волинського періоду було створення логотипів та оформлення часописів «Волинь» (1941), «Орленя» (1942), «До зброї» (1942-1947), «Повстанець» (1943), «Український перець» (1943), «Вільна Україна» (1943). Переважна більшість творів Ніла Хасевича волинського періоду, що збереглися, відноситься до другої половини 1940-х – початку 1950-х рр. – періоду сталінського тоталітаризму. «Суть сталінського режиму зводиться врешті-решт до терору, і ідеологічний тиск та контроль – прояв цього терору. Безпідставні арешти, катування, розстріли, духовні тортури були знаряддям підтримування атмосфери жаху і непевності» – такою була, за визначенням М. Поповича, щоденна дійсність [11, с. 621]. Серед логотипів художника хронологічно останнім був створений у 1949 р. «Мироном» за проектом Ніла Хасевича титул журналу для юнацтва «Молодий революціонер». Інформаційна зброя – повстанська графіка – була відносно мобільним і безпечним широкомасштабним способом інформування населення та необхідною реакцією на потужну ідеологічну зброю СРСР. Естетика в оформленні плакатів, листівок і періодики вагомо поглиблювала й доповнювала їхній зміст.

Серія бофонів Ніла Хасевича, створена у 1943-1945 рр., так звана Волинська, втілює символіку тріумфально-переможних здійснень. Вона містить найбільшу кількість номіналів і задумувалася Центральним проводом УПА як загальноукраїнська. Були розроблені та випущені номінали 10, 20, 25, 50, 100, 200, 300, 1000 карбованців, що функціонували у дванадцяти областях України і Бі-

лорусі. Завдячуючи національній символіці, актуальним політичним гаслам, повстанській графіці, бофони були доволі ефективним інструментом, котрий регулював стосунки учасників ОУН і УПА з населенням, з позитивного боку відрізняв їх від різноманітних кримінальних банд, які того часу діяли в Західній Україні. У цьому контексті за своєю значимістю для західноукраїнського населення бофони в політичному аспекті виступали одним з атрибутів державності [1, с. 93].

Тяжкі умови підпільної роботи призводили до того, що оунівці через гостру нестачу використовували як бофони плакати малого формату. Так, наприклад твір з графічної серії «Кличі ОУН» «22 січня – день української державности» у 1948 р. було перероблено в грошовий знак номіналом 400 карбованців. Бофони Ніла Хасевича стали своєрідним еталоном для інших підпільних мистців. Про високий мистецький рівень цих грошових знаків свідчить велика кількість наслідувань [1, с. 42]. На відміну від інших графічних творів Ніла Хасевича волинського періоду, бофони передають складну динаміку бойових дій повстанців. Активний наступ повстанців відтворений у бофоні номіналом 200 карбованців 1944 р. та бофонах номіналом 10 і 1000 карбованців 1945 р. Фігури в динамічних ракурсах, бойові танки та літаки – всі ці зображення були покликані піднімати дух як самих повстанців, так і цивільного населення, без активної підтримки якого багатолітня підпільна боротьба була б нереальною.

Таку ж оптимізаційну функцію виконували грошові знаки, композиційна структура яких, за наявності образу воїна-повстанця, наближена до емблеми: бофони номіналом 100 та 500 карбованців 1945 р. та знаки з номіналами 10 та 25 карбованців 1949 р. Лаконічну композицію печатки має купюра вартістю 50 карбованців 1944 р.

Крім Ніла Хасевича, над повстанськими бофонами працював відомий графік Петро Обаль. Художник знаходився на легальному становищі, викладав малювання у Стрийському педагогічному училищі та водночас співпрацював зі Львівським крайовим проводом ОУН. Був заарештований 1949 р. [1, с. 46]. Грошові знаки цього художника виконані на високому мистецькому рівні, із застосуванням кольору. Композиційне вирішення бофонів авторства П. Обалю надзвичайно динамічне. На відміну від Ніла Хасевича,

графік унікав конкретної повстанської атрибутики, фігури бійців, якщо вони присутні, вирішені досить умовно.

Ще одним застосуванням прикладної графіки Ніла Хасевича стали проекти бойових нагород УПА. Потреба у знаках бойових нагород виникла вже на початку творення військових повстанських угруповань. Через брак офіційно встановлених нагород бійці застосовували саморобні військові відзнаки, як, наприклад, виготовлену з советського ордена Слави, з якого зрізано два горизонтальних промені, що надало нагороді вигляду тризуба [9, с. 111]. Розпочинаючи з 1945 р. питання виготовлення нагород неодноразово ставало перед керівництвом УГВР, але фаховий рівень проектів, кількість яких, на думку В. Манзуренко, сягала не менше десяти, був на загал незадовільним [9, с. 112]. Кожний з авторів, не маючи відповідної підготовки та елементарного мистецького знаряддя, на ентузіазмі творив відзнаки за власним баченням і розумінням. Лише у квітні 1950 р. Ніл Хасевич подав до Головного Командування УПА супровідний лист з проектами нагород, виконаними на високому мистецькому рівні. Нез'ясованим залишається питання, чи мав мистець особисте доручення щодо їх розробки, чи це була його власна ініціатива. В. Манзуренко схильний до другої з цих версій. У поданих проектах Ніл Хасевич представив: два проекти Хреста Бойової Заслуги; п'ять проектів Хреста Заслуги; три проекти медалі «За боротьбу в особливо важких умовах»; чотири проекти відзнаки приналежності до УПА; два проекти відзнаки 20-річчя ОУН. Усі проекти нагород УПА художник виконав власноруч, окрім проекту Хреста Заслуги № 3, який розробив його учень – «Свирид».

Ніл Хасевич поставився до розробки нагород УПА з надзвичайною відповідальністю. «Такого детального документа, в якому передбачено щонайменші особливості виготовлення нагород, історія української фалеристики ще не знала», – вважає В. Манзуренко [9, с. 112]. Проекти задумані з розрахунку на те, що нагороди будуть виготовлятися кустарним способом, власними силами і в підпільних умовах. Відзнаки були спроектовані як барельєфи в металі та без емалі. Мистець розумів, що емальовані відзнаки виглядали б багатше та ефектніше, але власними силами, без допомоги досвідченого ювеліра зробити це було неможливо. Він пропонує найоптимальніший варіант розв'язання цієї проблеми – виготовлені відзнаки, якщо б з'явилися умови для їх масового емальювання, можна бу-

ло б легко це зробити, поклавши в заглибини рельєфів емаль відповідного кольору – синю під тризуб та малинову на раменах хреста.

30 червня 1950 р. проекти нагород Ніла Хасевича, з урахуванням усіх його зауваг, були затверджені УГВР. Та головна думка автора – можливість виготовлення нагород власними силами – не знайшла підтримки. Тому, беручи до уваги важливість справи запровадження реальних знаків нагород, було прийнято рішення про їх виготовлення за межами України. Вже наступного року в Баварії (Західна Німеччина) виготовляються Хрести Бойової Заслуги УПА, Хрести Заслуги УПА та медаль «За боротьбу в особливо важких умовах» [9, с. 114].

Особливість військово-політичної ситуації в умовах тоталітаризму загострила потребу мистця впливати на людські почуття і вчинки – він дедалі частіше звертався до публіцистичних жанрів: мистецтва плаката і політичної сатири. Графічна серія Ніла Хасевича «Кличі ОУН» – плакатного характеру, представлена п'ятьма роботами: «22 січня – день української державности», «20 років боротьби ОУН. 1929-1949» (1950), «Слава Україні! Героям слава!» (1949), «За Українську Самостійну Соборну Державу» (1949). Розмір цих плакатів, згідно з умовами виготовлення і розповсюдження в умовах підпілля, наймініатюрніший – більша сторона не перевищує десяти-одинадцяти сантиметрів. За своїм характером це, незважаючи на невеликі розміри, монументальні твори, в першу чергу завдяки розширеній у часі тематиці, а також особливостям їхньої композиції, як домінування фігури або групи фігур над простором, низька лінія обрису, діахронічні мотиви.

Формулювання позитивних ідей визвольної боротьби включає в себе необхідність інтернаціонального об'єднання проти тоталітаризму. Художник звертається до нової у своїй творчості теми діяльності Закордонного Представництва УГВР та зорганізованого ним Антибольшевицького Б'юро Народів на чолі з Ярославом Стецьком. У квітні 1949 р. заходами АБН відбулися величезні демонстрації представників поневолених народів з нагоди відкриття сесії ООН у багатьох містах Західної Німеччини. Про масштаб суспільно-політичних зацікавлень Ніла Хасевича свідчать два варіанти естампу «Воля народам! Воля людині!» (серія «Волинь у боротьбі») та «СРСР – тюрма народів» (серія «Шаржі»). Про виготовлення та розповсюдження у підпільних умовах пла-

ката «Воля народам! Воля людині!» або іншого твору подібного змісту йдеться у спогадах М. Савчин: «Ми також друкували летючки, звернені до кавказьких народів – грузинів, вірменів і азербайджанців. Мені невідомо, чи і яким способом їх розповсюджувалося на Закавказзі. Летючки головно розкидували біля військових таборів, бо саме кавказці та середньоазійці становили більшість червоноармійців по лагерах в Західній Україні» [12, с. 354].

Сатирична тематика була присутньою у творчості багатьох українських графіків і живописців першої половини ХХ ст. – О. Новаківського, Р. Сельського, О. Сорохтея, М. Бутовича, Р. Лісовського, Л. Геца, Б. Певного, Я. Струхманчука, А. Петрицького та ін. Класиком політичної карикатури вважається Едвард Козак. Перебування більшості з названих графіків після Другої світової війни в еміграції дозволило продовжувати сатиричне висвітлення українцями політики Радянського Союзу, що було абсолютно неможливим для мешканців самої України. Ніл Хасевич причетний до створення двох серій антирадянських карикатур – «Шаржів» та «Колгоспної серії». Саме ці, наповнені їдким сарказмом, серії вирізняються серед усього масиву творчості мистця наявністю виразного конфлікту. В той час, коли на території Радянського Союзу були зліквідовані можливості найменшого натяку на опозицію владі, незалежності громадських організацій і товариств від партійного керівництва, встановлено засобами масового терору контроль за всіма сферами життя, карикатури Ніла Хасевича та його учнів ставали єдиною відповіддю на пекучі психологічні проблеми, що повстали перед українським суспільством в естетико-публіцистичному просторі.

На початку 50-х років на Рівненщині насильними методами було завершено колективізацію сільського господарства. В селі Сухівцях, поблизу якого переховувався та загинув Ніл Хасевич, у кінці 40-х років примусово створювався колгосп ім. Леніна [14, с. 12]. Ці жорстокі для селянських родин події знайшли своє відображення в «Колгоспній серії», з якої до нашого часу дійшли аркуші «Передова колгоспна техніка», «...а їсти нічого» та два варіанти гравюри «Людей у ярма запрягли». Ця серія носить переважно сатиричний характер, хоча моторошна картина оранки з запряженими жіночою та дитячими фігурами у своїй реалістичності тяжіє скоріше до трагічного світовідчуження.

«Шаржі» відчутно відрізняються від творів графіка характером ліній і форм. На багатьох роботах можна чітко відрізнити два індивідуальні почерки, один з яких позначений професійністю. На нашу думку, це можна пояснити тим, що до створення цього циклу в значній мірі причетні учні Ніла Хасевича з «Ланки Зота». Жахлива дійсність тоталітарної системи живила сатиричну думку підпільних графіків, надавала розмаїтості тематичному наповненню шаржів. В окрему тему вичленовується сатира на Сталіна. Постать тирана присутня в дереворитах Н. Хасевича «Більшовицька власть добра не дасть» (18.12.1947), «...а їсти нічого» та «Мирона» під наглядом Н. Хасевича «Якщо завтра війна, ворог наскочить бураном – ввесь радянський народ, як людина одна, проти клятого Кремля повстане!». Розміщені на шпальтах «Українського перця» (1943) карикатури «В СРСР. В «Новій Європі». В Самостійній Україні» та «Дядько Іван пробуджується до волі – і встає його райдужна Батьківщина» підкреслюють аналогії політики Сталіна з гітлерівським фашизмом.

Серед графічних творів волинського періоду Ніла Хасевича особливе місце належить станковій графіці, яка менш опосередковано віддзеркалює стан душі мистця. Ці твори наповнені щирою любов'ю до бойових побратимів, які стали близькими художнику в роки найтяжчих випробовувань.

Найважливішим з графічних творів волинського періоду став цикл «Волинь у боротьбі», який об'єднав багато аркушів героїчного і лірико-побутового змісту. Незважаючи на невеликі розміри графічних творів, вони наділені рисами урочистої монументальності, обумовленої не лише специфікою гравіювальної техніки, але й глибинним онтологічним змістом. Філософське осмислення трагічних воєнних подій, розмірковування над долею земляків, бажання донести світу людські відтінки повстанських буднів – усе це і багато інших почуттів матеріалізувалися в графічних аркушах. Створений у 1948-1949 рр., цикл став, на нашу думку, підсумковим графічним твором Ніла Хасевича, який акумулює найкращі досягнення попередніх років. Художник розгортає широку панораму драматичних подій: депортація українських селян до Сибіру та на Донбас: «Вивіз на Сибір», «Большевицькі людолови»; переможний наступ повстанської армії під прапором «За УССД!»; нічні та денні рейди загонів: «Ми стали волі на сторожі», «Ліс –

наш батько, нічка – наша мати», «В ярах Волині». Окрім сцен, які вимагали експресії, Ніл Хасевич акцентував також увагу на таких моментах, як готовність до бою, відпочинок повстанців, спілкування з селянами. Трагізм подій Другої світової війни сконцентровано в деревориті «На Волині жито ворогами збито».

Збереглося кілька начерків Ніла Хасевича, виконаних простим або кольоровим олівцем. При порівнянні начерків фігур бійців, лісових куточків, стовбурів дерев з готовими дереворитами можна проаналізувати послідовність компонування останніх – деякі мотиви майже без змін були відтворені в дерев'яних кліше або сюжетних композиціях, виконаних гуашшю й тушшю. Наприклад, начерк стовбура зламаного дерева використано в деревориті «Воїн з автоматом під зламаним деревом», виконаним 12 квітня 1945 р. Рисунок вирваного кореня слугує тлом у деревориті «Воїн з автоматом» (27.04.1945 р.). Начерки фігур майже без змін перенесені у дві сюжетні композиції «До спогадів», виконаних у техніці гуаші з тушшю 4 лютого 1945 р. Можливо, ці твори були підготовчими для переведення їх у двоколірний дереворит або ліногравюру.

Значна частина графіки Ніла Хасевича волинського періоду належить портретам, які варто розбити на дві частини. Перша з них – портрети видатних діячів, командирів і керівників ОУН-УПА, які загинули в боротьбі з ворогом. Твори цієї серії виконувалися в деревориті та були призначені для масового розповсюдження. Серія мала нараховувати кілька десятків робіт, серед яких портрети Д. Клячківського – «Клима Савура», М. Козака – «Вівчара», Р. Шухевича – «Тараса Чупринки», О. Дяківа – «Горнового», С. Бандери, О. Громадюка – «Голобенка-Острізького», М. Бондарчука – «Стемида», О. Ковальчука – «Петра Залісного», С. Качинського – «Остапа» та інших. На сьогодні відомо тільки 10 портретів із цієї серії, відзначених урочистою монументальністю.

Про наміри створення цієї портретної серії свідчить лист від М. Козака до В. Кука, в якому Козак запитує, чи той не має фотографій уже загиблих Д. Клячківського-«Охріма» та Я. Бусла-«Галини», оскільки «наш майстер зробив би кліші. Можете також прислати інші знімки, з яких потрібні були б для Вас кліші. Хочу пропонувати Вам, щоб Ви прислали свою знімку, і майстер на пам'ятку зробив би портрет...» [7, с. 124]. Ті роботи, які до нас дійшли, до-

водять, що Ніл Хасевич виготовляв їх на основі фото. Щоб переко-
натися в цьому, достатньо порівняти світлини Р. Шухевича, Й. Гор-
нового та О. Ковальчука з графічними портретами художника.
Лист Н. Хасевича до Василя Кука повідомляє про заплановану на
виконання взимку 1951-1952 р. серії великоформатних «побіль-
шених» портретів. Чи вдалося художникові здійснити цей намір –
наразі невідомо. У техніці деревориту виконаний і портрет Степана
Бандери, що міститься на форзаці книги Петра Полтави «Хто такі
бандерівці і за що вони борються».

Інша серія носить інтимніший характер – портрети рядових
підпільників, з якими художник був особисто знайомий. Це по-
встанці «Распутін», «Олень», «Бурлака», «Інженер» – історія зали-
шила нам лише їхні псевдо. Збереглися начерки, виконані прос-
тим і кольоровим олівцем, і поодинокі портрети, опрацьовані в
техніці гравюри, як, наприклад, перенесений у дереворит «Распу-
тін». Графічний автопортрет 1945 р. – єдиний зі збережених нині
(засвідчено існування ще одного, живописного автопортрета Ніла
Хасевича 1930 або 1931 р.). Крім п'яти чоловічих портретів волин-
ської серії, збереглися також два жіночі. Це зображення молодих
дівчат – «Жені» та «Олі». Женя Герасимівна Юхим'юк 1924 р. н.
була зв'язковою УПА, загинула влітку 1945 р.¹ Невідомо, чи була
також зв'язковою молодша (судячи з зображення) Оля.

Творчий спадок Ніла Хасевича волинського періоду обумов-
лений всією складною сукупністю обставин жорстокої історичної
доби. Фактично з 1944 р. художник вісім років провів у схронах.
Наприклад, понад три місяці зими 1950-1951 рр. Н. Хасевичу до-
велось не покидати криївки в с. Радухів [14, с. 27]. Відсутність сві-
жого повітря та денного світла, підвищена вологість у поєднанні
з обмеженими можливостями руху у зв'язку з інвалідністю по-
значилися на стані здоров'я Ніла Хасевича, про що він восени
1951 р. повідомляв у листі до В. Кука: «В зв'язку із значним вичер-
панням психічним і взагалі слабим здоров'ям, важко мені тепер
про щось писати. Так важко, що, здебільше 1-2 сторінок денно на-
писати не годен – порожня голова робиться від перемучення» [7,
с. 210]. Температура повітря в останньому схроні на хуторі Лаврі-

¹ Записано зі слів племінниці загиблої Луцик Ольги Олександрівни 4 лютого 2011 р.

на Стацюка поблизу с. Сухівці не перевищувала 7-8 градусів тепла, через підвищену вологість сіно, на якому спали художник з охоронцями, доводилося міняти щотижня. Сутужно було і з харчуванням¹. У згаданому листі Ніл Хасевич пише, що знаходиться в такому приміщенні і в таких умовах, що взагалі не може працювати [7, с. 212].

Загалом за роки своєї діяльності в лавах УПА художник виконав більше двохсот графічних творів. Переважну частину волинського доробку Ніла Хасевича становить прикладна графіка. Значні за обсягом і змістом цикли монументального деревориту відображають події та ідеали, пов'язані з Українською Повстанською Армією: «Кличі ОУН», «Ідеали українського визвольного руху», «Волинь у боротьбі», «Шаржі», «Колгоспна серія». Як зазначає Р. Яців, «ці аркуші мають загальну символіку, але вона опирається на конкретику сюжетів і атрибутів, у чому є своя специфіка монументального естампа (в даному випадку як новочасної форми народної гравюри)» [15]. Пропагандистська спрямованість частини цих творів подекуди накладала на художника певні рамки, яких була позбавлена станкова графіка.

Волинський період Ніла Хасевича ще за життя художника став легендою, період, «якому за драматизмом і героїзмом не було відповідника в світовій історії» [16, с. 130]. За цей надзвичайно складний час графіку вдалося досягти багато, враховуючи навіть лише те, що збереглося до нашого часу. Героїчна смерть Ніла Хасевича 4 березня 1952 р. в бункері на хуторі Лавріна Стацюка поблизу села Сухівці стала його останнім подвигом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бофони: грошові документи ОУН і УПА [Текст] / Авт.-упоряд. О. О. Клименко; за ред. В. М. Даниленка. – К.: Університет банківської справи Національного банку України, 2008. – 192 с., іл.
2. Вакулка А. Ф. Ніл Хасевич – художник-борець. «...Я б'юся різцем і долотом» [Текст] / А. Ф. Вакулка. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – 68 с.
3. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. Т. 3 [Текст] / В. Власов. – СПб.: ЛИТА, 2000. – 848 с.: ил.
4. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2003. – 480 с.: ил.

¹ Записано зі слів Анатолія Лавріновича Стацюка 15 квітня 2011 р.

5. Графіка в бункрах УПА. Альбом дереворитів, виконаних в Україні в роках 1947-1950, мистця українського підпілля Ніла Хасевича – «Бей-Зота» та його учнів [Текст, ілюстрації] / [вступ. сл.: П. Мегик, Л. Шанковський, В. Прокоп]. – Філадельфія : Вид-во «Пролог», 1952. – 212 с.
6. ДАРО. Фонд 639., Оп. 2. спр. 77, арк. 317-318 [Ілюстрація].
7. Ішук О., Марчук І. Життя і творчість Ніла Хасевича / Олександр Ішук, Ігор Марчук // Літопис Української Повстанської армії. Т. 10. Торонто – Львів: Літопис УПА, 2011. – 430 с.
8. Крупницький Л. УПА в коміксах, як бікфордів шнур... Дещо про «кровожерливих упирів», «москальських душолюбів» та полон стереотипів [Текст] / Л. Крупницький // Дзеркало тижня, № 33 (662), 8 вересня 2007. – С. 18.
9. Манзуренко В. Ніл Хасевич – творець бойових нагород УПА [Текст] / В. Манзуренко // Визвольний шлях, Кн. 11 (692) – листопад 2005. – С. 110-115.
10. Нагорна І. Вкарбований у час // Хасевич Н. А. Х – 24. Найважливіша галузь мистецтва. Твори [Текст] / І. Нагорна. – Рівне, 2009. – С. 3-21.
11. Попович М. Нарис історії і культури України [Текст] / М. Попович. 2-е, випр. вид. – К.: АртЕк, 2001. – 728 с.
12. Савчин М. Тисяча доріг (Спогади) [Текст] / М. Савчин // Літопис УПА, Том 28. – Торонто – Львів: Літопис УПА, 1977. – 598 с.
13. Сидор О. Митець деревориту [Текст] / О. Сидор // «Роде наш красний...» Волинь у спогадах краян. – Луцьк, 1996. – Т. 2. – С. 114-125.
14. Федоришин М. Сухівецькі схрони Бей Зота [Текст] / М. Федоришин. – Рівне : РОО ВУТ «Просвіта» ім. Т. Шевченка, 2005. – 48 с.
15. Яців Р. Композитор повстанської графіки [Текст] / Р. Яців // Шлях перемоги. – Львів, 1993. – Ч. 4. – С. 4.
16. Яців Р. Ніл Хасевич: акценти творчості і долі. До 90-ліття з дня народження художника [Текст] / Р. Яців // Воля і батьківщина – Львів, 1996. – Ч. 1(18). – С. 127-132.

GENRE-SPECIES STRUCTURE OF THE CREATIVE WORK OF NIL KHASEVYCH IN 1940-s AND BEGINNING OF 1950-s

Liubov KRAYLIUK,

*Ph. D. (history of art), department of pictorial, applied and decorative art,
Rivne Humanitarian State University,
Rivne, Ukraine*

Annotation. *The article is dedicated to the problem of investigation of the Ukrainian graphic artist Nil Khasevych's work – his genre-species structure on the ground of the extended base of sources.*

Key words: *graphic, base of sources, genre, Bey-Zota link, logo, poster, portrait*

НАРОДНА ТРАДИЦІЯ ТА ПОШУК МОДЕРНОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ФОРМИ У ТВОРЧОСТІ ФЕДОРА МАНАЙЛА

УДК 75.05(477.87)

Вікторія МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО,

голова фонду сприяння гуманітарному розвитку

ім. Федора Манайла,

м. Ужгород, Україна

Анотація. У публікації досліджується вплив народної традиції на формування творчого стилю Федора Манайла. Аналізується пошук митцем модерної національної форми, що базувався на глибокому розумінні підвалин народного мистецтва та всебічному ознайомленні з тогочасними мистецькими течіями й експериментами. Упродовж життя художника руйнувалися монархії, виникали нові держави, докорінно змінювалося життя у його краї. Це вело до певних трансформацій стилю, тематики, та не змінювало магістрального напрямку творчості Манайла – відтворення та збереження народних образів у своїх художніх творах.

Ключові слова: Федір Манайло, народна традиція, модерн, національна форма, творчість.

Актуальність теми. Закарпатська школа живопису – одна із найбільш цікавих – самобутніх, найколеритніших живописних шкіл України. Її принципи базуються на засадах, закладених в добу формування школи її засновниками – А. Ерделі та Й. Бокшяєм. На їхнє переконання, це повинна бути оригінальна, «закарпатська по духу» художня школа, яка б, користуючись досягненнями сучасного їм європейського мистецтва, відтворювала та зберігала б самобутній місцевий національний колорит, архаїчність та унікальність, що давно вже втрачена у багатьох країнах Європи.

Федора Манайла, що пізніше приєднався до Ерделі та Бокшая, і є одним із «стовпів» закарпатської школи живопису. Його вважають родоначальником так званого «етнографічного напрямку». Цей напрямок не означає поверхневе «милування», чи навіть дослідження звичаїв та побуту. Це – глибоке проникнення та художня інтерпретація народних традицій, народної творчості й культури, «органічний синтез глибокої народної, ще язичницької

за походженням, містичною за своїм духом художньої традиції з модерними пошуками західноєвропейського живопису першої половини ХХ століття. У жодного іншого закарпатського художника цей синтез не відбувся так повно і органічно» [1, с. 205].

Манайлова творчість – це відбиток нашої ментальності на свідомому та підсвідомому рівнях, це мудрість багатьох поколінь, це виважені тисячолітнім досвідом звичаї, традиції, які зафіксовані з допомогою привабливої «манайлівської» модерної стилістики, коли вибудована система картин-образів формує філософію народного буття, розкриває духовний космос наших пращурів. А це є фундаментом нашої культури. І збагнувши це все, пропустивши через себе, ми стаємо часткою свого етносу, знаходимо своє законне і достойне місце на культурній мапі Європи. Це надважлива складова самоідентифікації кожної людини.

Не можна сказати, що Федір Манайло був самотнім та оригінальним у своєму творчому прояві. Практично всі представники закарпатської школи, його сучасники – Й. Бокшай, А. Ерделі, Е. Кондратович, А. Борецький, А. Коцка, Г. Глюк, також у своїй творчості не поривали із народною культурою [2]. Але Ф. Манайло чи не єдиний так глибоко черпав із народного джерела, із таким розумінням та знанням переосмислював та зображав у формі символів, знаків, гіперболізованих метафоричних образів, всі прояви життя свого народу. Він не просто змальовував народну традицію. Він оголював її суть, розкриваючи душу, викристалізовував архаїчний зміст народного буття. При цьому, як зазначає мистецтвознавець О. Гаврош, «експресіонізм, що так яскраво проявився у творчості Федора Манайла, мав глибоко індивідуальний характер, зумовлювався не механічним засвоєнням високих західних зразків чи наслідуванням місцевих колег, а складними особистими духовно-естетичними пошуками адекватних тогочасній реальності засобів вираження настроїв, переживань, громадянської позиції, що було характерним для багатьох художників у міжвоєнний період». [1, с. 206]

Що саме вплинуло на вибір такої творчої концепції? Перш за все – родина. Народився Федір у селі Іванівці, що недалеко від Мукачева, 19 жовтня 1910 року. Порядність, любов до праці, простота в побуті, шана до трудівника-селянина, розуміння змісту стародавніх традицій, звичаїв – те, чого навчили батьки майбут-

нього митця. До малювання заохочувала мамка. Перші свідомі малюнки Федора – свійські тварини, предмети побуту, зарисовки гуцулів, що приїжджали на ярмарок до Мукачева, – те, серед чого він зростав [9, с. 25]. Це було частиною його буття.

Художникові виповнилося тільки дев'ять (1919), коли Підкарпатська Русь ввійшла до складу Чехословацької республіки. Для нашого краю починається доба відродження – економічного, політичного, культурного, національного. Уряд Чехословаччини відкрив для Європи надзвичайно самобутню багату культуру Підкарпатської Русі [2, с. 12-15]. Ізольованість краю, відірваність від європейської цивілізації у часи належності до Австро-Угорської монархії, що було причиною бідності і відсутності прогресу, законсервували і створили умови для формування культури абсолютно несхожої на інші європейські. Уряд республіки із завзяттям направляв спеціалістів для опису пам'ятників дерев'яної архітектури, для збору взірців народної вишивки, підключаючи для цього і місцеву інтелігенцію [2, с. 15]. Проводилася всеохоплююча просвітницька робота, роз'яснювалися цінність та важливість збереження культурної скарбниці Підкарпатської Русі. Вчителі шкіл, працюючи з учнями, пояснюючи їм важливість бережного ставлення до культурних надбань. Чеський художник Ладіслав Кайгл викладав у Мукачівській реальній гімназії, де навчався Федір. Це потужна фігура відданого культурного діяча Підкарпатської Русі, який організовував збір зразків народної вишивки, заснував співацький колектив, був референтом народної освіти при шкільному відділі міністерства в Ужгороді. Кайгл відзначив талановитого учня, спонукав його до виконання натурних зарисовок і дав рекомендацію для вступу до Празької школи [4, с. 84].

Здобував вищу професійну освіту художник у Празі, яка в 20-ті роки була одним із найпрогресивніших культурних центрів Європи. У Празькій вищій промисловій школі він ознайомився із цікавими художніми прийомами, техніками, роботою у різних видах декоративно-прикладного мистецтва, графіки [10, с. 22-23]. Празька школа влаштовувала студентам поїздки по мистецьких центрах Європи, відвідання виставок, копіювання картин у іменитих музеях [10, с. 23]. Юнак занурився у вирій модерних художніх течій, прогресивних ідей, які мали надзвичайно потужний вплив на формування творчого стилю тогочасних молодих ху-

дожників. Модерні течії пропонували звільнення змісту, композиції і форми художнього твору від усіляких правил і обмежень; суб'єктивність, свобода митця ставали головним чинником його творчості. Найбільш співзвучною його прагненням художнього виразу була філософія експресіонізму.

Експресіоністичний живопис виник на межі XIX-XX ст. Expression – з латинської – вираження. Не тільки зображення видимого, але й вираження його суті. Визначними представниками експресіонізму були Едвард Мунк, Вінсент Ван Гог, Поль Сезанн, Поль Гоген, Анрі Матіс. Їх полотна наповнені яскравим напруженим колоритом, силою духовного виразу, що стала характеристичною властивістю естетики експресіонізму. Для експресіоністів важливим було те, що їх мистецтво відображало свідомість людини і внутрішні переживання та емоції. Метою художників-експресіоністів було показати всі аспекти життя без ідеалізації, однаково погані й гарні, підлі і шляхетні, злі і добрі, сумні і радісні, бо всі вони є виявом людської духовності. У своїх головних проявах експресіоністичний живопис ліричний та драматичний. Предметом зображення в ньому стають людські почуття в момент найвищої напруги, особливо ті, що пов'язані з болем та стражданням, або ж ті, що пов'язані з ніжністю та коханням, коли оголюються людські почуття та концентруються емоції. Експресіоніст хотів показати людину та весь земний світ такими, якими вони є в дійсності, неприкрашеними і розбитими на різні протиріччя, висвітлити глибинну сутність буття, заховану за її поверхнею, піднести у видимість невидиме. Його творчою метою було наблизитись до істотного [13]. Такі художні принципи були дуже близькими глибокій, аналітичній, вразливій та щирій натурі митця.

Навчаючись у Європі, Федір не поривав ні думками, ні душею з рідним краєм. Він бажав бути максимально корисним для Батьківщини. Зараз ми не знаємо, як саме уклав із туристичною фірмою «Чедок» угоду молодий митець, але ця фірма доручила йому розробити туристичні маршрути на Підкарпатській Русі [10, с. 24]. Він сам обирав дороги для цих маршрутів. Ночував коло вівчарської ватри, у мисливській колибі, у селянській хаті, слухав та записував казки, балади, коломийки, замальовував усе, що траплялося йому: лісорубів, вівчарів, бокорашів, гуцулок та гуцулів, карпатські краєвиди: «Старий бойко» (1934), «Молодий» та «Моло-

да», «Лісоруб» (1932), «Бокораш» (1931), «Пейзаж» та «Буковий ліс» (1932), «Гуцулка» (1931), а також взірці різьблених орнаментів на предметах побуту – стільцях, столах, скринях, баклагах; досліджував орнаменти дерев'яних напрестольних хрестів [6]. Крім того, збирав до своєї колекції предмети верховинського побуту, одягу, культу [8, с. 12]. А також писав живописні полотна – сторінки життя того «його» народу, з яким відчував міцний нерозривний зв'язок: «Дідо-бідняк» (1932), «Морозик» (1932), «Гуцулка» (1927). Тоді був зібраний колосальний етнографічний матеріал, відбулося максимальне занурення у побут верховинців, проникнення і осмислення духовного всесвіту краю. Тоді ж художник чітко визначив для себе головне завдання свого життя і творчості – служити своєму народові, використовуючи всі свої знання і таланти. А експресіонізм виявився тим засобом, за допомогою якого Федір Манайло зміг найкраще втілити свої творчі задуми, зумів віднайти свій стиль, свою художню стежку.

Є цікавий запис інтерв'ю з Федором Манайло, у якому він пригадує саме цей відрізок свого життя. Він розповідає про вибір свого шляху в творчості: «Я задавав собі питання: як мені бути закарпатцем у стилі, у формі, у смаках наших проти таких великих стильових рішень, такої великої культури, як європейська... Я шукав себе... Боявся, що їх стильові досягнення можуть вплинути на мою справу, ... я хотів найти себе у тому стилі, який відчував із побуту, із мистецтва нашого краю і характеру самої карпатської природи» [5].

Після повернення з Праги додому у 1936 році художник потрапляє у коло однодумців. На Підкарпатській Русі на той час вже була сформована міцна художня школа високого європейського рівня, із близькими та зрозумілими художникові засадами, що спиралася на глибокий зв'язок із народною культурою. Яскраві особистості – А. Ерделі та Й. Бокшай – згуртували місцевих художників у Товаристві діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі, започаткували художню освіту та її принципи, які базувалися на західноєвропейських та етнокультурних традиціях, загальнолюдських і національних цінностях (повазі до людини; реалізації творчих здібностей, національній творчості та ін.) [2, с. 23-32].

Чи не найкращі роботи Федора Манайла критики відносять до цього періоду – кін. 30-х – поч. 40-х років – передвоєнний час

та період Другої світової війни. «Манайлівський» експресіонізм звучить найбільш виразно. У його творах – душа народу. Вона у відчаї, страждає, любить, бореться, сподівається. Вона прекрасна тому, що щира, неприкрита, чиста. Ми її читаємо, відкриваємо для себе і захоплюємося. Додатки:

1. Хлопчик з ягнятком. 1940, карт., темп.;
2. Сліпий. 1940, карт., темп.;
3. Кошари. 1937, карт., темп.;
4. Розп'яття. 1939, карт., темп.;
5. Сильний Іванко. 1943, карт., темп.;
6. Похорони. 1941, карт., темп.;
7. Вівчар. 1939, карт., темп.;
8. Скорбота. 1939, карт., темп.;
9. Сміливий Іван. 1941, карт., темп.

Надзвичайно драматична «Скорбота» 1939 року. На полотні – трагічна подія у селянській родині – смерть батька, голови сім'ї. Це не документальне полотно. Це жах і безвихідь, відчай і холод, це подих тієї голодної смерті, що бувала чи не в кожній горянській родині. Це скорбота, безмежне горе жінки, що залишилася без чоловіка, стогін Верховини, що втрачає своїх синів. Потойбічна, нереальна кольорова гама – неживий синій та холодний жовтий, видряпаний держакон пензлю контур інтер'єру, матері, бо-соногої дитини – наче скелет збіднілого, голодного обійстя і всього чотири предмети-символи: пустий горщик на печі, ікона в кутку, хрест та палаюча свічка на столі. У «Скорботі» Манайло «спирався на народну традицію творення художнього поетичного образу, коли для вислову крику душі достатньо скупого, монотонного колориту, однієї, сумної ноти кольору» [7, с. 10]. Використовуючи прийоми експресіонізму – нервову оголеність та ірраціональність, символізм, емоційну навантаженість кольору, змушує глядача стати не тільки спостерігачем, але й учасником події.

Кожен твір автора – сторінка народного життя, вираження незримого через зрине, внутрішнього через зовнішнє, взаємозалежність живого і неживого, минулого і майбутнього. Всюди присутня експресія, «навмисна деформація, перебільшення форми, наближення планів, чи фрагментів – той «манайлівський» стиль, який наближений чи практично ідентичний з античним, древнім сприйняттям видовищності світу» [7, с. 12]. І в кожному створе-

ному образі бринять почуття. Художник закликає нас відчутти як затишно під прихистком високих тисячолітніх гір у «Кошарах», який сірий, жорсткий, безрадісний світ «Сліпого», міць і силу духу господаря гір – «Вівчаря», напругу і молодецтво «Сміливого Іванка», внутрішній спокій, гармонію з навколишнім світом, велич жіночої душі «Гуцулки», гнітючу задуху, важку ходу процесії «Похорону», тепло гуні, дбайливість і трепетність «Хлопчика з ягнятком». Ми переймаємося їх почуттями, незбагненим чином бачимо їх очима, опановуємо їх знаннями і збагачені цим досвідом розуміємо, що є їх часткою, продовженням, підключаємося до енергоінформаційного поля нашої Срібної землі.

Художник завдяки силі свого характеру, емоційності, за допомогою художніх засобів експресіонізму, володіючи всеохоплюючими енциклопедичними знаннями про історію, культуру нашого краю, зумів показати зовсім новий живопис, створити нову модерну національну форму, в якій національна ідея виражена модерними художніми засобами, а національна традиція оживає у новій модерній інтерпретації. І в якій би царині мистецтва художник потім не творив – лейтмотивом завжди була ця свідомо громадянська, патріотична позиція. Усвідомлення необхідності своєю творчістю служити своєму народові.

Після Другої світової війни на Закарпатті відбулася не тільки політична зміна влади, відбулася руйнація багатьох підвалин і цінностей, що були сформовані в довоєнний час. Радянська тоталітарна машина вбивала людську гідність, нищила національну ідентичність, переслідувала прогресивні ідеї. Прес на інтелігенцію був особливо сильний. Тогочасні світові художні тенденції, національно-патріотичні ідеї – все оголошувалося ворожим. З тими, хто не відкидав ці ворожі прояви, велася непримиренна боротьба. Цькування у пресі, пошук космополітів, засудження на партійних зборах, на зібраннях художніх рад, звільнення з роботи, зміщення з посад – методи боротьби з вільнодумцями. Художня громада була приголомшена, налякана. Але треба було виживати. І художники, в тому числі і Федір Манайло, звернулися до нейтрального, аполітичного жанру – пейзажу: «Стадо на полонині» (1949), «Осінь пора» (1950), «Пошта на полонину» (1952), «Гуцульські полонини» (1956), «Ферма на полонині» (1958) і т. д. У цьому жанрі митець не підіймав, звичайно, гострих соціально-

політичних питань, проте зумів по-манайлівськи епічно й велично оспівати карпатську природу. Його гори – прадавні і вічні, високі та могутні, як люди, що їх населяють. Їх не зрушити, не зруйнувати навіть радянській тоталітарній машині.

«Відлига» 60-х років частково повернула у творчість художників «народну» тематику. У житті Федора Манайла тоді відбулися значні події. Ретроспективна персональна виставка художника «Старе і нове Закарпаття», 1961-1962-1964 роках з великим успіхом пройшла в Ужгороді, Києві, Москві та Львові і відкрила художникові можливість творити для душі, а не для партії, повернутись до улюблених мотивів [11]. Ця виставка справила сильне враження на інтелігенцію. Поети присвятили їй вірші, художників вона спонукала звернутися до народних витоків, український кінематограф збагатився світовим шедевром.

Художник-графік Григорій Якутович розповідав, що кінорежисер Сергій Параджанов саме тоді прийшов до ідеї створення чогось подібного у кіно. «Ми приїхали до Федора Манайла, дві ночі сиділи в нього: передивлялися, розмовляли, і це дало поштовх напрямку фільму, так зародились «Тіні забутих предків» ... Дякуючи Манайлові – цей фільм такий, який є... Геній Манайла вплинув тоді на Параджанова, на всю його творчу групу» [12].

У другій половині 60-х художник створює серію монотипій. «Найцікавішим явищем усієї закарпатської графіки» називає мистецтвознавець Г. Островський монотипії Ф. Манайла [9, с. 47]. З технікою монотипії художник ознайомився у Празі, і робота в цій техніці повертає художника до яскравої палітри кін. 30-х – поч. 40-х, до тих тем і вподобань. Та це вже новий погляд людини, художника на історію та традиції народу, що пройшов крізь важкі випробування та зберіг і пишається своєю самобутньою автентичністю. Тематика зображень різноманітна: пейзажі, натюрморти, композиції за мотивами народних казок, балад, легенд. Додатки:

10. Балада про тополю. 1965;

11. Гуцулка. 1967.

Із 1968 року художник бере участь у створенні музею народної архітектури та побуту. Він їздить в експедиції, підбирає хати, описує всі предмети інтер'єру, слідкує за розбором хат – нумерує всі частини, потім по цій нумерації слідкує за збором, дбайливо відтворює інтер'єр кожної [7, с. 46].

Ця робота відірвала його від живопису, але принесла велику радість для душі. Художник повернувся у час своїх юнацьких подорожей, знову ввійшов до гуцульських хат – свідків історії, перебирав архаїчні предмети верховинського побуту, давні знаряддя селянської праці, і тоді в нього виникла ідея – знайомство із особливим гуцульським світом, із давніми традиціями наших пращурів можливе не тільки в музеї. Можна, відтворюючи традиційний верховинський дух, зберігаючи характерні для жителів гір органічні архітектурні форми, занурюючись в особливий, наповнений столітніми звичаями, предметами, стравами побут, інтерпретувати їх по-сучасному, а відтак зблизити сьогодення і минуле, допомогти нам побачити і зрозуміти життя багатьох поколінь нашого народу, відчутти причетність до народних традицій. Федір Манайло розробив детальний проект рекреаційного комплексу гуцульських ресторанів-колиб: «Мисливська», «Вівчарська» та «Лісорубська». Художник не тільки запроєктував характерні гостроверхі дерев'яні будови, а й запропонував схеми інженерних рішень кривель, розробив дизайн інтер'єрів, предметів інтер'єрів, одягу персоналу, особливе традиційне меню (Додаток 13. Фрагмент інтер'єру мисливської колиби (1968), папір, акварель) [10, с. 25]. Його задум, на жаль, не отримав підтримки державних органів, але ідея розроблена і, можливо, колись буде втілена.

У ці ж роки Манайло загорівся ще однією ідеєю. З кожним поколінням ми все більше втрачаємо не тільки наші традиції, а навіть пам'ять про них. Із давниною сьогодні нас найбільше, мабуть, пов'язує вишиванка та писанка. Все інше, що споконвіків оточувало та оберігало наших дідів – захисні знаки на обійсті, декоровані предмети побуту, символічні прикраси, зникло. А серед побутових предметів закарпатців був і зовсім унікальний витвір декоративно-прикладного мистецтва – гравіровані диньки, які служили і як посуд, і як оберіг. Ось до нього і звернувся художник. Він вважав, що проникнення у сьогоднішній побут цієї традиційної архаїчної прикраси буде ще одним місточком між давниною та сучасністю. А енергетика стародавньої прикраси із рисунками-символами природно ввійде до нашого обійстя, гармонізуючи ауру та відновлюючи втрачену рівновагу буття. Майстер, відновивши стародавню технологію, декорував сотні диньок, пропонуючи різноманітні теми оздоблення. Образи минувшини та сучасності перепліта-

ються, закладають ще один міцний камінь в основу нашої самосвідомості (Додаток: «Декоративні диньки». 1969).

Робота над створенням музею народної архітектури та побуту, над проектами колиб, декоруванням диньок знайшла своє відображення у живописі митця. На полотнах кінця 60-х та 70-х років – інтер'єри гуцульських хат, селянських комор, давнє село, старі станки, гуцульське весілля, коляди, історичні події. Додатки:

- 12. Колядки. 1970, картон, темпера;
- 15. Голуба піч. 1970, картон, олія;
- 16. Весела робота. 1968, картон, темпера;
- 17. Коляди. 1969, картон, темпера.

Художник прагне «згадати» і зафіксувати для нас все, що знає і пам'ятає, ніби намагається набрати певну критичну масу образної інформації, переосмислити, розтлумачити, як було, яке це було, чому і для чого це так було, щоб і ми це все знали і запам'ятали, щоб ця інформація допомогла нам зрозуміти, звідки ми прийшли і з чим ми повинні далі йти. Тому що все це є фундаментом нашої ментальності, основою нашої національної пам'яті.

І знову, як у 30-40-ві рр. він вдається до символіки та конструктивізму народних творів. Композиція «Коляди» побудована у колі – стародавньому символі життєвого кругообігу, символі Сонця, яке наші пращури і називали Коляда. Коляда славить початок нового річного кола обертання Землі навколо Сонця. В цей час йде гостра боротьба добра і зла, постають поруч кінець і початок, бо 25 грудня день найкоротший, а ніч – найдовша. Давня людина вважала, що за народними легендами в цю ніч відкривається світ (світ богів – небесний, світ людини – земний, світ підземних багатств та померлих предків – підземний). 25 грудня сонце вмирало, але потім знову народжувалося [14].

Коло Коляди вміщено у чотирикутний формат полотна – символ Космосу, а в чотирьох кутках полотна – символи добра і зла, ладу і безладу (янгол і відьма), дня і ночі, темного і світлого (Сонце і Місяць) – основа вірувань та уявлень про світобудову. Ці символи у невеликих кільцях – ніби чотири крапки по кутах чотирикутника – закодована інформація про «засіяне поле», це заповнений світ, урівноважений у хаосі і порядку [7, с. 16]. У самому колі – коловорот традиційних ритуальних дій: годують свійську худобу, щоб протягом року була сита, від хати до хати ходять ряжені із

бетлегемом, розігруючи різні сценки, родина вечеряє за столом, а у кутку хати стоїть «дідух» – зв'язаний сніп сіна – символ доброго врожаю, адже Колядою починаються зимові хліборобські святки. Ми знову захоплено вдивляємося у дійство, подорожуючи стежками минувшини.

Колись Ф. Манайло так сформулював завдання художника-патріота: «Заглибившись, впізнати з глибин народу – півділа. От повернути народу на полотні, в скульптурі, в слові – оце діло!» [5]. Художник «повернув» народу в повну міру свого таланту, знань і сил. Наповнюючи свою творчість народним багатобарвним колоритом, вібрації якого гармонізують світ, змальовуючи давнину, відштовхуючись від витоків, він стверджує нас у переконанні, що майбутнє побудоване на знанні і розумінні минулого – запорука не тільки нашого процвітання, але й нашої «екзистенції». Це природний поступ еволюції, коли старе перероджується і стає нашим новим, коли знаки і символи, які віками слугували нашим пращурам, в тому чи іншому виді працюють і сьогодні.

Федір Манайло був удостоєний звання народного художника за рік до смерті, у 1977 році. Та справді народним він був уже з перших кроків своєї творчої діяльності, завжди відчував себе часткою рідного народу, служив йому вірно, проніс любов і шану до нього через все своє життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гаврош О.* Жанровий живопис Закарпаття I пол. ХХ ст.: тематика, особливості художньої мови (За матеріалами фондів Закарпатського музею образотворчого мистецтва ім. Й. Бокшая) // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту, № 1. – Ужгород: Гражда, 2010.
2. *Небесник І.* Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект. – Ужгород: Закарпаття, 2000.
3. *Небесник І.* Адальберт Ерделі. – Львів: МС, 2007.
4. *Небесник І., Голомідова Н.* Взаємозв'язки національних художніх шкіл на Закарпатті протягом кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. // Вісник Львівської національної Академії мистецтв. – Ужгород: Вид-во В. Падяка, 2009.
5. *Манайло Федір.* Аудіозапис / Архів меморіального музею Ф. Манайла, 1968.
6. *Манайло Федір.* Дерев'яні напестольні карпаторуські різьблені хрести ХVІІ-ХVІІІ ст. / Рукопис / Архів меморіального музею Ф. Манайла – 30-і роки ХХ ст.
7. *Федір Манайло.* Життя і творчість. 1910-1978. – Ужгород: Патент, 2010.

8. Меморіальний музей народного художника УРСР Ф. Ф. Манайла. Путівник – Ужгород: Карпати, 1986.
9. *Островський Г.* Образотворче мистецтво Закарпаття. – К.: Мистецтво, 1974.
10. Про життя і творчість народного художника України Федора Федоровича Манайла // Збірник статей та досліджень наукових працівників меморіального будинку-музею митця – Ужгород: Ужгородська міська друкарня, 2006.
11. Старе і нове Закарпаття. Каталог виставки творів Федора Манайла. – Ужгород, 1961.
12. *Якутович Г.* Спогади про Федора Манайла / Рукопис // Архів меморіального музею Ф. Манайла, 1980.
13. <http://eureka.ucoz.ua/publ/112-1-0-443>
14. <http://musart.org.ua/rizdvyani-tradycii-v-ukraini.htm>

**FOLK TRADITION AND MODERN NATIONAL SEARCH FORM
IN THE WORKS OF FEDIR MANAYLO**

Viktoria MANAYLO-PRYKHODKO,

*Head of the Fedir Manaylo fund of the humanitarian development assistance,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *This article examines the influence of folk traditions in the formation of Fedir Manaylo's creative style. It analyzes modern national forms, based on a deep understanding of the foundations of folk art and comprehensive reading the currents of contemporary art and experiments. During the life of the artist destroyed the monarchy, there were new state, radically changed life in his own land. This led to certain transformations of style, subject matter, and did not change the main direction of Manaylo's work – reflection and save people's images in their works of art.*

Key words: *The history of Transcarpathia, Transcarpathian school of painting, folk traditions, creativity, Fedore Manaylo.*

**АНТОН ШЕПА:
МИСТЕЦТВО ЛЮБОВІ ДО РІДНОГО КРАЮ**

УДК 75.047(477.87)

Борис КУЗЬМА,
*заслужений художник України, доцент кафедри дизайну ЗХІ,
м. Ужгород, Україна*

***Анотація.** Розглядається оригінальна творчість видатного закарпатського художника Антона Шепи. Робиться висновок, що фундаментом творчості митця є генетично-фольклорна пам'ять, реалії життя. Особливістю манери художника є те, що він на своїх полотнах детально прописує передній план, фігуральні постаті, деталі, і легко, ніби не завершує – фігури другого плану, що дає картині легкість сприйняття, живописність. Гармонія цілісного образу досягається поєднанням статичності і вільного руху, що за своєю ритмікою вдало поєднують мікро- і макрокосмос в єдине гармонійне ціле.*

***Ключові слова:** живопис, колористика, композиція, фігура, пейзаж, символ, художнє дослідження.*

Цього художника ви не зустрінете на вулицях Ужгорода, напевно його не зустрінете і в Мукачеві. Довгий час фізично він бував відсутній на території своєї батьківщини – Закарпатті, що являється його «духовною оазою», яку він сердечно славить у своїх творах.

Але незважаючи на матеріальну відсутність, він як ніхто являється духовним наставником, послідовником і прикладом, як потрібно любити і шанувати свою малу Батьківщину, приносити себе в жертву мистецтву нашого краю, ставлячи на олтар найдорожче – талант, дарований Богом. Мова йде про нашого земляка Антона Шепу, який на схилі своїх літ повернувся до порога свого дитинства – Закарпаття. Свій рідний край Шепи славить як справжній композитор, творить сучасну живописну сюїту, що зветься «Мое Закарпаття». Ця збірка налічує понад 80 полотен і займає неповторне місце у сучасній українській образотворчості, як послідовний, логічний розвиток її фігуративної концепції. Образи і теми цього періоду продиктовані думками і спогадами автора про своє дитинство, коли ти такий маленький, а навколишній світ такий великий. А. Шепи є одним з послідовників Закарпатської школи живопису, який створює ілюзію подорожі в часі.

Народився художник 1928 року в Підгорянах (теперішній мікрорайон м. Мукачева) у багатодітній родині. Рано став сиротою і тому змушений був змалку сам заробляти на кусень хліба. Примусово працював в Угорщині під час Другої світової війни, але з дитинства постійна спокуса до малювання веде юнака до Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва в який він у 1948 році вступає власними силами, без будь-яких знайомств. Його вчителями стають Й. Бокшай, Р. Сельський, І. Гуров, а духовним наставником, зрозуміло, є А. Ерделі.

Після закінчення інституту живопис стає для Шепи основним змістом його життя.

З 1954 року працює в Ужгороді в системі «Художфонду», в галузі монументального живопису, паралельно поєднуючи творчу роботу з викладанням в Ужгородському училищі прикладного мистецтва. В 1957 році розпочинається його дебют на республіканських та всесоюзних виставках в Києві, Москві. Він бере участь у міжнародній виставці творів молодих художників до IV Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві, бере активну участь у виставках українського мистецтва за кордоном: Словаччина, Чехія, Угорщина, Австрія, Німеччина, Японія і т.д.

Успіх А. Шепи на виставках приводить його до лав Спілки художників України. З'являються багато замовлень на монументальні розписи по всьому Закарпаттю, і автор невтомно трудиться над їх реалізацією, ці роботи забирають багато часу і сил. Чутливий до тонких вібрацій природи, Шепи вміє вловлювати її камертон і передавати образ на полотні. Він відчуває «смак» кольору і приводить його до досконалої гармонії. Пейзаж стає для автора сценою, де відбуваються життєві візії, вміло складені в багатофігуральні композиції людей і предметів. У пейзажах виразно простежується живописний колооберт періодів року: зима, весна, літо, осінь, як символ нескінченності життя. З'являються ряд жанрових картин: «Колядники», «Щедрий вечір, добрий вечір», «Йшли куми із гостини», «Винобрання» та ін. Автор тяжіє до метафоричності і символічності своєї художньої мови. В картинах «Церква в селі Опірець», «Довбуш біля ватри» передній план являє собою гармонійне дійство, де грають музики, люди танцюють, створюється атмосфера свята, поєднання земних і духовних цінностей. Художник навмисне детально прописує передній план, фігуральні постаті, дета-

лі, і легко, ніби не завершує фігури другого плану, що дає картині легкість сприйняття, живописність. Гармонія цілісного образу досягається поєднанням статичності і вільного руху, що за своєю ритмікою вдало поєднують мікро і макрокосмос в єдине гармонійне ціле.

Фундаментом творчості Шепи є генетично-фольклорна пам'ять, реалії життя. Його робота «Народне мистецтво Гуцульщини» є своєрідним свідченням в любові чаклунам, мольфарам, народним цілителям, адже вони є невід'ємною частиною її величності Природи. Символом духовності, святості, віри, стає для автора його рідне Закарпаття – колыска його дитинства. Улюбленим кольором: золотаво-помаранчевий, медовий; улюблене дерево – смерека; квітка – польова ромашка. У створеній Антоном Шепою панорамі буття горян, котрі живуть проти неба в маленькому куточку землі серед гір, оспівуючи його життєву силу і красу, автор відстоює невпинність людського життя.

У його творах – національна основа буття цілого народу. Звертаючись до історичного, автор доносить живу, пульсуючу сучасність, стверджуючи її право на життя. Як писав в 70-х роках мистецтвознавець Григорій Островський: «А. Шепи один з найобдарованіших і найбільш самостійних художників Закарпаття. Зараз це живописець, котрий цілком склався, зі своєю індивідуальністю, з своїм творчим темпераментом і своїм баченням світу. Менш за все Шепи холонокровний «списувач» природи; його картини – це майже завжди художнє дослідження її, пізнання її характеру і законів».

Неспокійна натура Шепи безупинно спонукає його до нових подорожей по Закарпаттю. З'являються роботи, серед яких тематичні композиції («Полонина», «Весняна пісня», «Народне гуляння»), портрети («Вівчар», «Дівчина», «Старий бокораш»), пейзажі.

Його роботи не схожі одна на одну. Творчий пошук, незадоволення досягнутим стали «нормальним станом художника». Художник вважає, що без людської фігури пейзаж мертвий. То ж за незначним винятком його пейзажі рясніють присутністю в них людей. Бездоганно вписані в природне середовище, вони одухотворяють його, підкреслюють значимість і особливу глибину змісту.

Цього художника ви не зустрінете на вулицях Ужгорода, напевно його не зустрінете і в Мукачеві. Але його присутність твердо відчувається в мистецтві Закарпаття, в краї, який самовіддано любить, шанує і прославляє митець, ім'я якому Антон Шепи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Г. Островський. Образотворче мистецтво Закарпаття. – К., 1974.
2. Н. Велігацька. «Я так бачу...» // Каталог А. Шепи. – К., 2004.
3. Л. Ковальська. Художник А. Шепи і його Закарпаття // Каталог А. Шепи. – К., 2004.
4. Й. Бокшай // Изобразительное искусство Закарпатья. – М., 1973.

ART OF LOVE TO NATIVE LAND

Boris KUZMA,
*Honoured artist of Ukraine,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *The article deals with the original creative work of the outstanding Transcarpathian artist Anton Shepa. It is concluded that genetic folk lore memory, realities of life make the foundation of his work. One of the peculiar features of the artist's manner is the way he paints in detail the foreground, figures and figures of the second ground are presented with light strokes and seem unfinished which creates the air of lightness. The harmony of the image as a whole is reached by combining statics and free movement which presents macro and microcosmos as one whole*

Key words: *painting, colors, composition, figure, landscape, symbol, art investigation.*

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ РОДИНИ БОЇМІВ: З МУКАЧЕВА ДО ЄВРОПИ

УДК 7.071.1(477.87)

Аттіла КОПРИВА,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
Закарпатський художній інститут,
м. Мукачево, Україна*

***Анотація.** У статті мова йде про творчий шлях талановитої родини Боїмів, зокрема Теодора та його доньки Маргарити, прослідковуються етапи становлення їх як митців, аналізуються основні роботи художників.*

***Ключові слова:** мистецтво, Мукачево, Європа, живопис, портрет, кольорова літографія.*

У сучасному мистецтвознавстві ми знаємо небагато постатей, котрі творили високе мистецтво у Європі, а родинним корінням походили із Закарпаття. Але, якщо згадаємо такі відомі прізвища, як Мункачі, Карловський, Самовольський, Вереш, Ведреш, Рошкович та багато інших, котрі знайшли свою творчу домівку в столиці Угорщини або десь в інших містах світу, актуальним постає проблема реконструкції біографічних відомостей цих персоналій для вивчення основних проблем та причин у формуванні мистецьких реалій ХІХ-ХХ століть. Завдяки таким дослідженням ми можемо визначити внесок уродженців нашого краю не тільки в угорське або українське мистецтво, а бачити їхній доробок у світовому контексті.

Одним із відомих митців ХІХ століття, який, крім творчої діяльності, також доклався до формування мистецької освіти Фелвідейку та Дрездена був живописець Теодор Боїм. Його знатне походження пов'язане із тим самим Георгієм Боїмом, угорцем за походженням із Семигороддя (Трансільванія), котрий почав будівництво каплиці Боїмів у Львові.

Теодор народився у м. Мукачево 22 жовтня 1822 року. У 1848 році, коли він проходив свій мистецький вишкіл у Віденській художній академії вибухнула угорська революція та національно-визвольна війна, яка перервала навчання майбутнього художника [1]. Т. Боїма було призвано в угорську армію, де, дослужившись до майора, продовжував вести активну військову діяльність протягом всієї війни. Із дореволюційного періоду залишився один із

ранніх творів художника «Чоловічий портрет», виконаний у 1847 році олійними фарбами на ґрунтованій дошці. Це єдина робота, що збереглася у фондах Угорської національної галереї (фото 1).

Після завершення служби художник починає творчу діяльність і виконує ряд замовлень у місті Левовіце, серед яких портрети Адольфа Пробстнера та місцевої красуні Софії Янчо, котру із-за римо-католицького віросповідання батьки молодого довго не хотіли приймати у свою родину. Теодор Боїм виконує на основі цих портретів масштабну за розмірами роботу на сакральну тематику «Mater Dolorosa», яка знаходилася у францисканській церкві.

У 1850-х роках Теодор продовжує навчання в Дрездені, а згодом у Парижі. Відомо, що вже на початку своєї творчої діяльності він займався викладанням у Будапешті, адже його першим учнем став популярний у кінці ХІХ століття художник, сучасник та близький товариш М. Мункачі, один із улюбленців кайзера Австро-Угорщини Франца Йосифа та російського царя – Герман Керн [2].

У 1865 році Теодор переселяється у м. Левовіце (зараз Словаччина), де працює вчителем малювання. Там він починає роботу над окремими замовленнями портретів та полотен на біблійну тему, зокрема виконує кілька олтарів і згодом стає популярним місцевим портретистом. Більшість алтарних картин Теодора Боїма знаходяться у храмах Левовіце та Добшіна. Свої твори художник виконує переважно не для продажі та не для виставок, а заради задоволення власних творчих потреб і амбіцій. Ріта Боїм, дочка художника у 1909 році в «Недільній газеті» відгукується про свого батька, як про її першого наставника, відзначає його спокійний, врівноважений характер, самодостатній та відокремлений спосіб життя, а також його творче зростання на вивченні та копіюванні творів відомих європейських митців, як це було в європейській художній освіті традиційно прийнято. У публікації також зазначено, що палаци та храми комітату Сепеш бережуть багато творів Теодора Боїма, а на виставці, крім власних творів, Ріта вперше угорській публіці представила кілька робіт свого батька [3]. Також у цей період він працює над серією пейзажів Угорського Фелвідейка, про що писалося навіть у центральній угорській газеті «Vasárnapi ujság» [4]. Його пейзажні твори «Tátrafüred tájképe», «Dunajesi táj» та інші публікуються у багатьох відомих угорських виданнях того часу. А кольорові графічні відтиски

цих творів розходяться у крамницях та книжкових магазинах з великим успіхом.

У 1880-х роках він назавжди покидає Угорський Фелвідейк та перебирається до Дрездена. Із дрезденського періоду відомо, що художник і надалі працював переважно над портретами вже німецької знаті, займався кольоровою літографією, які після його смерті неодноразово виставлялися на виставках у Празі (1891, 1895, 1896, 1899, 1910, 1912, 1913, 1922 рр.) [5]. Згодом твори художника знаходять визнання та користуються великою популярністю серед дрезденського дворянства та духовенства. Відомо також, що у 1880-х роках Боїм майже рік подорожував на пароплаві країнами Американського континенту, звідки повернувся у 1884 році. Помер відомий художник у 66-річному віці в Дрездені 31 липня 1889 року.

Гідним продовжувачем малярства у сім'ї Боїмів була дочка Теодора – Ріта (Маргарита) Боїм. Ріта народилася у 1868 році. Родина Боїмів тоді проживала у живописному містечку Левовіце. Першим її вчителем, як вище зазначено, був батько, який, всупереч замкнутості свого характеру, надихав дочку до творчої праці та надав їй перші уроки малювання. Ріта здобувала у Дрездені паралельно мистецьку та музичну освіту. З образотворчого мистецтва згодом проходила студіювання у Парижі. Із власними творами вперше дебютувала на виставці «Sächsischer Kunstverein» та міжнародних виставках Дрездена. Популярність художниці у Німеччині вже на початку її творчості була такою великою, що Ріта відкриває власну художню студію, де працює зі своїми учнями та разом з цим збагачує коло шанувальників свого мистецтва. Згодом Ріта Боїм стає стипендіаткою угорського уряду та їде у творче відрядження до Парижу, де навчається у провідних художників французького реалізму Жюля Джозефа Лефевра, Люка Олівера Мерсона, Рафаеля Коліна, Роберта Флорі та Вілларда Лероя. З 1898 року переїздить до Будапешта і до останніх днів свого життя працює в угорській столиці та Надьбані. Її твори систематично експонувалися на виставках Угорського палацу мистецтв, також на виставках у Парижі. Це були в основному акварелі та живописні полотна із зображенням інтер'єрів, квітучих пейзажів, а також ляльок – однієї з найулюбленіших тем мисткині.

У рік повернення на батьківщину Ріта Боїм займає майстерню у Буді поблизу колегині по пензлю Валері Телкеші. З перших днів

активно працює, виконує твір «Гра – Whist» згодом експонований на всесвітній виставці у Парижі, який був закуплений угорською державою. А пізніше угорський уряд придбав у неї ще чотири картини для поповнення збірки Угорського національного музею. На сьогодні відомо також про два твори, які зберігаються в Угорській національній галереї мистецтв – «Лілії» та «Квітуче дерево». Полотна Ріти Боїм стають настільки популярними, що навіть сам кайзер закупив у художниці два твори для оздоблення свого палацу в Будапештському замку. Вона виконала і кілька полотен на сакральну тему, про це свідчать олтарі римо-католицьких костьолів Чаквару, Озда та Нове Замкі (тепер Словаччина).

Масштабна ретроспективна виставка Ріти та Теодора Боїмів була представлена угорській публіці в 1909 році в художньому салоні Калмана Коньвеша по вулиці Надьмезо. На виставці серед багатьох робіт експонувалися полотна «Ранок біля моста Єлизавети», «Будівський мотив», «Спокушення Ісуса», «Автопортрет» та інші. Критика того часу констатувала високий рівень майстерності художниці та відзначала, що в історії угорського мистецтва Ріта Боїм стала першою відомою жінкою-художницею, якій відкрили персональну виставку в Будапешті [6].

Аналізуючи твори Будапештської виставки та більш пізнього періоду, стає помітно, що художниця змінює стилістику письма, яка відрізняється вже сміливістю кольорового вирішення та набуває ознак імпресіонізму, навіяних пленерним живописом Наббанської мистецької колонії. Навіть тема народної ляльки у її творах отримує більш яскраве кольорове звучання.

У центральній газеті «*Vasárnapi Ujság*» 1920 року опубліковано статтю про творчу діяльність угорських художниць, де йдеться про високі досягнення відомої мисткині, яка визнається найкращою серед жінок-художниць Угорщини. Також акцентовано на прояві пуантилізму в живописі та її творчій подорожі до угорського міста Шумег. Відкриття музеїв ляльок у Європі на початку ХХ століття та захоплення художниці їх колекціонуванням сильно вплинуло на обрання майстром домінуючої теми у власному живописі. Лялька селькейська, фелвідейкська, німецька та навіть японська з'являються на яскравих полотнах Ріти Боїм і стають досить привабливими навіть для колекціонерів живопису того часу. Велика кількість творів художниці періоду 1920-1940 років і

нині доповнюють експозицію відомого музею ляльок Käthe-Kruse-Puppen у Німеччині.

Це згодом вплинуло на формування творчості дочки художниці Лоллі Фегер (1904-1990 рр.), котра закохалася у тематику та повністю перейняла технічні знахідки матері. Деякі твори Лоллі на тему ляльок настільки подібні до живопису Ріти Боїм, що відрізнити їх майже неможливо.

Творчий доробок окремих відомих митців ХІХ ст. із Мукачева, які відіграли досить вагомую роль у формуванні творчого середовища та реалій в Угорщині і Європі на сьогодні недостатньо оцінено і досліджено. Хоча про живописну майстерність Мункачі, Карловського, а також Боїмів у свій час писало досить багато відомих критиків. Тому, реконструювавши біографії художників ХІХ століття, подальші наукові дослідження будуть зосереджуватися на вивченні аспектів як творчої, так і педагогічної діяльності, а також їх всесвітнього визнання та іміджу, виявленні впливу на формування покоління художників початку ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Tolnai Nagylexikon.
2. Luka K. Művészet. Bp. – 1912.
3. Boemm Rita képei / Vasárnapi Ujság. – Budapest. 6 szám. 1909. 56 évfojam. – 108-110. old.
4. Boemm Tivadar. Tátrafüred tájképe (Schmeksz). – Pest, 1861. aug. 18., B. T. festménye (Lócse) Vasárnapi Ujság, VIII. évf. 33. sz. – 394. old.
5. Milan Degen. THE HISTORY OF PRAGUE PICTURE POSTCARDS XXIX. – The first known Prague reportage postcard. COLOUR LITHOGRAPH. A. WILDER, BEGINNING OF SEPTEMBER 1890. NOT STAMPED BY POST.
6. Boemm Rita képei / Vasárnapi Ujság. – Budapest. 6 szám. 1909. 56 évfojam. – 108-110. old.

CREATIVE WAY OF BOIM FAMILY: FROM MUKACHEVO TO EUROPE

Attila KOPRYVA,

*Ph. D. (art history), Associate professor, Transcarpathian Art Institute
Mukachevo, Ukraine*

Annotation. *The article throws light upon a creative activity of the talented Boim family, particularly Theodore and his daughter Margarite, follows the periods of the formation as artists, analyses the main works of the artists.*

Key words: *art, Mukachevo, Europe, painting, portrait, colour lithography.*

II. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

«КОРОЛЕВСЬКЕ ЄВАНГЕЛІЄ». МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

УДК 091.31:7.072.2«12/13»

Одарка СОПКО,

*кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри дизайну
Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна*

***Анотація.** У статті йдеться про одну із найдавніших рукописних пам'яток Закарпаття – Королівське Євангеліє, переписане Станіславом Граматиком у 1401 році. Проводиться опис художнього оформлення та структури книги, аналізуються орнаментальні оздоби. Дається мистецтвознавча характеристика художніх особливостей оформлення рукопису.*

***Ключові слова:** рукопис, Євангеліє, Станіслав Граматик, Закарпаття, заставка, ініціал, колофон, в'язь, філігрань.*

«Королівське Євангеліє» продовжує перелік видатних українських пам'яток, таких як Юріївське, Бучацьке, Волинське, Галицьке Євангелія, які створені в кінці XIII – на поч. XIV ст., Холмське та Луцьке Євангелія – у середині XIV ст. Всі ці пам'ятки представляють для читача не тільки історичну та літературну цінність книги, а й відбивають значні елементи естетичного характеру, які мають художню цінність. Адже таке явище відбивало вимоги і можливості культурного рівня кращих сил суспільства, коли мініатюри й оздоби рукописів, їх техніка виконання та художній стиль орнаментів ніколи не змінювалися за забаганкою художника, а завжди відбивали культурний характер даної епохи [1, с. 68].

Мистецька цінність Євангелія із Закарпаття відзначається різноманітністю оздоб, які виконані у площинно-умовній манері (XIV ст. – перша третина XVI ст.). Вони є витвором графічного мистецтва і мають власні художні особливості. Унікальна пам'ятка середньовічної доби «Королівське Євангеліє», переписана каліграфом Станіславом Граматиком у 1401 році в селі Королево, на Виноградівщині у Закарпатті.

Матеріалом для виготовлення кодексів до середини XIV ст. майже винятково служив пергамент. Тільки від середини XIV ст. в Україні з'явилися перші книги, виконані на папері, імпортованому із Франції та Італії. До XV ст. Італія зберігала роль монополіста у справі розповсюдження паперу в Європі [13. с. 24]. «Королевське Євангеліє» є одним із перших рукописів, що виконані не на пергаменті, а на новому на той час матеріалі – папері. З українських пам'яток відомі лише рукописні кодекси, виконані на папері у XIV столітті – це львівські адміністративні книги, які знаходяться у Центральному державному історичному архіві міста Львова, але не мають такої художньої цінності, як «Королівське Євангеліє» [3, с. 9].

На сьогодні пам'ятка недостатньо досліджена. Про це свідчать:

– кількість заставок, яких зазначено у попередніх дослідженнях [1, с. 284; 4, с. 395], не вісім, а дев'ять великих і дві орнаментальні смужки-оздоби, тобто загалом одинадцять орнаментальних оздоб. Одна нововиявлена заставка знаходиться на аркуші № 136, інші дві – на арк. 4 та 84;

– заставка, що на аркуші № 1, за елементами оформлення та типологічними зразками не рослинна, з великими бутонами, як зазначено за попереднім описом, а тератологічно-рослинна з виразним образом птахів-химер;

– цікавий нововиявлений факт – на арк. № 11. перед частиною «Євангеліє від Марка» під орнаментальною заставкою є напис виконаний циноброю (червона хімічна сполука) декоративною в'яззю:

«*Феофілакта архієпископа блъгарскаго про(ъ)ди*», що перекладається: «Феофілакта архієпископа болгарського проповіді». Цей напис засвідчує, що цю частину книги можна віднести до літературних пам'яток, перекладених південнослов'янськими книжниками з грецьких, болгарських або сербських джерел. Подібні рукописні твори в Україні з'являлися від XV століття, серед яких досить поширеним є і «Тлумачне Євангеліє Феофілакта Болгарського»* [2, с. 214]. Відповідно книга мала би поповнити спільний фонд писемного репертуару східних та південних слов'ян пам'яток XIII-XIV ст., серед яких: Євангеліє Євсевієве 1282 або 1283 рр., Буча-

* Феофілакт – болгарський письменник, грек за походженням, був охридським архієпископом (1094-1107). Канонізований християнською церквою як святий.

цьке XIII ст., Київське 1393 р., Службник (список XIII-XIV ст.), два Службники київського митрополита Кипріяна, писані після 1389 і близько 1400 рр., та ін. Подібні пам'ятки доходили на наші землі у південнослов'янських переробках або їх завозили випускники західноєвропейських університетів, після закінчення навчання.

Структура, письмо та матеріали. Рукописна книга «Королевське Євангеліє» є твором графічного мистецтва і має власні художні особливості. Ними означено узагальнюючий художній образ книги, для створення якого закладено цілу низку творчих етапів. Кожна ланка відповідного етапу була відповідальною і вимагала неабияких практичних навиків фахівців. Особливість таких ознак визначала походження та впливи історичних процесів та культурних уподобань. Враховуючи південно-східну частину слов'янського світу, зокрема, сербів, болгарів, українців, які виробили власне слов'янське письмо із спільними рукописними традиціями для всіх східно- і південнослов'янських культур – українські рукописні пам'ятки, які успадковані від Київської Русі, все ж відбивали візантійську традицію. Упродовж XIII – першої половини XV ст. разом з текстами літературних пам'яток давня українська книжка успадкувала від візантійської й основні засади виготовлення кодексів, які, зрештою, були спільними для всієї Європи [2, с. 214].

Структура «Королевського Євангелія» відноситься до групи книжок, що складають збірники. Як правило, такі рукописи були індивідуальним витвором укладача, орієнтованого на різні читацькі потреби, і вимагали фахових знань книжкової структури, яка б відповідала певним тематично-функціональним принципам. Тому подібні збірники неповторні за складом і обсягом. Станіслав Граматик компонував книжку індивідуально, добираючи статті морально-повчального змісту, які видавалися йому найвідповіднішими.

Структурні частини «Королевського Євангелія» складаються із передмови – арк. № 1, постів – арк. № 4: збірника, частина Євангелія від Матвія – арк. № 10, проповіді Феофілакта архієпископа болгарського – арк. № 11, частина Євангелія від Матвія в неділю – арк. № 13, частина Євангелія від Марка в неділю – арк. № 55, частина Євангелія від Луки – арк. № 85 та глави від св. Марка – арк. № 57, глави від св. Луки – арк. № 82, передмова до Святого Євангелія від Луки – арк. № 84, глави від Іоанна, арк. – № 136. На аркуші 176 – піс-

лямова про те, ким, де і коли переписана книга. Остання сторінка, вклеєна пізніше, із дарчим написом від Стефана Вінца. Всього кодекс має 360 сторінок, 22 зошити. Кожний зошит має 8 аркушів.

Основну частину рукопису «Королевське Євангеліє» виконано прямим півуставним шрифтом, який наприкінці XIV ст. використовувався дедалі частіше, ніж устав, завдяки простішому виконанню. Фігурні тексти написано інтерпретованим скорописом з розчерками на арк. 135, 10, 54, кіноварні тексти арк. 82. Є виконання назв заголовків шрифтами заокругленої в'язі червоним, голубим та охристим кольорами на арк. 1, 4, 10, 11, 13, 54, 55, 82, 84, 85, 136. Під назвами спостерігаємо використання прямого уставного шрифту. Як бачимо автор володів усіма видами кирилических шрифтів, а саме: устав, півустав, скоропис і в'язь, що засвідчує його фаховий вишкіл.

Що стосується інструментів і матеріалів, які використовував Станіслав Граматик для написання текстів, можемо говорити про ті, які були найпоширеніші у Східній Європі. Відомо про пташині пера, гусячі та лебедині, зрідка орлині або павичеві. Пензлики використовували тільки для орнаментальних оздоб та мініатюр. Основний текст рукопису виконано чорнилами, які за ознаками схожі на горіхові (їх виготовляли із кори ліщини). Заголовні тексти написані червоною циноброю. Деякі рядки виділено суриком. Саме сурик і цинобра краще збереглися до наших днів, найбільше постраждала від вологи частина текстів, виконана чорними чорнилами.

Передмови й післямови. Як бачимо, каліграф-переписувач Станіслав Граматик керувався усталеною формулою вираження тематичної єдності автор-читач-книга. Така своєрідність жанру відповідала естетиці середньовічної літератури з її тяжінням до виникнення синкретичної картини світу, до об'єднання літературних та мистецьких факторів. Передмови й післямови до рукописних книг виникли на перетині середньовічних традицій та нових, зароджуваних віяннями культури. Від старої манери залишилися повчальна направленість, традиційна біблійська символіка і метафоричний стиль [9, с. 1266-1267]. Особливістю такої манери оформлення були фігурні композиції у текстах. Вони належали до структурних елементів книги, а це є вираженням живописно-образної мови епохи, йдеться про емблематику та символіку. У гра-

фічних композиціях даного рукопису вона виражена у символічній текстовій формі хреста та чаші, що є синтезом змістового та візуального компонентів (арк. 175 зв.). Подібні текстові форми були типовими для передмов та післямов у рукописах даного періоду. Така форма вираження автором зазначала його ставлення до новацій, коли формувалося усвідомлення книжником своєї високої місії переписувача-каліграфа, який залишав для історії вихідні дані про рукопис, а саме – коли, де і ким виконана книга: *«Съ тетраевангеліє, исписаса въ нелабском граду михалевъ избъ, кралахской в лѣтъ 6909. Станіславом граматиком многогръшным. О Христе»*, – пише Станіслав Граматик (див. іл. 13).

Рукописні передмови й післямови у кирилических книгах варто розглядати як історико-культурне явище, яке формувало свою традицію до XVII ст. [10, с. 1267], а у рукописах Закарпаття зазначаємо, що ця традиція розвивалася й продовжилася аж до початку XIX століття.

Особлива цінність кодексу в зазначеній післямові автора-переписувача Станіслава Граматика, де зазначено дату, місце та ім'я переписувача-каліграфа. Важливим є і те, що виготовлення «Королевського Євангелія», укладено і структуровано у відповідності до формування християнських традицій, і засвідчує певну культурну тенденцію на території Закарпаття. Така тенденція підтверджується художнім оформленням закарпатських рукописів ще трьох датованих книг – Євангеліє апракос 1422, Мукачівський літопис, розпочатий 1458 року, Мінея 1500 року, а також гарно оздобленим недатованим кодексом – Мукачівський Псалтир, який вчені відносять до початку XV століття.

Проте, на сьогодні невідомо про початок написання книги. Ми можемо тільки припустити те, що роботу над кодексом розпочато ще у кінці XIV століття. Підставою для цього є вагомий об'єм тексту та художнє оздоблення книги, які вимагають тривалого часу. Зважаючи на те, що післямова мала особливе призначення донести інформацію про творців книги та дату завершення роботи, а саме: ... *«в лѣтъ»* 1401 року.

Орнаментальні заставки та оздоби. Орнаментальні оздоби «Королевського Євангелія» характеризуються різноманітними за стилями заставками. Тут чітко простежується розвиток взаємозв'язків та взаємовпливів художньо-образної системи рукописів

періоду XIV-XV століть. Варто звернути увагу на послідовність стилів, які використано орнаменталістом у відповідності до формування стилевих видозмін. Наприклад, у манускрипті спостерігаємо риси традиційних оздоб XII-XIII століть старовізантійського стилю, а також заставки рослинно-тератологічні, концентричні, плетінчасті, трансформовані у нововізантійський стиль XIV-XV століть [1, с. 37]. Завершується це розмаїття народною орнаментикою, що висвітлює впливи деяких видів декоративно-ужиткового мистецтва. Як бачимо даний рукопис представляє для читача не тільки історичну та літературну цінність книги, а й значні елементи естетичного характеру, йдеться про ініціали, заставки, кінцівки, фігурні тексти та шрифтову графіку, які мають художню цінність. Адже таке явище відбивало вимоги і можливості культурного рівня кращих сил суспільства, коли оздоби рукописів, їх техніка виконання та художній стиль орнаментів ніколи не змінювалися за забаганкою художника, а завжди відбивали культурний характер тієї чи іншої епохи.

У рукописі зустрічаємо оздоби, які були поширені у XIV столітті, а саме плетінчаста, решітчаста і циркулярна орнаментика. Вона вважається занесеною у східнослов'янську книгу з Болгарії і Сербії, де вона з'явилася ще у середині XIV ст. і має загальну назву «балканська» [6, с. 257, 263; 1, с. 667]. Як відомо, балканський орнамент в українських рукописах знайшов підготовлений ґрунт. Саме використання циркульних візерунків, які вважалися найбільшим досягненням даного стилю, у східних слов'ян відоме ще в XI – на початку XII ст. та прослідковується його найтісніший зв'язок з витворами місцевого художнього ремесла [7, с. 101-111; 1, с. 66].

Поєднання рис традиційних стилів із народними мистецькими смаками є визначальним в оформленні рукопису. Керуючись набутими естетичними уподобаннями, майстер наслідував тенденції попереднього «пергаментного» періоду, але разом із тим вносив нові авторські інтерпретації. Написаний на папері кодекс є значно компактнішим від пергаментних. Змінився вигляд самих сторінок, а завдяки використанню водяних фарб кольори набули яскравості та свіжості. Простежується зміна самого почерку за рахунок швидкості писання. Показові зміни на зламі XIV-XV ст. чітко прослідковуються у виконанні півуставного шрифту, в'язі та кіноварних ініціалів рукопису. Художник книги використовував

різні форми традиційних на той час книжкових прикрас, однак був схильний до імпровізації і сміливо використовував мотиви народного мистецтва.

На жаль, доказів авторства оздоблення книги Станіславом Граматиком не підтверджено підписом, тому до тепер не можемо стверджувати, що орнаменталістом «Королевського Євангелія» 1401 року є саме він. Із літературних джерел відомо, що на аркушах манускриптів переписувачі писали своє ім'я, а художники та мініатюристи, які оформляли й декорували рукописи, не підписувались під своїми працями [8, с. 24].

Декілька припущень про каліграфа Станіслава Граматика та орнаменталіста книги

– Станіслав Граматик міг бути світським каліграфом або ченцем-переписувачем, можливо і орнаменталістом книг, який прийшов з балканських країн. Таке твердження базуємо на зіставленні художніх зразків рукопису з історичними фактами зазначеного періоду.

– не виключено, що Станіслав Граматик походив із тогочасного історичного Закарпаття, і міг працювати поряд із південнослов'янськими майстрами книги, а беручи до уваги інтерес до орнаментики, що є в оздобах рукопису, можемо припустити можливе походження орнаменталіста з народного середовища або вплив тривалого перебування у такому середовищі;

– ще одне важливе припущення про те, що початком написання книги міг бути кінець XIV століття. По-перше, такі об'ємні рукописи переписували мінімально рік або два, а художнє оздоблення книги також вимагає тривалого часу. По-друге, післямова мала особливе призначення – донести інформацію про творців цієї книги, коли робота над рукописом уже завершувалася [12, с. 87]. По-третє, як засвідчують фабричні марки (філіграні) на папері, зображення єдинорога [5, с. 204-206] та дзвону були найпоширенішими знаками італійського паперу, який очевидно був завезений на закарпатські землі наприкінці XIV ст.

Висновки. Підсумовуючи проведене дослідження можемо стверджувати, що на базі комплексного мистецтвознавчого аналізу за типологією зразків оформлення книжкової структури рукопису означеного періоду розглянуто як єдину систему худож-

ньої інформації візуальних знаків, сформованих в нових тогочасних умовах.

Ми бачимо, що переписувач добре знався на каліграфії, оздобленні, структурі та елементах оформлення всього кодексу. Це засвідчують перераховані художньо-пластичні особливості рукопису та створення цілісної образно-структурної системи оригінальної книги, що є притаманним українським рукописам XIV-XV століть. Послідовність у застосуванні різних стилів оформлення засвідчує обізнаність майстра-орнаменталіста та використання не одного, а декількох зразків. Запис у післямові, який висвітлює звернення автора до читача, засвідчує його статус професійного каліграфа-переписувача (підписувалися тільки професійні каліграфи). Структурні елементи, оздоби та каліграфія свідчать про професійний освітній та художній рівень майстра.

За перерахованими ознаками рукопису можемо вважати, що творчість Станіслава Граматика є цінним зразком рукописного мистецтва історичного Закарпаття. А виявлений нами факт копіювання окремої частини рукопису, зокрема передмови Феофілакта архієпископа болгарського, означає, що автор був освіченою людиною свого часу. Окрім каліграфічних здібностей він був укладачем, редактором, коректором і, можливо, перекладачем книги.

Щодо розмаїття мистецьких стилів кодексу, можемо говорити про два варіанти. Перший – коли оздоблювальну роботу виконували декілька авторів, які дотримувались різних мистецьких уподобань, – окрім різних стилів це засвідчують і чисті сторінки на арк. 84, 85, 136, 137, 139, очевидно залишені художником, для мініатюр. Другий – коли один майстер орієнтувався на різні мистецькі джерела і використовував їх із дорогих, доступних йому книг, які слугували зразками для «Королевського Євангелія». А це означає, що Станіслав Граматик користувався багато оздобленими богослужбовими рукописами. Де саме? У бібліотеках, церквах, монастирях чи у палацах світських заможних осіб? Це питання наступних наукових розвідок у різних аспектах дослідження про рукописну пам'ятку Закарпаття – «Королевське Євангеліє» 1401 року.

Додатки



1. Заставка з рисами нововізантійського стилю, концентричними колами та рослинними елементами. Арк. № 55.



2. Заставка з рисами нововізантійського стилю: рослинна з елементом чотирилисника у вигляді бордюра. Арк. № 85.



3. Заставка рослинно-геометрична у вигляді бордюра. Арк. № 57.



4. Заставка вузька плетінчаста. Арк. № 82.



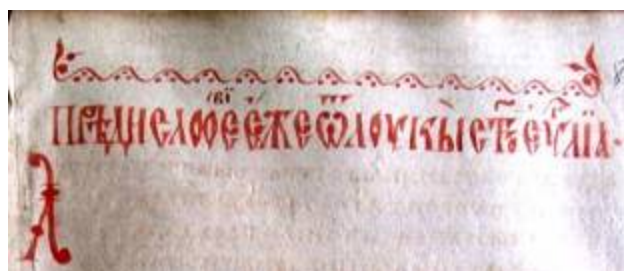
5. Заставка вузька геометрична. Арк. № 4.



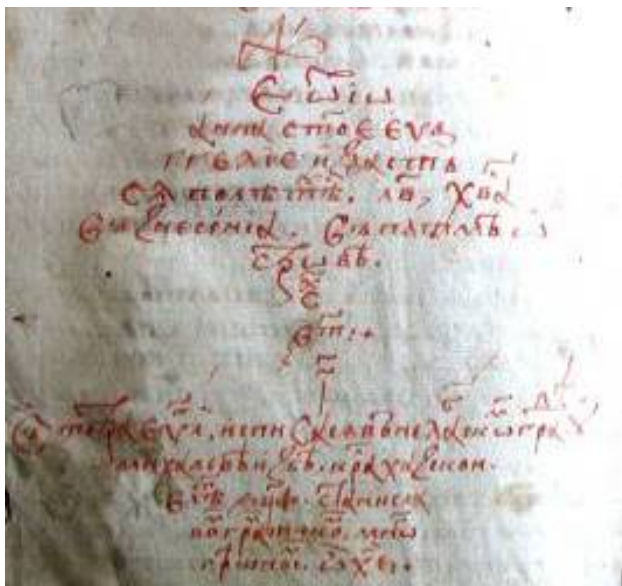
6. Заставка вузька рослинно-геометрична. Арк. № 11.



7. Заставка рослинно-геометрична з крапковими елементами. Арк. № 136.



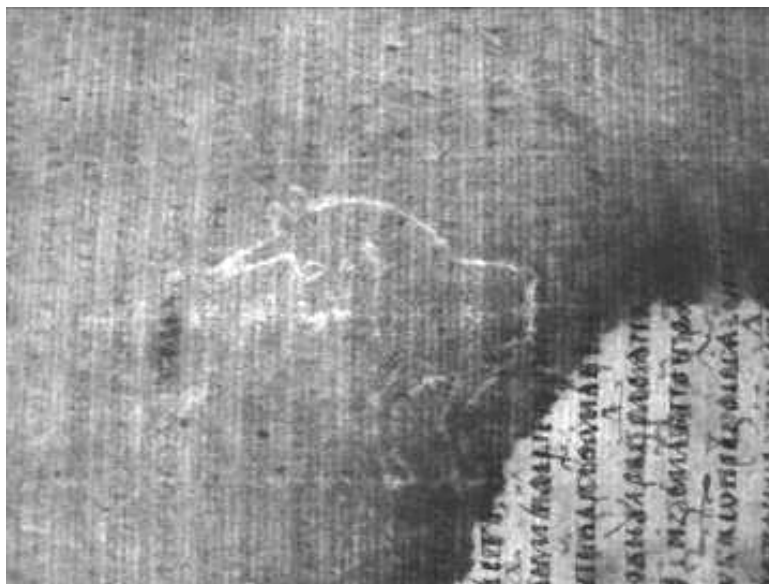
8. Заставка вузька геометрична. Арк. № 84.



9. Фігурний текст із датуванням рукопису. Арк. №176.



10. Ініціали великі із сучкуватими елементами та плетінкою. Арк. № 13, 85, 55.



11. Фабрична марка (філігрань). Половина тулуба єдиного.

ЛІТЕРАТУРА

1. Запаско Я. Українська рукописна книга / Я. Запаско. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.
2. Боянівська М. Освіта, книгописання, книгозбірні. Історія Української культури. Т. 2. – К.: Наукова думка, 2001. – 848 с.
3. Мацюк О. Я. Папір та філіграні на українських землях (XVI-XX ст.). – К.: Наукова думка, 1974. – 296 с.
4. Пронин В. Закарпатское Евангелие 1401 года // А. Монич, Ю. Данилец. Собрание трудов. Архимандрит Василий (Пронин). Т. 1. – Ужгород: Патент, 2010. – 432 с.

5. *Лихачев Н. П.* Палеографическое значение бумажных водяных знаков. СПб., 1899. – 671 с.
6. *Шульгина Э. В.* Балканский орнамент // Древнерусское искусство: Рукописная книга. – М., Наука, 1974. Сб. 2. – С. 240-264.
7. *Коновалова О. Ф.* «Плетение словес» и плетеный орнамент конца XIV в. // Труды Отдела древнерусской литературы (Пушкинского дома) АН СССР. – Т. 22. – М., Л., 1966. – С. 101-111.
8. *Запаско Я.* Мистецтво української рукописної книги: конспект лекцій спецкурсу / Я. Запаско. – Львів: ЛДІПДМ, 1993. – 140 с.
9. *Сазонова Л.* Украинские старопечатные предисловия конца XVI – перв. пол. XVII в. / Л. Сазонова. – М., 1981. – С. 151-175.
10. *Гусева А.* Издания кирилловского шрифта второй половины XVI века. Сводный каталог. Кн. I / А. Гусева. – М.: Индрик, 2003. – 648 с.
11. *Исаевич Я.* Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми / Я. Ісаєвич. – Львів, 2002. – 520 с.
12. *Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской лавры: Исторический очерк (1606-1616-1916 гг.). – Т. 1. – К., 1916. – 832 с.
13. *Сиренов А. В.* Датировка рукописей по маркировочным знакам бумаги: Учебное пособие к курсу «Русская палеография» // Рогулин Н. Г., Назаренко К. Б., Сиренов А. В. Специальные курсы по источниковедению истории России. – СПб., 2005. – С. 3-57.

«KOROLEVO GOSPEL». ART HISTORY ASPECT

Odarka SOPKO,

*Ph. D. (history of art), head of the design department,
Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *The article deals with one of the oldest manuscripts of Transcarpathia – the Korolevo gospel copied by Stanislav Gramatyk in 1401. The description of the design and structure of the book is presented, the analyses of the ornamentation is made. The characteristics of the artistic peculiarities of the manuscripts decorative elements is given.*

Key words: *manuscript, Gospel, Stanislav Gramatyk, Transcarpathia, initial, colophon, type, filigree.*

ОБРАЗ ЮДИ ІСКАРІОТА В ІКОНІ «ТАЙНА ВЕЧЕРЯ» XVIII ст. із с. СОЛІНА

УДК 7.046.3:27-248.88«17»

Андрій ЛЕСІВ,

*молодший науковий співробітник відділу мистецтвознавства,
Інституту народознавства НАН України,
м. Львів, Україна*

Анотація. У статті досліджується образ Юди Іскаріота в іконі «Тайна вечеря» XVIII ст. з с. Соліна, зі збірки Музею народної архітектури в Сяноку, Польща. Проводиться детальний мистецтвознавчий аналіз композиції ікони. Особлива увага надається розширеному аналізу унікального образу Юди Іскаріота – досліджується символіка кольору в образі Юди, його жести, зовнішність. Піднімається питання трактування в сакральному мистецтві Західної України образу Юди як зрадника.

Ключові слова: Юда Іскаріот, Тайна вечеря, іконопис, іконографія, символізм, зрада.

Юда Іскаріот – особливий образ в іконописі. Один з дванадцяти апостолів, обраних самим Ісусом, котрий зрадив і видав Його на смерть. У статті образ Юди Іскаріота розглядається на прикладі представлення його в іконі «Тайна вечеря» XVIII ст. із с. Соліна, що знаходиться в збірці Музею народної архітектури в Сяноку, Польща.

Селище Соліна було розташоване в лемківських Бескидах, поблизу містечка Лісько в Польщі. Після Другої світової війни українське населення села було вивезене, а в 1968 році й саме селище опинилося на дні штучного Солінського озера, яке було утворене в результаті будівництва ГЕС. Зараз однойменне селище знову існує на березі Солінського озера. В 60-х роках ХХ ст. формувалися музейні колекції ікон з українських церков, що перебували на території Польщі, тоді ж до збірки Музею народної архітектури в Сяноку потрапила ікона «Тайна вечеря» з Соліни.

Ікона створена в техніці яєчної темпері на дерев'яній основі. Дошка основи має форму видовженого восьмигранника. Основа оздоблена різьбленим дерев'яним обрамленням, що свідчить про первісне місце ікони в іконостасі. З двох боків обрамлення наявні на-

кладні пілястри з капітелями; капітелі поєднуються між собою різьбленим декоративним карнизом, утворюючи об'ємний фриз, декорований рельєфним рослинним орнаментом. На полі обрамлення, вище від основи ікони наявний напис кирилицею «Тайна вечеря Іс Хва».

Ікона зображує фронтально-горизонтальну композицію Тайної вечері, де за прямокутним столом сидять дванадцять апостолів з Ісусом в центрі. Такий тип композиції цього сюжету був характерним для західноєвропейської мистецької традиції, звідки поширився на українські землі в основному в XVI-XVIII ст. [2]. Трапеза відбувається в інтер'єрі: на задньому плані, симетрично, з двох країв композиції, зображені фрагменти архітектурного стафажу з високими вхідними арками. Композиційна побудова ікони чітко структурована: в загальному сприйнятті переважають горизонтальні лінії, що характерно для ренесансної традиції. Межа прямокутного столу, за яким сидять Ісус і апостоли, проходить горизонталлю від однієї арки до іншої, розділяючи композицію ікони на дві частини. Межа поділу знаходиться трохи вище середини ікони. За столом сидять Ісус та апостоли – Ісус по середині столу, праворуч і ліворуч від Нього – по-трое з кожного боку – шестеро апостолів. Два апостоли сидять з країв столу, кожен на тлі архітектурного елемента з аркою. Четверо апостолів, в тому числі Юда Іскаріот, зображені на передньому плані перед столом. Над головами Ісуса і апостолів проходить хвиляста лінія краю декоративної драперії, що посилює загальне горизонтальне сприйняття композиції. Драперія опускається за спини персонажів, зливаючись в тоні з одягом апостолів і створюючи загальне тло аж до рівня білої площини столу.

Колористика ікони є досить обмеженою, іконописець послуговувався ліченими кольоровими відтінками: з холодної палітри – це темний синьо-зелений та зелений земляний кольори, з теплої палітри – декілька земляних відтінків вохри, яскраво-червоний та темний коричневий тон, яким написано волосся апостолів та Христа. Акцентами виступають яскраві кіноварно-червоні кольорові плями. В кольоровому вираженні ікони особливо проявляється професійність автора, володіння знаннями композиції, гармонії ритмів і форм кольорових плям.

Колористично іконописець ділить композицію ікони на дві основні частини. В верхній частині ікони домінують темні тони,

завдяки переважаючій кількості холодних синьо-зелених і земляних відтінків, якими вирішені здебільшого одяг апостолів і Ісуса та драперії за їхніми спинами. На такому тлі активно виділяються світлі лики і руки Ісуса та апостолів. На противагу цьому, нижня частина ікони – навпаки, вирішена в світлих і теплих тонах. На білому тлі обрису, що застеляє стіл, чітко вирізняються темні обриси фігур апостолів, натомість лики їхні дещо зливаються із світлим тлом і таким чином в сприйнятті відступають на другий план. Два апостоли, котрі сидять по краях столу, виступають в композиційному сприйнятті ікони певними об'єднуючими ланками поміж двома протиставленими контрастними частинами композиції. Водночас цілісність сприйняття ікони забезпечується гармонійними ритмами яскраво-червоних кольорових плям. Червоний колір в даній іконі є дуже важливою композиційною складовою. Кольорові плями червоного кольору рівномірно розподілені по всій поверхні малярства: милує око гармонія ритмів великих і малих червоних площин – хітони й гіматії апостолів, або невеликі кольорові акценти відвороту рукава чи поясу. При цьому червоне обрамлення ікони ідеально збирає і замикає всю композицію.

У цій іконі присутнє надзвичайно тонке відчуття культури кольору, притаманне українським іконам епохи середньовіччя [5]. Кольорова гама стримана, проте, маючи в розпорядженні таку незначну кольорову палітру, художник досягає блискучих результатів з точки зору мистецької вартості твору. Композиційна побудова ікони, без сумніву, є бездоганною.

Ісус, будучи головним персонажем сюжету «Тайної вечері», зображений за столом по центру. Він єдиний, хто зображений з золоченим німбом над головою. Голова Ісуса легко нахилена вправо, де до Його плеча притуляється молодий апостол Іван. Лівою рукою Ісус підтримує велику чашу, яка стоїть на столі, а правою рукою благословляє її. Одягнений Ісус в червоний хітон та синій гіматій.

В іконі подається унікальне трактування постаті Юди Іскаріота. Апостол зображений по центру нижньої частини композиції, на тлі столу, одразу під зображенням постаті Ісуса, який сидить за столом у верхній частині ікони. Юду в даній іконі можна сміливо назвати центральним персонажем: його постать дуже чітко прочитується на білому тлі столу, він зображений окремо від ін-

ших апостолів, напівсидячи, фронтально, зверненим до глядача. Фігура Юди побудована у формі хреста – вертикаль прямого торсу з ледь зверненою догори головою і горизонталь розпростертих рук, під таким же легким нахилом до торсу, як і голова. Завдяки гіматію, що плавно спадає із розставлених рук Юди, його постать сприймається як цілісна, замкнена овалоподібна форма. Фігура Юди є центральною, вона чітко виписана на світлому тлі та ідеально прочитується на фоні білої підлоги зі схематичним простим лінійним рисунком та чистого білого обрису на столі. Ліва рука Юди ледь опущена донизу, в ній він тримає яскраво-червоний кисет із срібняками. Права рука зігнута в передпліччі і спрямована вгору; вказівний палець відігнутий, а інші пальці зігнуті. Такий жест рукою дещо нагадує зображення Платона у фресці Рафаеля Санті «Афінська школа» у ватиканській Станца делла Сеньятура (1511). Створюється враження, що Юда вказує рукою частково на себе, а частково на чашу в руках Ісуса. Таке зображення Юди може мати оригінальне символічне трактування: чаша в руках Ісуса – це символ Євхаристійної крові Христа, але також це символ страждання Ісуса і добровільної смерті на хресті заради спасіння людства. Юда вказує одночасно і на себе, і на Ісуса, немов засвідчуючи свою причетність і відповідальність за Його страждання. Це Юда спричинився до того, що Ісус буде розп'ятий на хресті та помре, Юда визнає свою провину і зраду.

В трактуванні образу Юди Іскаріота в даній іконі важливою є символіка кольорового вирішення одягу. Апостол єдиний з усіх одягнений в світло-охристий, майже білий хітон, підперезаний білим поясом, а на плечах його накинутий охристий гіматій із яскраво-червоним відворотом. Натомість решта апостолів одягнені в ризи в основному темніших тонів – синього, синьо-зеленого або червоного кольору хітони та гіматії, ще четверо апостолів, окрім Юди, мають на собі охристого кольору гіматії з червоними відворотами, але ні в кого в загальному сприйнятті не переважають світлі тони риз. Іконописець свідомо за допомогою кольору виділяє постать Юди з-поміж решти постатей. Навіть ризи Ісуса не вирізняються з ряду апостолів, що сидять обабіч Нього – Ісус традиційно одягнений в червоний хітон та синій гіматій. Окрім виразності художнього-пластичного трактування, унікальність кольорового вирішення одягу Юди також має важливе символічне значення.

Символічна роль кольору в іконописі завжди виступала на чільному місці. У візантійському каноні іконопису символічне значення кольору мало значно більшу вагу ніж його художньо-пластична роль. Візантійські іконописці, а пізніше і українські майстри, при трактуванні символіки кольорів на іконах до великої міри опиралися на працю Псевдо-Діонісія Ареопагіта, анонімного автора VI ст. За його вченням подавалося таке значення кольорів: золотий, жовтий – найдосконаліший колір сонця, означає Божу присутність та є атрибутом Небесного Царства або дій Святого Духа; білий – колір чистоти, світла, радості, Божої слави, якою оточений Христос у Преображенні, Різдві, Воскресінні, Зішесті в ад та у Вознесінні; синій насичений – колір «небесної тверді», високого неба (у погожий день), асоціація до духовного, надприродного неба, де у славі проживає Господь; блакитний – колір неба біля горизонту, символ земного світу; зелений та синьо-зелений – це кольори живої природи, фізичного земного буття; зелений також може символізувати духовне відродження через ласку Святого Духа; пурпуровий та фіолетовий – символ царів; його вживають, розписуючи стихар Христа та верхні ризи Богородиці, а також ризи царів, цариць та князів, які хрестили підлегли їм народи; червоний, коричневий – символ Господньої енергії, вогню, динамізму, життєдайної сили, перемоги, мучеництва; чорний – відсутність Божого світла, символ скорботи, хаосу, смерті, зла, пекла, посланців сатани, деяких сцен із Страшного суду [1].

Ікона «Тайна вечеря» з Соліни не вписується в традиційну систему символіки кольору в іконописі, оскільки неприпустимо було зображувати Юду – зрадника та лицеміра – одягненим в білі та золотисто-охристі ризи, що символізують чистоту, божественну сутність та світло.

Можливо, в даному випадку іконописець дозволив собі поступитися канонічними приписами на користь естетично-композиційного сприйняття твору. Проте, незважаючи на загальні тенденції наближення ікони XVII ст. до народного мистецтва і певний відхід від візантійських іконописних традицій, в західноукраїнській іконі зберігається важливість символічного кольорового трактування. Тому факт зображення на цій іконі Юди Іскаріота, одягненого в білі ризи, є дуже важливим і його не можна трактувати однозначно лише з погляду художньої естетики.

У музейних збірках Сяноку, Львова, збереглися ряд ікон, схожих за окремими ознаками до ікони «Тайна вечеря» з Соліни, – такими як композиція і символічно-кольорове вирішення. В іконі «Тайна вечеря» XVII ст. зі збірки Музею народної архітектури в Сяноку спостерігаємо дуже схожу до досліджуваної нами ікони колористику – ті ж самі холодні синьо-зелені тони одягу апостолів, що контрастують з яскраво-червоними кіноварними кольоровими плямами, ритмічно розподіленими на площині ікони. Важливим є те, що в цій іконі Юда одягнений в такого ж кольору ризи, як в іконі з Соліни. Композиційна побудова «Тайної вечері» також перекликається з однойменною іконою з Соліни. Це свідчить про певну усталену характерну іконописну традицію, що набула поширення в межах одного іконописного осередку.

Унікальною особливістю образу Юди Іскаріота в іконі з Соліни є його зовнішність. Риси обличчя Юди майже ідентично повторюють обличчя Ісуса, вони схожі між собою як двійники. Вони однакового віку, мають волосся однакової довжини, кольору і хвилястості, такі ж вуса та бороди – фактично, обличчя двох головних персонажів є немов би віддзеркаленнями одне одного, відрізняються між собою лише масштабністю – голова Юди дещо менша за голову Ісуса – і напрямом тричвертного повороту обличчя – Ісус повертає голову в правий бік, а Юда – в лівий. На цьому факті слід особливо загострити увагу, оскільки таке зображення Юди є нетиповим і унікальним. Традиційно Юда зображувався як в молодому, так і в зрілому віці, найчастіше з рудим або рудо-каштановим відтінком волосся та бороди, яка роздвоюється на кінці [7]. Часто в образі Юди прочитувалися сіоністські риси, можна зустріти зображення Юди з темним відтінком шкіри обличчя. Але досі не зауважено настільки схожого образу з Ісусом. В такому контексті Юда постає немовби антиподом Христа, Його протилежною сутністю. Іконописець виявляє дуже складне філософське питання: згідно Євангелія, Ісус був Богочоловіком, тобто в Ньому поєднувалися дві сутності – божа та людська. А оскільки Він був людиною, то як і всі люди, Він не міг бути безгрішним в своїй людській подобі. Іконописець показує нам Ісуса не лише в образі Сина Божого, але і в образі звичайної людини, таким чином наближуючи Його особу до звичайного вірного. В цій іконі Ісус та Юда поєднані між собою нерозривним зв'язком. Дуалістичне співвідношення

двох головних персонажів – Ісус і Юда – єдність і боротьба протилежностей – добро і зло. Хоча це Юда зрадив Ісуса і видав Його на смерть, але Ісус сам знав і передбачав свою долю, Він прийшов на світ з метою спасіння людей через смерть на хресті за їхні гріхи, Юда лише виконав те, що і так мало статися [9]. Ісус тримає в руках чашу – символ духовної чистоти і Божої присутності в людині через Таїнство Євхаристії; Юда тримає кисет із срібняками – символ всіх земних спокус, які заважають людині зрозуміти і прийняти Христа в своє серце. Срібняки Юди – це наші буденні клопоти і переживання, вони збагачують наші тіла, створюють нам комфортні умови для земного життя, але є безкорисними для наших душ.

В образі Юди Іскаріота на даній іконі не зауважується жодних негативних рис. Навпаки, іконописець зображує його якимось по-особливому людяно, позитивно, він чітко засвідчує своє прихильне ставлення до цього апостола. В його обличчі, як і на лику Ісуса, прочитується спокій, радість, умиротворення, що, здавалося б, зовсім неможливо, бо зрадник не може відчувати спокій душі. Натомість тут, в образі Юди, замість докорів сумління, почуття заздрості і ненависті ми бачимо піднесення, мир, душевний спокій. Єдине свідчення, що зображений апостол є саме Юдою, – це кисет в його руці. За жодною іншою ознакою не можна було б стверджувати, що перед нами зображено зрадника та захланного злодія.

Силует фігури Юди створює враження, немовби він рухається в танці. Пластика його постаті зачаровує увагу і, оминаючи осуд, викликає лише захоплення. Власне, головне загальне враження, яке справляє дана ікона на глядача – це акцентування на богословському значенні «Тайної вечері» – утвердженні Ісусом Таїнства Євхаристії і повне ігнорування моменту зради Юди Іскаріота.

Варто зазначити, що таке нейтральне, а іноді й позитивне ставлення іконописця до постаті Юди в «Тайній вечері» є доволі характерним для західноукраїнського малярства XVII-XVIII ст. В численних збережених сюжетах «Тайної вечері» цього періоду можна спостерігати вельми широкий діапазон трактування образу Юди Іскаріота, без помітного акцентування на негативному боці його особи.

Одним з найбільш негативних трактувань образу цього апостола можна вважати алюзії до запозиченого з реальності прототипу «жида-шинкаря» (руде волосся і борода, великий ніс, відпо-

відна негативна міміка на обличчі), який серед народу зазвичай сприймався з негативного боку.

Поглянемо на ікону з Соліни в контексті загальних тенденцій розвитку західноукраїнського сакрального мистецтва XVI-XVIII ст. На середину XVI ст. припадає активізація діяльності народних малярів-іконописців. Спрощуючи композицію ікони, вони вносили до неї часто наївні трактування образів, характерні для певної місцевості колорит, типажі, одяг, пейзаж, архітектуру [4]. З XVII ст. починається період стрімкого розвитку національного українського малярства. Набуває поширення незвичне трактування біблійних персонажів, в іконопис проникають світські мотиви. Постаті святих, які раніше зображувалися виключно в ідеалізованому світлі, тепер все частіше набувають рис реальних людей з земними, людськими характеристиками. Паралельно з іконописом зароджується світське малярство – портретний жанр, окремі зразки натюрморту, пейзажу, батальних сцен. Українська ікона XVII-XVIII ст., не втрачаючи зв'язку з міцними іконописними традиціями попередніх віків, входить в нову епоху свого закономірного розвитку, включається в загальноєвропейський мистецький процес, при цьому зберігаючи свої власні національні особливості [5]. Ікона вбирає в себе риси інших мистецьких жанрів – елементи пейзажів, натюрмортів, архітектури тощо. Розвиток контактів між українськими та західноєвропейськими митцями, взаємний культурний обмін, який посилюється з XVI ст., сприяли швидкому розвитку та трансформації національної української мистецької традиції. Відбувається своєрідне взаємне проникнення професійного та народно-аматорського малярства. Завдяки тому, що в сакральних творах мистецтва відбиваються суспільні ідеали епохи, морально-етичні принципи сучасності, життєві реалії народу, іконопис розвивався не відокремлено від життя суспільства, а в гармонії з ним.

Однією з головних рушійних сил, що спровокували кардинальні зміни в іконописній традиції західноукраїнських земель в XVII ст., стала Брестська унія 1596 р., в результаті якої утворилася нова греко-католицька церква. Її формування тривало впродовж всього XVII ст. [10]. Зміни релігійного світогляду не могли не зачепити і сакрального мистецтва. На стику двох культур формується нова іконописна традиція. На терени українських земель проникають ренесансні західноєвропейські віяння, що в особли-

вий спосіб трансформують зокрема і національну іконописну традицію. Візантійська культура, що крізь віки формувала православний світогляд, в умовах нового віросповідання зливається з західноєвропейською релігійною традицією.

Наближення східної церкви до католицизму і, відповідно, релігійного мистецтва, що творилося в ньому, спровокувало радикальні зміни в способі сприйняття та інтерпретації ікони, а відповідно – і її створення. Ікони, створені в XVIII ст., виявляють абсолютно нові риси, підґрунтя появи яких лежать в залежності від візантійських канонів та підпорядкуванні локальній церкві. Новостворена греко-католицька церква потребувала нових ікон для нових церков, ікони мали поєднувати в собі релігійно-світоглядні традиції Сходу та Заходу. Це означало необхідність погодження між собою східного символічного розуміння ікони і західного бачення образу в релігійному культі.

На теренах Галичини, на стику двох культур формується нове мистецтво, що поєднує в собі культурну спадщину Візантії і західне релігійне мистецтво. Під впливом західних традицій ікона зазнає ідейних, іконографічних та формальних змін. Ренесансні західноєвропейські віяння трансформують ідейний образ ікони, ламають її традиційне візантійське символічне сприйняття. Реалізм заміщує абстрактну ідеалістичну сутність ікони, позбавляє її засадничого значення безперестанної Божої присутності і таким чином наближує її до рівня традиційного для західного мистецтва релігійного образу. Ікона поступається символічним значенням на користь дидактичних функцій, а під формальним кутом зору відходить від візантійських канонів і набуває рис наступних історичних стилів – ренесансу, бароко, класицизму. Однак це не означало абсолютного відходу від усталеної мистецької традиції. Набуваючи нових рис, ікона все ж зберігає неповторний національний образ.

Зміст і форма іконописної традиції XVII ст. засвідчує своєрідне намагання поєднати два різні філософські сприйняття реальності – ідеалізм і реалізм. Ікона повинна була в зрозумілий спосіб доносити до вірних євангельські ідеї – не складними до розуміння і сприйняття догматами церковних теологів, а простою виразною мовою [10].

Ще однією особливістю розвитку церковного мистецтва того часу було поступове відокремлення майстрів-іконописців від мо-

настирських середовищ і створення ними власних малярських осередків. Це спровокувало ще більше віддалення від візантійської традиції та наближення до народної примітивної стилістики. Народні малярі-іконописці, спрощуючи композицію ікони, часто вносили до неї наївні трактування образів, характерні для певної місцевості колорит, типажі, одяг, пейзаж, архітектуру [4].

На терені Перемишльської дієцезії, на землях, що зараз перебувають в складі Польщі, ікони для церков створювалися в локальних малярських осередках, які активно формувалися тут з XVII ст. і функціонували поряд з такими провідними малярськими центрами як львівський, жовківський та ін. [6]. Прикладом активно діючого малярського осередку є коло іконописців в Риботичах коло Перемишля – дуже потужний в XVII-XVIII ст. малярський і різьбярський осередок, який забезпечував іконами та іконостасами більшість церков на Підкарпатті [3]. Під формальним кутом зору, ікони цієї майстерні представляють малярство, наближене до народного, їх характерною особливістю є графічна, лінійно-площинна манера письма та скромна, обмежена кількома барвами, кольорова палітра. Проте, незважаючи на реалістичні впливи, це все ж таки оригінально-випрацьований унікальний художній стиль, який зберігає символічний характер ікони, а отже, і спорідненість з візантійською традицією [8].

Стилістика малярства досліджуваної «Тайної вечері» з Соліни є наближеною до ікон риботицького осередку, що дає змогу вважати, що ікона була створена або безпосередньо риботицькими майстрами на замовлення церковної громади в Соліні, або під значним впливом риботицьких малярів іконописців. Ікона має характерне для риботицької стилістики лінійно-площинне трактування образів, обмеженість кольорової палітри, загальне графічне сприйняття.

Заявлена ікона є прекрасним зразком західноукраїнського церковного малярства XVII-XVIII ст. Її вивчення сприяє кращому розумінню цікавої та унікальної мистецької традиції, що виникла на стику двох культур і розвинулася в оригінальний самобутній художній стиль, який став надзвичайно важливим явищем в українській культурі та утверджує її високий рівень і гідне місце серед європейських культурних традицій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ларіонова В., Борисевич Л. Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини // Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. – Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва, 2008. – С. 37-48.
2. Овсійчук В., Кривач Д. Тайна вечеря / Оповідь про ікону. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С. 276-286.
3. Откович В. Риботицький осередок ікономалювання // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Cz II. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Łańcut-Kotań. – Łańcut: Muzeum Zamek w Łańcutcie, 2004. – С. 295-313.
4. Свенціцька В. І. Українське малярство XIV-XVI століть / Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 7-19.
5. Сидор О. Ф. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII-XVIII століть / Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 20-40.
6. Marciniszyn E., Marciniszyn P., Malinowska G., Malinowski Z. Ikony i Cerkwie. Tajemnicy Łemkowskich Świątyń. – Warszawa: Carta Blanka. Grupa wydawnicza PWN, 2009.
7. Niedaltowski K. Zawsze Ostatnia Wieczera. – Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2006.
8. Nowacka M. Malarski warsztat w Ryboticzach // Polska Sztuka Ludowa. – Warszawa: Instytut Sztuki PAN. – Т. 16. – № 1. – 1962. – С. 27-43.
9. Stevan S. Judasz. Misterium Zdrady. – Kraków: Wydawnictwo OO. Franciszkanów «Bratni Zew», 2007.
10. Szczepkowski A. Ikona karpacka. – Sanok: Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, 2004.

JUDAS ISCARIOT IN 18TH CENTURY ICON «LAST SUPPER» FROM SOLINA

Andriy LESIV,

*Junior researcher of the department of art history of the Institute of Ethnology,
National Academy of Science of Ukraine,
Lviv, Ukraine*

Annotation. *In this article image of Judas Iscariot in 18th century icon «Last Supper» from collection of Folk Architecture Museum in Sanok are explored. The detailed artistic and plastic analyzes of icon's composition is presented. Author's special attention is given to extended analyzes of unique image of Judas. Symbolism of colors in Judas image, Judas gestures and appearance are explored. In this paper problem of Judas betrayer image in west Ukrainian icon painting is outlined.*

Key words: *Judas Iscariot, Last Supper, icon painting, iconography, symbolism, betrayal.*

СИМЕТРИЙНИЙ ПІДХІД У ФОРМОУТВОРЕННІ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ: ТРАДИЦІЯ І СУЧАСНИЙ ДОСВІД

УДК 726:27–523.43

Олег БОДНАР,
доктор мистецтвознавства,
Львівська національна академія мистецтв,
м. Львів, Україна

***Анотація.** Для об'ємно-композиційних та планувальних вирішень традиційної сакральної архітектури властива осьова або перехресна симетрія. Спираючись на авторський творчий досвід, вказується на необхідність розширення меж трактування поняття симетрії стосовно сучасної сакральної архітектури. Демонструються приклади реалізації переносної, дзеркальної, гвинтової симетрії. Декларується думка про перспективність симетричного підходу в галузі проектування церков.*

***Ключові слова:** симетрія, сакральне, архітектура, традиція, сучасність, формоутворення.*

В історичній традиції симетрія виступає як обов'язкова і невід'ємна ознака сакральної архітектури. Найзагальніша класифікація класичної сакральної архітектури за ознакою симетрії приводить до виявлення всього двох випадків. В одному з них архітектурна форма характеризується наявністю одної (поздовжньої) дзеркальної площини симетрії, в іншому – двох взаємноперпендикулярних дзеркальних площин симетрії (інколи таку симетрію називають перехресною).

У першому випадку симетрія чітко проглядається у планувальному вирішенні і в композиції головного фасаду. У другому – також у планувальному вирішенні та в об'ємній композиції центральної частини храму, сформованої з купольних елементів. Найчастіше – з п'яти куполів, серед яких один займає центральне положення, рідше – з дев'яти і доволі рідко – з тринадцяти куполів. Разом з тим у кожному випадку необов'язковим є строге дотримання симетрії. Порушення симетрії можуть бути зумовлені функціональною асиметричністю храму або впливом навколишньої архітектурної ситуації.

Можна вказати на приклади поєднання двох схем, коли в композиційній структурі храму присутня центральна п'ятибанна частина і водночас загальна об'ємна композиція характеризується більшою розвиненістю вздовж поздовжньої осі симетрії, зокрема, за рахунок певних активних форм над входом і (або) над вівтарем. Але в кінцевому рахунку такі комбіновані композиційні схеми з точки зору симетрії зводяться все ж до простіших – одноосьових і цим підтверджується правомірність наведеної нами на початку класифікації.

Вимоги щодо симетрії були канонізовані і це віками утримувало в певних рамках процес еволюції сакральної архітектури. У ХХ столітті ці рамки суттєво порушилися під впливом різноманітних факторів розвитку архітектурної форми. Один із факторів, що мав масштабний вплив на загальний процес архітектурного формоутворення, пов'язаний з індустріалізацією будівництва. Добре відомо, яким конкретно був вплив цього фактора. Визначальною в загальному архітектурному процесі була настанова на досягнення максимальної технологічності, високих темпів і обсягів будівництва. У інженерних методиках тотально реалізувалися принципи уніфікації та стандартизації. У формотворчих підходах і проектній практиці архітекторів набули поширення ідеї модульного формоутворення, методи комбінаторики і варіантності, розвинулася система типового проектування. Все це призвело до появи рис естетичної одноманітності, художнього збіднення та зовнішньої однотипності архітектури масової забудови.

Очевидно, принципи стандартизації та уніфікації ніяк не підходили для сакральної архітектури. Вони суперечили головній вимозі, що ставилась до сакральних об'єктів – вимозі унікальності і неповторності, яка завжди дотримувалась архітекторами, незважаючи на стереотипний характер форм сакральної архітектури. Тому ці принципи відкидались проектантами сакральних об'єктів заздалегідь. Принаймні, досвід проектування церков в Україні у 90-х роках засвідчив цілковите ігнорування архітекторами формотворчих принципів, характерних для періоду індустріалізації. І все ж ми маємо підстави говорити про реальну можливість застосування цих принципів у сакральній архітектурі, а у зв'язку з цим про її підвладність загальним закономірностям архітектурного формоутворення.

Запропонований творчий підхід ґрунтується на авторському досвіді апробації геометричних структур в архітектурному формоутворенні. Йдеться, головним чином, про досвід експериментального проектування, напрацьований у 70-80-х роках минулого століття у пошуках шляхів збагачення формотворчої палітри архітектури, яка у період індустріалізації обмежувалася майже виключно прямокутними структурами. В ході експерименту з'ясувалися питання щодо архітектурно-планувальної придатності, художньо-естетичних, конструктивних та технологічних можливостей різноманітних структурних систем. Зокрема, проектні дослідження показали, що технологічність напряду пов'язана з симетрією форми: чим вищий порядок симетрії, тим вищий ступінь повторюваності складових елементів форми (структури), тим кращі можливості для вирішення питань уніфікації і типізації конструкцій та, відповідно, їх індустріального виготовлення.

Серед багатьох інших спеціально вивчалися т. зв. кубооктаедричні структури, які виявляли свої переваги за всіма основними вимогами: функціональною адаптивністю, художньо-естетичними та конструктивно-технологічними можливостями. Саме ці структури покладені в основу формоутворення нижчеподаних архітектурних сакральних об'єктів. Всі вони побудовані за модульним принципом. В якості основного модульного елемента використовується напівправильний многогранник – т. зв. зрізаний октаедр, примітною властивістю якого є здатність щільно (без прогалів) блокуватися у просторі (рис. 1). Блокування може здійснюватися у 14 напрямках, що відповідає кількості граней зрізаного октаедра – 6 квадратних і 8 шестикутних. Такою значною кількістю напрямків забезпечується багата комбінаторика просторових поєднань многогранника.

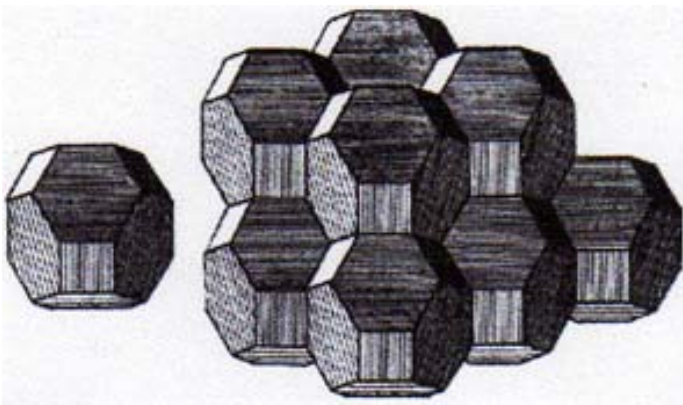


Рисунок 1.

Власне, із всеможливих комбінацій обираються варіанти ідей об'ємно-композиційного вирішення церков. Та чи інша модульна композиція кладеться в основу архітектурного вирішення головної – купольної частини церкви і характером своєї

просторової побудови задає певне продовження для формування композиції об'єму церкви в цілому.

Звернемо увагу на те, що в різноманітних основоположних композиціях знаходять відображення різні принципи симетрії. Вони специфічні і виходять за межі традиційних. Просторові утворення із модульних об'ємних форм можуть відображати принцип переносної, гвинтової і, звичайно ж, дзеркальної симетрії (рис. 2, 3, 4). Таким чином, йдеться про можливість керуватися ширшими, ніж традиційні, уявленнями про симетрію при проектуванні сакральних об'єктів. Очевидно, симетрія, як формотворчий принцип, може дати в руки проектанта додаткові засоби для формального урізноманітнення архітектури.

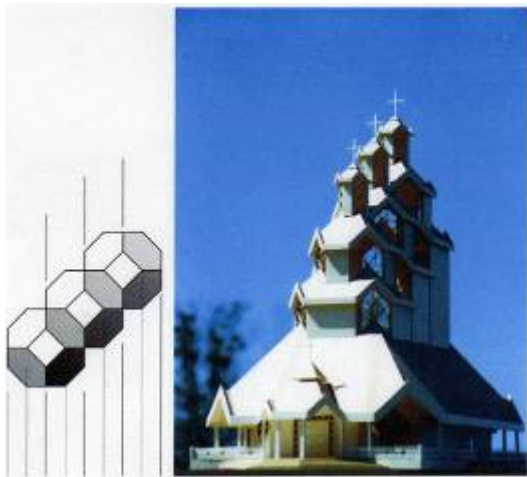


Рисунок 2.



Рисунок 3.



Рисунок 4.

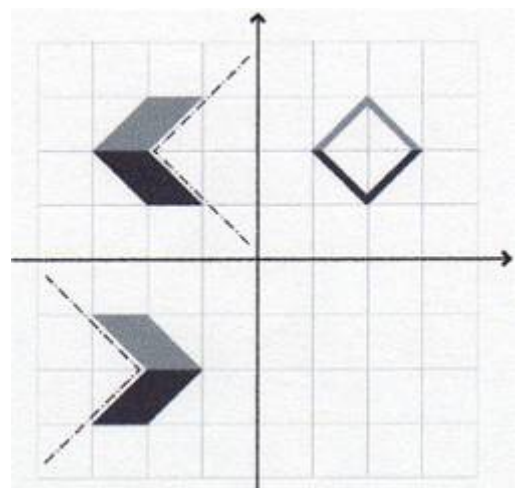


Рисунок 5.

Разом з тим із принципу симетрії, який передбачає повторення форм, тих чи інших фрагментів симетричної структури, ви-

пливають також раціональні ідеї інженерного характеру, які стосуються питань уніфікації конструкцій, технологічності і т. п. У нашому випадку завдяки особливостям симетрії для серії церковних об'єктів застосовано єдиний принцип конструювання основного просторового вузла (рис. 5). Уніфіковано також інші елементи дахових конструкцій, що дало змогу значно спростити технологічний процес і здешевити будівництво. Зрештою, з принципом симетрії пов'язана сама ідея серійного проектування, яка не має аналогів у галузі сакральної архітектури.

Представлений авторський досвід дає підстави для оптимістичної оцінки симетрійного підходу в сакральній архітектурі, яка сьогодні розвивається під все більшим впливом технічного прогресу і досягнень світової архітектури загалом.

***SYMMETRY APPROACH
TO FORM CREATION IN SACRAL ARCHITECTURE:
TRADITION AND MODERN EXPERIENCE***

Oleh BODNAR,

*Ph. D. (art history), Lviv National Academy of Art,
Lviv, Ukraine*

Annotation. *For volume-compositional and plan solutions in the traditional sacral architecture are peculiar axial or crossing symmetry.*

Based on the creative experience of the author the article stresses the necessity to expand the interpretation of the notion «symmetry» regarding modern sacral architecture.

The examples of realization of translation symmetry, reflection and spiral symmetry are demonstrated.

The paper produces a conclusion about prospects of symmetrical approach in the field of church construction.

Key words: *symmetry, sacral architecture, tradition, modern times, form creation.*

ПАТРОЦІНІ ЦЕРКОВ ВІЗАНТІЙСЬКОГО ОБРЯДУ В РЕГІОНІ КАРПАТ ТА ЇХНІ ІКОНИ

УДК 7.04:27–528.8(292.451/454)

Владислав ГРЕШЛИК,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Пряшівського університету,
м. Пряшів, Словаччина

Анотація. Територія та культура Словаччини через своє географічне розташування вже більше ніж 1150 років тому стояла на рубезжі двох близьких, але все ж таки досить відмінних світів – *Slavia latina* та *Slavia byzantina*. Запровадження четвертої літургійної мови під час місії свв. Кирила та Мефодія суроводжували також інші зміни в складі літургійного простору, що донині характерні для візантійського світу. До найважливіших належали ікони, котрі аж до сьогоденного часу збереглися як інтегральна складова частина церков передовсім на Східній Словаччині. Ці ікони патронів храмів іконографічно та стилістично творять одне ціле з пам'ятками сусідніх територій теперішньої Західної України, південно-східної Польщі та північно-східної Угорщини, які ще не так давно також були компактно заселені руським (українським) населенням. Про візантійські та східнослов'янські поєднання церков Східної Словаччини свідчать їхні найчастіші патроцінії: св. Димитрій Солунський, св. Василій Великий, св. Параскева Великомучениця, Покров Богородиці.

Ключові слова: візантійський обряд, церкви, патроцінії, ікони, регіон Карпат.

У порівнянні з іншими частинами поствізантійського світу зацікавлення іконами Східної Словаччини, на відміну від народної архітектури [22, с. 376], настало відносно пізно. Навіть фундаментальний проект Ігоря Грабаря (дитинство провів на Східній Словаччині в м. Прешов, де навчався, та в свого діда Адольфа Добрянського в с. Чертіжне біля Межилаборець) не звернув увагу на такі пам'ятки й історію українського іконопису починає щойно з XVII століття [26, с. 455]. Хоча перші ікони попали в експозиції музеїв Словаччини ще на початку XX століття [7, с. 393], приходиться констатувати, що за останніх 60 років історія Церкви й храмів візантійсько-слов'янського обряду в Східній Словаччині та всі їхні складові частини, включно ікон, досліджені все ще недостатньо,

або взагалі нема хоча би фахових текстів про них. Та все ж таки трохи менше стало таких, які про ікону просто нічого не знають, що мало місце в 1966 році, коли набула розголос крадіжка ікон з одного об'єкта в м. Комарно й людям було незрозуміло, що таке ікона взагалі і звідки вона в Словаччині взялася [3]. Допомогою могли би бути, наприклад, результати аналізу збережених регулярних церковних візитацій [16; 32] та по-новому з цієї точки зору досліджені історичні документи до XVII століття включно, де згадується православний священник («батько»), або церква [18; 19]. Хоча процес вивчення патроцініїв та храмових ікон Словаччини не так давно розпочався і вони все ж таки стали вже об'єктом вивчення [5; 6; 23; 24; 25], але попереду ще немало роботи, щоб наблизити, в рамках можливостей, цю трохи призабуту частину спадщини руської/української культури подібним способом, як роблять з такими ж пам'ятками в сусідніх країнах [2; 9; 20; 21].

Дотеперішні публікації про іконопис на проблематику храмових ікон на теренах Східної Словаччини звертали увагу лише в рамках загальних досліджень [4; 16]. Патроцінії Східної Словаччини в церквах візантійсько-слов'янського обряду Мукачівської греко-католицької єпархії, та згодом, після відокремлення, в рамках Пряшівської єпархії, від самого початку різко відрізнялися від решти території Словаччини в рамках Угорщини. Не знайти серед них святих, що стали патронами виключно римокатолицьких храмів (свв. Єлисавета Дуринська, Антоній Падуанський, Варфоломій, Егідій, Франтішек Асизький, Емеріх, Ладислав, Мартин, Стефан Король, Урбан та ін.). Наші предки давали перевагу типово східним святам та святим: Покрову Богородиці, Димитрію, Параскеві, Василю, Козьмі та Дем'яну. Аналогічна ситуація була і в інших західноукраїнських регіонах [27; 29; 30; 31].

Для патроцініїв характерна відносна стабільність. Патроцінії були пов'язані не з об'єктом, а з місцевістю, прикладом чого можуть бути за інерцією їхні повтори в одному селі після того, як там громада іншої конфесії змушена була побудувати нову церкву, часто навіть неподалік першої. Якщо все ж таки доходило до зміни патроцінія, мусіли для цього бути поважні причини, т. зв. Іктус [8, с. 36]. В руських селах Словаччини цей процес почався в другій половині XVIII ст., підсилювався в XIX ст. і, особливо, після Першої світової війни та змін в суспільстві Словаччини, що проходять з 1989

року. Якраз в наведені відтинки часу було найбільше ремонтів та перебудовувань дерев'яних храмів, які з кінця XVIII ст. взагалі стали усувати й зводити замість них муровані. Разом з побудовою нових церков в останніх десяти роках XX ст. такі об'єкти з новим висвяченням могли змінити патроціній, а попередньому, в кращому випадку, лишили менші споруди (напр., каплиці, як трапилося в м. Свидник, коли церква св. Параскеви Великомучениці 1800 р. стала в 2005 р. частиною храму Божої Мудрості [14, с. 201].

Взагалі питання вибору конкретного патроцінія в окремих населених пунктах досі малоз'ясоване. Адже, на наш погляд, не випадково в Шариському комітаті парафії Дрічна була парафіяльна церква св. Василя Великого, а у філіях с. (Вишня) Владича (в народі «Ладича») [18, с. 360] – св. Миколая, в с. Суха – Введення [8, с. 467]. Крім того, в сусідньому селі Нижня Владича [19, с. 354], але вже в Земплинському комітаті, також була церква св. Миколая [8, с. 467]. Стільки храмів святих владик близько себе можливо поєднано з тим, що тут жив владика, або села були йому якимсь чином підпорядковані. Набагато ясніший (політичний) вибір патроцінія св. Олександра Невського для православного кафедрального собору в м. Пряшів на Партизанській вулиці, який будували в 1946-1950 рр., чи церков благославленних владик П. П. Гойдича та В. Гопка в кінці XX століття. Цікаво би було прослідкувати вибір патроціній й в інших селах, наприклад в Нижньому Комарнику (комарник – «хата для пастухів на полонині, які в період випасання худоби утримувалися від статевих стосунків» [33, с. 752]) під Дуклянським перевалом, де церква Покрова.

Окремі дані про Східну Словаччину ми взяли із шематизмів Пряшівської єпархії греко-католицької церкви за 1833 [12], 1884 [13], 1994 [14] та 2008 [15] роки, монографій про патроцінії Словаччини [8; 10]. Для порівняння використовуємо шематизми Гайдудорозької [1] й Великоварадинської єпархій [12] і монографії про церкви Перемиської [31], Холмської [30] єпархій та Закарпаття [27]. На основі цього ми склали таблицю вибраних патроціній з 1833 по 2008 роки. Якби доповнити дані із шематизмів згаданих греко-католицьких єпархій, Мукачівської єпархії (історичної і сучасної) включно, за інші роки, то зміни були би ще наочнішими.

У рамках тринітарних патроціній вражає в історичній Мукачівській єпархії майже повна (!) відсутність церков Різдва Христового,

Богоявлення та Воскресіння Христового. Церков Вознесення Господнього найбільша кількість по всіх єпархіях. З марійних патроцініїв найпоширенішими були Покров, Успення та Різдво Богородиці.

Улюбленим патроном церков був св. архангел Михаїл, особливо в Орадійській єпархії, де в парі з св. архангелом Гавриїлом був в понад 50% храмів (!). Гайдудорозька єпархія повністю виключила патроцінії поєднані з візантійськими святими (св. Димитрій, св. Параскева), та й св. Василій Великий появляється тільки один раз.

Цікаво би було зіставити фреквенцію патроцініїв відповідно до кількості парафій/філій й за соціальним та національним складом населення (мовою літургії). Але це вже тема для іншого дослідження.

Що стосується ікон патроцініїв – храмових образів, то вони належать до найцінніших пам'яток регіону. Адже саме серед них є давні твори XV-XVI століть (ікони св. Димитрія із с. Ладомирова, архангела Михаїла із с. Рівне, Новоселиця, Криве, Улич Кривий та св. Параскеви Великомучениці із с. Рівне). Разом з намісними іконами Спаса в славі (із сіл Чабини, Улич Кривий, Венеція, Криве), Богородиці з похвалою (із с. Бехерів, Улич Кривий, Криве) та св. Миколая (із с. Дубова, Рівне, Прикра, Улич Кривий) вони є частиною давнього іконографічного та стилістичного пласту, що приходив на терени Східної Словаччини та Закарпаття з української Галичини, передусім завдяки Перемишлю з православним владикою. Яскравим свідоцтвом цієї спорідненості ікон широкого ареалу є ікони з колекцій музеїв та галерей Львова, Перемишля, Сянока, Бардієва, Братислави, Свидника та ін.

Текст статті є складовою частиною проєкту VEGA 1/0929/11.

ЛІТЕРАТУРА

1. A Hajdúdorogi Egyházmegye és a Miskolci Apostoli Kormányzóság Schematizmus. – Pécs: 1982. – 256 s.
2. *Biskupski R.* Ikona świętego Mikołaja z 2. połowy XV wieku z Owczar. Katalog zbiorów / Romuald Biskupski. – Sanok: Muzeum Historyczne, 2006. – 42 s.
3. *Frický A.* Ikony / Alexander Frický // *Život*, 1966, № 47. – 12-14 s.
4. *Frický A.* Ikony z východného Slovenska / Frický, Alexander. – Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1971. – 171 s.
5. *Grešlík V.* Patrocíniá chrámov byzantského obradu na Slovensku a ich ikony / Vladislav Grešlík // XV. medzinárodný zjazd slavistov v Minsku. Príspevky slovenských slavistov. – Bratislava: Slovenský komitét slavistov – Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2013. – S. 171-193.

6. *Grešlík V.* Patrocínium a ikony sv. Demetra Solúnskeho na Slovensku / Vladislav Grešlík // Ikona – staronový nástroj evanjelizácie. Súbor štúdií. Ed. Šimon Marinčák. – Trnava: Dobrá kniha, 2011. – S. 53-160.
7. *Gutek F.* Karpatské ikony v zbierkach Šarišského múzea / F. Gutek // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. 25. Східно-християнські сакральні пам'ятки на словацько-польсько-українському пограниччі. Матеріали міжнародної наукової конференції. Свидник, 19-20 червня 2009 р. / Головний редактор та упорядник Мирослав Сополіга. – Свидник, 2010. – С. 393.
8. *Hudák J.* Patrocíniá na Slovensku (súpis a historický vývin) / Ján Hudák. – Bratislava: Umenovedný ústav Slovenskej akadémie vied, 1984. – 463 s.
9. *Janocha M.* Ukraińskie i biańoruskie ikony świateczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu / Michał Janocha. – Warszawa: Neriton, 2001. – 560 s.
10. *Judák V.* Katalóg patrocínií na Slovensku / Viliam Judák, Štefan Poláčik. – Bratislava: Rímskokatolícka cyrilometodská bohoslovecká fakulta Univerzity Komenského, 2009. – 476 s.
11. Schematismus Venerabilis Cleri Dioecesis Magno-Varadinensis Graeci-Ritus Catholicorum pro Anno a Christo Nato MDCCCXXVIII. – Magno Varadini, 1828. – 120 p.
12. Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiesiensis, pro Anno Domini MDCCCXXXIII. – Eperiessini, 1833. – 160 p.
13. Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiesiensis, pro Anno Domini 1884. – Eperjesini, 1884. – 160 p.
14. Schematismus Gréckokatolíckeho biskupstva 1994. – Prešov: Gréckokatolícke biskupstvo, 1994. – 188 s.
15. Schematismus Gréckokatolíckej Prešovskej metropolie 2008. – Prešov: Petra, 2008. – 560 s.
16. *Tkáč Š.* Ikony za 16. – 19. storočia na severovýchodnom Slovensku / Štefan Tkáč. – Bratislava: Tatran, 1980. – 279 s. (полькою мовою: Tkáč Š. Ikony słowackie od XVI do XIX wieku / Štefan Tkáč. – Warszawa, 1984. – 208 s.
17. *Udvari I.* A munkácsi görögkatolikus püspökség lelkészségeinek 1806. évi összeírása. Szerkesztette: Udvari István. – Nyíregyháza, 1990. – 189 s.
18. *Uličný F.* Dejiny osídlenia Šariša. – Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1990. – 517 s.
19. *Uličný F.* Dejiny osídlenia Zemplínskej župy. – Michalovce: Zemplínska spoločnosť, 2001. – 760 s.
20. *Александрович В.* Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія / Володимир Александрович. – Львів: Національна академія наук України – Інститут українознавства ім. Івана Крип'якевича, 2010. – 468 с.
21. *Гелитович М.* Святий Миколай з житієм. Ікони XV-XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Марія Гелитович. – Львів: Свічадо, 2008. – 152 с.
22. *Грабарь И.* Деревянное церковное зодчество прикарпатской Руси / И. Грабарь // Грабарь И. История русского искусства. Т. 2. Архитектура.

- История архитектуры. Т. II. До-Петровская эпоха (Москва и Украина). – Москва: Издание I. Кнебель, [1911]. – С. 361-376.
23. *Грешлик В.* Патроціній та храмові ікони св. Великомучениці Параскеви П'ятниці церков Східної Словаччини / Владислав Грешлик // *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник.* 2012 рік. – Львів: Логос, 2012. – С. 494-500.
24. *Грешлик В.* Патроцінії церков візантійсько-слов'янського обряду в Східній Словаччині та їхні ікони (Вступні зауваження) / Владислав Грешлик // *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник.* 2011 рік. – Львів: Логос, 2011. – С. 522-530.
25. *Грешлик В.* Храмові ікони церков візантійсько-слов'янського обряду на Словаччині та західні й візантійські традиції в мистецтві (латинізація і повернення до коренів східнослов'янської культури) / Владислав Грешлик // *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику.* 26. *Українці в прикордонних областях Карпат: проблеми акультурації, асиміляції, ідентифікації.* Матеріали міжнародної наукової конференції Свидник, 17-18 червня 2011 р. / Головний редактор та упорядник: Мирослав Сополіга. – Свидник, 2011. – С. 325-332.
26. *Кузьмин Е.* Украинская живопись 17-го вѣка // *Грбарь И.* История русского искусства Т. 6: Живопись. Т. 1. До-Петровская эпоха. – [1913]. – С. 455-480.
27. *Сирохман М.* Церкви України. Закарпаття. – Львів: Мс, 2000. – 880 с.
28. *Скочияс І.* Посвяти церков таїнству триєдиного Бога (за матеріалами генеральної візитації Львівської єпархії 1730-1733 рр.) / Ігор Скочияс // *Християнські культури в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу.* Вип. 2. – Львів, 2000. – С. 87-92.
29. *Скочияс І.* Титулатура українських церков Галичини на початку 30-х років XVIII ст. / Ігор Скочияс // *Історія релігій в Україні. Матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11-13 травня 1998 року).* – Львів: Логос, 1998. – С. 234.
30. *Слободян В.* Посвяти церков Холмської єпархії / Василь Слободян // *Християнські культури в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу.* Вип. 2. – Львів, 2000. – С. 93-96.
31. *Слободян В.* Церкви України. Перемишська єпархія. – Львів: IV, 1998. – 864 с.
32. *Шлепецкий А.* Визитация сел Маковиці Мануилом Олшавским / Андрей Шлепецкий // *Sborník Pedagogické fakulty v Prešove Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach.* Roč. VI. Zväzok 3. Slavistika. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava, 1967. – S. 63-76.
33. *Крамарчук Х.* Відображення обрядового архетипу в архітектурі вежі та комори / Христина Крамарчук // *Народознавчі зошити.* – 2003. – № 5-6 (53-54). – С. 748-753.

Патроцінії церков в регіоні Карпат

Єпар- хія	Орадя 1828 Гр.-кат.	Пряшів 1833 Гр.-кат.	Пряшів 1884 Гр.-кат.	Пряшів 1994 Гр.-кат.	Пряшів 2008 Гр.-кат.	Гайдудорог 1982 Гр.-кат.	Львів (Галичина) 1733 Гр.-кат.	Львів 1730- 1733 Гр.-кат.	Холм 2005 Гр.-кат., правосл.	Перемишль 1998 Гр.-кат., правосл.	Закарпаття 2000 Гр.-кат., правосл.
пагроціній / титулатура											
Архангел Михаїл /Собор Арх. Мих.	0	69	71	66	79	15	90		46	64/ 3	80
Архангели Ми- хаїл та Гавриїл	76	0	0	0	0	6	0		0	0	0
Благовіщення	8	1	0	1	2	6	7		5	13	10
Богоявлення	0	0	0	0	0	1	11	16	1	6	0
Василій	3	5	5	8	9	1	5		4	8	16
Введення	1	1	1	0	0	2	27		3	16	
Воздвиження св. Хреста	1	3	3	4	7	4	24	61	32	32	6
Вознесення Господнє	4	11	11	29	30	9	19	49	12	18	74
Воскресення Христове	0	0	0	0	0	0	42	63	1	15	0
Димитрій	3	16	16	15	16	0	24		23	25	18
Дух Святий	2	9	5	0	0	0			6	0	21
Зішестя Св. Духа	0	0	2	18	16	5	14	8	2	11	2
Ілля	0	0	0	5	5	3	9		9	7	23
Йоан Богослов	0	1	2	1	0	0	14		20	9	1
Йоан Хреститель	1	8	7	6	3	2	18		10	10	16
Йосафат	0	0	0	1	1	1	0		5	3	0
Кирило та Мефодій	0	0	1	17	15	0			6	0	4
Кузьма та Дам'ян	0	26	24	21	20	0	17		13	17	0
Лука	0	7	6	6	5	0			2	1	
Миколай	19	20	16	12	12	13	111		42	73	48
Непорочного Зачаття Пресв. Богородиці				1	1		5		2	5	
Очищення Пречистої Діви		1	1	0	0		3				
Параскева	3	13	11	9	10	0	45		32	43	6
Петро та Павло	0	6	7	26	28	5	1		18	15	45
Покров Богородиці	0	46	50	70	68	25	42		43	51	79
Положення Ри- зи Пресв. Бого- родиці						1	3		3	6	

Преображення Господнє	0	1	1	11	13	3	24	47	21	21	15
Різдво Богородиці	5	32	39	59	62	10	57		44	66	73
Різдво Христове	0	0	0	0	0	0	26	36	2	3	0
Серце Ісуса	0	0	0	2	5	2			0	2	1
Собор Богородиці			1				15		2	32	
Стрітєння Господнє	0	0	0	2	2	2			1	5	2
Трійця	0	0	1	9	9	2	24	62	24	18	32
Трьох Святителєй	0	1	1	2	2	0			0	1	1
Успення Богородиці	8	20	24	61	55	10	42		32	51	49
Христос Цар	0	0	0	2	2	5			0	1	1
Юрій	4	2	2	7	8	3	21		15	21	18
церкви разом	139	310	319	477	507	152	1256 Опис 794	1706	537	738	676
патроцінії разом	14	27	30	35	39	42	?		75	64	44
єпархія	Орадя 1828 Гр. -кат.	Пряшів 1833 Гр. -кат.	Пряшів 1884 Гр. -кат.	Пряшів 1994 гр. -кат.	Пряшів 2008 Гр. -кат.	Гайдудорог 1982 гр. -кат.	Львів Галичина 1733 Гр. -кат.	Львів 1730–1733 Гр. -кат.	Холм 2005 Гр. -кат., правосл.	Перемишль 1998 Гр. -кат., правосл.	Закарпаття 2000 Гр. -кат., правосл.

**PATROCINIUMS OF CHURCHES OF BYZANTINE RITE
IN THE CARPATHIAN REGION AND THEIR ICONS**

Vladislav GREŠLÍK,
Prešov University, Slovakia

Annotation. Territory and culture in Slovakia, thanks to its geographical position, used to be on the border of two close, but still quite different worlds – *Slavia latina* and *Slavia byzantina*, already more than 1150 years ago. The introduction of the fourth liturgical language during the mission of St. Cyril and Methodius was accompanied also by the changes in the composition of elements of liturgical space that is still typical of the Byzantine world. The most important were the icons that have been preserved as an integral part of temples mainly in eastern Slovakia up to the present day. These icons of temple patrons form iconographically and stylistically a single unit with monuments of neighbour territories of nowadays western Ukraine, southeast Poland and northeast Hungary, which was inhabited compactly by Ruthenian (Ukrainian) population in the past. The most common patrociniums, i. e. of St. Demetrius of Thessaloniki, St. Basil the Great, St. Martyr Paraskeva, Protecting the Mother of God, prove the evidence of Byzantine and eastern Slavonic connection of the churches in Eastern Slovakia.

Key words: Byzantine rite, churches, patrociniums, icons, Carpathian region.

СКУЛЬПТУРА ЛИЧАКІВСЬКОЇ НЕКРОПОЛІЇ У ЛЬВОВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст.: ТИПОЛОГІЯ, СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

УДК 726.825(477.83)

Світлана ЛУПІЙ,

*кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри історії та теорії мистецтва,
м. Львів, Україна*

Анотація. *Личаківський цвинтар у Львові – це унікальний музей під відкритим небом. Найдавніші зразки некропольної скульптури, представленої тут, сягають кінця ХVІІІ – поч. ХІХ ст. У статті висвітлюються найхарактерніші риси скульптурних надгробків другої половини ХІХ ст., розкриваються особливості образно-пластичних рішень, подається мистецтвознавчий аналіз творів та їх типологія на основі образно-сюжетних та композиційних рішень.*

Ключові слова: *надгробні пам'ятники, типологія, композиція, символіка, архітектурні мотиви, Мадонна, жалібниця, ангел.*

У середині ХІХ ст. мистецькі стилі кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. класицизм та романтизм переживають кризу, і отримують розвиток тенденції, що у різних видах і жанрах мистецтва набувають нових проявів формотворення. Рисами нового позначена й меморіальна скульптура, що за довгі часи свого існування як специфічного виду мистецтва виробила власну, лише їй притаманну образно-символічну мову.

В Україні у цьому виді монументально-декоративної скульптури особливо яскраво прикмети нового часу проявились у сепулькральній творчості майстрів, які протягом другої половини ХІХ ст. працювали у Львові. Для більшості з них робота над створенням надгробних пам'ятників була основним видом художньої діяльності (за винятком Л. Марконі, Т. Баронча, П. Війтовича, К. Годабського, Г. Кузневича, які працювали в галузі монументально-декоративної скульптури).

Аналізуючи пам'ятники, створені цими та іншими митцями – А. Пер'є, Г. Пер'є, Ю. Марковським, скульпторами кола П. Філіппі тощо, бачимо, що не лише розширився тематичний діапазон не-

кропольної пластики. У другій половині XIX ст. набули поширення нові типи пам'ятників, відбулись зміни в самій образно-змістовій структурі творів. У більшості випадків зникає камерність та споглядальність скульптурних пам'ятників, властива надгробкам класицистично-романтичної доби. Натомість, їм стає притаманна монументальність, а часом і театральна видовищність. Цікаво відзначити, що вже у творчості безпосередніх наступників скульпторів першої половини XIX ст., таких майстрів, як А. і Г. Пер'є, Ю. Марковського та художників їхнього кола поруч з традиційними зображеннями ідеалізованих постатей жалібниці та ангелів зустрічаються надгробки абсолютно світського жанрового характеру. Найпопулярніший у некропольній скульптурі першої половини XIX ст. образ жалібниці отримує нове трактування: майстри другої половини століття здебільшого зображують її з непокритою головою, відкритим обличчям. Від класицистичного трактування образу подекуди залишилась найчастіше вживана в минулому орієнтація на профільне оглядання постаті.

Трансформацію переживає й такий поширений мотив, як зламана колона – символ життя, що раптово обірвалося. У другій половині XIX ст. тільки в поодиноких випадках цей мотив залишається головним, самостійним композиційним елементом пам'ятника. Найчастіше фрагмент колони – без капітелі – трактується тепер як підставка, опора для лежачої або сидячої постаті і частково або й повністю закривається драперіями.

У значній мірі втратили своє змістове навантаження зображення квітів маку, символу вічного сну, також обов'язкового символічного мотиву у личаківських пам'ятниках Шимзерів, Евтельє та сучасних їм авторів. Вінок з квітів маку стає тепер суто декоративним мотивом і виступає часто в поєднанні з дубовим листям та лавром, що мало б натякати на мужність і славу померлого.

Слід відзначити ще одну характерну рису, якою позначена скульптура личаківської меморії другої половини XIX ст. Якщо, скажімо, у першій половині століття і Г. Вітвер, і Шімзери виробили свої певні сюжетно-тематичні програми і, варіюючи з незначними відхиленнями, практично не виходили за їх межі, то такі програми у скульпторів другої половини XIX ст. є максимально розширені й складаються з кількох типологічних груп. Це можна добре прослідкувати на прикладі надгробків Ю. Марковського,

який за кількістю споруджених пам'ятників міг конкурувати лише з Павлом Евтельє [1, с. 177]. Онук Іоанна Шімзера, він створив новий тип пам'ятника, в якому замість античних алегоричних жіночих постатей фігурує Мадонна з немовлям. Її монументальний образ втілює не лише скорботу: він сповнений великої внутрішньої сили і самопожертви. На одному з поховань (прізвище родини невідоме) увінчану короною постать Мадонни з немовлям встановлено на кулі. Подібний мотив був відомий і скульпторам першої половини ХІХ ст. Так, постать Марії на кулі, що оповита змією, встановлено на похованні М. А. Понінської. Авторство пам'ятника приписується Г. Вітверу. Проте сумнів викликає рокайльна композиція статуї, характер драперій, не притаманний скульптору-класицисту. Аналогічна композиція прикрашає сходи перед костюлом св. Антонія на Личаківській вулиці і належить відомому львівському скульптору С. Фессінгеру, одному з останніх великих майстрів другої половини ХVІІІ ст. На відміну від цих творів, Марія у пам'ятнику Ю. Марковського тримає на руках маленького Христа.

У пам'ятниках Ю. Марковського часто повторюється крилата постать ангела – образ, відомий з личаківських надгробків доби класицизму і особливо поширений у творах А. Шімзера. Та якщо у скульптора – класициста постать ангела напівоголена і, зберігаючи рівновагу, міцно стоїть на постаменті, то у Ю. Марковського (надгробок Майєрів) ангел сповнений стрімкого руху, посиленого високо піднятими могутніми крилами. Складається враження, що на постаменті його утримують лише драперії, що обвиваються довкола ніг. Постать крилатого ангела вимагає кругового огляду, і з кожної позиції його образ збагачується новими нюансами. Ця риса, що є однією з найхарактерніших видових ознак монументальної скульптури, в цілому притаманна личаківським пам'ятникам другої половини ХІХ ст. на відміну від надгробків першої половини століття, розрахованих, у більшості випадків, лише на фронтальний огляд.

У Ю. Марковського знаходимо велику групу пам'ятників з портретними зображеннями померлого – погруддями, встановленими у нішах, або медальйонами, виконаними у техніці рельєфа. У пам'ятнику Цимірського портрет вмонтовано у постамент, складений з великих, грубо обтесаних кам'яних брил та обрамле-

но вінком з пшеничних колосків. На верхівці постаменту – постать крилатого ангела.

Дуже популярними в тогочасній некропольній скульптурі Личакова були портретні надгробки. Їх автори прагнули якнайреалістичніше передати зовнішні риси людини, виявити її приналежність до певного соціального стану. Широке звернення до портретного надгробка можна пояснити не лише давніми традиціями в галузі меморіального портрету, а й активним розвитком у мистецтві другої половини ХІХ ст. станкової портретної скульптури. Найчастіше портретні зображення виконувались у формі медальйона та статуї. Медальйон з портретом у профіль або фас вмонтовувався у постамент (надгробки А. Гроттгера роботи П. Філіппі, О. Огоновського роботи Г. Пер'є, В. Барвінського Р. Левандовського, Е. Тарнавського Ю. Марковського тощо). Портретну статую – сидячу постать встановлювали на постамент (надгробки С. Гоцинського Ю. Марковського, Й. Торосевича Е. Яскульського). Звертаючись до портрету, майстри, головним чином, прагнули ретельно передати риси зовнішності людини, не заглиблюючись у її внутрішній світ.

У композицію портретних надгробків часом включались елементи, що до певної міри ілюстрували характер діяльності померлого або коло його прижиттєвих уподобань. Унікальним в цьому контексті є пам'ятник П. Евтельє на похованні Івановичів: портретне погруддя Ю. Івановича доповнене зображеннями двох його вірних псів, для чого скульптору знадобився спеціальний дозвіл [2, с. 86]. Принагідно нагадаємо, що личаківська анімалістика репрезентована виключно «царськими» представниками тваринного світу – левами, соколами та орлами.

Своєрідним типом личаківських надгробків цього періоду є архітектурні композиції – колони, портики, обеліски, а також саркофаги. Найчастіше до такого оформлення пам'ятника зверталися Ю. Марковський, Л. Марконі, Ю. Захарієвич. Марковський застосовував глибокі портики – едикули з постаттю священнослужителя (надгробок архієпископа Г. Шимоновича). Такий тип художнього оформлення надгробного пам'ятника відомий ще з ранньохристиянських часів: едикули – мартиріуми встановлювались на місці поховання мучеників, що віддали життя за християнську віру (наприклад, мартиріум св. Петра на Ватиканському пагорбі у Римі, ІІ ст.) [3, с. 677]. Едикула або портик як особливий

тип надгробка, були поширеними ще у першій половині XIX ст., зокрема, у сепулькральній творчості Евтельє, але у цього майстра та його сучасників, на відміну від скульпторів другої половини століття, вони вирішувались на засадах класицизму.

В архітектурному рішенні едикули з сидячою постаттю вірменського єпископа Марковський застосовує псевдоготичні мотиви: стрільчасте завершення фасаду, крабби в оформленні арки. На початку XX ст. відомий львівський скульптор Ю. Белтовський в дусі популярної в ті часи у Львові неоготики зводить портик з лежачою постаттю вірменського архієпископа С. К. Стефановича.

Утім, цілий ряд личаківських пам'ятників цієї типологічної групи свідчить, що класицистичні традиції не втратили своєї актуальності. Так, пам'ятник барону А. Хейдлю роботи відомого львівського скульптора Л. Марконі вирішено у вигляді шестиколонного дорійського портика важкуватих пропорцій, завершеного антаблементом з фризом, метопи якого оздоблено лавровими вінками та вазами. Як бачимо, у рішенні пам'ятника автор обмежився виключно засобами архітектури. Інший тип архітектурного надгробного пам'ятника зустрічаємо у Т. Дикаса. Надгробок П. Кжечуновичу скульптор виконав у вигляді двоколонного дорійського портика, увінчаного фронтоном з мальтійським хрестом у центрі тимпану. В глибині портика на саркофазі – сидяча жіноча постать, виконана з алебастру. Дівчина зображена у спокійній позі, але глибокі, енергійні складки одягу видають її внутрішній неспокій і душевне хвилювання. Контраст матеріалів – сірого пісковика і білого алебастру посилює художню виразність пам'ятника.

Оформлення надгробного пам'ятника у вигляді саркофага – один з найдавніших типів надгробка. Саркофаг виступає і як основа для сидячої або лежачої постаті, і як окрема, самодостатня форма пам'ятника. Переважна більшість личаківських саркофагів виконана з пісковика і оздоблена рельєфним декором. Відзначимо, що у середині XIX ст. популярним матеріалом для саркофагів (іobelісків) стає залізо, щоправда – це тривало лише протягом 40-50-х рр. [4, с. 9].

Поширеним типом надгробного пам'ятника у другій половині XIX ст. був хрест. Православний вісьмикінцевий хрест височіє над похованням видатного українського письменника, багаторічного голови Товариства «Просвіта» О. Огоновського. На постаменті – портрет письменника, закомпонований в овал. Автором пам'ят-

ника, виконаного в майстерні Г. Пер'є, був скульптор Рудзієвич [5, с. 48]. Г. Пер'є був автором пам'ятника видатному українському поету М. Шашкевичу: на стелі, біля якої зображено жалібницю, що сидить, схилившись на урною, також вирізьблено вісьмикінцевий хрест.

Іншим типом образно-композиційного рішення є хрест з жіночою або дитячою постаттю (надгробки Скрипців та К. Домішевського роботи Л. Тировича, Дзюні – Л. Марконі). На надгробку Грабінських роботи П. Філіппі хрест доповнено символічними образами: під хрестом – постать сидячого ангела, який схилив голову над вазою, прикритою флером – покривалом забуття. Рукою ангел притримує трубу, якою оголосить про настання Страшного суду. Хрест прикрашено вінком з квітів маку, що є символом вічного сну. В цьому пам'ятнику, як і в інших меморіальних скульптурних творах, проявилась одна з найхарактерніших рис цього виду монументально-декоративної пластики: кожний елемент композиції несе своє образно-символічне навантаження, сповнене глибокого змісту.

Як бачимо, типологія пам'ятників личаківської меморії другої половини ХХ ст. дуже різноманітна. В цілому, скульптори – автори пам'ятників дотримувались освячених віками традицій пластичного оформлення надгробків, але, навіть у межах однієї типологічної групи, бачимо різні варіанти образно-сюжетних та композиційних рішень.

Своєрідністю позначена пластична мова цих творів. Вона втрачає стильову цілісність, що було характерною ознакою класицистичної скульптури. В багатьох творах, навіть у таких майстрів, як Ю. Марковський, панує пластична ретроспекція, подібно до «історичних» стилів у тогочасній архітектурі. У деяких випадках поряд з ідеалізованими статуями і алегоріями характерними є реалістичні тенденції у підході до вирішення образно-пластичних завдань і увага до побутових деталей. Пам'ятники личаківської меморії другої половини ХІХ ст. являють собою багатошаровий пласт української монументально-декоративної скульптури. Зберігаючи свою видову специфіку, ця скульптура виробила образно-стилістичну мову, на формування якої мали вплив художні тенденції, притаманні образотворчому мистецтву цього часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Słownik artystów polskich. T. 2, – 1975. – 177 s.
2. W. Cieselski. Pomnikowy rysy cmentarzy lwowskich. – Lwów, 1890.
3. Всеобщая история архитектуры. В 12 тт. Т. 2. – М., 1973.
4. A. Medyński. Przewodnik po cmentarzu Lyczakowskim. – Lwów, 1937. – 52 s.
5. Г. Луїї. Личаківський цвинтар. – Львів: Каменяр, 1996. – 366 с.

**SCULPTURE OF LYCHAKIVSKYY NECROPOLY IN LVIV
OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY:
TYPOLOGY, STYLISTIC PECULIARITIES**

Svitlana LUPIY,
Lviv, Ukraine

Annotation. *Lychakivskyy Cemetery in Lviv is a unique open-air museum. The most ancient samples of necropolis sculpture, presented here, are traced back to the end of XVIII – beginning of XIX centuries. The most distinctive features of sculptural monuments of the second half of the XIX century are covered in the article; the peculiarities of image-bearing and sculptural solutions are described herein; the art analysis of works and their typology grounding on the image-bearing and plot solutions, as well as on the compositional solutions is presented in the article.*

Key words: *grave stones, typology, composition, symbolism, architectural motives, Madonna, moaning lady, angel.*

ІКОНОГРАФІЯ БОГОРОДИЦІ В НАРОДНОМУ РЕЛІГІЙНОМУ МАЛЯРСТВІ НАДДНІПРЯНЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ТА В XIX ст.

УДК 7.046.3:27–312.47(477)

Леся КОРЖ,

*художник, здобувач Інституту народознавства
Національної академії наук України ім. М. Рильського,
м. Черкаси, Україна*

***Анотація.** У дослідженні робиться спроба простеження причин та характеру змін іконографії Богородиці і трактування образу в народному іконописі Наддніпрянщини другої половини XVIII та в XIX століттях.*

***Ключові слова:** народне малярство, іконографія, ікона Богородиці, Наддніпрянщина.*

Метою дослідження є простеження причин та характеру змін іконографії Богородиці та трактування образу в народному іконописі Наддніпрянщини другої половини XVIII та XIX століть.

Дослідження типових зразків показує, що при створенні ікон Богородиці на окресленій території іконописцями практично не використовувалися джерела канонічних ортодоксальних схем, де вказано основні вимоги до стилістики трактування образу Богородиці – Біблія, апокрифічні Євангелія, іконописні оригінали (Сійський, Зводний, Строганівський), постанови V, VI і VII Вселенських соборів, помісних Соборів католицької та руської церков.

На формування нових версій іконографій та трансформацію давніх іконографій Богородиці в цей період найбільше впливають:

- громадське життя в селах Наддніпрянщини в XVIII-XIX ст., його організація, стрімке розширення попиту на продукцію сільських майстерень;
- майстерні Києво-Печерської та Почаївської лавр, що породжують появу іконописців з середовища села;
- організація роботи іконописця, його статус, сімейне становище. Система навчання в сільських іконописних майстернях;
- ставлення церковної влади до розповсюдження непрофесійного малярства та спроби його регламентації;
- іконографічні джерела XVIII-XIX ст.: продукція типографії Києво-Печерської лаври, професійний іконопис іконостасів епохи українського бароко, іконописні оригінали та зразки іконопису,

що з'явилися в результаті міграції населення на досліджуваній території з Галичини, Вірменії, Росії, Греції.

На розповсюдження певних сюжетів та специфіку їх трактування впливає церковна та родинна обрядовість:

- церковні та родинні обряди, пов'язані з іконами: хрестини, весілля, поховання, благословення в дорогу тощо;
- організація житла та принципи розміщення домашніх іконостасів – божників, їх орнаментация та обов'язкові атрибути;
- принципи прикрашання ікон в свято, піст, будень;
- синтез християнського та поганського погляду на ікону в фольклорі: молитви-замовляння, перекази, трактування снів;
- особливості ставлення селян до продажу, передачі та знищення ікон.

Згадані причини визначають іконографічні типи зображень та міру їх належності до східної чи західної малярської традиції.

При систематизації та аналізі зразків малярства Наддніпрянщини, створених у XVIII-XIX ст., прочитуються основні зацікавлення іконографічними типами та особливості їх інтерпретації в народному малярстві:

- традиційна східна іконографія Богородиці: Одигітрія, Ілеуса, Троєручниця, Неопалима купина, Богородиця Печерська, Богородиця Скорботна;
- іконографія Богородиці, що склалась під впливом традицій католицької церкви: Коронування Богородиці та інші;
- списки з місцево-шанованих чудотворних ікон: Почаївської, Казанської, Києво-Печерської ікони Успіння Богородиці, Охтирської, Озерянської тощо;
- зображення Богородиці в іконах Празників, створених на основі східних та західних зразків малярства: Введення в храм Богородиці, Благовіщення, Різдво, Стрітєння, Богоявлення, Таємна вечеря, Воскресіння Христове, Успіння Богородиці, Дейсус;
- ікони, в яких поєднувалися богородичні чи празникові ікони з зображеннями святих.

При порівнянні типових зразків ми бачимо одночасну монолітність та неоднорідність використання пластично-образних підходів до виконання богородичних ікон.

Пластично-образними особливостями ікон Наддніпрянщини, виконаних на основі зразків східного канонічного малярства та народної трактовки образів, є близькість принципів зображення, пряма, зворотна та вільна перспективи, повноцінність викори-

стання атрибутики та символіки, лаконізм в трактуванні об'ємів тіла, вбрання, пейзажу та архітектури.

Ікони Наддніпрянщини, виконані на основі релігійного малярства західного типу, та їх пластичні інтерпретації народних майстрів стилістично наближаються до ікони східного обряду. Це відбувається за рахунок виявлення уваги до символічної виразності, відмови від світло-тіньового трактування об'ємів, відмови від часткової та загальної екзальтованості образів, маньєризму в техніці нанесення фарби, лінійної та повітряної перспектив в зображенні архітектури та пейзажу.

Народній іконі Наддніпрянщини притаманним є синтез різних колористичних традицій: символіки кольору в іконі східного обряду, кольору в ужитковому мистецтві, особливостей кольорового трактування образу в західному малярстві та смакових колористичних уподобань в мистецтві українського бароко. Також типовою є трансформація християнського образу через призму кольорового світосприйняття українського селянина: посилення та послаблення виразності, зміна емоційно-образного наповнення. Кількісно та якісно принципи поєднання кольорів, колір тла та позолота також залежать від фінансових можливостей сільських іконописних майстерень. Орнаментация богородичних ікон формується на основі орнаментів барокових ікон, вишивок, тканин, настінного малювання, ужиткового мистецтва. Визначаються традиційні та нетрадиційні типи орнаментів у окремих регіонах Наддніпрянщини, основні типи орнаментів та їх вплив на композиційну та колористичну організацію ікони, характерність орнаментации елементів ікони: німбів, вбрання, тла; орнаментация мальованих рамок та розподіл ікони на частини орнаментом.

***ICONOGRAPHY OF BLESSED VIRGIN MARY IN FOLK RELIGIOUS PAINTING
OF DNIPRO RIVER AREA IN THE SECOND HALF
OF THE 18th CENTURY AND IN THE 19th CENTURY***

Lesja KORZH,

*senior professor of Kyiv National University of Technology and Design,
Cherkasy, Ukraine*

Annotation. *Made in article ia an attempt to reveal the reasons and character of changes in the iconography of Blessed Virgin Mary and presentation of the icon in folk icon-painting of Dnipro river area in the second half of the 18th century and in the 19th century.*

Key words: *folk painting, iconography, icon of Blessed Virgin Mary, Dnipro river area.*

III. МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ХХІ ст.: МІЖ РОЗВИТКОМ І ГЕРОСТРАТІЄЮ

УДК 7.01:008«20»

Ростислав ШМАГАЛО,
доктор мистецтвознавства, професор,
декан факультету ІТМ ЛНАМ,
м. Львів, Україна

***Анотація.** Стаття висвітлює нові проекти, метою яких є пошук шляхів поєднання художньої культури і освіти. Життєвість проекту «художня культура» на українському ґрунті залежатиме від якості кваліфікованих вчителів і викладачів, сформованих на складових фахово-художньої, естетичної та педагогічної підготовки. Ставиться проблема формування якісно нового освітнього напрямку.*

***Ключові слова:** художня культура, синхронізація, перспективні моделі, ціннісні орієнтири.*

Нині спостерігаємо постійне прагнення світової та української спільноти до розширення, перебудови і вдосконалення мистецької освіти та системи виховання засобами художньої культури. Цей мистецько-освітній рух має давню й багату історію. Нове розуміння завдань європейської школи було задеклароване видатними педагогами ще у ХІХ ст., коли мистецтво як виразник творчих сил людини було покликане стати основою всієї освіти. Водночас теперішні освітні системи окремих навчальних закладів порівнюють з тюрмами, закритими для бачення себе в розвитку нової соціокультурної сфери. Ми живемо в час «нових гравців» і конкуренції, коли немає монополії школи на мистецьку освіту. Неформальне навчання мистецтву дедалі частіше виявляється конкурентоздатнішим. Архаїчні форми навчання в школах та ВНЗ стають невідповідними до нових культурних викликів, зацікавлення якими спонукає молодь шукати глибших знань. Головна дія в цій ситуації полягає у відході від традиційної системи розділення на предмети та у спрямуванні навчального процесу в

міждисциплінарну сферу. Тому найважливішою проблемою залишається питання не що, а як ми вчимо, рухаючись у напрямку від вузького погляду на різні види мистецтва до міждисциплінарності та інновацій, які поглиблюють поняття мистецької освіти. Навчання на основі методів зі сфери мистецтва, навпаки, відкриває нові обрії досвіду та розвитку загальної освіти. Передові мистецькі інститути Європи розробляють нові проекти в цьому напрямку. Серед інших – проект «Культурні дослідники», що спирається на естетичну науку та має на меті пошук шляхів поєднання мистецтва й повсякденного життя. Головною загальноосвітньою тенденцією сучасності, на відміну від повоєнного часу (після Другої світової війни), є в Європі дослідницька тенденція, що допомагає проникати крізь традиційні інституційні кордони. Соціокультурні дослідження української ситуації більш ніж промовисто свідчать про необхідність дій в означеному напрямку. Адже станом на 2005 р. Україна імпортувала культурних продуктів на суму 662 млн. доларів, а експортувала лише на 3 млн. доларів. Для порівняння: у 2003 р. доходи культурного сектора Євросоюзу становили 654 мільярди євро; річні прибутки культурної індустрії США становлять 535 мільярдів доларів. Європейська комісія з питань культури в глобалізованому світі ставить ключовими вимогами культурну компетентність і здібності до творчого самовиразу. Іншими словами, це усвідомлення того, що робить творця успішним у складному світі, який швидко змінюється: творчі навички, помножені на здатність до самоменеджменту, підприємництва, навчання від різних культур та співробітництва.

Очевидною є необхідність організованої системи міждисциплінарних зв'язків, комплексної методики та спільної системи координат для розвитку всіх ступенів освіти у галузі художньої культури та мистецтва. Педагогіка художньої культури та мистецтва як новий напрям гуманітарних знань повинна виробити власні принципи вишколу й оригінальні концепції створення допоміжної літератури. В українському контексті сучасний етап вироблення нових методів художнього виховання реалізується у науковій розробці навчальних програм художньо-естетичного циклу для загальноосвітньої школи.

Згідно з концепцією Державного стандарту загальної середньої освіти, сучасна освітня модель, що реалізується Міністерством освіти і науки України, передбачає викладання дисциплін так

званого культуротворчого циклу у більш, ніж 20000 шкіл різних типів. З метою якісного і кількісного забезпечення завдань і змісту циклу програм з мистецтва, художньої культури, етики та естетики необхідно створити високопрофесійну навчально-наукову базу підготовки вчителів. Для вивчення предмета «Художня культура» в загальноосвітніх школах спочатку було відведено 490 годин, у профільних школах – 700 годин. На жаль, нині кількість цих годин суттєво зменшено. Життєвість всеукраїнського проекту «Художня культура» у прямій пропорції залежатиме від якості кваліфікованих учителів, що забезпечуватимуть вивчення інваріантних предметів циклу в школах, реалізацію мас-медійних мистецько-освітніх програм, навчальних культурологічних проєктів тощо.

Відповідно до розробленої Академією педагогічних наук (АПН) України «Національної доктрини розвитку освіти України XXI століття», парадигма мистецької освіти в середній школі зорієнтована на естетичне виховання, об'єднаний розвиток культурного та інтелектуального складників особистості. Логічно, що освітні складники художньої культури набувають статусу «альфи і омеги», головних місіонерів і гарантів під час здійснення означених завдань культурної політики. Образно кажучи, «альфою» у цьому контексті виступають дошкільне естетичне виховання і мистецька освіта на рівні середньоосвітніх закладів. «Омегою» і головною рушійною силою реалізації задекларованих реформ, на наше переконання, мали б виступити національні академії мистецтв поряд із вищими навчальними закладами педагогічного спрямування.

В ідеологіях як мистецької, так і педагогічної освіти впродовж другої половини ХХ ст. сформувався стійкий стереотип, що педагогів від мистецтва та художньої культури для середньої освіти мають готувати у ВНЗ педагогічного профілю. Своєю чергою, фахівців академій мистецтв часто охоплює амбітна місія «посвячених» у «вищі» завдання мистецтва і таємниці творчості, завдання, що не повинні опускатися до проблем шкільних рівнів мистецької освіти. Третім гальмівним чинником структурних змін є стереотип ототожнення кількості спеціальностей і напрямків підготовки в академіях мистецтв з історично сформованими галузями і видами образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва та

дизайну. Ці стереотипи формувалися впродовж багатьох століть розвитку мистецької освіти. Про інноваційні напрями підготовки, які відповідають запитам культурної політики доби постмодернізму, говориться мало через об'єктивну інертність «класичної» академічної системи навчання за нинішнього пострадянського часу.

Для того, щоб об'єктивно оцінити організаційні форми та можливості підготовки педагогів у сфері художньої культури в сучасній Україні, треба проаналізувати висновки насамперед провідних спеціалістів педагогічної науки. Адже саме вони реально показують можливості і внесок педагогічних навчальних закладів у розвиток системи формування вчителів з художньої та естетичної культури. Про невідповідність усталеної системи підготовки заявляють на всіх рівнях і провідні фахівці АПН України і провідні вчителі-педагоги. Загалом стан впровадження різноманітних освітніх технологій у практику мистецької освіти визнається як незадовільний [2, с. 6; 4, с. 11].

Отже, питання поставлені, проблеми визначені, але хто і як має їх розв'язувати? Який вихід із ситуації, що склалася? Перед тим, як його окреслити, треба докладніше проаналізувати зміст і завдання програм з художньої культури, що введені відповідно до Державного стандарту з 2009 року у школах як загальнообов'язкові. Розробка навчальних програм «Художня культура» здійснювалася як для загальноосвітніх навчальних закладів художньо-естетичного напрямку, так і для суспільно-гуманітарного, філологічного, природничо-математичного напрямів. Мета вивчення художньої культури в школі полягає в особистісному художньо-естетичному розвитку учнів, формуванні світогляду у сфері художньої культури, вихованні потреби в художньо-творчій самореалізації та духовному самовдосконаленні у процесі опанування цінностями української та світової культурно-мистецької спадщини.

Для нової шкільної програми характерною є багатовимірність художньо-естетичних завдань та їх розв'язання у пластично-образному аспекті. Кожен семестровий розділ має тематичні блоки, які послідовно вирішують теоретичні і практичні художньо-пластичні та психологічні завдання образотворчості. Це, зокрема, такі блоки тем, як «Художній образ», «Види і жанри мистецтва», «Загадки стародавнього мистецтва», «Палітра художніх напрямів

і стилів», «Мистецтво в культурі сучасності» (5-8 класи). Програма з художньої культури 9-11 класів охоплює естетику, світову та українську художню культуру [16; 5, с. 14-17].

Важливо, що концептуальні засади і структура програм, їхні мета, завдання та зміст загалом наближаються (у скороченому обсязі) до змісту підготовки студентів-мистецтвознавців, культурологів та менеджерів мистецтва Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ). Таким чином, адаптація академічного проєкту «художня культура» щодо потреб рівня загальноосвітніх закладів не вимагала значних інтелектуальних та методологічних зусиль. Звісно, що формування академічних навчальних курсів на принципах цілісності, наступності, системності охоплює ширше коло професійних компетенцій майбутніх педагогів художньої культури, аніж коло завдань середньої освіти. Потенціал спеціальності включає в себе потреби у фахівцях спеціалізованих художніх шкіл, коледжів, художньо-професійних училищ та ВНЗ з урахуванням вікових особливостей формування художньої культури особистості. Кваліфікацію педагога зі сфери художньої культури потрібно сформулювати, чітко розрізняючи два головні складники: фахово-художню підготовку та підготовку педагогічну, інтегровану в мистецьку специфіку. Не викликає сумнівів, що перший складник такої підготовки у стінах ЛНАМ та інших ВНЗ мистецького спрямування має належний ґрунт.

Проєкт допомагає зняти штучну опозицію між розвитком двох галузей, викристалізувати продуктивну методіку багаторівневої поліхудожньої освіти. Синхронізація між складниками професійного мистецтва, мистецтва педагогіки і знань зі сфери художньої культури формує якісно новий освітній напрям. Це об'єктивно правильний шлях для заповнення величезного вакууму, що утворився в освітньому професійному просторі. Про те, коли і як відбувся розрив між академіями мистецтв та педагогікою, красномовно свідчить історія мистецької освіти. Нагадаємо, що статус «педагога-митця» отримували не всі навіть найталановитіші професійні художники. Вони попередньо мали пройти відповідну підготовку.

На користь створення нових перспективних моделей мистецької педагогіки можна додати цілу низку аргументів з української історії. Тепер мало кому відомо, що з 1924 р. в Київському художньому інституті було створено мистецько-педагогічний фа-

культет та Всеукраїнський методологічний семінар для вчителів образотворчого мистецтва різних освітніх рівнів. Академік Федір Шміт рекомендував створити аналогічні факультети у всіх мистецьких інститутах (Київ, Харків, Одеса). Впровадження здійснювалося з метою забезпечити внутрішній зв'язок між митцями різних спеціальностей для підготовки педагогів-художників-енциклопедистів. Така співпраця різних галузей і рівнів мистецького вишколу в Україні була синхронною з ідеями синкретизму в тогочасному мистецтві Західної Європи, зокрема з програмою Веймарського Баугаузу (1919).

Львівська національна академія мистецтв наблизилась до професійного середовища коледжів, середньої освіти, дитячих художніх шкіл та малих академій мистецтв. З цих «малих» навчальних закладів з дитинства виростає і майбутнє професійне мистецтво, і рівень національної культури загалом. Однак ще існують певні стереотипи і сумніви щодо доцільності художньої культури як рівноцінного складника підготовки в синтезі із напрямками мистецтва і культури в Академії мистецтв. Зокрема, у ЛНАМ процес формування інноваційних спеціалізацій призупинено. Утім, адекватно наповнені професіоналізмом ланки такого синтезу створили б сприятливий ґрунт для теорії і практики художньої культури. Що дасть поява фахівців нового типу? Застосувати свій досвід і підготовку на всіх рівнях, починаючи від дошкільного мистецького виховання, навчання художньої культури у школах, коледжах і академіях мистецтв. Такі фахівці отримають цілісне бачення специфіки впливу культури і мистецтва на людину будь-якого віку, розуміння того, як мистецтво послідовно творить світ людини.

Надзавданням мистецької освіти має стати об'єднання всіх сил і рівнів у єдиний досвід, причому з чітким розумінням того, що синтез у мистецтві не є сплавом. Моделювання такої мистецько-педагогічної цілісності, координування рівнів, міжгалузевих зв'язків може бути ефективним за умови збереження автономії систем і водночас вільного структурування нових напрямків та рівнів. Базовими для методології інтеграції мають залишатися фундаментальні принципи: професійне мистецтво і педагогіка, їхні ціннісні орієнтири, творчі і методичні підходи.

Запропонована факультетом історії та теорії мистецтва ЛНАМ програма для спеціалізації «художня культура» освітньо-кваліфі-

каційного рівня «Бакалавр» розрахована на студентів – випускників середніх шкіл, на перекваліфікацію тих, хто вже здобув вищу освіту за напрямками підготовки «Педагогіка», «Мистецтво», «Культура» та інших. Навчально-науковий комплекс факультету історії і теорії мистецтв у співпраці із спеціалізованими кафедрами (наприклад, академічного живопису та рисунку) міг би реалізувати цю нову стратегію розвитку.

Художньо-педагогічна інтеграція суттєво збагатиться, якщо до неї долучити досягнення інноваційної та експериментальної мистецької педагогіки ХХ ст. Адже сучасний дискурс у царині теорії мистецтва все частіше будується на нових методах, без чітко визначених моделей чи ідеологічних ліній. Усталені методологічні принципи піддаються трансформаціям. Цільова аудиторія, якій адресовані ці пропозиції, як жодна інша, розуміє потребу створення національної бібліотеки спеціальної літератури з теорії і практики художньо-культурної сфери. Тут не може бути єдиного погляду на вирішення означених завдань.

Утім, необхідні колективні та невідкладні фахові дії в одному напрямку. Адже відсутність якісних підручників ставить у важкі умови процес реалізації виховних завдань курсу «Художня культура». У нас з'явилося надто багато методичної літератури про те, що і як треба вчити і як моделювати підручники, і надто мало, власне, останніх. На відміну від багатьох європейських країн, система організації мистецької освіти в Україні дає змогу дотримуватися єдиних критеріїв якості, оскільки вимоги навчальних планів та програм забезпечують цілісний підхід до фахової підготовки педагогів художньої культури. Щодо критеріїв оцінки підручників та посібників, які рекомендуються до друку чи вже вийшли у світ, то найкращим «фільтром» та суддею стане сама педагогічна практика, але надто дорогою ціною може обернутися для суспільства неякісна література, що покликана навчати чи допомагати сприйняттю тонких матерій культури та мистецтва.

Теоретико-методичні знахідки в галузі викладання дисциплін художньо-естетичного циклу дуже часто послуговуються «високими» абстрактними положеннями, але відривають навчальний процес від творчої практики та досвіду безпосереднього естетичного сприймання мистецтва. Підручники та програми не завжди сприяють залученню учнів до відтворення національних ознак мистецтва у власній творчій діяльності. Простежуються та-

кож негармонійні диспропорції між подачею знань з теорії та історії окремих видів та жанрів мистецтва, між прищепленням критично-оцінювального досвіду та власне творчої діяльності. Очевидно, що деякі підручники, нехтуючи посиланнями на захопливий для молоді світ сучасної вільної творчості, безнадійно відстають від нашого часу. Становлення нової системи предметів художньо-естетичного циклу вимагає подолання стійких кліше шляхом інноваційних методик.

Підручники і посібники повинні стимулювати в учнів прагнення розуміти й емоційно відчувати твори сучасного та історичного мистецтва, з наголосом на естетичний зв'язок з тією культурою, що їх породила. Як пробудити і підтримувати зацікавлення творчістю? Нині у світі діє велика кількість мистецько-і культурно-освітніх програм, які охоплюють традиційні види творчої діяльності поруч із застосуванням нових цифрових технологій, відеокліпів, презентацій у Power Point, Photoshop, фототекстур на тканині, маніпуляцій з фотоколажами та найрізноманітнішими колекціями. Всі ці методи застосовуються під знаком безпосередньої уваги до інтересів самої молоді. Експерименти із найновішими технічними засобами породжують сильний емоційний заряд для творення цілком нових візуальних об'єктів, музично-слухових чи сценографічних образів. Ідея таких експериментів покликана провокувати естетичне бунтарство, використовувати як особисті, так і колективні форми творчості, співпрацю над одним твором, розширювати сферу творчих навиків, увиразнювати творчу мову. Таким чином, уже в початковій школі стимулюються дискусії про естетичні смаки. Уявімо собі, що подібні творчі та методичні підходи будуть використовувати у моделюванні підручників. Однозначно, що початкова та загалом багаторівнева мистецька освіта від цього не збідніє.

Серед найпоширеніших недоліків сучасних підручників спостерігаємо сумнівну цінність ілюстративного матеріалу з погляду методики (спотворення колориту репродукцій, відсутність естетичної логіки у відборі зразків творів та імен митців, безсистемність викладу текстів, термінологічна неузгодженість, надмірна абстрагованість). Нормативність подачі тексту, творчих завдань та критеріїв оцінювання підручників з художньої культури аж ніяк не може уподібнюватися до підручників з точних наук (математики чи хімії), адже шляхи творчості непередбачувані. Тому до-

речно згадати поета-класика, який зазначав, що для художника немає скutih норм, він норма сам, він сам у своєму стилі!

Уроки художньої культури у ХХІ столітті можуть стати тим новим дискурсивним полем, яке сприймає найновіше світове мистецтво і таке ж найновіше мистецтво може породити. Глобалізаційних віянь часу при цьому не уникнути, але у нас, за висловом Леся Курбаса, має бути достатньо культури, щоб не розмінюватися на моду. Адже що більше екзотичних страв куштуєш, то більше любиш рідні вареники. Лише сильна національна традиція допоможе прищепити свідомий імунітет від всеїдності лавини медіапродукції і «кітч», виробити потребу спілкуватися зі справжнім мистецтвом та сформувавши естетичні смаки. Теоретичну основу для подальших дій подає зокрема навчально-методичний посібник «Мистецька освіта й мистецтво в культуротворчому процесі України ХХ-ХХІ століть (2013)» [12]. У ньому розкривається зміст професійної підготовки майбутніх педагогів художньої культури і мистецтва, проаналізовано вплив мистецької практики, естетики, арт-менеджменту і художньої критики на сучасний мистецько-освітній процес. Посібник містить відеододаток з презентаціями цінного досвіду кращих вчителів України з художньо-естетичного циклу предметів.

У ХХІ столітті, яке навіть парламентарі-політики провідних країн називають «століттям творчості», є надто багато засобів для технічного клонування підручників, їхнього конструювання за наперед визначеною методичною схемою. Створити у цій ситуації високоякісний і оригінальний підручник – символ свого часу та своєї культури – означатиме здійснити свій подвиг. Таким чином, через нові спеціалізації у навчанні стане можливим призупинити навалу згубної масової культури в суспільстві. Згідно соціологічних досліджень, масова культура у світі складає 80%, решта 20% припадає на елітарну і традиційну культури. Філософ Д. Ортега попереджав, що коли засилля масової культури випереджатиме елітарну і автентичну народну культуру, то людство неодмінно докотиться до зворотного прогресові стану варварства. Запобігти цьому можуть професіонали від мистецтва і освіти.

Сьогодні очевидно, що повноцінний розвиток держави можливий лише у власній культурно-освітній площині цієї держави. А головним чинником розбудови національного культурного поля виступають мистецтво та освіта.

ЛІТЕРАТУРА

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К., Ірпінь: Перун, 2004. – 1440 с.
2. *Гнатишин І. Л.* Професійна підготовка фахівців художньої культури у ВНЗ: авт. дис-ції канд. пед. наук 13.00.04. / І. Гнатишин. – Вінниця, 2012. – 20 с.
3. Державний стандарт загальної середньої освіти. Художня культура (Проект) // Мистецтво та освіта. – 1997. – № 3. – С. 2-10.
4. Державний стандарт початкової освіти. Мистецтво (Проект) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.mon.gov.ua/laws/Ukaz_Pr_147.doc.
5. *Журавський В. С.* Вища освіта як фактор державотворення і культури в Україні / В. С. Журавський. – К.: Видавничий дім «Ін Юре», 2003. – 416 с.
6. *Коновець С. В.* Творчий розвиток учителя образотворчого мистецтва: монографія / С. В. Коновець. – Рівне: Волинські обереги, 2009. – 384 с.
7. *Коновець С.* Підготовка вчителя образотворчого мистецтва: навч.-метод. посіб. / С. Коновець. – Рівне, 2002. – 76 с.
8. *Корнілова О. В.* Художньо-естетична освіта – кожному учневі / О. В. Корнілова // Коментар до Інформаційного збірника Міністерства освіти і науки України. – 2009. – № 9. – С. 11-19.
9. *Масол Л. М.* Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія / Л. М. Масол. – К.: Промінь, 2006. – 432 с.
10. Матеріали Всеукраїнської конференції художньої освіти (26 червня – 1 липня 1926). – Харків: Держ. вид. України, 1927. – 84 с.
11. *Мельничук С.* Теорія і практика формування естетичної культури майбутніх вчителів (історико-педагогічний аспект) / С. Мельничук. – Кіровоград, 2006. – 248 с.
12. Мистецька освіта й мистецтво в культуротворчому процесі України ХХ – поч. ХХІ століть: навч.-метод. посібн. / Р. Шмагало, Г. Покотило, П. Ляшкевич, І. Гнатишин, Т. Бей; за заг. Ред. Р. Шмагала. – Львів: ЛНАМ; Тернопіль: Мандрівець, 2012. – 288 с.: іл., дод. + DVD.
13. Національна доктрина розвитку освіти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.mon.gov.ua/laws/Ukaz_Pr_347.doc.
14. *Федун С. І.* Художня культура. 9 клас: Книжка для вчителя / С. І. Федун, О. В. Чорний. – Тернопіль: Мандрівець, 2010. – 216 с.
15. *Федун С. І.* Художня культура. 9 клас: Робочий зошит / С. І. Федун, О. В. Чорний. – Тернопіль: Мандрівець, 2010. – 88 с.
16. *Філіпчук Г. Г.* Культурологічна основа сучасної освіти / Г. Г. Філіпчук // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск. – 2007. – № 4. – С. 25-34.
17. Художньо-естетичний цикл. Програми для загальноосвітніх навчальних закладів. 5-11 класи / Відп. за вип. О. В. Корнілова. – К.: Ірпінь, 2005. – 233 с.
18. *Шмагало Р. Т.* Спеціальність «Педагогіка художньої культури» у Львівській національній академії мистецтв як елемент культурної політи-

ки / Р. Т. Шмагало // Вісник ЛНАМ. – Вип. 19. – Львів: ЛНАМ, 2008. – 462 с.: іл. – С. 25-35.

19. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції/ Р. Т. Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.: 742 іл.

**ART CUKTURE OF THE 21t CENTURY:
BETWEEN DEVELOPMENT AND HEROSTRATISM**

Rostyslav SHMAHALO,

Ph. D. (art history), professor,

*Dean of the faculty of History and Theory of Art, Lviv National Academy of Art,
Lviv, Ukraine*

Annotation. *The article is devoted to the new projects which aim to seek the ways of combining art culture and education. The succese of the project «art culture» on the Ukrainian groud will depend from the quality of teachers and lecturers, brought up on apECIAL art, aesthetic and pedagogic training. A problem of the forming of the new quality educational trend.*

Key words: *culture, synchronization, prospective models, priority values.*

ПИСЬМЕННИКИ ЗАКАРПАТТЯ І ЗАГАЛЬНОУКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

УДК 82.09(477.87)«19»

Наталія РЕБРИК,

*кандидат філологічних наук, проректор ЗХІ,
м. Ужгород, Україна*

***Анотація.** У статті мова йде про літературу українського Підкарпаття першої половини ХХ століття. Автором робиться спроба ввести творчість закарпатських письменників А. Волошина, І. Невицької, Ю. Станинця, Зореслава, Івана Ірлявського в загальноукраїнський літературно-мистецький контекст.*

***Ключові слова:** українське Підкарпаття, творчість, загальноукраїнський контекст, література чину, література народоцветва.*

У 1923 році Михайло Возняк у статті «Наш рідний язик», що вийшла накладом щоденної газети «Русин» за редакцією Франтішка Тихого в Ужгороді, писав: «Без мови нема розуму, без розуму нема поступу, без поступу нема життя, без рідної мови нема власної літератури і культури, а без власної літератури і культури нема народу. На Підкарпатській Русі може бути тільки українська література і культура...» [1, с. 34].

Справді, література українського Підкарпаття першої половини ХХ ст. – явище цікаве і багатогранне. Августин Волошин (1874-1945), Ірина Невицька (1886-1965), Юрій Станинець (1906-1994), Зореслав (о. Севастіян-Степан Сабол, 1909-2003), Іван Ірлявський (Іван Рошко, 1919-1942) – найпрезентабельніші письменники цього періоду, митці виразного художнього обдарування, сила таланту яких органічно і яскраво відтворювала дійсність, втілюючи національно-патріотичні ідеї та гуманістичні ідеали у прозових, поетичних, драматичних творах, літературознавчих статтях і проповідях. Послідовна й активна їхня громадсько-політична діяльність. Свого часу письменницьку творчість А. Волошина, І. Невицької, Ю. Станинця, Зореслава та Івана Ірлявського належно оцінено літературною критикою та поодинокими аналітичними публікаціями (В. Бірчак [2], Є. Пеленський [3], А. Гарасевич [4], А. Гартл

[5], М. Мухин [6], Є. Маланюк [7], М. Лелекач [8] та ін.). Радянське літературознавство, в силу ідеологічних обставин, взагалі не публікувало досліджень діяльності перерахованих митців слова, обмежуючись загальною негативною оцінкою. За останні десятиліття інтерес до цього періоду в літературі зріс: з'явилися окремі наукові статті та розвідки Л. Баботи [9], О. Мишанича [10], М. Мушинки [11], Л. Голомб [12], Н. Ференц [13], М. Козак [14], в яких основна увага концентрується на підходах до розкриття світу і громадської діяльності названих письменників, хоч і домінує бібліографічний підхід. Проте їхні дослідження не охоплюють всього спектру літературного процесу на українському Підкарпатті в першій половині ХХ ст.

Метою нашого дослідження є визначити умови формування, становлення, розвитку та розквіту літератури народоцветва і чину українського Підкарпаття в першій половині ХХ століття на прикладі життя, діяльності і творчості найбільш яскравих та малодосліджених письменників цього періоду – Августина Волошина, Ірини Невицької, Юрія Станинця, Зореслава, Івана Ірлявського.

Аналіз історичних умов формування ідейно-естетичних принципів літератури українського Підкарпаття в першій половині ХХ століття дає достатні підстави зробити висновок про наявність чітких ознак принаймні двох літературних течій – літератури народоцветького напрямку й літератури чину. З метою упорядкування терміно-понятійного апарату зауважимо, що на означення окремого сегменту літератури українського Підкарпаття 10-40-х рр. ХХ ст. використовуємо термін «народоцветька». Визначальним аргументом на його користь є історичний факт власне такої самоназви суспільно-політичного та культурно-просвітницького руху в краї, провід якого витворював і утверджував ідеологію поступового виборювання національних прав для свого народу в умовах панування чужих держав. Народоцветький рух упродовж кількох десятиліть подолав шлях від перших публічних виступів, дискусій, офіційних звернень в урядові інституції до широких національно-освідомлюючих акцій, багатотисячних маніфестацій, масових народоцветьких, просвітянських, молодіжних, жіночих з'їздів, конгресів, свят, що у висліді знайшло вияв у фактичній інституалізації політичного, національного та культурного життя українців Підкарпаття вже на початку 30-х рр. ХХ ст. Безпосередня участь у цьому русі письменників Августина Волошина, Ірини Невицької, Юрія

Станинця, їхні програмні виступи на численних народовецьких акціях з одного боку творили ґрунт для розвитку нової української літератури, а з іншого – виконували роль літературно-мистецького проводу. Таким чином, у відносно короткому історичному проміжку на теренах українського Підкарпаття з'явився відчутний масив різножанрової лектури. Це на перших порах забезпечувало елементарні потреби громадськості, спраглої до живого народного слова, й уможливлювало швидку з'яву цілої генерації національно-свідомої шкільної, гімназійної та студентської молоді, із середовища якої визріли чільні мистецькі одиниці з уже зрослими ідейними та естетичними поглядами й вимогами. Закономірним є вихід на літературну арену початку 30-х рр. письменницьких сил (Зореслав, Іван Ірлявський), які витворили якісно нову мистецьку естетику – естетику чину. У ній ідея відданості народові визріває до ідеї творення, виборювання й захисту української соборної держави, служіння якій має найвищий сенс, аж до самозречення. Цей сегмент літератури українського Підкарпаття означаємо терміном-метафорою «література чину» чи «література великого чину», що є абсолютними синонімами. Народовецька література та література чину не охоплюють всього спектру мистецького життя краю окресленого періоду, але є його найвиразнішим, а в національному сенсі – найважливішим виявом.

Літературу народовецьку характеризує, в першу чергу, слідування будительській/просвітницькій традиції особливого інтересу до життя простого народу, домінування рустикальної тематики, творення позитивного образу сільського лідера, наділеного відповідними морально-етичними чеснотами й баченням перспективи дій, виключно в інтересах громади. Представники цього напрямку пройшли важкий шлях від політичної боротьби за право на кириличну літургію до утвердження рідної, української мови в публічному житті та літературі. Вони виконали вкрай важливе завдання – ліквідували гостру нестачу лектури рідною мовою, а також сформували, насамперед через навчальні заклади та церкву, широку читацьку аудиторію. Місцева тематика й проблематика реалізовувалися на достатньому художньому рівні, й таким чином народовецька лектура виконувала важливу функцію формування ідейних переконань та естетичних смаків. Народовецька ідеологія витворювалась авторитетними в середовищі інтеліген-

ції людьми. А те, що представники цього напрямку в літературі були або греко-католицькими священиками, або близькими до церкви, сприяло зростанню популярності народоцветва серед вірників. Важливим був їх соціальний статус і в плані забезпечення можливості розвитку літератури шляхом прямих та опосередкованих фінансових і матеріальних інвестицій. Заснування та утримування часописів, друкарень, активна участь у діяльності національних товариств, творчих колективів ставила літературу українського Підкарпаття в якісно вигідні умови. Створення мережі навчальних закладів й надання можливості працювати в них чисельній молодій місцевій інтелігенції та українській еміграції, серед яких було чимало письменників і літературознавців, стало підґрунтям приходу молодого покоління митців, які власне й вивели літературу на новий, якісно відмінний рівень. Йдеться про о. Августина Волошина, ідеолога народоцветва. Знаємо й шануємо його як Президента Карпатської України, релігійного, громадсько-політичного діяча, врешті Героя України. Проте Августин Волошин як письменник майже невідомий.

Утвердившись в народоцветьких переконаннях ще при кінці XIX століття, Августин Волошин упродовж усього подальшого життя прагнув надати їм більшого динамізму, наповнити реальними зрушеннями в царині освіти, культури, мистецтва, громадського життя, що закономірно привело до вироблення цілісної програмної настанови, власне до утвердження народоцветької ідеології в усіх сферах суспільного життя на українському Підкарпатті. До цього, звичайно, прислужився досвід будительства минулого століття, який саме в перші десятиліття XX ст. актуалізується як стиль й міфологізується як явище культури. Відкинуто було використання російської мови, чим явно грішили будителі, й натомість особливий акцент робився на мові народній, якою почали виходити періодичні видання, назви яких часто відтворювали спрямованість: «Наука», «Село», «Слово народа» і т. д. Нагальним залишалося подолання гострого дефіциту в лектурі рідною мовою, що спонукало автуру працювати майже в усіх жанрах одночасно: в поезії, прозі, драматургії, публіцистиці, науці. Августин Волошин у цьому контексті дається до найвідповіднішої ілюстрації.

Він, вводячи в контекст літератури українського Підкарпаття ідеї та героїв нового часу, виступає новатором насамперед в тому,

що вибудовує колізію перемоги. Героїзація поразки, яку зустрічаємо в творчості А. Волошина, не поступається героїці перемог. Морально-етична та ідейна вищість утверджуються в реальних життєвих ситуаціях. Власне, в цьому й вбачаємо оригінальність п'єс «Маруся Верховинка» та «Князь Лаборець». Подібне художнє вирішення зустрічаємо згодом і в інших авторів, що дає підстави судити про життєздатність концепції А. Волошина.

Ірина Невицька – дружина греко-католицького священика – свідомо свого високого покликання, залишившись з шістьма дітьми на руках після еміграції чоловіка до Америки, не виїхала за ним, а стала засновницею культурно-освітнього товариства «Просвіта» в Пряшеві, редактором народовецького часопису «Слово народа», друкованого українським фонетичним правописом, організатором жіночого руху на Закарпатті і Пряшівщині, автором першого в літературі Закарпаття історичного роману «Правда побідила» та надзвичайно популярної повісті «Пригоди Матія Куколки». Саме Невицька спричинилася до радикального поступу українців Підкарпаття в національному самоусвідомленні. Її незаперечною заслугою є утвердження високих морально-етичних цінностей засобами розважального жанру, досягнення популярності україномовної лектури в середовищі шкільної та студентської молоді.

Ю. Станинець, слідуючи започаткованій в літературі українського Підкарпаття А. Волошином концепції перемоги, у першому в закарпатоукраїнській літературі соціально-психологічному романі «Сусіди» не тільки розкрив проблеми вселюдського змісту, показав життя селян у всіх його суперечностях, у боротьбі людських антиномій, але й дав вичерпну характеристику тяглоті соціального й національного самоусвідомлення, показав морально-етичну і духовну складові настроїв і побуту села, відтворив зародження нового, прогресивного, чесного способу господарювання, переконав, що світ шахрайства і зла можна побороти непорушним народним кодексом честі, доброти і благородства.

З іменем Степана-Севастіяна Сабола-Зореслава пов'язане зародження й утвердження в літературі українського Підкарпаття ідеї Великого Чину. Творчість Зореслава має ті вершинні реєстри звучання, які дають підставу говорити про неї як про явище цілісне й унікальне в національній культурі, витоки якого – у багатовіковій історії, у неперервності традицій, у стремлінні до національного

поступу. Покоління, що було свідоме високого покликання служити Україні, яка «конала в муці під рукою ката», отримало свого трибуна, невичерпну енергію мистецтва якого, силу його поетичного слова було взято на прапор цілою плеядою письменників. Саме уривок з його популярного на той час вірша Улас Самчук взяв за епіграф до книги споминів «На білому коні»: «І в'їде князь-лицар казковий у Київ на білім коні...»

Поетична національно-державницька домінанта виразно відтворена в поезії Івана Ірлявського. Своє коротке життя, непересічний талант поет офірував ідеї Української держави, ідеї Великого Чину, а його лірика – одна з найяскравіших сторінок української поезії Закарпаття 30-40-х років ХХ ст. Поезія Івана Ірлявського співвідноситься із настроями і почуваннями національно свідомої молоді і є документом своєї доби. Він – поет «чину, завзяття, боротьби і молодості» – належав до покоління закарпатських літераторів кінця 30-х – початку 40-х років, які знайшли міцне опертя в духовних надбаннях рідного народу, його пісні, казці, легенді, переказі, святі, обряді, звичаєвості, сакральній та народній архітектурі, витворах народних митців. Його творчість якісно увиразнила мистецьку палітру української поезії 30-40-х років і внесла в літературний процес свіжий гірський струмінь, позначений мотивами любови до рідної землі та мужніми поривами до героїчного чину.

Отже, народовецька ідеологія на українському Підкарпатті виконала одне з найважливіших та найскладніших суспільних завдань – привела об'єктивно опізнених у національному розвитку підкарпатських русинів до усвідомлення себе частиною великого українського народу, стала тим чинником, який мобілізував громадянство до активного національного Чину. Хоч масове зрушення під гаслами національного самоутвердження та стремління до злуки під керівництвом Руських народних рад і не досягло повного успіху в 1918-1919 рр., та воно створило прецедент в контексті національно-державницьких домагань і стало доброю школою для подальших державотворчих змагань з апогеєм у 1938-1939 рр. Національна ідея, а почасти націоналістична ідеологія, в середовищі студентства, а насамперед – творчої молоді, мали достатньо симпатиків й апологетів. Національний/націоналістичний рух набирає обрисів професійної, послідовної й цілеспрямованої ідеологічної роботи з належним інституційним структуруванням.

Діяльність «Пласту», молодіжних та літературних часописів, орієнтованих першочергово на молодь, мали у висліді генерацію національно свідомих, соціально й політично активних громадян.

Ідея служіння Великому Чину глибоко вкорінюється у свідомості творчої молоді, яка гуртувалася навколо часопису «Пробоем». На сторінках цього видання проходило літературний та ідейний вишкіл покоління, народжене в перші десятиліття ХХ ст. Патронат з боку українських письменників-емігрантів так званої «празької школи» був ненав'язливим, а з огляду на фахове ведення літературних і літературознавчих справ, вироблення в редакції часопису високих ідейно-естетичних вимог до публікованих текстів – вкрай корисним. Це середовище дало Україні Августина Волошина, Ірину Невицьку, Юрія Станинця, Степана-Севастіяна Сабола-Зореслава, Івана Ірлявського-Рошка, Івана Колоса-Кошана, Федора Могіша, Миколу Лелекача і т. д.

І останнє. Наше дослідження великою мірою виконано на основі архівних матеріалів. Це – листи, спогади, рукописи неопублікованих творів, щоденники, аудіозаписи, безпосередні зустрічі, що зобов'язує перед світлою пам'яттю цих людей, троє з яких – Волошин, Станинець і Зореслав – були греко-католицькими священиками, Ірина Невицька – паніматкою, двох з них навіть невідомі могили: Августин Волошин замучений у Лефортово, Іван Ірлявський 23-річним загинув у Бабиному Яру; Ірина Невицька померла зовсім забутою письменницею, Станинець, брутално вилучений з літератури, вже втратив надію до неї повернутися, а Зореслава доля закинула у далекий Детройт, і всі вони як справжні українці були віддані Богу і Україні, всіх їх тримало Слово.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Возняк М.* Історія української літератури: У 2 кн. – Львів, 1992, 1994.
2. *Бірчак В.* Карпатська Україна: спогади і переживання. – Прага, 1940. – 91 с.;
Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Русі. – Ужгород, 1937. – 178 с.
3. *Пеленський Є.* Письменство. – Збірник Карпатської України. – Укр. видавничий Інститут у Львові. – Львів, 1939. – С. 109-121.
4. *Гарасевич А.* Молоде Закарпаття // Напередодні. – 1938. – Ч. 5. – С. 4.
5. *Hartl Antonin.* Literarní obzoreni Podkarpatskych Rusinu. – Прага, 1930. – 70 с.
6. *Мухин М.* [Читач]. Новини української літератури // Пробоем. – 1940. – Ч. 1 – С. 24.

7. *Маланюк Є.* Думки про мистецтво // Українське літературознавство, 1995. – Вип. 61. – С. 125-132; *Маланюк Є.* З Закарпатського Парнасу // *Ребрик Н. о.* Степан-Севастьян Сабол (Зореслав). – Ужгород: Карпати-Гражда, 1998. – Шкільна серія. – Випуск 3. – С. 29-32.
8. *Лелекач М.* Ідейний розвій підкарпатської літератури. – Пробоєм. – Р. І. – Ч. 5. – квітень, 1934. – С. 60-61.
9. *Бабота Л.* Відійшла у вічність Людина // *Дукля*, 2003. – № 2 – С. 40-43; *Бабота Л.* Закарпатоукраїнська проза другої половини ХІХ століття. – Пряшів, 1994. – 250 с.; *Бабота Л.* Зореслав і католицький модернізм // *Дукля*. – 1999. – № 5-6. – С. 38-43; *Бабота Л.* Зореслав // Закарпатська поезія ХХ століття. Антологія. – Ужгород: Закарпаття, 2003. – С. 80-84.
10. *Мишанич О.* Загальноукраїнський контекст літератури Закарпаття. – Ужгород: Гражда, 1996. – 98 с.; *Мишанич О.* Карпати нас не розлучать: Літературно-критичні статті і дослідження. – Ужгород: Срібна Земля, 1993. – 282 с.; *Мишанич О.* Празька школа українських поетів і поезія Закарпаття 30-х років // Карпати нас не розлучать. – Ужгород: Срібна Земля, 1992. – С. 119-129.
11. *Мушинка М.* «Доля Пряшівщини близька моєму серцю»: Інтерв'ю з Зореславом // *Дукля*. – 1990. – № 5. – С. 61-66.
12. *Голомб Л.* Закарпатська тема в поліфонії національно-соборницьких ідей української лірики // Науковий вісник УжНУ. – Серія «Філологія». – Ужгород, 2000. – Вип. 5. – С. 40-44.
13. *Ференц Н.* Поезія і поети Закарпаття. – Ужгород: Мистецька лінія, 2003. – С. 75-89; *Ференц Н.* Поетичні горизонти Закарпаття. – Ужгород: Мистецька лінія, 2003. – С. 116-130.
14. *Козак М.* Автор і ліричний герой у поезії І. Ірлявського // Закарпаття в складі Чехословаччини: Зб. наук. праць. – Ужгород, 1999. – С. 211-217; *Козак М.* Збірка І. Ірлявського «Вересень» як лірична поема // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: Зб. наук. праць. – Вип. 2. – Ужгород, 2000. – С. 310-316; *Козак М.* Ідея «Великого Чину» в поезії Івана Ірлявського // *Ребрик Н.* Іван Рошко (Ірлявський): «...Ірлявські дзвони в моїм серці чути...»: Життєвий і творчий шлях поета. – Шкільна серія. – Випуск 8. – Ужгород: Гражда, 2000. – 141 с.; *Козак М.* Лірика І. Ірлявського в контексті неоромантизму празької школи // Науковий вісник УжНУ. – Серія «Філологія». – Випуск 7. – Ужгород, 2003. – С. 89-934; *Козак М.* Релігійно-філософська лірика Зореслава // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Українська література в загальноєвропейському контексті: Зб. наук. праць. – Випуск 9. – Ужгород, 2002. – С. 145-150; *Козак М.* Своєрідність релігійної лірики Зореслава // Науковий вісник УжНУ. Серія «Філологія». – Ужгород, 1998. – Вип. 3. – С. 153-159.

**WRITERS OF TRANSCARPATHIA AND ALL-UKRAINIAN LITERATURE AND ART
CONTEXT OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY.**

Nataliya REBRYK,

*Ph. D. (philology), Pro-rector of Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *The article deals with the literature of Ukrainian transcarpathian area in the first half of the 20th century. The author makes an attempt to include the creative work of Transcarpathian writers A. Boloshyn, I. Nevytska, Yu. Stanynets, Zoreslav, Ivan Irlyavskiy into All-Ukrainian literature and art context.*

Key words: *Ukrainian Pidkarpattya, creative work, All-Ukrainian context, literature of action.*

МІСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ
У ПЛОЩИНІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА:
РІДНЕ МІСТО ОЧИМА ЛЬВІВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

УДК 75.047(477.83)

Світлана ШЛЕМКЕВИЧ,

*доцент кафедри соціології та культурології НЛТУ України,
кандидат філософських наук,
м. Львів, Україна*

***Анотація.** На прикладі львівських художників В. Скачкова та П. Федіва автор досліджує особливості відтворення міського пейзажу, доводячи думку про те, що сила мистецтва полягає в прагненні повернути людині радість, захопити, причарувати і допомогти зрозуміти красу та багатогранність навколишнього світу.*

***Ключові слова:** живопис, міський пейзаж, Львів, жанр, природа, оригінальність, емоційність, старовина, європейська стриманість.*

Основним джерелом натхнення для художників усіх часів був навколишній світ в усій різноманітності його проявів. Людина, її настрої, характер, улюблені звички – ось головний матеріал для творчості художників, покликаних відкрити таємничий світ людської душі. Не менш складне завдання вирішують художники-пейзажисти, намагаючись відтворити вічну красу та гармонійність природи. Людина здатна відкривати глибинну суть природних явищ, і робить це, послуговуючись у тому числі і засобами мистецтва – духовно-естетичного освоєння дійсності за законами краси. Вся історія людства є свідченням цьому. Спочатку інтуїтивно, у формі сакрально-міфічного замилювання, давні люди намагалися відтворити ті природні форми, які бачили навколо себе. У міфології відбувалася неусвідомлена художня переробка уявлень про красу природи. Тим самим народна художня фантазія передбачила естетичне пізнання світу. Кожному наступному етапові розвитку мистецтва відповідала особлива форма відображення світу, оскільки відкривалися нові можливості та якості природи. Пейзаж як самостійний жанр склався не одразу. Повільно, поступово люди зрозуміли, що велич природи гідна увіковічення та оспівування. Від епохи до епохи розширювався спектр сюже-

тів, ускладнювалися вимоги до пейзажу, зміцнювалося переконання щодо необхідності існування такого жанру. Адже саме живописний пейзаж був покликаний досліджувати красу природи у її співмірності з людиною і тим самим приносити естетичну насолоду, укріпляти віру в силу прекрасного.

Утвердження пейзажу як самостійного жанру образотворчого мистецтва починається в епоху Відродження, яка відкрила художній пейзаж як результат глибокого і серйозного вивчення природи, розуміння її як особливого предмета пізнання.

Мистецтвознавці вважають, що першим пейзажним твором в історії європейського образотворчого мистецтва стало зображення долини річки Арно, що виконав Леонардо да Вінчі, 5 серпня 1473. Цей день італійці шанують як свято Богородиці у снігах. За легендою, в 358 році, у спекотний літній день в одному з районів Риму випав сніг. Таким чудовим способом Богородиця ніби вказала на місце будівництва церкви. Багато років потому, саме у день цього свята Леонардо да Вінчі, молодий, але вже знайний у Флоренції майстер, йшов гірською дорогою з Флоренції до Пізи. Опинившись на верхівці гори, зупинився, вражений неймовірною величчю пейзажу, що відкрився йому. Швидкими рухами він переніс на папір картину Божественного впорядкування світу, вперше підписавши свою роботу і поставивши дату. Зараз цей начерк зберігається в Галереї Уффіці у Флоренції. Так утвердився пейзаж – один з найбільш важливих і складних жанрів живопису.

Пейзаж, як правило, не має певного сюжету і може видатися, що зміст його є нейтральним. Проте кожен пейзаж відтворює місцевість певної країни, континенту, тобто має чітку національну та географічну «прописку», відповідність. Справжній художник намагається не просто зафіксувати те, що він бачить, але вивчити, запам'ятати, зрозуміти, що відчуває людина, перебуваючи в певному місці. Цілком очевидним є те, що з плином часу художники звернулися до нової теми, бажаючи відтворити цілісну картину життя мешканців великих міст. Вперше зображення міста, у звичному сенсі цього слова, з'явилося в епоху Відродження. Проте особливого звучання тема міського життя отримала лише з XVIII століття. Затишні вулиці на полотнах Вермеера, величні панорами венеціанських художників Бернардо Беллотто, Франческо Гварді, багатьох інших і сьогодні чарують глядачів, дозволяю-

чи яскраво уявити, якими колись були міста, якими були люди, що їх населяли.

У сучасному живописі тема міста стала дуже популярною. Глядач, справжній поціновувач краси, вдивляючись у картини художників, прагне відчутти, перш за все, дух та атмосферу міста. Кожне місто є унікальним та оригінальним у своїх проявах. Та все ж таки існують міста, які наділені особливою оригінальністю та емоційністю. Таким справедливо вважається Львів – один з найбільших культурних центрів України. Багато хто вважає, що це місто з його святковою піднесеною атмосферою створене для творчої діяльності. Львів особливим чином поєднує дихання старовини, європейську стриманість і сучасний ритм життя. Звичайно, оригінальність міста можна відчутти лише при безпосередньому контакті, особистому знайомстві. Однак завдяки творчості талановитих художників, закоханих у своє рідне місто, можемо, бодай, спробувати розкрити таємниці Львова.

Відомий художник Віктор Скачков став львів'янином лише у зрілому віці. Він народився в 1959 році у Москві. Довгий час жив у Чорнобилі, навчався в Київському державному художньому інституті (тепер – Академії образотворчих мистецтв). Приїхав до Львова, на батьківщину своєї дружини, у 1991 році. Тут почався період його активної творчості. Закоханість у місто, його поетику допомогла художнику вже у 1994 році відкрити виставку, на якій були виставлені роботи зрілого майстра. З тих пір улюбленим жанром художника став міський пейзаж.

Манера художника легка, невимушена, яскраві кольори ідеально передають настрій і шарм старовинного, але завжди сучасного міста. Своєрідність картин створюється і за рахунок блискучого володіння різноманітними техніками: олія, акрил, пастель, аерограф, використовується і техніка імпасто.

Вдивляємось у м'який, теплий колорит картини «В минулому», яка дихає ностальгічним замилюванням стародавнім Львовом. Туман від дощу, мерехтіння ліхтарів створюють особливу романтичну атмосферу, підкреслюють чарівність міста. Поспішають перехожі, закриваючись парасольками від дрібного дощу, але це не пригнічує, навпаки, посилює меланхолійність картини. Навіть рух карети, впевнена хода коня доповнюють загальну атмосферу гармонії і спокою.

А ось інший міський пейзаж, протилежний за кольоровою палітрою, композиційним рішенням, однак не менш цікавий. Активні яскраві кольори, динамічна композиція. Особливу увагу художник приділяє архітектурі. Виникає бажання роздивитися її у деталях. Живописна картина притягає, будить бажання відвідати Львів. Це чудово, що художнику вдалося в звичайний ординарний сюжет привнести музику вечірнього міста, його казкові мелодії, що надихають і допомагають творити.

Звернемося до роботи іншого художника – корінного львів'янина Павла Федіва.

Він народився у 1943 році, з раннього дитинства вдихав аромат затишних маленьких вуличок свого рідного міста. Вже із студентських років присвятив себе міському пейзажу. Сьогодні Павло Федів є одним з провідних художників України, автором сімох персональних виставок. Свої картини художник створює безпосередньо на вулицях, намагаючись передати свіже дихання міста. «Моя майстерня – це вулиці Львова, там гостріше відчуваю мелодію фарб, ритм і настроїв полотна, його композицію» – так формує своє творче кредо Павло Федів.

Особливо художника непокоїть проблема збереження унікальної архітектури Львова. Дійсно, численні ремонти, перебудови в старій частині міста, які часто-густо ведуться грубо і несумлінно, серйозно загрожують автентичності архітектурного середовища. Намагаючись зберегти для нащадків справжній Львів, художник, готуючись до нового твору, ретельно вивчає історію кожного будинку, шукає найбільш правильне композиційне рішення. Його архітектурні пейзажі завжди точні та докладні. Звернемося для прикладу до картини «Вид з корпусу політехнічного інституту на церкву св. Ольги та Єлизавети».

Геометричний баланс створюється завдяки центральному елементу зображення. Це звичний для Львова будинок, освітлений м'яким зимовим сонцем. Стриману монументальність будинку відтіняє силует церкви, яка, розриваючи горизонт, тягнеться догори, до неба. Картина лаконічна, без зайвих деталей, глядач відчуває простір, цупке морозне повітря, його вабить загадкова лінія горизонту. І знову непереборно тягне побачити це місто, відчутти його внутрішній ритм, м'який кавовий аромат та розділити захоплення з талановитими художниками, яким вдається передати свої почуття.

Ми згадали лише двох із великої когорти талановитих художників, творчість яких надихається любов'ю до Львова. Їх свіжий неординарний погляд дозволяє нам, глядачам, побачити у новому світлі те, що, можливо, для декого стало звичним, буденним. Але ж сила мистецтва і полягає у тому, щоб повернути людині радість, захопити, причарувати і, зрештою, допомогти зрозуміти, що навколишній світ прекрасний та багатогранний.

***CITY LANDSCAPE IN MODERN ART:
NATIVE CITY VIEWED BY LVIV ARTISTS***

Svitlana SHLEMKEVYCH,

*Ph. D., Associate professor of the chair of sociology and culture,
Lviv, Ukraine*

Annotation. *On example of Lviv artists V. Skachkov and P. Fediv the author investigates the peculiarities of rendering the city landscape, proving the idea that the force of art is in the will to return people the joy, to charm them and to help to understand the beautiful many-sided world.*

Key words: *painting, city landscape, Lviv, genre, nature, originality, emotional aspect, antiquity.*

ЖАНРОВИЙ ЖИВОПИС ЗАКАРПАТТЯ 1970-х – ПОЧАТКУ 1980-х: ПРОБЛЕМИ ЗМІСТУ І ФОРМИ

УДК 75.041.7(477.87)«1970/1980»

Оксана ГАВРОШ,

*пошукувач кафедри теорії і історії мистецтв ЛНАМ,
старший викладач Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна*

Анотація. У статті робиться спроба проаналізувати «внутрішній» зміст побутового живопису Закарпаття 1970-х – поч. 1980-х років, що виникає в результаті відбору явищ дійсності у чіткій ієрархічній системі соцреалізму. На основі емпіричного матеріалу досліджується втілення тематичних конструкцій в певних композиційних структурах за допомогою матеріально-виразних засобів.

Ключові слова: соцреалізм, тоталітаризм, тематична картина, ідеологія, зміст, форма.

Початок «тихого тоталітаризму», що поступово опановував на початку 1970-х років усі сфери творчості, історики й мистецтвознавці пов'язують із зняттям з посади секретаря КПУ П. Шелеста у 1972 році. Суспільна атмосфера початку 1970-х чітко відображала психологію можновладців – брежневських ідеологів, які активно намагались поновити модель сталінської тоталітарної системи, пристосовуючи її до вимог соціалістичного реалізму. В системі ієрархічного українського мистецтва у закарпатському живописі це був один з найбільш «законсервованих» періодів.

Поновлення жорсткого контролю за змістовим наповненням художніх творів вплинуло і на формотворчі засади живопису Закарпаття. Побутовий жанр 70-х – поч. 80-х років ХХ ст. – яскравий приклад надання пріоритету змісту щодо до форми. Будь-які відхилення від норм «передового творчого методу» вважались процесом відчуження від канонів соцреалізму. Метою нашого дослідження є аналіз взаємодії та процесів трансформації змісту і форми у побутовому живописі Закарпаття 70-80-х років ХХ ст.

Тоталітарна система, прикриваючись високими ідеалами, будувалась на основі чіткої ієрархії. Розмежування образотворчого мистецтва на «офіційне» та «неофіційне», як загальний стан укра-

їнської культури означеного періоду, відобразилось і на розвитку закарпатського малярства. Основну частину загону закарпатських художників складала група митців, у творчості яких спостережаємо роздвоєння позицій, що відображала двоїстість художньої свідомості у їхніх творчих пошуках. Як правило, обрана позиція демонструвала чітку модель поведінки: або прихильність до конформізму у вигляді ідейних та моральних поступок ідеологічній системі заради виживання або самоізоляцію, що проявлялась у творчій законсервованості внутрішнього «я». Незначна частина художників обирала шлях «нескорених»: митці відкрито демонстрували опір системі та прояв інакомислення, що спонукало розвиток андеграундного мистецтва та нонконформізму на Закарпатті.

70-ті – початок 80-х рр. ХХ ст. у закарпатському малярстві стали періодом активного розвитку тематичної картини – жанрової трансформації побутового жанру. Тут слід чітко означити термін «тематична картина», що в мистецтві соціалістичного реалізму безпосередньо прив'язувався до конкретної ідеологічної основи та означав виконання творів у виразно окреслених за змістом і формою параметрах. «Тематичність» у такому контексті якнайкраще відповідала проголошеному принципу партійності мистецтва. Від автора, який працював над «темою», вимагали відтворення революційної історії, динаміки соціалістичних перетворень, монументальних образів боротьби і праці, героїчного пафосу, представників певних класів та «новітньої» радянської інтелігенції [1, с. 64].

Варто відзначити, що із середини 1970-х років кількість виставок стрімко зростала. Практично всі вони були приурочені до визначних історичних дат, різноманітних ювілеїв або епохальним подіям у розбудові «світлого майбутнього»: до 100-річчя Леніна, до 25-річчя возз'єднання Закарпаття з УРСР, «СРСР – наша Батьківщина», «Слава праці» тощо. Про масштаби експозицій засвідчує збільшення кількості учасників та представлених ними творів. Так, ретроспективна ювілейна виставка у Києві «25 років Радянського Закарпаття» у 1970 році стала наймасштабнішим представленням закарпатських художників, адже її експозиція складалась з 340 творів від 58 митців [2, с. 7]. В аналізі звітнього періоду (1968-1972 рр.) голова Закарпатської організації СХУ А. Кашшай відзначав перевагу саме тематичних картин, що гідно висвітлювали соціалістичні перемоги Закарпаття. Вже у 1974 році на юві-

лейній ХХ обласній виставці більша частина робіт (323 твори від 102 митців) – це тематичні картини про визволення та соціалістичні перетворення. [3, арк. 16]. У наступному 1975 році в аналізі річної діяльності увагу привертає твердження, що у крайовому малярстві перше місце стала займати саме тематична картина. Ідейне наповнення творів відповідало напрямам ідейно-виховної роботи. При цьому самі художники відзначали суттєве зниження художньої якості творів, що підтверджувала «сирість та невиразність композицій».



В. Микита. Страта виноградівських підпільників у 1944 році, 1972

Аналіз виставкової діяльності 1970-1980-х дозволяє констатувати вкрай консервативний характер художніх виставок, які, здавалось, послуговувались неопередвижницькими постулатами, що є абсолютно не характерним явищем для традицій закарпатської школи малярства. В характері організації виставок чітко прослідковувалась ієрархічна система класифікації мистецтв. Селянсько-традиційний струмінь жанрового живопису 1960-х стрімко витіснявся дедалі сильнішими деструктивними тенденціями офіційного мистецтва. У коловороті настанов та рішень чітко простежувались магістральні лінії, що визначали основні теми, висвітлювані у жанрово-тематичних картинах. У темах художники

відображали досягнення трудівників в різних галузях господарства: будівництво нафтопроводу «Дружба», газопроводу «Братерство», електричної ріки «Мир» тощо. У закарпатському малярстві чітко окреслилось змістове наповнення творів, що виконувались на державне замовлення – міфологізовані радянські сюжети та композиції, створені до визначних дат та ювілеїв. Поступово вони витіснили на другий план розвиток «чистого» побутового живопису, який вже до цього часу мав свої традиції та здобутки.

Так, у закарпатському побутовому живописі з'являється новий тип героя – не селянина, а соцреалістичний образ героя-трудівника, відданого спільній справі. «Типовий герой у типових обставинах» все більше набував суто класицистичного трактування образу, де жести, міміка, вираз обличчя та загальна побудова композиції відображали дух «синтетичного світовідчуття» [5, с. 39]. «Народжувались багатофігурні композиції, де оспівана людина – наш сучасник. Радянська людина показана у багатосторонній діяльності. Твори художників стали більш сучасними за формою виразу та за своїм змістом. З'явилися нові цікаві твори, тематика картин стала більш різноманітною... Той факт, що в нас нема штучного наслідування, бездушного копіювання природи або тільки фіксації події показує, що в нас іде здоровий творчий процес» (із промови очільника живописної секції Г. Глюка) [2, с. 68].

Реалістична манера стала основним художнім засобом, а для посилення зовнішніх ефектів художникам рекомендували застосовувати «монументалізацію» образів. Соцреалістичний канон відкидав будь-які метафізичні якості художнього твору, такі як гротесковість, іронічність, ліризм, трагічність, патетичність, що по суті є виразниками самотутності художнього бачення [5, с. 39]. Властивий для періоду «відлиги» декоративізм, що уособлювався із продовженням традицій народного мистецтва у творчості багатьох художників Закарпаття, розчинився у реалістичних «експериментах». Цей фактор був важливим для можливості отримання відповідних замовлень, фінансової підтримки, що нерозривно ув'язувалась із значимістю митця.

По суті ми зіткнулися із проявами радянського традиціоналізму у закарпатському побутовому живописі, логіка якого відображала уявлення, що зміст зразка – явище змінне, минуче, а непроминальну цінність має лише його форма. Відповідно до цього,

творчий пошук попередніх періодів у розвитку побутового жанру у закарпатському живописі підмінюється беззмистовними ритуалами, які відображали не нові знання життя, а бездоганно засвоєні «правила» та «приписи» офіційного мистецтва. Відбувається певна ритуалізація художнього мовлення, механічне відтворення відомих образів і вибір такого життєвого матеріалу, який вже багато разів був осмисленим у образотворчому мистецтві. Нові теми свідомо спрощувалися, схематизувалися і підганялись під відомі зразки атрибутів соцреалізму. Основи офіційного оптимізму визначали пафосний характер побутового живопису. У зображенні буденності життя відкидалась екзистенційна непередбачуваність абсолютних аналогів життєвого світу, що наголошує на строго текстуальній та атрибутивній правдивості закарпатського побутового живопису в 1970-х роках.

Як правило, творчі програми художників були далекими від етнокультурних традицій і мали цільове ідеологічне замовлення. У побудові композиції найефективнішим проявом «партійності і народності мистецтва» була оповідно-плакатна та моралізаторська фабула. На структуру образів реально впливала раціоналізація художньої форми. У поточному мистецькому процесі партійна дійсність відкидала будь-які прояви модерністичних елементів художнього мовлення. У живописі панував реалістичний метод у відтворенні нав'язуваних згори тем. Тривимірне зображення ідеологічних настанов якнайкраще відповідало реалізації завдань тоталітарного суспільства. Натуралістичний спосіб зображення фігури був основним критерієм, що ставилися до жанрових композицій. У образній мові не передбачалося ніяких особливих пошуків, адже основні критерії були вже давно відпрацьованими. Художні композиційні варіації зводилися до створення узагальнених й подеколи надмірно героїзованих образів, що відображало раціональну інтелектуальність майстрів тематичної картини.

Наприкінці 70-х – на поч. 80-х рр. ХХ ст. одним з найскладніших питань в країні, і зокрема в області, продовжувало залишатися продовольче. Пошуки шляхів збільшення виробництва продуктів харчування завершилися розробкою Продовольчої програми СРСР до 1990 року. У фахових мистецьких виданнях було оприлюднено звернення діячів культури до творчої інтелігенції республіки під девізом: «У культуру села – наш особистий внесок».



Е. Медвецька. Формується колгосп, 1974

Керівництвом ЗОСХУ були розроблені завдання для колективу художників з дальшого зміцнення зв'язків художників з трудівниками сіл області. Як правило, митців об'єднували в агітаційно-пропагандистські групи, що були під пильним наглядом відділу пропаганди і агітації Закарпатського обкому КПУ. Саме в ці часи у колективі закарпатських художників в практику увійшли регулярні дні органі-

заційно-політичної роботи (останній четвер кожного місяця, відповідальний – Кондор Ю.).

Одним із основних завдань стало висвітлення праці селян. З цією метою був розроблений план заходів «здійснення більш широкого і дійового впливу художників на відображення засобами образотворчого мистецтва соціально-політичних процесів на селі» [4, с. 5]. Це ще один приклад контролю над художніми процесами та спроба відродження офіційною ідеологією репутації «соціалізму із людським обличчям». Багата семантика неофольклоризму поступово розчинялась у так званій «образотворчій декоративності». Художні твори, що відображали різноманітні процеси на селі, були лише опосередковано пов'язані із традицією. Просторово-предметний зміст творів, з чітко означеними темами витіснив особистісне наповнення художньої структури твору, що є результатом відбору явищ дійсності, їхньої естетично-емоційної оцінки та втілення у певній структурі твору.

Монументальність освоєння урбаністичного побуту – ознака художньої форми і композиції творів цих років. З'являється неокласицистична тема індустріального та урбаністичного пейзажу. Помпезність і вдаване благополуччя, підміна дійсного бажаним, декларативність і визначена заданість образних рішень – все це характеризує жанрові твори цих років (Е. Медвецька «Меблевий цех», 1981; І. Ілько «Лісоруби», 1984; «Змагання лісорубів», 1985; В. Ми-

кита «Збір яблук», 1984; В. Сабов «На святі тваринників», 1985). Патетичні за емоційним і образним ладом твори самотнього колективу митців закарпатської школи живопису були зведені до «спільного знаменника» радянського соціалістичного мистецтва.

Проте місцеві традиції закарпатської школи виявились доволі міцними і проявлялися у «впертих» позиціях митців старшої генерації. Ювілейна виставка до 50-річчя утворення СРСР в Ужгороді засвідчила, що традицій жанрового живопису, сформованих ще у 1930-х рр., послідовно дотримувались Ф. Манайло, А. Коцка, Е. Кондратович, які у композиціях прагли розкрити душу рідного народу. Створювані ними образи сприймалися своєрідними емоційними згустками, а енергія експресивного живопису без перешкод прямувала до глядача. Діяльність цих живописців змістилась у бік розробки пластичної форми. Розуміння художньої майстерності як поєднання змістового наповнення та пошуку відповідної форми стало виразним жестом збереження творчого «я» у межах офіційного тематичного живопису.

Серед представників середнього покоління митців подібним шляхом йшли Е. Медвецька, В. Микита, Ю. Герц, І. Ілько, які у притаманній для них стилізованій манері живопису відтворювали життя простих закарпатців. При цьому декоративізм, що був властивий їхнім роботам, передбачав означення певного підходу до задуму та виконання мистецького твору. Чітко прослідковується прагнення до того, що було заборонене і разом з тим дозволяло художникам залишатися у межах офіційно дозволеного. Усталений для реалістичного живопису тривимірний простір протиставлявся двовимірному, площинному трактуванню фігуративної композиції та певних формальних пошуків. Ця «підміна» обумовила своєрідні несподівані творчі експерименти у живописі, що проявлялися як у композиційних, так і в сміливих колористичних пошуках.

Неофольклоризм 1970-х проявився у творчості закарпатських художників виразними громадянськими інтонаціями. Як правило, у композиціях це відзначалось пафосом у вирішенні сюжетів, використанням давніх символів та загальною монументалізацією архетипів. На відміну від узагальнено-життєподібної мови реалізму, у творах проявлялась типологічна схожість із народним мистецтвом, особливо у розробці узагальнено-умовної художньої форми. Віддалена асоціативність формувала основу об-

разного мислення Е. Медвецької, А. Шепи, Ю. Герца, І. Ілька, що було своєрідним продовженням процесу відродження фольклорних мотивів та їхнього переосмислення у живописі.

Попри «соціально-класове» підґрунття мистецтва 1970-1980-х у багатьох жанрових композиціях знаходимо елементи певних стильових відгалужень, серед яких можливо розрізнити джерельні орієнтири на постімпресіонізм, символізм, експресіонізм та абстракціонізм. У творчості багатьох художників Закарпаття прослідковується ефект «подвійної психології» – так звані творчі акти позаофіційних форм художнього життя (Е. Контратович, А. Коцька, А. Шепи, В. Приходько, В. Микита). Слід зауважити, що паралельно поширювалась традиція «діалогу з класикою». Шедеври минулого були недоторканими об'єктами, що перетворилось на їхнє своєрідне обожнювання. Яскравим прикладом подібної інтенції є творчість П. Балли – художника, який став провідником у закарпатському жанровому живописі ідей революційного класицизму та романтизму.

Водночас у закарпатському малярстві спостерігаємо прояви псевдоромантизму у побутовому живописі. Якщо на етапах формування стилістичних ознак романтизму культивувалась вишукана поетична форма, що поєднувалась із дещо пафосною мовою вислову та була суголосна із щоденністю, то у творах в дусі псевдоромантизму відзначаємо одностороннє захоплення формою, де контакт із реальністю був виключно зовнішнім фактом. Це радше нагадувало ритуал чи канон, де пафос та закличність перетворились у традицію (І. Ілько «Молодята з Теремлянської долини», 1970; А. Коцька «Побратими», 1974; В. Приходько «Два Івана», 1974; В. Сабов «Проводи новобранців», 1974; І. Ілько «Садівнича бригада», 1974; П. Балла «Зустріч в Горянах», 1974; О. Бурлін «Переможець», 1972, тощо).

Монументалізація образів у цих творах сприймається радше як візуальний ритуал, данина вимогам писання живописних творів за певними зразками з використанням матеріалу шаблонного запам'ятовування. Серед багатофігурних композицій зник образ горянина, який з величезною любов'ю було оспівано у жанрових композиціях 1960-х років. Величний ритуал шанування процесу праці витісняє особне та особистісне освітлення художниками життя конкретної людини, її буденні подробиці життя, що було характерною ознакою традицій побутового живопису на Закарпатті.

Активна боротьба з інакодумством – одна з найхарактерніших ознак періоду 1970-х років: у вимушеному підпіллі опинились продовжувачі неофольклоризму періоду відлиги та представники нонконформізму та андеграунду. Неприйняття декларативності, зовнішньої правдоподібності та догматичного розуміння засад реалізму, звернення до традицій закарпатського і світового мистецтва вирізняло творчі пошуки закарпатських молодих художників нового покоління. Досвід попередників був надійним орієнтиром, але заперечення епігонства та наслідування надавало бажання рухатися вперед. Проте творчі експерименти з формою та кольором не мали різко виходити за означені межі, що суворо критикувалося та позбавляло «членських» привілей. Серед молоді у сер. 1970 – поч. 1980-х виділялися імена В. Приходька, Й. Райнінгера (Чернія), О. Саллера, О. Горала, Н. Пономаренко, В. Базана та ін.

Інноваційні пошуки молодого покоління 1970-х років привертала увагу незвичною стилістикою. Автори непоказних сюжетів звертались до розкриття образу «маленької людини», що у контексті загального ідеологічного пафосу контрастував із бравурністю соціалістичного реалізму. В роботах на буденні теми домінував незвичний ліризм. Заглиблюючись у психологію події, художники особливу увагу приділяли законам розробки пластичного образу, колористичним можливостям малярства та ритміці композиції. Напрямок діяльності змістився у бік камерних сюжетів. Чільне місце у творах О. Горала, Й. Райнінгера, В. Приходька, В. Базана посіла тема людських стосунків, що контрастувала з офіційною тематикою. Раціональність тематичної картини поступилась емоційності, а демонстративно непоказні сюжети – у поетичне дійство.

Для цих творів характерною була поліжанровість – поєднання ознак жанрового живопису та портрету. Нетипові композиційні рішення, різноманіття стилістики та духовна теплота були альтернативою «портретам уславлення», що масово демонструвались на виставках. Як правило, композиції репрезентують тип «маленької людини» – не стахановця та не інтелектуала. «Роздуми» (1982) В. Приходька, «В майстерні» (1987), «Жанна» (1982), «На балконі» (1986) О. Горала, «Хлопчик з собакою» (1981), «Червоний ангел» (1982), «Земля» (1981), «Згачання. Диптих» (1982), «Рибалка» (1982) Й. Райнінгера – реконструюють духовний світ людини, в якому особисте буття фіксується як узагальнене представлення про гармонію та красу.

Більшість молодих художників доби 1970-х – поч. 1980-х були учасниками неформального кола однодумців, яке офіційні структури назвали «кублом авангардистів» в Ужгороді. «Ватажком» неформалів був Павло Бедзір. Разом із дружиною Лізою Кремницькою та соратником Ференцом Семаном вони швидко стали «альтернативним духовним центром» в Ужгороді. Радикальні позиції митців полягали у критичному ставленні до норм, надання пріоритету власному погляду на протигагу загальноприйнятому. Моральні позиції Бедзіра, Кремницької та Семана з сучасного погляду можна сміливо означити як прояв нонконформізму (або андеграунду) у закарпатському живописі. Не заангажована соцреалістичною проблематикою творчість художників була альтернативною до офіційної. Системності офіційного мистецтва була протиставлена хаотичність, незавершеність та спонтанність, що підтверджує стилістика творів, орієнтована на течії, що в СРСР заборонялися (абстракціонізм, сюрреалізм, примітивізм, оп-арт, ташизм). Талановиті роботи митців не одержували офіційного визнання та підтримки. Поодинокі окремі полотна Бедзіра та Кремницької потрапляли на офіційні виставки, чого не скажеш про картини Семана, для експонування яких художні зали Ужгорода були закритими до кінця 1980-х.

Творення інакшої реальності, а не її копіювання – основа творчого методу Є. Кремницької, Ф. Семана та П. Бедзіра. Нова стилістика формувалася під впливом національного мистецтва, захоплення яким відлунювало ще з часів «шістдесятництва». Прилучення до абстрактного відбулось не випадково, а через еволюцію усвідомлення традицій народного малярства. Зацікавлення традицією народного примітиву демонструють жанрові та фігуративні композиції Кремницької та Семана, в яких новаторські формальні пошуки були пов'язані із структурою форми та проблемами кольору і разом з тим зберігалась предметна та об'єктивна реальність. Їхні пошуки нового були скеровані у напрямі віднайдення основ творчості, поновлення втраченого естетично-філософського підґрунтя («Квартет», 1969, «Гуцульська мадонна», 1973, «Гуцульська сім'я», 1969, «Куток кав'ярні», 1975, «Материнство», 1969 – Ф. Семана; «В роздягальні», «Перегони», «Весілля», «Молоді на корові», «Селянки та корова» – Є. Кремницької). Для творів цих художників властиві концентрована змістовність та образний символізм, що сконденсовані завдяки умовності міс-

ця розгортання сюжету, часу та пластичних типів. Зовнішня спрощеність форм та у багатьох випадках підкреслена декоративність продиктовані прагненням реконструювати духовний світ народної традиції в узагальненому образі. Є. Кремницька та Ф. Семан прагли придати формі максимальну експресію, сумістити пластичне та емоційне завдання, писати фактурно, максимально використовуючи живописні прийоми у проробці форм.

Із середини 1980-х сюжет і тема значно модифікувались та залишились у творчості небагатьох художників. Жанрова картина в традиціях 1930-50-х років відійшла на периферію, а її регресивний клон – тематична картина стала ідеологічним анахронізмом та була «втрачена» назавжди. Серед сюжетно-жанрових картин все частіше звучить релігійна та календарно-обрядова тематика (Т. Данилич та Ю. Герц). Цікавими живописними надбаннями стали міфологічно-філософські та романтично-поетичні композиції, в яких акценти зроблено на прихованих смислах завдяки сюжету, композиції, кольору (О. Гораль, Й. Черній, В. Базан, П. Ковач, І. Молнар, І. Панейко). Академічно-класицистичний неоімпресіонізм та реалізм соцреалістичного мистецтва поступилися більш складним, мішаним й авторським методам та технікам. Виразна фактура сюжетно-символічних творів дивувала новими смислами та асоціаціями. Девальвація офіційної ідеології поступово розчиняла сконструйований метод соцреалізму, що без будь-яких пояснень був зрозумілим кожному.

У цей час змінюється ставлення художника до власної творчості й зацікавлення власним внутрішнім світом. Фактор антропоцентризму мистецтва середини 1980-х безсумнівно вплинув на розвиток жанрового живопису. Переналаштування на нові вимоги часу по суті призвело до занепаду цього жанру не тільки у закарпатському живописі, але й українському загалом. Фактор офіційного замовлення, що визначав розвиток жанру і теми у останні два десятиліття перед прийняттям незалежності остаточно нівелював призначення жанрового живопису, що відтворював особливості життя та побуту людини. Поодинокі прояви жанрово-побутового живопису бачимо у творчості тих митців, у яких звернення до народних традицій стало творчим методом, сформувавши характерні художні прийоми та засоби, що вирізняє їхній авторський стиль й по сьогодні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голубець О. Питання термінології в сучасній мистецькій освіті // Мистецька школа в системі національної освіти України: Навчально-методичний посібник. – Львів: Вид-во «Брати Сиротинські і К⁰», 1999, – С. 53-70.
2. ДАЗО – ФР-1544. – Оп. 1. – Спр. 230. – Арк. 7.
3. ДАЗО – ФР-1544. – Оп. 1. – Спр. 247. – Арк. 16.
4. ДАЗО – ФР-1544. – Оп. 1. – Спр. 329. – Арк. 5.
5. Личковах В. Неокласицизм та утопізм соцреалізму: міфи про міф // Соціалістичний реалізм та українська культура: Матеріали наукової конференції (3 березня 1999 р., Київ: Національний художній музей). – К., 1999. – С. 36-41.

**TRANSCARPATHIA GENRE PAINTING OF 1970s AND BEGINNING OF 1980s:
PROBLEMS OF CONTENT AND FORM**

Oksana HAVROSH,

*Senior lecturer, Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *Author makes an attempt to analyze the «inner» sence of the genre painting of Transcarpathia in 1970s and beginning of 1980s., which appears as a result of the selection of reality phenomena in the precise hierarchical system of social realism. The realization of the subject constructions with the help of expressive means is investigated on the base of empiric material.*

Key words: *socialist realism, totalitarianism, subject painting, ideology, content, form.*

ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКІ ОСЕРЕДКИ ТА МУЗЕЇ НА ЗАКАРПАТТІ ЗА РОКИ РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ (1945-1991)

УДК 727:069(477.87)«1945/1991»

Вікторія КУЗЬМА,

*аспірант Ужгородського національного університету,
м. Ужгород, Україна*

***Анотація.** У статті розглядається питання виникнення розвитку та функціонування художньо-мистецьких музеїв на Закарпатті за часи Радянської влади. А саме заснування Ужгородської картинної галереї, згодом – Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая, та створення в м. Ужгороді двох меморіальних будинків-музеїв народних художників України Ф. Манайла та А. Коцьки. Також розглянуто створення громадських музеїв мистецького напрямку в Закарпатській області.*

***Ключові слова:** музей, експозиція, експонати, галерея, меморіальний будинок-музей, громадські музеї.*

З приєднанням Закарпатської області до Радянської України розпочинається нова сторінка в історії музейної справи на Закарпатті. Особливо характерно в цей час є створення і розвиток художньо-мистецьких осередків та музеїв краю, оскільки до цього часу жодного художнього музею в області ще не існувало.

Невелика колекція художніх полотен була зібрана у Народному музеї Закарпатської України, що був відкритий в Ужгороді 20 червня 1945 р. [2, с. 9]. 23 червня 1945 року Народна рада Закарпатської України видає постанову, в якій зобов'язує міський Народний Комітет в Ужгороді передати для Народного музею будинок колишнього комітатського управління [2, с. 11].

Після возз'єднання Закарпатської України з Радянською Україною він увійшов у систему культурно-освітніх і наукових установ України як музей обласного значення.

За постановою Ради Міністрів УРСР і ЦК КП(б)У у 1946 році Ужгородський народний музей було реорганізовано в Історично-краєзнавчий музей, а також йому було надано високий статус музею республіканського значення II категорії [5, с. 2-3].

Для Історично-краєзнавчого музею було відведено 17 приміщень. Звичайно, всі колекції розмістити тут було неможливо. Із

загальної кількості шість кімнат займали допоміжні служби (бібліотека, канцелярія, кімната наукових робітників, фонди), а для експозиційних відділів музею залишилось десять кімнат, де мали розмістити один краєзнавчий відділ [5, с. 4].

Відсутність приміщень призвела до того, що протягом 1946 р. на складах музею пролежали надзвичайно цінні, багаті експонати, а художні полотна знаходились в нерозібраному стані [5, с. 3].

У цей час на виконання постанови Закарпатського облвиконкому 19 лютого 1946 року було ухвалене рішення про створення у місті Ужгороді картинної галереї та передачу під музей приміщення на пл. Леніна, 1 [11, с. 4]. Картинна галерея була організована на основі матеріалів Земської картинної галереї, які склалися переважно з робіт чеських, словацьких та угорських художників періоду 20-30-х років модерністського спрямування. Починаючи з 1946 року музейна колекція поповнювалася матеріалами, які надходили у вигляді подарунків із центральних художніх музеїв Радянського Союзу (Москва, Ленінград (Санкт-Петербург), Рига, Київ, Харків, Одеса, Львів).

У 1946 році Рада Міністрів УРСР та ЦК КП(б)У в своїй постанові зобов'язали Закарпатський облвиконком надати для історично-краєзнавчого музею приміщення Ужгородського замку [5, с. 3].

На початку квітня 1947 року музей перейшов у своє нове приміщення (Ужгородський замок). Частина приміщення замку Закарпатським облвиконкомом була виділена Ужгородській обласній картинній галереї. Музей займав в головному приміщенні замка 35 кімнат (в т. ч. 23 великі зали), а картинна галерея займала 11 кімнат (в т. ч. 5 великих залів).

7 листопада 1948 р. для шанувальників історії, етнографії, образотворчого мистецтва була відкрита перша експозиція [7, с. 3].

Так, у нововідведеному приміщенні Ужгородська обласна картинна галерея розпочинає свою роботу та продовжує поповнювати мистецьку колекцію. Одним із способів надходжень була націоналізація приватних колекцій. Ціла низка цікавих творів надійшла із збірки відомого історика, етнографа, археолога, видатного вченого, колекціонера Тиводара Легоцького.

У 50-х роках правлінням Мукачівського відділення державного банку було передано твори видатних угорських майстрів, які колись передали на зберігання банку приватні особи. Цінним джерелом надходжень була і греко-католицька єпархія, яка воло-

діла багатою колекцією творів художників різних національних шкіл попередніх епох. Процес поповнення музейної колекції новими творами не припинявся упродовж усього функціонування обласної картинної галереї за радянську добу. Державою щорічно виділялися кошти на придбання художніх творів як від авторів, так і від окремих власників.

Відчутною допомогою у формуванні художньої колекції були систематичні державні закупівлі із виставкових експозицій. Були сформовані спеціальні фонди художніх зібрань при Міністерстві культури і Спілці художників СРСР. У Київ та Москву запрошували представників від республіканських та обласних музеїв з метою відбору експонатів для своїх музейних колекцій. Художні твори передавались у музейні збірки виключно безкоштовно.

Часом музейні колекції поповнювалися авторськими роботами окремих художників (А. Ерделі, Й. Бокшай, А. Коцка та ін.)

Важливою подією в історії художньої галереї став акт дарування у 1954 році Ігорем Грабарем своїх авторських творів на честь 10-річчя возз'єднання Закарпаття з Радянською Україною. Це п'ятдесят чотири живописні та графічні роботи, які є етапними у творчій біографії художника і гідно репрезентують найвищі досягнення його мистецтва.

У 1960 році проведено значну роботу з піднесення наукового рівня та покращення експозиції в Закарпатській обласній галереї. У відділі західноєвропейського мистецтва була проведена чіткіша наукова систематизація тем. Додатково включено в експозицію твори художників Фландрії і Голландії XVII-XVIII ст., в тому числі Корналіса Бега, Абрама Ван ден Темпеля, Вонвермана Пітера Самуеля. Було виставлено 11 робіт видатних угорських та чехословацьких художників. У відділ російського та українського мистецтва включено твори живопису і графіки художників І. І. Левітана, І. Ю. Рєпіна, В. І. Сурікова, В. І. Маковського, П. І. Петровичева, М. М. Ярового та ін. (всього 8 праць).

У відділі радянського мистецтва було перебудовано експозицію, виставлено близько 80 полотен, що надійшли від Міністерства культури УРСР, закуплені і виявлені у фондах галереї. У т. ч. твори провідних українських художників: М. П. Глущенко, Т. Н. Яблонської, М. М. Бежія, закарпатських художників: А. А. Коцки, Ф. Ф. Манайла, А. Ерделі, народних художників УРСР – Й. Й. Бокшай та А. М. Коцки, заслужених діячів мистецтва – Г. М. Глюка, В. І. Свиди. [9, с. 1].

За постановою Ради Міністрів УРСР «Про мережу державних музеїв в системі Міністерства культури УРСР» та розпорядженням виконавчого комітету Закарпатської обласної ради депутатів трудящих у 1965 році Закарпатський державний краєзнавчий музей з філіалом: Закарпатська обласна картинна галерея надалі називається – Закарпатський краєзнавчий музей з філіалом: Закарпатський художній музей [10, с. 6].

У 1965 році на підставі рішення виконкому Закарпатської обласної ради депутатів трудящих «Про розширення науково-освітньої бази Закарпатського краєзнавчого музею та Закарпатського художнього музею» у м. Мукачеві на базі громадського музею було відкрито відділ Закарпатського краєзнавчого музею – «Мукачівський замок», та в селі Горяни було відкрито відділ Закарпатського художнього музею – «Горянська ротонда» [10, с. 4].

Фонди Закарпатського художнього музею поповнюються новими експонатами, тому, безперечно, виникає потреба у нових експозиційних та фондових площах. І у листопаді 1978 року на виконання рішення Ужгородського міськвиконкому музей переїздить в історичний центр м. Ужгорода, у будову колишнього жупанату, пам'ятку архітектури 1809 року [13, с. 4].

Нововідведені під музей приміщення ідеально відповідали вимогам побудови сучасних художніх експозицій. Тут було розгорнуто відділи зарубіжного, вітчизняного, радянського та Закарпатського мистецтва, які розкривали загальну картину розвитку та історію художньої культури.

Відділ зарубіжного мистецтва містить цікаву і вартісну колекцію робіт художників країн Західної і Центральної Європи XVI – поч. XX ст. До числа найбільш ранніх пам'яток західноєвропейського мистецтва відноситься полотно Якопо Пальми «Мадонна зі святими» – яскравий взірець живопису італійського Високого Відродження та робота Джованні да Болонья «Меркурій». Художній напрям бароко представлений полотнами художників-портретистів – Абрагама ван дер Темпеля «Портрет дами в блакитній сукні» та анонімних авторів – «Діана», «Святий Франциск Асизький». Реалістичне мистецтво представлено картинами голландських художників Самюеля ван Гоогстратена, Корнеліса Бега.

У музеї зберігається одна з найбільш повних на теренах України колекцій угорського мистецтва. Історія угорського образотворчого мистецтва першої пол. XIX ст. розвивалася у тісному

зв'язку з художніми школами Німеччини та Австрії. Цей період представлений у музейній збірці всього кількома експонатами – взірцями угорського портретного мистецтва, які, однак, потребують остаточної атрибуції. Але колекція багата наявністю цілого ряду пам'яток другої половини і кінця XIX ст. Серед визначних митців того часу провідне місце належить Мігалю Мункачі, засновнику угорської реалістичної школи живопису. Музейна робота «Голова фарисея» – це підготовчий етюд до великоформатного полотна «Христос перед Пілатом», який без змін повторений художником у завершеному варіанті картини. Широко представлена творча спадщина Імре Ревеса. Серед музейних експонатів – цілий ряд живописних праць, авторів яких складно віднести до числа митців, які прокладали шляхи національної художньої культури, але їх творчість є теж цікавою та цінною: Мігай Сабоні, Шандор Бігарі, Петер Сюле та ін. Значно скромніше, ніж мистецтво Угорщини, в музеї представлена творчість художників Словаччини, Чехії та Польщі. Насамперед вирізняються роботи словацького живописця Теодора Мусона, чеських художників: Франтішка Фолтіна, Вацлава Рабаса, Юліуса Немчика. Польське мистецтво представлено обмеженою кількістю експонатів. Тут предсталені роботи майстрів Алойзі Рейхана, Й. Ольпінскі, Яна Станіславскі та ін.

Однією з найцінніших за своєю художньою вартістю є колекція російського мистецтва XVIII – поч. XX ст., де представлені твори видатних художників О. Кіпренського, І. Тропініна, М. Бондаревського. У музейній колекції є ряд першокласних зразків пейзажної творчості російських майстрів, таких як І. Шишкін – «Ліс», О. Саврасов – «Зима», Г. Кондратенко – «Місячна ніч» та ін. Справжньою окрасою музейного зібрання є твори всесвітньо відомого мариніста І. Айвазовського.

Відділ вітчизняного мистецтва представлений для початку пам'ятками вітчизняного іконопису XVII-XVIII ст. У музеї збережений Колодненський іконостас. Українське мистецтво XIX ст. представлене графічними творами Т. Шевченка та його послідовника – Лева Жемчужникова. Реалістичне мистецтво другої пол. XIX ст. пов'язане з творчістю К. Трутовського, І. Соколова, С. Васильківського.

Відділ образотворчого мистецтва Закарпаття концептуально обумовлений чільним місцем у експозиції музею та специфікою комплектування колекції. Твори художників Закарпаття вирізняються з-поміж творів усіх регіональних та мистецьких осередків

України емоційністю, декоративністю живописання. Цей відділ представляють твори зачинателів закарпатської школи живопису А. Ерделі, Й. Бокшая а також роботи Е. Грабовського, Ф. Манайла, А. Коцки, З. Шолтеса, Г. Глюка, В. Габди, Ю. Герца, В. Свиди та ін. [12].

Звичайно, з плином часу експозиційні приміщення потребували реставраційних робіт, працівники музею були вимушені згорнути експозиції. Тому упродовж двох десятиліть років вони стали недоступними для відвідування.

З огляду на щорічні подані звіти до обласного управління культури з регіонів, в області на початку 70-х років помітно зростає мережа музейних закладів, які працювали на громадських засадах. На превеликий жаль, мистецькі музеї або картинні галереї були згадані тільки на Воловеччині (Воловецька та Жденіївська картинні галереї). Хоча насправді перевіркою було з'ясовано, що подані дані м'яко кажучи були тільки на папері. Насправді картинної галереї в с. Жденієво не було. На 1974 рік у Воловецькому районі на 14 сільських і одну селищну ради фактично працювала одна Воловецька картинна галерея, яка була розміщена в районному Будинку культури [3, с. 48].

9 лютого 1981 року в м. Ужгороді відбулася велика та гарна подія для Закарпаття – було відкрито меморіальний музей народного художника УРСР Ф. Ф. Манайла та встановлено пам'ятну дошку з барельєфним портретом митця.

Музей знаходиться в будинку, де Ф. Ф. Манайло жив і працював понад 30 років. Це двоповерхова будівля з невеликим садом. В передпокої і чотирьох кімнатах другого поверху розміщена експозиція музею. Два великі фотоілюстровані стенди, що розміщені у передпокої, знайомлять з основними темами в творчості Федора Федоровича Манайла.

У першій кімнаті зосереджені документальні матеріали, особисті речі а також художні твори, які характеризують життєвий і творчий шлях художника в дорадянський час. Друга кімната – меморіальна майстерня художника.

В експозиції – велика кількість картин, які представляють творчість художника майже за півстолітній період. Твори виконані в різний час: «Сусідки» (1936), «Сім'я» (1940), «Втеча» (1941), «Весілля» (1942), «Весна в Карпатах» (1961) та багато інших [16, с. 26-28].

У меморіальній вітальні відбиток особистості Ф. Ф. Манайла зберігає тут кожна річ. Меблі, виготовлені за його власним крес-

ленням-малюнком, улюблені картини, книжки... Значну частину вітальні займають картини. Як і за життя Ф. Манайла, у кутку біля каміна – ціла виставка робіт: «Гуцулка» (1939), «Від церкви» (1940), «Остання з Чорноріцьких гатей» (1952), «Над Тисою» (1963), а також невеликі декоративні монотипії та акварелі, виконані на межі 60-70-х років. Яскраво доповнюють експозицію декоративні різьблені диньки. Відродженню цього давно забутого виду народної творчості гуцулів художник присвятив два роки життя [16, с. 31].

Четверта кімната знайомить відвідувачів із творчою та громадською діяльністю Ф. Манайла 60-70-х років. Серед великої кількості художніх творів художника привертає увагу турнікет, який допомагає дізнатися про ще один вид творчості Манайла – монументально-декоративний живопис, в якому одним із перших він застосував найрізноманітніші породи закарпатського каменю [16, с. 40].

Велика громадська діяльність в галузі культури, вагомий внесок Ф. Манайла у розвиток образотворчого мистецтва були відзначені високими державними нагородами. Грамоти, почесні медалі представлені в експозиції [16, с. 49].

А 11 червня 1988 року Радою Міністрів УРСР було прийнято постанову про створення в Ужгороді ще одного меморіального музею – народного художника України А. Коцки в будинку, де жив художник. По смерті А. А. Коцки його сестра Ганна Андріївна передала в дарунок державі полотна, бібліотеку, архів і меблі, пензлі й фарби – все те, що оточувало митця в житті. І ось у травні 1990 року відбулося урочисте відкриття меморіального будинку-музею Андрія Коцки. Тепер численні відвідувачі цього затишного куточка Ужгорода, шанувальники образотворчого мистецтва, мають змогу ознайомитись з життям і побутом художника, поринути в атмосферу його майстерні, проникнути в глибини цього самотнього таланту [14, с. 4].

Структура експозиції меморіального музею базується на хронологічному та тематичному викладі біографії, творчої і громадської діяльності А. Коцки. Розділи експозиції розміщені в трьох приміщеннях. Біографічно-документальний розділ розміщений в коридорі, який розділяє майстерню та житлову кімнату художника. Сюди входять фотоматеріали, документи, особисті речі художника, книги і набори з репродукціями його робіт.

ІІ розділ – меморіальна житлова кімната. У ІІІ розділі експозиції поданий період творчості художника з 1945 до жовтня 1987

року. Твори, особисті речі, меблі, бібліотека, які знаходились тут при житті А. Коцки, допоможуть в розкритті теми: «А. Коцка – Художник, Громадянин, Людина» [15, с. 2-3].

Працівники меморіальних будинків-музеїв не тільки зберігають і показують твори живопису та графіки видатних закарпатських художників Ф. Манайла та А. Коцки, але й влаштовують урочисті свята, ювілейні і тематичні вечори, пропагують творчу спадщину митців серед населення.

Важливо також згадати про створення в цей час і картинної галереї села Пийтерфолво Виноградівського району. 10 серпня 1986 року за ініціативою Андора Бірова – голови колгоспу «Прикордонник» картинну галерею було розміщено в центрі села Пийтерфолво в колишньому маєтку родини Дьєрдь (Ендре Дьєрдь – колишній міністр землеробства, автор численних праць на тему економіки, член Академії наук Угорщини), побудованому наприкінці XIX століття. Експозиція в цілому складалася із творів закарпатських митців, які у 80-ті роки радянської ери гостювали у відомому на всю країну аграрному комплексі. А після розпаду СРСР картинна галерея, що нараховувала близько 200 картин, перейшла у власність місцевого самоврядування [1, с. 3].

Станом на 1990 рік в області на державному обліку було зафіксовано ще 7 музейних закладів на громадських засадах з художнім профілем. Але чітких даних про них і їх розміщення немає [4, с. 1].

Таким чином, розглянувши історію створення та розвитку художньо-мистецьких музеїв на Закарпатті в роки Радянської влади можна чітко розглянути як негативні, так і позитивні риси організації музейної роботи. Позитивним в радянський час було значне поширення музейної роботи. Покращується матеріально-технічне становище музейних закладів. Налагодження чіткої пам'яткоохоронної роботи сприяло постійному збільшенню фондів Закарпатського обласного художнього музею. Розгортається робота по збору великої кількості цінних експонатів. Але, на превеликий жаль, ця робота з волі комуністичних ідеологів перетворювалася в чергові кампанії, приурочені до круглих дат з історії КПРС та СРСР, внаслідок чого збиралися й ідеологічно препаровані матеріали, створювалися подібні одна до одної експозиції, зростало на папері число музеїв.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буклет. Картинна галерея села Пийтерфолво.
2. Державний архів Закарпатської області (далі – ДАЗО). – Ф. 14. – Оп. 1. – Од. зб. 655. – Арк. 12.
3. ДАЗО. – Ф. 842. – Оп. 1. – Од. зб. 454. – Арк. 113.
4. ДАЗО. – Ф. 842. – Оп. 1. – Од. зб. 955. – Арк. 113.
5. ДАЗО. – Ф. 1713. – Оп. 1. – Од. зб. 1. – Арк. 6.
6. ДАЗО. – Ф. 1713. – Оп. 1. – Од. зб. 5. – Арк. 28.
7. ДАЗО. – Ф. 1713. – Оп. 1. – Од. зб. 19. – Арк. 23.
8. ДАЗО. – Ф. 1713. – Оп. 1. – Од. зб. 92. – Арк. 26.
9. ДАЗО. – Ф. 1713. – Оп. 1. – Од. зб. 134. – Арк. 6.
10. ДАЗО. – Ф. 1713. – Оп. 1. – Од. зб. 139. – Арк. 6.
11. Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая. Збірник статей і матеріалів. – Ужгород, 2008.
12. Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая. Фотоальбом / Упоряд. Л. Біксей, О. Приходько, Г. Рижова. – Ужгород, 2004.
13. Кобаль Й., Кобаль Л. Домівка Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая // Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая. Збірник статей і матеріалів. – Ужгород, 2008.
14. Мясищева О. Переливчаста краса великих ліній... // Новини Закарпаття, 1991. – 23 травня. – № 96.
15. Тематико-експозиційний план меморіального будинку-музею народного художника УРСР А. А. Коцьки. 02 квітня 1990 р.
16. Фолтін В. Т., Манайло І. Ф. Меморіальний музей народного художника УРСР Ф. Ф. Манайла // Путівник. – Ужгород, 1986.

**FORMATION AND ACTIVITIES OF ART MUSEUMS
IN TRANSCARPATHIA DURING THE PERIOD OF THE SOVIET POWER
(1945-1991)**

Viktoriya KUZMA,

*post-graduate student of Uzhhorod National University,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *The article reviews the questions of rise of the Art Museums development and their functioning in Transcarpathia within the period of the Soviet power. Namely, foundation of the Uzhhorod Picture Gallery, after some time – Transcarpathian Regional Arts Museum named after Y. Bokshay and formation in Uzhhorod of two memorial houses-museums of the People’s painters of Ukraine F. Manaylo and A. Kotska. Also the formation of public museums of the artistic trend in Transcarpathian Region is being examined.*

Key words: *museums, public museums, memorial houses-museums, exposure, exhibits.*

ОСОБЛИВОСТІ РАДЯНСЬКОЇ ГРАФІКИ КІНЦЯ 1970-х – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1980-х рр. ХХ ст.

УДК 76(47+57)«1970/1980»

Тарас КОВАЧ,

*викладач кафедри графічних мистецтв НАОМА,
м. Київ, Україна*

Анотація. стаття дає читачу розуміння про основні риси та тенденції графічного мистецтва в країнах СРСР кінця 1970-х – першої половини 1980-х рр., в ній йдеться про ключові теми, до яких зверталися митці радянських країн, порівнюються та зіставляються напрямки розвитку графічних шкіл, чітко окреслені їх вектори. Основна увага у тексті зосереджена на розкритті психології митця 1980-х та формуванні своєрідного критичного бачення і сприйняття дійсності молодими художниками. Акценти ставляться на нових експериментах в техніках естампу та композиційних пошуках. Значна увага приділена ключовим виставкам 1980-х – таким як VI Всесоюзна виставка естампа, 1982 р., «Естамп 86», м. Київ, «Молодість країни», 1987 р., м. Москва.

Ключові слова: графіка, авангард, критичне мистецтво, техніки та технології графіки, естамп, офорт, літографія, рисунок, серіографія.

Головним сковуючим чинником образотворчого мистецтва, як і інших сфер духовного життя колишнього СРСР, була система тоталітаризму, яка гальмувала творчу ініціативу, творчий дух представників образотворчого мистецтва, графіки в тому числі. Критика цього режиму, що прозвучала на ХХ з'їзді КПРС у вигляді критики культу особи, привела врешті-решт до відлиги у сфері духовної діяльності і образотворчого мистецтва.

Графіка народів Радянського Союзу кінця 1970-х – першої половини 1980-х рр. ХХ ст. дуже різностильова та неоднорідна у своїх напрямках та за методами вираження. У цей час продовжують активно працювати майстри, чия стилістика та позиція складалась впродовж 1960-1970-х років (Т. Шишмарєва, О. Ліванов, В. Мінаєв, Г. Захаров, Бородін, М. Ткаченко, Г. Якутович, А. Чебікін, М. Ілку, І. Остафійчук, М. Попов, Н. Гутман, Ю. Перевезенцев, Б. Сорока та багато інших). Вони представляють традицію світоглядних та художніх концепцій свого часу. Їх мистецтво умовно можна поділити на прибічників «пластичного», натурного підходу (Захаров, Голіцин, Мітуріч) та «метафористів» – тяжіючих до складної оповід-

ності та алегоричності (В. Попов, Ю. Люкшин, Ю. Злотніков, А. Дембо, Д. Ліон). Натурний підхід сусідить з монтажними хитрощами, прямий погляд – з алегоризмом, символікою, смаком до культурних ремінісценцій [1, с. 18-19].

Все, що накопичувалося в мистецтві десятиліттями, нікуди не поділося – хіба що перемістилося так, що на поверхню вийшли інакші, ніж до цього, мистецькі прошарки. Ця, що вийшла назовні, графіка містить багато несподіваного, живого та цікавого. Її несподіванки пов'язані з пріоритетом натурального бачення, що похитнувся, і з відкритістю, прозорістю жанрово-тематичних кордонів, і зі змінами у традиційному розумінні голосу матеріалу. Ця графіка дуже різноманітна, вона надихалася не окремими враженнями природи, а своєрідним, вмонтованим у підсвідомість образом світу. Кожний художник розробляв власне коло тем, в якому акумулювалося його індивідуальне бачення, його погляд на речі і на те, чим повинно бути мистецтво у відношенні до життя. Подібна графіка не була ніякою спільнотою, не створювала єдиного прошарку. Але в цілому вона відіграла роль каталізуючої сили, що направляла художню думку у напрямки, до цього заповідні.

Графіку 80-х років у найбільш яскравих її проявах можна назвати «мистецтвом змістовності». Не втративши безпосередності у передачі душевних коливань, тонких та підсвідомих, вона багато в чому втратила безпосередність відношень з видимою природою і в цілому активно усвідомила свою світобудівну функцію. Матеріалом стає що завгодно – відновлена та «відшліфована» реальність, література, проаналізовані категорії графічної мови [2, с. 24-26].

У першій половині 1970-х років, коли основна маса графічних листів зберігала натурний підхід та походження, тема зображення мала пряме відношення до суті мистецтва. Темою художник першочергово заявляв про своє ставлення до світу – стверджував його ліричне сприйняття, піддавався енергії зовнішніх ритмів. Але вже ближче до кінця десятиліття, коли безпосередньо-натурний принцип бачення все більше здавав позиції перед іншими принципами, значна частина графіки стала виходити з-під влади тематичних розподілів. Це стосується насамперед графіки періоду кінця 1970-х – початку 1980-х років. Відбувалася зміна позицій. Необхідність самовираження у мотиві та сюжеті змішувалась необхідністю перетворити світ у мистецтві, знайти художню істи-

ну у категоріях графічної мови. І це виглядало не одним рухом «від натури», а складним, неоднозначним процесом її переосмислення. Таким чином, цей процес відбувався двома способами. Одні художники розставалися з натурними імпульсами досить радикально. Інші пішли другим шляхом, вони зберегли свою жорстку, непохитну віру у природу, але зображали речі у натуральному, незатмареному контексті змісту. Таким художникам притаманний антиромантичний пафос зображення. Факт «репрезентації» речей у їх творах вказує на те, що «нове» мистецтво створюється, так би мовити, на «рівному місці» без посилок на попередні традиції, без опори на «етикет» (твори Г. Берштейна, Н. Столповської, І. Кабакова, М. Андрієвича) [1]. Взагалі художники 1980-х в основному тяжіють до спадку новаторів початку ХХ ст. та революційних митців 1920-х років, відкидаючи традиції радянського реалістичного мистецтва 1930-50-х років (іл. 1).

Суспільство ввійшло у новий етап повернення до найпростіших, елементарних цінностей, які до цього відтіснялись або «забобтувались». Чесність. Правда. Працелюбність. Справедливість. Загальним тоном у художніх роботах 1980-х є підкреслена, принципова прямота та простота, а найбільш яскравою зміною мистецтва цього періоду – демократизація його.

У 1980-х роках іде процес переосмислення надбань графіки, їх ідейно-змістових художніх завдань. Характерним є посилення психологічних функцій мистецтва та зростання у ньому ролі суб'єктивного начала. Умовно інтерпретуючи природу, графіка гостро реагує на враження від зовнішнього світу, але у той же час є здатною надихатися відстороненими ідеями. Графіка 1980-х – це мистецтво, що спостерігає за світом та плином часу, за подіями та явищами. Не бажаючи бути ремеслом, графічне мистецтво дещо, з одного боку, тяжіє до ігрового начала (з філософської точки зору): світ, прийнятий за дійсний, є всього лише поверховим, тонкою плівкою. Інколи твори тяжіють до настроєво-організуючих, компенсаційних, відпочинкових, а то й розважальних суспільних функцій, це ті функції, які просто повністю контрастують з ідеологічним мистецтвом раннього СРСР. Але все ж таки є ще одна, не менш важлива сторона мистецтва 80-х, ніж споглядання – це правдиве мистецтво, «правда життя». Художнє мислення стає більш гострим, прямодушним, стурбованим, звикає говорити сміливіше

про негативні сторони життя. Інтонації соціальної критики, гротеску, турботи добре помітні у мистецтві молодих художників. В основі такого прискіпливого, вимогливого та «колючого» світовідчуття лежить нормальна, чесна стурбованість за людину, його душу, за оточуючу природу і мир на землі. Так одні художники тягнуться до загальнофілософської постановки проблеми, інші – скоріше тягнуться до чітких соціологічних або психологічних висновків і тезисів. Митці бачать необхідність вдивлятися в людей, у їх життя, їх минуле, з тривогою і надією, з недовір'ям і співчуттям, не поспішати з самовпевненими висновками, а навчитися співчувати, застерігати, нагадувати, тобто дивитися на світ без «рожевих окулярів» і рівнодушного цинізму [1, с. 149]. Після початку суспільних зрушень, змін на краще у 1985 році на авансцені художнього життя природним шляхом опинилося мистецтво підкреслено вимогливе, ніби перевіряюче діяльність людини на землі, екзаменуюче наш моральний стан та вдивляючись у історію давнього і недавнього [1, с. 212]. Засновники та послідовники філософського бачення мистецтва у своїх графічних листах зображають той світ, де натовпи складаються з одиноких, де народжене природою створіння губить свої природні зв'язки і тому губить себе, де пересиченість гордості, але замало щастя.

Такі настрої виражені у творчості так званої третьої хвилі митців авангарду, андеграунду радянської культури. У їх творах відчувається незадоволеність існуючим і прагнення відкрити або самому створити нову реальність, де не було б гріхів і лих «нормальної» реальності. Сутністю цього світобачення є небажання одобрювати та сприймати реальне життя як таке і навіть ігнорувати його. Також при всій своїй саркастичності таке світовідчуття зовсім не схильне «критикувати» дійсність заради її ефективного виправлення. Дійсність визнається невинною. Художники пропонують у творах образи і переживання, яким неможливо знайти аналогій у нормальному житті.

Таким чином, можна окреслити три основні «потoki» мистецтва 80-х років – це мажорний, критичний і авангардний.

Перший (мажорний «потік») вирізнявся своїм підкреслено життєстверджуючим типом. Йому характерний синдром догоджуваності керівництву, показовий оптимізм та «тепличність». Зображені герої творів постають радісними, безтурботними і ве-

селими перед глядачами, вони задоволені життям і проблеми зовнішнього світу, здається, їх не обходять (твори Г. Стопи, О. Федотьева, Х. Мітт та ряду інших художників) [3, с. 18].

Інший тип творчості – «критичний», характеризується недовірливістю, вимогливістю – досягає інколи пронизуючого, насправді неоцінимого враження правди, якою вона є, без всіляких прикрас. Однак є і друга його сторона – псевдопроблема, так би мовити пристосування до зовнішньо зрозумілих проблем епохи перебудови. Так, митці інколи занадто захоплюються сарказмом та іронією. Митці «критичного реалізму» часто звертаються до тем історії, сприймаючи та відтворюючи її по-новому, їх вже не приваблює монументальність, ідеалізація, м'яка поетична інтонація. Вони отримують можливість відверто заперечувати прикрашену історію, і вона стала у їх творах якоюсь незграбною, кривою та зніяковілою. Щодо побутового жанру, то тут внутрішня напруга дедалі зростає. З'являється гротеск. Мирне життя зображається як зовсім не таке, яким здається на перший погляд, його бентежать пристрасті та сумніви, незахищеність і тривога. Представниками такого напрямку у графічному мистецтві 1980-х були: С. Цветков, Ф. Конюхов, В. Петренко, І. Пойнкас, С. Фірер, І. Уткін, Є. Адамов, С. Ликов, Р. Романишин, Л. Лебідь-Коровай, С. Хаджинов [1, с. 130-225].

«Авангард», який вийшов після довгого періоду утисків та замовчування на широку суспільну арену, виявився зовсім недослідженим та маловідомим. Неможливо було розраховувати на появу сильної та гострої розумної критики, поки існував гострий дефіцит інформації у СРСР епохи перебудови. Не було каталогів, статей, монографій, узагальнюючих комплексних праць, присвячених «альтернативному» мистецтву 1950-1980-х років. Глядач не мав поняття про суть мистецтва «авангарду», про його позиції та методи. Мистецтво Ю. Злотнікова, Д. Ліона, В. Калініна, І. Кабакова, М. Шварцмана, Д. Краснопєвцева та інших, що виникло на хвилі «відлиги» 1950-1960-х років, було впевненим у своїх силах і довго зберігало таку впевненість, воно відчувало себе спадкоємцем і частиною міцного руху. Його соціальна загостреність, гротеск, іронія, мужня суворість були вираженням цього тону. Таке мистецтво продовжувало шлях знищеного мистецтва 20-х років, було його логічним продовженням. Представниками такого напрямку у мистецтві 70-80-х являються такі графіки як Б. Кочей-

швілі, Ю. Первезенцев, Г. Басиров, В. Умнов, Ю. Рижик, Г. Берштейн, М. Андрієвіч, Г. Трошков, В. Орлов, К. Мамонов та ряд інших художників [1, с. 228-267] (іл. 2).

Підводячи певний підсумок вищесказаному, можна сказати, що художник 1980-х – це прихильник філософських роздумів та узагальнень, він прагне відобразити своє уявлення про простір і час, про співвідношення загального і одиничного, закономірного та випадкового, він прагне втілити в мистецтві духовно досконалого та естетично піднесеного, прагне зв'язати свою мистецьку концепцію з певними культурними пластами. Мистецькі твори є синтезом логіки та пластики, аналітизму, об'єктивності, сарказму та іронії [3, с. 22].

Щодо тематичних особливостей мистецтва епохи перебудови, то тут інтерес митців до всього прихованого від звичного погляду спричинив появу творів, присвячених анатомічним особливостям людини і навіть предметів (іл. 3). Так з'являються асоціативні форми, які нагадують суто біологічні формоутворення. Часто для концептуального осмислення обираються елементи неживого світу, робляться їх умовні «розтини», зрізи. Такі, ніби й неконтрольовані здоровим глуздом дії виправдані, оскільки спрямовані на активізацію контактної функції графіки, окреслення «поля інтелектуальної напруги» між виконавцем і глядачем, певної «протяжності» авторського часу, який змушує глядача уважно і довго розглядати аркуш. Щоб досягти подібних ефектів, використовуються деякі мотиви кібернетики, обчислювальної техніки, програмування, принцип стереоскопії, оптично-ракурсні й монтажні прийоми (деякі твори О. Гречина, С. Якутовича, Н. Селещук, В. Попова та інших). Такі «експрес-узагальнення» інколи органічно входять у контекст зображуваного, інколи становлять образне ядро твору, наголошуючи на своїй суто експериментаторській та імпровізаційній ролі. Подальша метафоризація графіки 1970-х – початку 1980-х років вилілась у таке поняття як «тиха графіка», яка не мала чітких хронологічних меж і, як зазначалося вище, показувала, так би мовити, «життя речей» (творчість Ю. Первезенцева, Ю. Ващенко, Н. Вітінга, А. Ведьорнікова, Н. Гутмана, Г. Гриви, Я. Анманіса, Е. Мосієва, Б. Анцане) [3, с. 38]. При цьому виникають форми діалогу, роздуму, використовуються гротеск, порівняння, гіпербола, інші тропні засоби. З аркушів поступово зникає як персо-

наж людина, а якщо вона зображається, то показана як людина-загадка, людина-феномен (твори М. Глакшина, В. Межевчука, С. Кудрявцевої, А. Любавіна, С. Гети, П. Діка).

У кінці 1970-х років характерним було поширення публіцистики у мистецтві, її розвиток. Розвитку інтелектуалізації мистецтва 1970-80-х рр. сприяло поширення у тогочасному образотворчому мистецтві образних і композиційних прийомів таких жанрів публіцистики як репортаж, політичний памфлет, форм диптиху, поліптиху, стоп-кадру тощо. Кіно, телебачення, фотографія та інші засоби візуальної комунікації сформували у суспільній свідомості безсумнівно домінуючу сферу «відеокультури». Вона, як дітище нового якісного стану науково-технічної революції, становила найбільший вплив на образотворче мистецтво 1980-х років. В більшості випадків основою творів ставали загальнолюдські проблеми. У таких композиціях не надавалося значення місцю дії, тому простір графічного міста стає абстрагованим, а зображення – символічним. Дана тенденція дещо просліджувалася у творах В. Попова, С. Якутовича, Н. Селещук, М. Рікмане.

У 1980-х рр. актуалізується екологічна тема. Художники закликають берегти природу, навколишній світ, допомагати землі, піклуватися про чистоту води та повітря. Вони все частіше з тривогою роздумують про неминучі наслідки стихійної урбанізації життя. Мистецтво цього періоду зображає чи те, що потребує нашого захисту, чи те, від чого нам усім потрібно захищатися.

Можливо вперше так широко актуалізується тема «буденності». Герої таких творів немовби заскочені зненацька, вони зайняті своїми справами, живуть повсякденними проблемами, радощами, переживаннями та роздумами. Художники вже не зображають звитяжну та героїчну працю радянської людини, більше звертаючи увагу на її камерний, власний спосіб існування (твори Звонцової, Кузімова, Тикоцького, М. Компанця, А. Чебикіна, А. Дембо).

Розглядаючи технічні вподобання митців 80-х, помічаємо підвищення професійності, але, як і в 70-х, вони не ставлять техніку на першу позицію, головне для художника – вміло і якнайточніше виразити власну ідею у творі. Техніка є лише спосіб та інструмент зображення.

Особливою характеристикою естампа 1980-х в цілому є широке використання в ньому кольору. Саме колір плакатний, конт-

растний робить естамп схожим на рекламу, розраховану на сприйняття з великої відстані (В. Грішин, І. Крепіц, А. Дембо, І. Пауль, І. Большакова, М. Валдман). Основу творів складає «калейдоскопічна» композиція з яскравих червоних, зелених, жовтих плям, що зближуються чи розбігаються у різні сторони композиційного простору. Ця тенденція мала поширення і витоки з Прибалтики, де на графіку впливали традиції вітражу. Звідси йшло захоплення трафаретним друком (шовкодруком, серіографією) з його площинністю та фактурними можливостями кольору в естампі (прикладом даної тенденції можна назвати твори Ю. Еммус, В. Тайгер, М. Лейс, виконані у техніці серіографії). Щодо серіографії, то вона характерна саме для 80-х [4, с. 171]. Десь у 1979 році серіографія тільки-но з'явилася та почала розвиватися і спершу навіть не вважалася графічною технікою. Технологія такого друку активно використовує фото і тому здобула у свій час великої популярності. Одним із перших художників, які звернулися до даної техніки, був латвійський графік Олександр Дембо. Разом з серіографією до нових технік можна причислити автоофсет, фототехніки, комп'ютерні техніки у поєднанні з графікою – це є новітнім словом і вкладом у графічну культуру радянських країн. Звичайно всі вище перелічені технології йшли до нас з Прибалтики, туди вони потрапляли із Заходу і там же активно використовувались та удосконалювались. Тому роботи, виконані у техніках серіографії або фотоофриту не є характерними для українських чи російських графіків, хоча і тут вони поширювались особливо у 1990-х. У Росії, Україні чи Білорусії перевага надається, як і у 1970-х, офриту та літографії (у даних техніках працювали такі графіки як: К. Мамонов, Л. Саксонов, Д. Ліон, Г. Трошков, Г. Калмахелідзе, Ю. Шейніс, В. Толлі, В. Слаук, К. Пуустак, О. Лозовська, А. Семьонов, В. Некрасов, М. Попов, М. Вінт, Х. Еельма, І. Ентіна, А. Чебикін, М. Компанець, С. Якутович, З. Кецало, Б. Дроботюк, О. Дергачов, Ю. Чаришников, Б. Мусієвський, І. Москаль). У середині 1980-х спостерігався певний зліт лінориту, який, здавалося, вже зовсім втратив свою актуальність (прикладом служать роботи львівських графіків Б. Сороки, М. Яціва, Д. Парути, В. та Л. Лободи, А. та П. Гуменюків, росіян Г. Трошкова, В. Андрєєнкова, Г. Захарова, Є. Адамова). Це, мабуть, також пояснюється поширенням кольорової графіки, а, як відомо, саме ліногравюра дозволяє активно використовувати колір і знач-

но переважає у цьому випадку офорт, який є традиційно монохромним.

У середині 1980-х формальні шукання у мистецтві починають отримувати ледь не перші моральні стимули: допуск до офіційного глядача, легальних виставочних залів, державне матеріальне заохочення. Всі ці чинники сприяють рекомплексації поглядів митців. У ці роки ЦК КПРС видає чергову постанову, яка мала назву «О работе с творческой молодежью». У відповідь на неї ЦК ВЛКСМ надає можливість творчих поїздок по країні молодим митцям з метою вивчення побуту і життя людей у різних куточках країни, приділяється увага до творчості і проблем молодих зі сторони суспільних кіл, іде активна допомога митцям [3, с. 32-33]. Цього всього, звичайно, не спостерігалось у 50-60-х роках, а тим більш у 30-х, де на молодь дивилися з недовірою, вважаючи її піддатливою перед західним буржуазним впливом. Після 1985 року умови для розвитку мистецтва створилися досить сприятливі. Починають зніматися сором'язливі та непотрібні перешкоди і заборони. Виставки стали дійсно відображати те, що відбувалося у мистецтві, талановиті художники не відтіснялися на задвірки. Відкритість в організації виставок при створенні молодіжних експозицій змусила організаторів висвітлювати відвертіше, ніж до цього, те, що можна було би приховувати, а саме слабкість та промахи митців. У радянському мистецтві заборони, фільтри, обмеження показали себе з невивідної сторони і сприяли негативним тенденціям, а не позитивним.

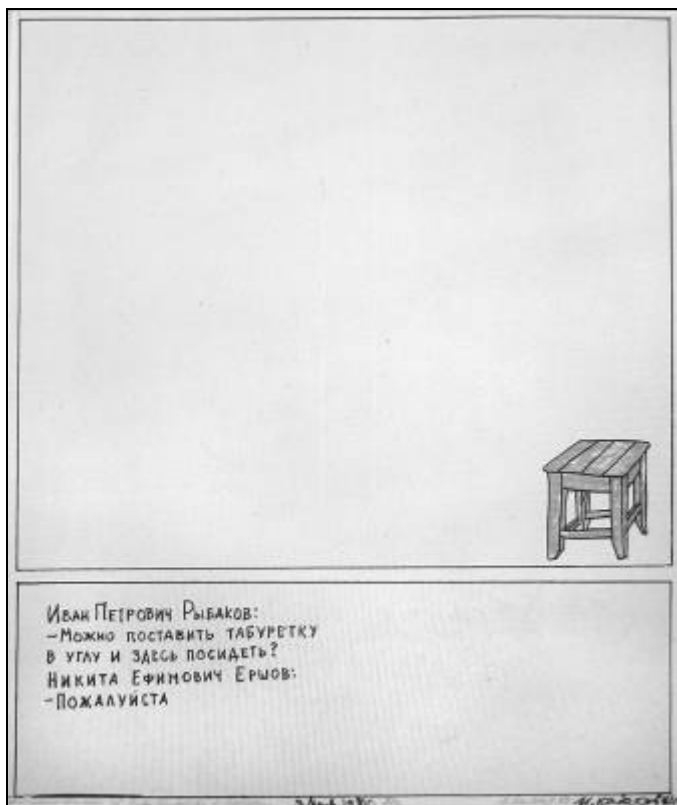
Одним із головних результатів змін у мистецтві 80-х – це нові виставки, вже не відфільтровані та «проціджені», а чесно та відверто розкриваючі перед усіма те саме, що створювалося у майстернях приблизно у тих пропорціях, котрі реально мали місце у художньому житті. А для того, щоб проводити такі виставки, приходилось позбавлятися зайвої некомпетентної опіки керівництва, яке до цього часу буквально спустошувало навіть готові до показу виставки. У 1980-х роках митці отримали можливість виставлятися не тільки у Союзі, а й за його межами. Так, на XI Міжнародному Бієнале графіки у м. Краків (Польща), що відбувалося у 1986 році, радянські митці-графіки також демонстрували свої роботи. На іншому польському бієнале, у Любліні 1986 р. радянські художники навіть отримували призові місця. Графіки беруть участь

у міжнародних конкурсах мініпринту та екслібрису у Польщі, Італії, Бельгії, Болгарії, Канаді, Франції.

У СРСР проводяться не менш знакові для розвитку радянського мистецтва виставки. Це такі як VI Всесоюзна виставка естампа (1982), «Естамп'86», м. Київ [5, с. 8-10]. Але найбільш важливою та революційною стала, звичайно, виставка «Молодость страны» 1987 р. у м. Москва. Її експозиція охоплювала, здавалося, всі напрямки, тенденції та етапи розвитку творчості радянських молодих митців. Широко були представлені всі існуючі на той момент школи графіки, живопису та скульптури. Хоча українська графіка на виставці була дещо затьмарена успіхом живопису України, так званої «української хвилі», «українського трансавангарду», але все ж не була обділена увагою глядачів та критиків. Першою і найголовнішою рисою молодих митців-графіків стало інтелектуально поглиблене сприйняття української теми. На другий план відійшли фольклорно-етнографічні мотиви з присмаком ліричності і захоплення. Українська графіка набуває рис холодності та глибокого аналітичного переосмислення історії країни (М. Яців, М. Безпалків, Д. Парута, Л. та В. Лобода, А. та П. Гуменюки) [5, с. 10].

«Молодость страны» показала реальну ситуацію у мистецтві молодих, його настрої, можливості подальшого руху та неминучі зміни цього мистецтва. При цьому найбільш живими, динамічними виявилися прибалтійські школи. Іншою тенденцією, яка спостерігалася на виставці, було розширення національних шкіл, їх демократизація. Після виставки до когорти графіків долучилася хвиля молодих митців. Серед них: С. Хаджинов, А. Беширов, А. Калначс, В. Іванов-Ахметов, І. Ліберман, С. Фірер, І. Кириченко, Д. Пойканс, М. Комаров, О. Бродський, І. Уткін, І. Галімов, Д. Буш, О. Хомяков, В. Петренко, А. Калм, В. Бовкун, Р. Лаанемяе, Д. Радавичуте, А. Юурак, С. Ликов, П. Перевезенцев, М. Винт, Д. Іванаускайте, Ф. Конюхов, В. Бахтов, М. Карасик, Т. Казакова, А. Пуйпа, Е. Адамов, Г. Гамазін, С. Цветков.

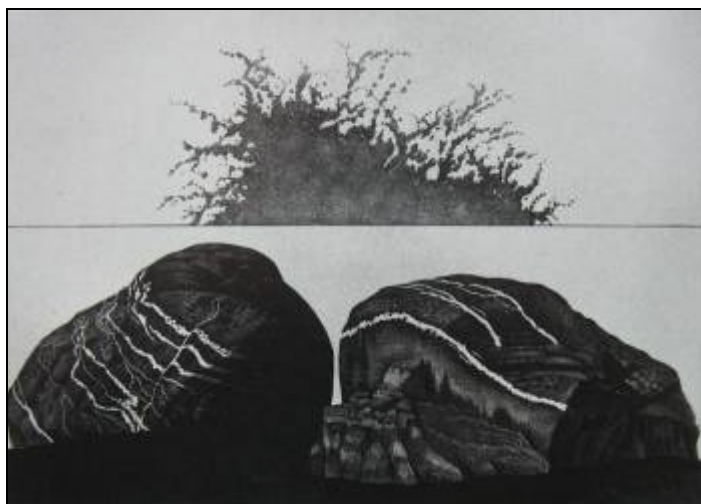
Мистецтво 80-х – неоднозначний, але цікавий етап розвитку радянського мистецтва, коли художники почали відходити від ідеологічних догм, а орієнтувалися на світовий мистецький процес, відчули себе його складовою з потенцією ставити і вирішувати філософські, морально-етнічні проблеми, інтегруватися в європейський культурний контекст.



І. Кабаков. Чи можна поставити табуретку в кутку? Шовкодрук, 1984 р.



К. Мамонов. Фігура в інтерері. Папір, вугілля, 1986 р.



Х. Еельма. Берегове каміння. Автолітографія, 1984 р.



С. Якутович. Бригадир. Папір, туш, 1976 р.

ЛІТЕРАТУРА

1. Якимович А. Молодые художники восьмидесятых – М.: Советский художник, 1990. – 296 с.
2. Сизоненко І. Графіка «Нової хвилі» // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 5.
3. Советская графика № 8 – М.: Советский художник, 1984. – 316 с.
4. Ельшевская Г. В. Новый альбом графики – М.: Советский художник, 1991. – 208 с.
5. Іваненко О. «Естамп 86» // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 3.
6. Советская графика. – М.: Советский художник, 1985. – № 9. – 312 с.
7. Советская графика. – М.: Советский художник, 1979. – № 7. – 302 с.
8. Советская графика. – М.: Советский художник, 1983. – № 7. – 336 с.
9. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття – К.: Грані-Т, 2011. – 184 с.

**SOVIET GRAPHIC ART
OF LATE 1970s – EARLY 1980s OF THE 20th CENTURY**

Taras KOVACH,
*instructor of the department of graphic arts,
National Academy of Pictorial Art and Architecture,
Kyiv, Ukraine*

Annotation. *This article gives the reader an understanding of the main features and trends of graphic art in the Soviet Union of the late 1970s – early 1980s. It refers to the key themes of Soviet graphic and matched areas of graphic schools, clearly defined their vectors. The text is focused on the artists psychology in 1980s and forming a kind of critical vision and perception of reality by young artists. Accents are on the new experiments in printmaking techniques and composition. Considerable attention is paid to the key exhibitions of 1980s such as the VI All-Union Exhibition of Printmaking, 1982, "86 printmaking», Kyiv, "Youth of the Country», 1987, Moscow.*

Key words: *graphics, avant-garde, critical art, graphic technics and technologies, printmaking, etching, lithography, drawing, seriography.*

ОРНАМЕНТ І МУЗИКА: СТРУКТУРНІ ПАРАЛЕЛІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

УДК 78+75.058

Наталія ЯНІШЕВСЬКА,
*аспірантка ЛНАМ,
м. Львів, Україна*

***Анотація.** У статті розглянуто співвідношення музичного та орнаментального мистецтва, близькість яких пов'язана передусім з їх абстрактним характером та структурною побудовою – ритмом та композицією. Проаналізовано використання аналогії «орнамент-музика» у теоретиків мистецтва, а також експерименти артистів у напрямку зближення цих мистецтв (світло-кольоро-музика, звукові орнаменти, авангардне кіно тощо).*

***Ключові слова:** орнамент, музика, ритм, композиція, кольоропис, кольоромузика.*

Орнамент і музика – особливо виразні та універсальні мистецтва. Спорідненість цих чи не найдавніших мистецтв, що, на перший погляд, є малопомітною, часто надихає до наведення аналогій та спільних метафор. Не дарма кажуть, що орнамент – «музика для очей».

З іншого боку, «мистецтво музичного орнаментування належить до найбільш дивовижних досягнень людського розуму» [19, с. 285], вважає Ернест Гомбріх. Його праця «Значення порядку. Дослідження в психології декоративного мистецтва» висвітлює проблематику психології декоративного мистецтва та зокрема розглядає співвідношення орнаменту і музики. У цій праці розмірковування автора виводять його на високий рівень абстракції та філософування. Це не поодинокий випадок, коли мова заходить про порівняння орнаменту і музики: схожі тенденції бачимо в деяких інших авторів. Зокрема, як приклади варто згадати дослідження Б. Галєєва «Аналогія «музика-орнамент» [2], Є. Синцова «Структурно-просторові відповідності музики та орнаменту» [11], М. Султанової «Образотворче мистецтво та музика: компаративізм художньої мови» [13], Ларса-Олофа Ельберга «Аналогія між музикою та орнаментом» [16]. Зв'язок орнаменту та музики також стимулював художників, композиторів та режисерів до творчих експериментів у напрямку поєднання цих мистецтв.

Паралелі між музикою та орнаментом помічались у різні часи як філософами, так і митцями. Так, порівняння кольорів, фігур та звуків зустрічаємо ще у вченні Платона та піфагорійців. Згодом особливо виразно зазвучала аналогія «музика-орнамент» у романтиків: «Власне, видиму музику, – стверджував Новаліс, – складають арабески, узорі, орнаменти...» [2, с. 30].

Імануїл Кант порівнював музику та орнамент, оцінював їх як найбільш виражені прояви «вільної» краси – як мистецтва, мета і користь яких, на його думку, недоступні для нас. Поруч із танцем, Кант відносить їх до «гри відчуттів» (гра тонів, гра кольорів, гра звуків, ритмів) і зараховує до рангу «приємних мистецтв». Також він говорить про орнамент і музику як про гру надлишкових творчих сил мистецтва, адже вони виникають не з потреби, а тільки після задоволення усіх потреб.

Йоган Фрідріх Гербарт також говорив про естетичне задоволення від мистецтв без репрезентативної природи – музика, архітектура та поезія. У естетичному судженні має значення не предмет, а задоволення, викликане ментальною конфігурацією елементів та форм, що представлені глядачеві у творі мистецтва [9, с. 247].

Ральф Ворнум у праці «Аналіз орнаменту» (1848-1850) також твердить про близькість орнаменту і музики. Зокрема наведемо наступні слова автора: «Я вірю, що аналогія між музикою та орнаментом є досконалою: яким перше є для ока, таким друге – для вуха; і скоро прийде час, коли це буде продемонстровано практично» [19, с. 37].

Для того, щоб пояснити близькість двох мистецтв, Ворнум аналізує основні принципи орнаменту та музики: «Першим принципом орнаменту мало би бути повторення задуманої послідовності у ряді, у окремих деталях, як ллється мелодія у музиці: система обох постає з одного і того ж джерела – ритму... Друга позиція у музиці – це гармонія або комбінація симультанних звуків чи мелодій; це також ідентично у орнаментальному мистецтві: кожна правильна орнаментальна схема є комбінацією... чи видуманою послідовністю форм, що названа у першому контрапункті, і в іншому симетричному контрасті» [19, 38].

Цікаву паралель проводить архітектор Август Ендель. Досліджуючи давні орнаменти, він пише, що «мистецтво, чії форми нічого не означають, нічого не зображають і нічого не нагадують,

і збуджують наші душі так глибоко, як тільки музика була здатна зробити це за допомогою звуків» [17, с. 75]. Він зазначає, що ми слухаємо музику і рухаємось, самі не усвідомлюючи чому, адже природа ритму вже закладена у нас. Так само лінії різної товщини і розміру, ритму та інтенсивності спричиняють різні відчуття у спостерігача.

Розмірковуючи про орнаментальне мистецтво, художник та дослідник мистецтва Володимир Фаворський говорить: «Коли створюєш орнамент, раптом відкривається, що створив дещо таке чудове, нарисував щось таке, чого до цього часу не було і що могло вийти тільки таким чином. Пояснити це чудо словами дуже важко і у цьому сенсі орнамент дуже схожий на музику» [15, с. 188].

Натомість психолог мистецтва Ернест Гомбріх чималу увагу приділяє аналогії між декоративним мистецтвом та музикою. Обидва вони мають за мету пошук порядку у світі (візуальному та ментальному), обидва характеризуються не-репрезентативною, не-міметичною природою та звертаються до інтелекту через свою складну структуру і водночас здатні сильно впливати на емоції [19, с. 285]. До основних характеристик, що є спільними для орнаменту та музики, Гомбріх відносить наступні: співвідношення фігур та загального фону; симетрія та баланс; асиметрія та напрям; тональність та мотив; використання метафор (наприклад, колір описують як теплий, солодкий, крикливий, а звуки – яскраві, м'які, сумні тощо) [19, с. 287].

Якщо аналізувати конкретну музику чи конкретний орнамент, то, звичайно, проводити паралелі навряд чи вдасться. Лише аналіз музики та орнаменту як мистецьких феноменів поза часом та стилем здатен показати окреслену структурну паралель цих видів мистецтва.

Ларс-Олоф Ельберг вважає, що сприйняття музики є значно складнішим – вона презентується у часі ніби перформанс, а орнамент, на його думку, такої властивості немає [16, с. 98].

Сучасний російський філософ Євген Синцов навпаки вважає, що орнамент розвивається переважно як просторова структура. У музиці ж домінує рух, динаміка, а просторова складова існує у вигляді деякої синестетичної аури, що супроводжує розвиток мелодії. Отже, асоціативна динаміка орнаменту знаходить своє вираження у музиці, а просторова свобода музики гармонійно «впису-

ється» в орнамент [13, с. 5]. Синцов пише: «Музика та орнамент – мова і форма здійснення деяких фундаментальних структур художнього мислення, що знаходять своє вираження не стільки у динаміці смислів, ...скільки у специфічних передсмыслових просторово-рухових утвореннях» [11, с. 111].

Отже, принципова якість, за допомогою якої візуальні форми наближаються до музичної форми, – це протяжність у часі. А отримати її можливо через особливу організацію у просторі, уклад у ритмічній послідовності. Так, Пітер Ківі вважає, що абсолютна музика – та, яка має повтори як арабеска, як шпалери (фон). Саме у такій побудові (а це, він вважає, інструментальна музика) вона наближається до прикладного мистецтва [20, с. 348].

Схожість орнаментального та музичного мистецтв також пов'язана з тим фактом, що основні структурні принципи орнаментування – ритм та композиція – є спільними для обох мистецтв і визначають співвідношення частин і цілого. Згідно з цим підходом, ритм – це умовна безкінечність простору, де від початку присутнє відчуття частини як відрізка часу, який нам необхідний для пересування у просторі. А композиція відповідає за єдність складових. Таким чином, поєднання цих структур наділило феномен орнаментування, що передбачає рух частин, відрізків, унікальною культурно-семантичною роллю – як носія хронотопічних уявлень. Так у найпростішому орнаменті – ритмі ліній – міститься величезне поняття часу [10].

Про значення ритму цікаві думки висловлює С. Раппопорт. Він стверджує, що ритми у орнаменті (давньому чи сучасному) відповідають загальнолюдській потребі ритмічності, адже людина живе за ритмом серця. Раппопорт говорить, що художнє узагальнення найкраще прослідкувати у архітектурі, декоративному мистецтві та музиці [14, с. 30].

Аналізуючи тему, дослідник Б. Галєєв вважає наведену аналогію «музика-орнамент» (а також «музика-архітектура») універсальною, глобальною метафорою, що фіксує структурно-архітектонічну близькість цих різномодальних явищ. Він навіть припускає наявність внутрішньої структурної схожості між національним мелосом і національним орнаментом [2, с. 32].

На формотворення як спільну рису обох мистецтв також вказує М. Султанова, проте суть її – у свободі імпровізації, що лежить

в основі неповторності художнього твору [13, с. 3]. Отже, і орнамент, і музика піддаються формальному та структурному аналізу. Проте Ларс-Олф Ельберг вважає, що за його межами залишається дещо сутнісне – наш життєвий досвід, особистісне сприйняття, – тому таке дослідження мистецтва не може претендувати на справедливе висвітлення аналогії «музика-орнамент» [16, с. 109-110].

Дослідники орнаментального мистецтва (В. Жирмунський, С. Рижаква) поряд з музикою порівнюють його з танцем та поезією, адже у цих мистецтвах сам матеріал, з якого вони будуються, наскрізь умовний, не обтяжений смислом, значенням та практичним завданням [5].

Окрім того, поняття «орнаментика» застосовується для означення мелодичних зворотів зі звуків (жестів) невеликої тривалості, що прикрашають основний мелодичний малюнок, а також посилюють його експресивність. «Орнаментальні форми пластичних мистецтв подібні жесто-пластичній мові голосу, дихання, звуку при русі смичка, його уявно-можливим простором. Крім функції «ліплення звуку», така гра з його простором має і іншу ознаку орнаментальності: можливість появи елементів повторення, так як виконавець завжди дає відчуття постійне повернення до деякого «середньостатистичного Звуку», говорить Н. Дивакова [4, с. 61-62].

Існує також чимало спроб виразити паралелі між музикою й орнаментом, а то й поєднати ці мистецтва в єдиному синтезі, які здійснювались митцями різноманітних течій у різні епохи.

Ще у XVIII ст. Л.-Б. Кастель поставив питання про можливість «побачити музику», а його послідовник Ісаак Ньютон (який, що відомо не усім, був художником) зробив перше відкриття у поєднанні музики та візуальних форм – звуко-кольорову аналогію (відношення семи кольорів до семи тонів октави).

Кольоромузика, тобто пошук музики у живописі стає практикою митців поч. XX ст. Експерименти поєднати музику та пластичне мистецтво бачимо як зі сторони музикантів (О. Скрябін), так і художників (П. Клеє, В. Кандінський, Ф. Купка). Для цілого покоління практиків мистецтва, які переймалися питанням мотивування та пояснення абстрактних композицій, музика стала парадигматичним зразком: на той час вона була єдиним радикальним абстрактним мистецтвом. Художники намагались досягнути ефекту звучання їх творів, що для них було еталоном якісної і вдалої картини.

Митці намагалися у творчості виразити внутрішній світ, а найкраще це вдається в музиці. У пластичному мистецтві починається пошук «внутрішнього звуку». У теоретичній праці «Точка і лінія на площині» В. Кандінський говорить: «Музика, яка не має практичного значення (за виключенням маршу і танцю), досі є єдиною придатною для створення абстрактного твору» [7, с. 68]. Художник говорить: «Звідси і витікали нинішні пошуки в живописі ритму, математичної, абстрактної побудови, нинішнє використання повтору, барвистого тону, спостереження за тим, як приведена в рух фарба, тощо» [8, с. 19-20]. При цьому він наголошує не на зовнішній схожості мистецтв, а саме на естетичній здатності форм. Такою принциповою якістю, за допомогою якої візуальні форми наблизяться до музичних, є протяжність у часі, тривимірність, динаміка [8, с. 127-129]. А в музиці, у свою чергу, використовують механізми просторової орієнтації (Е. Варез, К. Штокгаузен, Я. Ксенакіс).

У 20-ті роки ХХ століття ідеї ритмопластики – поєднання сферичності зі складним просторовим рухом – отримали подальший розвиток у творчості майстрів школи «Баугауз» – Й. Альберса, Л. Фейнінгера і П. Клеє. У той час багато художників називали свої картини «симфоніями», кольоровими поліфоніями, акордами, партитурами, і це не була тільки метафора – це був принцип роботи.

Порівняння музики та живописного ритму у картині знаходимо в трактаті українського кубофутуриста Олександра Богомазова. На його думку ритми у музиці та танці є загалом примітивними. Натомість «живопис є довершений Ритм елементів, що його складають» [1, с. 69].

У кінематографі, монтажу експерименти поєднання орнаменту і музики знаходять набагато цікавіші результати, що відбувається завдяки використанню спеціалізованої техніки, аудіо- та світлоапаратури.

Орнамент має певну спорідненість з кінематографом – володіє внутрішньою динамікою і створює ефект зміни часу, адже останній якраз вважається оживленим художнім образом, синтезом образотворчого, музичного та театрального мистецтв.

Режисери авангарду чимало експериментували із звуковими доріжками до картин, що мали бути ідентичними зображенню на екрані. Перший синтетично створений звук належить Оскару Фішінгеру. Так, у публікації «Орнамент, що звучить» («Sounding Or-

naments», 1932) він пише: «Між орнаментом і музикою існує прямий зв'язок, що означає, що орнамент сам по собі є музикою. Якщо ви подивитесь на стрічку фільму з моїх експериментів із синтетичним звуком, ви побачите вздовж одного краю тонку смужку зубчастих орнаментів. Ці орнаменти є нарисованою музикою – вони звук: при запуску через проектор ця графіка транслює звуки досі нечуваної чистоти, і, таким чином, цілком очевидно, відкриваються фантастичні можливості для написання музики в майбутньому» [18].

Таким чином, багаточисельні вишукані орнаменти продукують складні музичні звуки, а звукові доріжки у свою чергу проектують абстрактні візуальні образи. Фішінгер вказує на можливість широкого застосування графічних звукових орнаментів. Так, наприклад, через відповідні орнаментальні прояви можуть визначатися особисті та національні особливості орнаментів.

Перші експерименти зі звуковими орнаментами у Радянському Союзі мали місце уже наприкінці 20-х років ХХ ст. (А. Авраамов, Є. Шолпо, М. Цехановський, Г. Римський-Корсаков). Так, у 1931 році Євген Шолпо сконструював музичний інструмент «варіофон» – оптичний синтезатор, що записував музику на 35-мм плівку за допомогою вирізаних зубчастих дисків різної форми, що змінювали контур звукової доріжки, і трансмісій, що синхронізували контур і подачу плівки. При демонстрації кіноплівки починала програватися музика. На жаль, цей інструмент був знищений під час бомбардування Ленінграда.

З кінця 1950-х київський архітектор та музикант Флоріан Юр'єв починає працювати над власною теорією «музики кольору», де теоретичний аналіз колірного сприйняття поєднувався із проблематикою «кольоромузики», синтезу звуку та зображення. Юр'єву також належить оригінальний метод колірної фонетичної транскрипції, який може бути застосований до всіх мов, а також для колірного запису музичних творів [12, с. 76].

У прагненні наблизити або поєднати орнамент та музику митці та дослідники відкрили нові горизонти у розумінні мистецтва в цілому, його нові можливості у втіленні художнього образу, емоційного вираження, синтетичної природи творчості. Серед результатів їх праці бачимо численні кольороряди (Б. Кастеля, К. Лоефа, Г. Гельмгольфа, О. Скрябіна), кольорові органи (А. Ремінгтона, Б. Бішопа), кольоромузичні системи асоціацій (Ф. Юр'єв, Г. Римський-

Корсаков), кольоропис у мистецтві, світло-кольоромузику, абстрактний кінематограф (О. Фішінгер, Г. Ріхтер).

Що ж до сучасних «перевтілень» орнаментального мистецтва та актуальних музичних тенденцій, то можна стверджувати, що йдуть вони шляхом постійного експерименту та пошуку нових форм втілення. Розвиток сучасного мистецтва іде шляхом синтезу різних його видів і тому сам синтез є звичним, а вплив його на глядача є багатоканальним. Митці пробують стимулювати глядача, активізувати зорове і слухове сенсорні чуття для сприйняття мистецького твору.

Величезні резерви для синтезу абстрактних образів і музики в екранному втіленні відкрилися з активним освоєнням відеотехніки і засобів комп'ютерної анімації, про що свідчать численні фестивалі експериментального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА.

1. *Богомазов О.* Живопис та Елементи / The Art and the Elements. [упор., пер. з рос. Т. Попова] / Богомазов О. – Київ, 1996. – 152 с.
2. *Галеев Б.* Аналогия «музыка–орнамент»: от Канта до Ганслика, и далее – без остановок... / Б. Галеев // Вестник Самарского гос. Ун-та. – 1999. – № 3 (13). – С. 30-32.
3. *Демещенко В.* Від «музики кольору» до абстрактного кіно [Електронний ресурс] / В. Демещенко // – режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Api/2010_25/33.pdf.
4. *Дивакова Н.* Музыкально-звуковые возможности рельефов г. Барнаула / Н. Дивакова – (Культурология) // Вестник Томского гос. ун-та. – 2012. – № 365. – С. 60-64.
5. *Жирмунский В.* К вопросу о формальном методе / В. Жирмунский // Вальцель О. Проблема формы в поэзии [Електронний ресурс] // – режим доступу: <http://www.opojaz.ru/walzel/preface.html>.
6. *Кандинский В.* О духовном в искусстве / В. Кандинский. – Ленинград, 1990.
7. *Кандинский В.* Текст художника. Ступени / В. Кандинский / Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 236 с.
8. *Левтитин В.* Рождение живописи из духа музыки. Пространство и время в живописи / В. Левтитин // Метафизические исследования. – 2000. – № 13. – С. 126-136.
9. *Морган Д.* Ідея абстракції у німецьких теоріях орнаменту від Канта до Кандінського / Д. Морган; [Пер. з англ. Н. Янішевська] // Мистецтвознавство'10. – 2010. – С. 242-262.
10. *Синцов Е.* Орнамент как метаязык хронотопических представлений культуры (к развитию одной идеи И. Канта) [Електронний ресурс] / Е. Син-

цов // Режим доступу: <http://www.ssu.samara.ru/~vestnik/gum/1999web3/phyl/199930507.html>.

11. Синцов Е. Структурно-пространственные соответствия музыки и орнамента // Е. Синцов // Электроника. Музыка. Свет: Материалы международного науч.-практ. конф. к 100-летию Л. С. Термена. – Казань: ФЭН АН РТ, 1996. – С. 111-114.
12. Скляренко Г. Кольори та звуки маестро Флоріана Юр'єва / Г. Скляренко // Образотворче мистецтво, 2008. – № 3. – С. 76-78.
13. Султанова М. Изобразительное искусство и музыка: компаративизм художественного языка / М. Султанова // Вестник Казахского нац. пед. ун-та им. – Абая, 2010. – № 3 (24). – С. 3-7.
14. Раппопорт С. Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. – М.: Советский художник, 1964. – 272 с., ил.
15. Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. Фаворский. – М.: Книга, 1986. – 240 с.
16. Åhlberg L.-O. The Analogy between Ornament and Music / Lars-Olof Åhlberg // Nordisk Estetisk Tidskrift. – 1994. – № 12. – С. 95-110.
17. Endell A. Die Freude an der Form / A. Endell // Dekorative Kunst. – 1897. – № 1. – С. 75-77.
18. Fischinger O. Sounding Ornaments [електронний ресурс] / O. Fischinger // – режим доступу: <http://www.Centerforvisualmusic.org/Fischinger/SoundOrnaments.htm>
19. Gombrich E. H. The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art / E. H. Gombrich. – NY: Cornell University Press. – 1979. – 412 с.
20. Kivy P. The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music / P. Kivy. – Cambridge University Press, 1993. – 384 с.

ORNAMENT AND MUSIC: STRUCTURE PARALLELS AND INTERPRETATION

Nataliya YANISHEVSKA,
*post-graduate of Lviv National Academy of Art,
Lviv, Ukraine*

Annotation. *The article deals with the correlation of music and ornament, which are close due to their abstract character and construction – rhythm and composition. It analyses the use of the analogy «ornament-music» by theorists of art, and also experiments of artists, who bring together these arts (light-colour-music, sound ornaments, avant-gard cinema etc.).*

Key words: *ornament, music, rhythm, composition, colour music.*



Василь Кандінський.
Фуга, 1914.



Пауль Клеє.
Античне звучання, 1925.



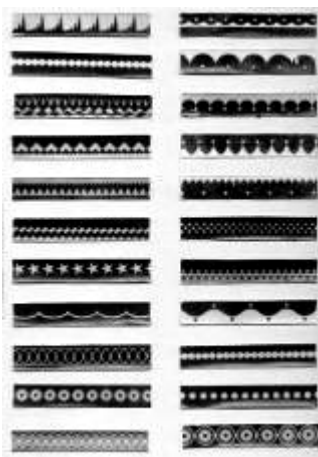
Флоріан Юр'єв.
Система кольоро-
музичних тонально-
стей, 1961.



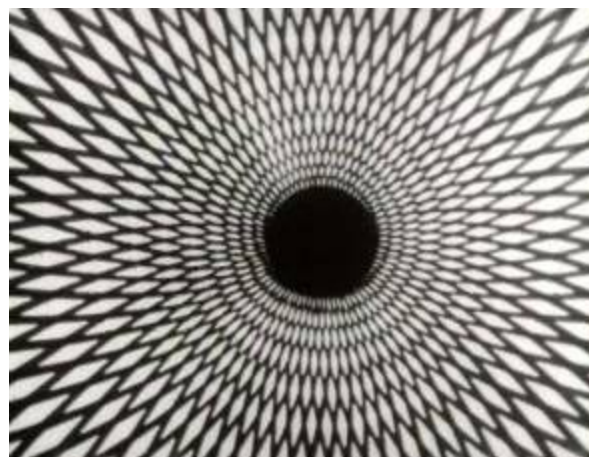
Луїс Доменек і Монтанер.
Вітраж у палаці Каталонської музики.
Барселона, 1905-1908 рр.



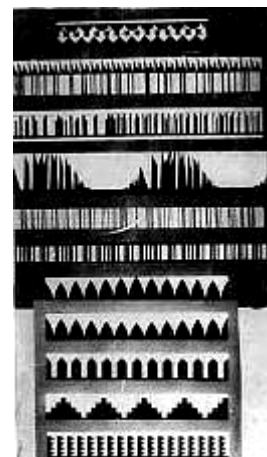
Флоріан Юр'єв.
Кольоропис, 1961.



Оскар Фішінгер. Звукові
орнаменти, 35 мм
кінострічка, 1931.



Оскар Фішінгер. Кадр з
абстрактного фільму
«Спіралі», 1926.



Арсен Авраамов. Нарисо-
вані звуки: орнаменталь-
на мультиплікація у
Welttonsystem, 1929-1930.

ЗДОБУТКИ ПРОФЕСІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМІКИ НА МІЖНАРОДНІЙ АРЕНІ 70- 80-х РОКІВ ХХ ст.

УДК 738(477)«1970/1980»

Тетяна ШПОНТАК,
*аспірантка ЛНАМ, викладач ЗХІ,
м. Львів, Україна*

***Анотація.** У 70-80-х рр. ХХ ст. професійна художня кераміка активно розвивається у Львові, де функціонує єдиний в Україні Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва. На початку 70-х рр. українські митці беруть участь у виставках «Кераміка – СРСР». Наступним етапом стала їхня участь в міжнародних конкурсах художньої кераміки у Фаенці (Італія) та Валлорісі (Франція).*

***Ключові слова:** художня кераміка, Львів, Україна, міжнародні виставки.*

Сьогодні, відроджуючи духовні цінності – як національні, так і загальнолюдські, – ми не повинні забувати про становлення кращих традицій власної національної культури. Тому особливо актуальними для дослідження є такі прояви української культури, в яких вона з рівня провінційності, народності виходить на рівень кращих світових досягнень. Одним з таких проривів на світовий рівень є творчість представників української художньої професійної кераміки. Її зародження і бурхливий розвиток відбувалися в радянські часи. Правильне розуміння філософської та художньо-естетичної основ професійної творчості в ділянці художньої кераміки доби радянської влади дасть можливість адекватно сприймати та об'єктивно оцінювати складний перебіг подій у культурі і мистецтві ХХ століття.

Історія українського мистецтва ХХ століття надзвичайно драматична, сповнена суперечливих колізій. На цю тему написано немало монографій, цікавих досліджень, зроблено безліч актуальних відкриттів. Нині, коли старі естетичні критерії, продиктовані минулою епохою, втрачають свої орієнтири, створюється інша реальність, відкривається широкий простір для вільного творення, коли не потрібно адаптуватися до усталених канонів та ідеологем. Провідні фахівці, історики і теоретики мистецтва, стверджують, що українське мистецтво має художників світового рівня. Проте офіційно поза

межами України наше мистецтво поки що фактично лишається маловідомим. За таких умов митцям досить складно успішно реалізувати себе: маємо багато блискучих особистостей, але можливості побачити їх доробок на закордонних виставках є вкрай обмеженими.

Цікавою, в сенсі порівняння, може виявитися ситуація, яка склалася у здалось би несприятливі для вільної творчості радянські часи. Процеси, що відбувалися тоді в ділянці художньої кераміки, необхідно розглядати у контексті актуальних світових подій.

Зауважимо, зокрема, що основні європейські школи кераміки сформувалися впродовж ХХ ст. Післявоєнний період розвитку кераміки (1950-1960) був ознаменований новим розумінням мистецтва глини і вогню: прагненням великих художників (П. Пікассо, Ф. Леже, А. Матісс) виявити його архаїчну рукотворність, пластичні і монументальні якості. Становленню нового підходу до матеріалу сприяла активна діяльність Міжнародної академії кераміки (заснована в Женеві, 1953 року), що організувала виставки світової кераміки в Остенде (1950-ті рр.) і Празі (1962). Метою Академії є презентація міжнародної кераміки на найвищому рівні, заохочування в культурному співробітництві, для полегшення зв'язку між керамістами і музеями. Однак саме в 70-80-ті роки склалася абсолютно нова образна і конструктивна мова художньої кераміки, надзвичайно розширилася її художня палітра, поглибився смисловий зміст творів. У цей період активно розвивається мистецтво кераміки в країнах Західної Європи, працюють такі видатні майстри як Г. Копер, Л. Рай і Г. Хуго (Великобританія), У. Вьотті (Швеція), М. Орландіні (Бельгія), М. Кіперс (Нідерланди), К. Дзаулі і Г. Маріані (Італія), А. Брессон і К. Віро (Франція) та інші.

Поряд з новими тенденціями в західноєвропейських країнах, у 1970-1980-ті рр. спостерігаємо бурхливий розвиток мистецтва кераміки в країнах Східної Європи (Угорщина, Чехословаччина, Польща). Основу цього розвитку складають добра професійна школа, потужна виробнича база та видатні майстри. До числа таких належать П. Рада, В. Шерак, І. Вікова (Чехословаччина), К. Кубінская, М. Кучінская (Польща), І. Шраммель, І. Полгар, К. Орбан (Угорщина).

Міжнародна академія кераміки стала організатором міжнародних конкурсів кераміки в Італії (Фаєнца) і Франції (Валлоріс), які справили величезний вплив на подальший розвиток декоративної кераміки різних континентів, помітно підвищили її за-

гальний світовий художній рівень. У Фаенці і Валлорісі розкрилася національна самобутність і висока майстерність таких видатних художників як К. Карле (Аргентина), Х. Гонзалес (Куба), С. Еспіноза (Пуерто-Ріко), Р. Аутіо (США), Н. Шібата, Е. Коїчі (Японія), Бо Ченг (КНР), А. Декерф (Сенегал), Л. Дю Тойті, Г. Дейлі (Австралія), і А. Датч (Нова Зеландія).

Витоки української професійної декоративної кераміки другої половини ХХ століття позначили знані згодом художники і педагоги, такі як Т. Драган, Т. Левків, З. Флінта, Р. Петрук, Н. Федчун, Л. Богінський, О. Миловзоров, О. Безпалків, Мілада Кравченко, І. Туманова-Єршова, Я. Мотика, У. Ярошевич, Ж. Соловійова та багато інших. Розвитку національної школи кераміки та її досягненням на міжнародній арені сприяла діяльність провідних вищих навчальних мистецьких закладів, насамперед Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (нині Львівська національна академія мистецтв). Саме тут ще у 1946 р. була відкрита єдина у вищому навчальному закладі спеціалізована кафедра художньої кераміки. З львівського мистецького середовища починається зародження та розвиток української професійної кераміки.

У художній кераміці, яка поступово втрачає традиційні утилітарні функції, першорядною стає неповторна авторська концепція, індивідуальний спосіб подання незвичних якостей матеріалу. Домінуюче положення займає яскраве вираження та утвердження художньої особистості. Характерними рисами керамічних творів 1970-1980-х рр., виконаних львівськими митцями для численних виставок, стали: наявність певної теми, досягнення синтезу в різноманітних виражальних засобах, нерідко запозичених у скульптурі, живописі, графіці. Такі твори володіють потенційною можливістю творити активні смислові домінанти в організації інтер'єру, в комплексному художньому вирішенні середовища. Були започатковані колективні виставки «Львівська кераміка» (1961, 1963, 1967, 1972).

Твори львівських майстрів цього періоду відрізнялися глибиною творчою думкою, виразністю художнього образу, гуманізмом, високим рівнем майстерності, романтичною чуттєвістю і прагненням до філософського осмислення навколишнього світу. Львівські майстри не тільки творчо використовують місцеві традиції, а й сміливо засвоюють кращий досвід інших, насамперед

сусідніх народів. Не випадково їхня творча активність була зауважена провідними фахівцями з Москви, котрі організують у латвійському приморському селищі Дзінтарі спеціальні творчі групи для відбору кращих творів на міжнародні конкурси у Фаенці та Валлорісі. Львівські керамісти вагомо зарекомендували себе на виставці «Кераміка СРСР» 1971 року у Вільнюсі, а на виставці «Кераміка СРСР» 1975 року близько половини експозиції України представляли унікальні авторські роботи львівських керамістів, що остаточно утвердило їх авторитет.

Першим на міжнародні виставки потрапив Тарас Левків. Він був одним з 5-ти представників від СРСР (і єдиним від України) на Третньому міжнародному бієнале художньої кераміки у Валлорісі (Франція, 1972 р.). Одержаний художником почесний диплом став вагомим стимулом для подальшої натхненної творчості.

В період 1970-х – середини 1980-х рр. львівські керамісти періодично беруть участь у міжнародних виставках художньої кераміки і нагороджуються почесними дипломами (Т. Левків – Фаенца 1974, 1978, 1979, Валлоріс 1980; З. Флінта – Фаенца 1974; Р. Петрук – Фаенца 1975; Інна Туманова – Фаенца 1978; Я. Мотика – Валлоріс 1980; З. Береза – Валлоріс 1980; Ігор Ковалевич – Фаенца 1984, та ін.). А в 1986 р. відбувається унікальна подія – праця Нелі Федчун «Скіфські баби» здобуває у Фаенці одну з найвищих нагород. У 1980-х роках у Дзінтарі до львівських митців приєднуються кияни О. Миловзоров та Л. Богінський та харків'янка Ж. Соловійова.

Як бачимо, завдяки активній творчій позиції, зауваженій московськими фахівцями, які відповідали за презентацію радянського декоративно-ужиткового мистецтва за кордоном, українські керамісти отримали у 1970-1980-х рр. можливість представляти свої твори на престижних європейських мистецьких форумах. У галузі художньої кераміки відбуваються важливі мистецькі події. Художники на практиці здійснювали сміливі експерименти, що базувалися на активному синтезі скульптурних та живописно-графічних виражальних засобів. На міжнародній арені українська кераміка поступово набуває власне творче обличчя і виділяється самобутністю, глибиною художнього змісту, професіоналізмом у вирішенні формальних завдань і високим гуманістичним настроєм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голубець О. М. Львівська кераміка. – К.: Наукова думка, 1991. – 120 с.
2. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом / Мистецьке життя Львова другої половини ХХ століття. – Львів: Академічний експрес, 2001. – 176 с.
3. Кераміка ССРСР – 75 / Каталог виставки. – Вільнюс, 1975.
4. Крюкова И. Национальные школы советской керамики // Декоративное искусство СССР. – 1972. – С. 8-17.
5. Кума Х. О национальных школах // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 3. – С. 40-42.
6. Отчетная выставка творческих групп / Буклет. – Юрмала: Сина, 1980.
7. Отчетная выставка творческих групп / Буклет. – Юрмала: РКФ, 1983.

**UKRAINIAN POTTERY IN INTERNATIONAL ART
EVENTS OF THE 1970-1980-s**

Tetyana SHPONTAK,
*post-graduate, Lviv National Academy of Arts,
Lviv, Ukraine*

Annotation. *Since the early 1960's professional art pottery actively developed in Lviv, where there functioned Lviv State Institute of Applied and Decorative Arts, the only one in Ukraine. In the early 1970s Ukrainian artists participated in the exhibition «Ceramics – the USSR». The next step was their participation in international competitions of artistic ceramics in Faenza (Italy) and Vallorisi (France).*

Key words: *art pottery, Lviv, Ukraine, international exhibitions.*

РОЛЬ ДЕКОРАТИВНО-ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ У ФОРМУВАННІ СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНИХ ІНТЕР'ЄРІВ

УДК 738:747

Інна ГУРЖІЙ,

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва,

А. О. СОЛОВЙОВА,

студентка 4 курсу напряму «Декоративно-прикладне мистецтво»,

Полтавський національний технічний університет

імені Юрія Кондратюка,

м. Полтава, Україна

Анотація. У статті розглядається значення керамічних виробів у створенні дизайнерського інтер'єру. Представлені основні види декоративної кераміки, а саме панно, декоративні скульптури, модульна кераміка та інші керамічні вироби, що наповнюють архітектурний простір.

Ключові слова: кераміка, архітектура, дизайн інтер'єру.

Проблема використання кераміки в архітектурному просторі полягає в складності поєднання її з сучасними матеріалами та доцільності застосування при створенні певного середовища та дизайнерських рішень інтер'єрів.

Ніякий інший матеріал не має такого широкого спектру декоративних можливостей, тому пошук нових принципів художнього впливу, органічних сучасній архітектурі, стає важливою вимогою. Традиційна архітектурна кераміка: кахлі, фігурні та орнаментальні рельєфи, деталі ордера, які мають багатющу історію використання в архітектурі громадських будівель, знаходять в сучасних інтер'єрах новий функціональний сенс, іншу естетичну цінність [1].

Щодо дослідження проблеми, відомі роботи В. М. Воронцова, І. І. Німця «Скло і кераміка в архітектурі» і О. М. Голубця «Декоративна кераміка в сучасному архітектурно-просторовому середовищі» присвячені аналізу становлення декоративної кераміки як елемента організації архітектурного середовища, творчості провідних художників світу, нових тенденцій в зарубіжній кераміці, різноманіттю компонентів творчості та пошуку.

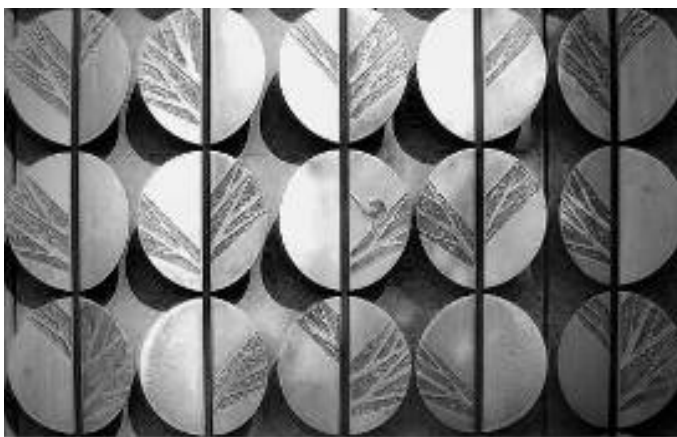
Метою цієї роботи є визначення ролі декоративно-художньої кераміки у формуванні середовища сучасних інтер'єрів.

Не можна переоцінити величезну роль кераміки в оформленні архітектурного середовища. У наш час створюється все більше декоративних керамічних виробів, що вражають досконалістю форм і багатством розпису, різноманіттям фактур.

Все частіше на стінах будинків стали з'являтися керамічні мозаїки, розписи по облицювальній плитці і теракотові рельєфи. В інтер'єрах і парках нерідко можна зустріти керамічні вази і декоративну скульптуру. Цьому сприяє багата палітра художніх засобів, що дозволяє в кераміці реалізувати найскладніші творчі задуми. Відомі види живописної техніки отримують в кераміці свою специфічну образність, не втрачаючи з роками і навіть століттями своєї первісної краси і свіжості.

Майоліка, теракота, шамотна маса є найбільш поширеними матеріалами сучасної кераміки, що використовуються художниками, дизайнерами та архітекторами для оформлення дизайнерських інтер'єрів та архітектурного простору [2].

Керамічні панно і об'ємно-просторові композиції беруть безпосередню участь у вирішенні проблем оформлення інтер'єрів. У панно постійно переплітаються прагнення до використання нетрадиційних для кераміки засобів вираження з бажанням зберегти специфіку матеріалу. Об'ємно-просторові композиції при створенні кольорово-пластичних об'ємів для архітектурного середовища, вдало взаємодіють з певним простором і малими архітектурними формами.



*Рисунок 1.
Настінне панно.*



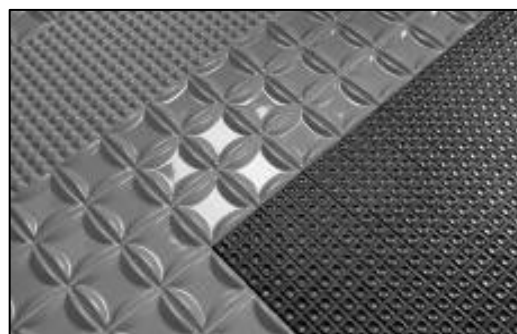
*Рисунок 2.
Фрагмент керамічної мозаїки.*

Велику увагу архітектори приділяють створенню різноманітних за фактурою поверхонь, це пов'язано з новими напрямками в рішенні сучасних інтер'єрів, коли їх прикрашають вироби лаконічних форм і скупі поліхромії. Цей суворий архітектурний стиль торкнувся навіть творів декоративно-монументального мистецтва, до яких в першу чергу відносяться орнаментальні й тематичні настінні панно (Рис. 1). Техніка їх виконання різноманітна: це і розпис на стандартних облицювальних плитках керамічними емалями («піропиктура» і «термодекор»), і мозаїка, набрана з шматочків колотої кераміки (плоскої, рельєфної, теракотової і глазурованої) (Рис. 2), і побудова малюнка або візерунка з прямокутних або вирізаних по контуру плиток чи кольорових цеглин [2].

У залежності від архітектурного задуму панно можуть становити самостійну композицію або складати одне ціле з фактурою і обробкою стіни. У керамічних панно особливо помітне прагнення до площинності, стилізованості зображення, так як в цьому матеріалі найважче добитися ілюзії простору (Рис. 3). У групі керамічних панно найбільш перспективні «модульні» композиції, які користуються все більшою популярністю та здатні органічно входити в ритмічні структури сучасних інтер'єрів, такі панно часто використовують у створенні декоративних перегородок або декоруванні значної частини стіни [3] (Рис. 4).



*Рисунок 3.
Декоративні настінні панно.*



*Рисунок 4. Декорування стіни
керамічними елементами.*

У сучасних індивідуальних інтер'єрах і облаштуваннях громадських будівель широко застосовують об'ємні керамічні вироби – декоративні вази, посудини, чаші, скульптуру [2]. Архітекторам вони необхідні не тільки для прикраси і створення необхідного настрою, але також і для організації простору, для внесення

елемента вишуканості в інтер'єри, оформлені стандартними матеріалами. Цим завданням особливо відповідає об'ємна декоративна скульптура з теракоти або шамотної маси, так як в керамічній скульптурі більше цінується не її реалістичність, а асоціативність образотворчого і декоративного мислення [4].

Сучасна скульптура до традиційних бюстів, фігур додала різні абстрактні, модерні та концептуальні речі, конструкції і взагалі незрозумілі предмети, які, безсумнівно, виконують естетичні функції, але не відповідають традиційним уявленням про скульптуру. Є гра форм, ритмів, кольорів, фактур, зорових асоціацій, емоцій, динаміки і настрою, філософії, логіки та абсурду (Рис. 5).

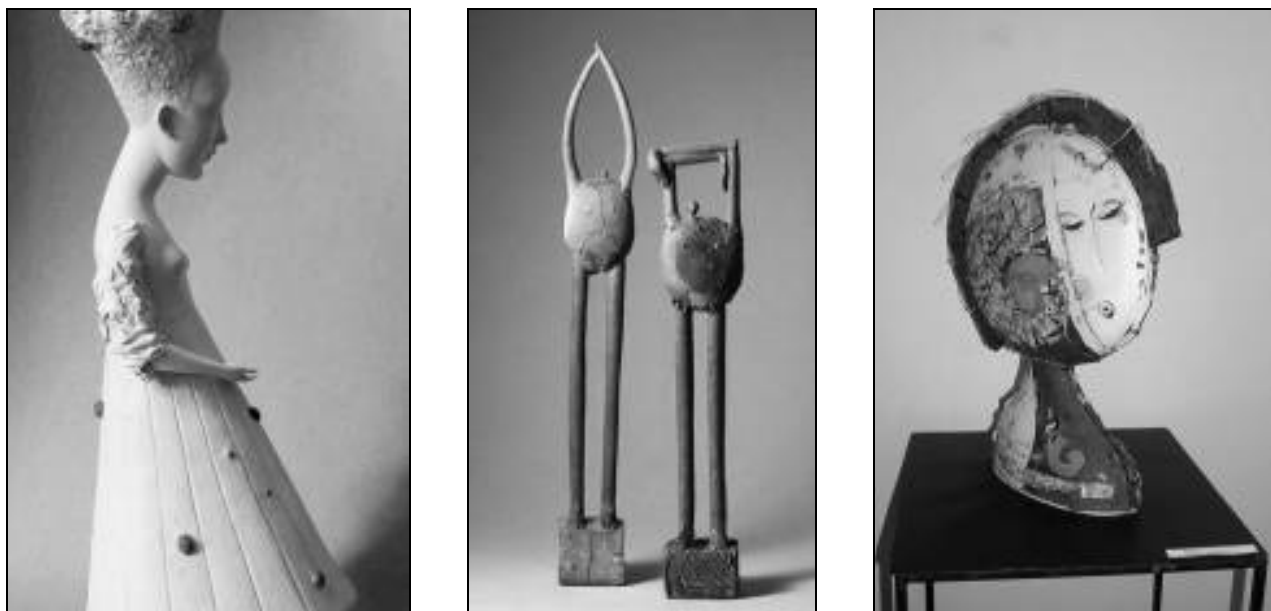


Рисунок 5. Сучасні керамічні скульптури.

Якщо скульптуру роблять на замовлення для конкретного інтер'єру, то майстер працює в рамках художнього задуму архітектора, який визначає розмір, загальний колірний тон, стиль і тему. Але найчастіше для інтер'єру підбирається готовий виріб, що найбільш відповідає задуму. В цьому випадку важливо дотримуватися єдності (або контрасту) тематики, стилю, матеріалу, кольорової гами, епохи, національних чи територіальних традицій. Можна просто виходити з власної інтуїції або особистого смаку, навіть з розміру і з багатьох інших параметрів [6].

Бажання збагатити сучасні інтер'єри виявляється і в створенні предметів побуту з кераміки (підлогових ваз, кашпо, настінних

бра, світильників та ін.), які в руках майстрів перетворюються в твори декоративного мистецтва, що виконують не тільки утилітарні, але і естетичні функції (Рис. 6).



Рисунок 6. Декоративні керамічні предмети побуту (світильники, годинник).

Декоративно-монументальне мистецтво допомагає надати окремому спорудженню і цілому місту ту неповторність і значущість, про які завжди мріяли зодчі. Спільна робота художника і архітектора покликана конкретизувати архітектурні ідеї, посилювати емоційний вплив споруд. У результаті синтезу відбувається взаємне збагачення декоративного мистецтва і архітектури. Виразніше стає пластика декоративної кераміки, коли вона підкреслена фактурою стіни. Створюються твори, об'єднані загальним задумом і нерозривно пов'язані з певним архітектурним середовищем.

Декоративна кераміка – один з інтенсивно розвинених видів сучасного декоративно-прикладного мистецтва. Багатий фактичний матеріал свідчить про те, що сфера її застосування постійно розширюється. Відмінною рисою сучасності є широке використання традиційних і нових форм декоративної кераміки в організації архітектурного простору.

У сформованій ситуації кераміку, функціонуючу в архітектурному просторі, тепер не розглядаємо вузько, тільки з позицій декоративно-прикладного або монументального мистецтва, а дивимося на неї, як на невід'ємну частину того чи іншого інтер'єру або архітектурного простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дрёмина О. Ю. Керамика в убранстве московского метрополитена. Проблемы сталевого развития / Дрёмина Ольга Юрьевна. – Москва, 2008. – 171 с.
2. Мир кераміки / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.argila.ru/primenenie6.php>
3. Голубец Орест Михайлович / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://cheloveknauka.com/dekorativnaya-keramika-v-sovremennoy-arhitekturno-prostranstvennoy-srede-na-materialah-iskusstva-dekorativnoy-keramiki-uk>
4. Воронцов В. М. Стекло и керамика в архитектуре: учебное пособие / В. М. Воронцов, И. И. Немец. – Белгород: Изд-во БГТУ, 2010. – 106 с.
5. Скульптура. Возможности в інтер'єрі (як засіб) та на уроках (як спосіб) / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bestreferat.ru/referat-218736.html>
6. Керамика декоративная / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kiramic.ru.com/?article=599>

**THE ROLE OF INTERIOR CERAMICS IN THE FORMATION
OF MODERN INTERIORS ATMOSPHERE**

Inna HURZHIY,

senior instructor of the department of pictorial art,

A. O. SOLOVYOVA,

4 year student of decorative and applied art course,,

*Yuriy Kondratiuk Poltava National Technical University,
Poltava, Ukraine*

Annotation. *In article addresses the importance of establishment of interior ceramic in organization of architectural space. The author examines the basic types of decorative ceramics, namely panels, decorative sculptures, modular ceramics and other ceramic products that fill space.*

Key words: *ceramics, architecture and interior design.*

ТРАДИЦІЙНО-ОБРЯДОВЕ ПРИЗНАЧЕННЯ ВИШИВКИ В ОЗДОБЛЕННІ НАРОДНОГО ВБРАННЯ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ ХХ СТОЛІТТЯ

УДК 746.3:746.4(477.84)«19»

Наталія ВОЛЯНЮК,
*асистент, Кременецький обласний
гуманітарно-педагогічний інститут ім. Т. Шевченка,
м. Кременець, Україна*

***Анотація.** У статті проаналізовано традиційно-обрядове призначення вишивки в оздобленні дитячого, дівочого, жіночого та чоловічого вбрання. Передусім розглянуто символіку геометричного орнаменту, що в народі мисляться як обереги і є поширеними на усій території області.*

***Ключові слова:** орнамент, семантика, народна вишивка, одяг, традиція, символи.*

Як відомо, вишивка на одязі була не лише прикрасою, а відповідно до уявлень наших предків виконувала низку важливих функцій. Світоглядна система прадавніх українців яскраво простежується у народній вишивці зокрема її традиційно-обрядовому призначенні. Така функція обумовлюється сталими народними традиціями застосування вишитих узорів на повсякденному, святковому та обрядовому вбранні. Необхідною умовою створення народної вишивки було наслідування архаїчних зразків орнаменту, які мали оберегово-заклинальну силу і були провідником інформації при обрядових діях та святах весняно-осіннього циклу. В. Стасов відзначав: «У народів стародавнього світу орнамент ніколи не містив у собі жодної зайвої лінії, кожна рисочка мала тут своє певне значення...» [16]. На думку Т. К. Васильєвої жіночі образи, дерево життя, геометричні мотиви є свідченням праслов'янських язичницьких світоглядних уявлень, розробленою системою оберегової, заклинальної символіки. Також дослідниця робить висновок, що прочитати і розшифрувати орнаменти неможливо, тим більше принести на них своє бачення і вільне трактування сюжетів [10, с. 237]. З плином часу стає все важче з'ясувати цілісну картину початкової семантики сюжетів вишивки, це зумовлено насамперед тим, що майстрині, слідуючи моді, насичува-

ли орнаменти зразками з друкованих видань, а також часто вдавалися до копіювання псевдонародних мотивів вишивок, що були особливо популярними в ХХ ст. Такі події призвели до того, що стає все менше майстринь, які б оперували символікою народної вишивки. Тому наше дослідження покликане проаналізувати традиційно-обрядове призначення вишивки через призму семантики народних узорів. Звісно, в межах даної статті є неможливим прослідкувати усі аспекти прояву народної символіки, але така розвідка дасть змогу більш детально розглянути обрядовий та символічний зміст народної вишивки вузької адміністративної території.

Відмітимо, що дослідженням даної проблеми займалась низка вітчизняних етнографів та мистецтвознавців, які обґрунтовують та систематизують відомості з питань української народної вишивки. Дотичними до нашої теми є дослідження Р. Захарчук-Чугай [15], Т. Кари-Васильєвої [11], Л. Булгакової-Ситник [2], Г. Павлуцького [18], О. Косачевої [13], А. Кульчицької [12] Г. Павловича [19], Л. Ф. Артюха [1], В. Винничука [5], О. Воропая [6], М. Біляшівського [3], В. Ю. Білецької [4], І. О. Добрянської [8], І. М. Чумарної [21], М. Селівачова [20], Лади і Володимира Куровських [14], А. Гурської [7] та ін. Але, незважаючи на ґрунтовні дослідження науковців означена тема залишається актуальною через низку нез'ясованих питань, які торкаються традиційно-обрядового призначення вишивки та семантики народних узорів вузької адміністративної території.

Основним призначенням традиційно-обрядової вишивки було оберігання людини від усього злого. Посередником взаємодії та спілкування людини з навколишнім середовищем служили вишиті знаки та символи, що були наділені магічною силою і мали глибинну архаїчну основу. Тому, згідно сталої традиції, буденний, святковий та обрядовий одяг щедро оздоблювали закодованими символами природи та Всесвіту. Таке призначення вишивки тісно переплітається з міфологічною формою світогляду [17, с. 9], де провідною виступала демонологія та віра в могутність злих сил. На основі численних опитувань інформаторів і аналізу літературних джерел було встановлено, що провідну роль в оздобленні вбрання виконувала саме традиційно-обрядова функція вишивки, яка утвердилась на ґрунті народної символіки та її оберегових властивостях. Відмітимо, що така функція має здебільшого гіпо-

тетичний характер, але про її існування та традиційне використання свідчать численні спогади, перекази, записи етнографів, свідчення респондентів.

Відповідно до цього, згідно свідчень інформатора Манзюк Марії Олексіївни з с. Городок Заліщицького району, у вишитих узорах люди відображали те, що бачили довкола себе, і вірили, що виконана з любов'ю і заклинанням вишивка на одязі довго оберігатиме від хвороби і лиха, тому, відповідно до усталених традицій вишивку наносили на регламентовані часом місця (рукави, комір, пазуху, поділ сорочки, фартуха), бо вважалося, що саме там, де закінчувалося полотно, найкращі місця для проникнення злих сил [22, с. 4]. За словами народної вишивальниці Збаражчини Мирослави Василівни Нітух, прикметною ознакою оберегового орнаменту вишивки було ритмічне чергування його елементів [22, с. 1]. В таких узорах враховувалась кольорова гама, техніки виконання, народне трактування знаків та символів. Відповідно до цього, на означеній адміністративній території зафіксовані такі найпоширеніші типи народної символіки:

- рослинна символіка (квіти, трави, мотиви дерев, кущів і т. п.);
- геометрична символіка (ромби, хрести, трикутники, кола і т. п.);
- символіка кольору.

Такі групи набули поширення по усій області і є співзвучними з загальноукраїнськими символами народної вишивки, яким в свою чергу властиве регіональне художньо-стилістичне вирішення. Відповідно до цього в кожному етнографічному регіоні сформувалися типові риси використання тієї чи іншої символіки. Так, для «придністровських» районів характерною є символіка з геометричних форм, тоді як у північних районах області домінують геометризовані рослинні мотиви. Якщо для Борщівського та Заліщицького районів типовими є темні насичені барви – символи землі, то у Кременецькому, Шумському, Лановецькому районах переважають яскраві насичені кольори, які відображають місцеву флору, частково фауну і символізують любов до природи, молодість, красу, здоров'я.

Окрім цього, слід окреслити ті загальноукраїнські символи-знаки, які досягли найбільшого поширення в оздобленні місцевого одягу і мислились як обереги. Це здебільшого мотиви геометричного орнаменту (хрести, ромби, квадрати, спіралі, «звізди»

різноманітні криві, косі, прямі лінії, крапки, сигми, спіралі), які несли конкретне смислове навантаження. За дослідженнями народознавців Л. і В. Куровських, найпоширенішим символом є «восьмипелюсткова» зірка, що вважається древнім символом згортання і розгортання Всесвіту. Такий елемент орнаменту є домінуючим на усій території області і був поширений у кожному селі. «Восьмипелюсткову» зірку вишивали здебільшого на чоловічих сорочках як оберіг у далеку та небезпечну дорогу. Розміщення такого знаку на комірці символізувало народження, розвиток і безперервність життя. За дослідженнями М. І. Чумарної, зірка-оберіг відіграла важливу роль в обрядовій культурі українців. Найбільшу оберегову силу має восьмикутна зірка з чотирма парними відрогами: знак Богоматері, символ всепроникної чистої енергії Творення [21, с. 64]. Такий знак-оберіг міг виступати як самотійний мотив, так і в центрі ромбів, які утворювали сітку орнаменту на весільних сорочках. Поряд з «восьмипелюстковою зіркою» з тією ж метою в оздобленні одягу активно використовували графіку хреста. Згідно міркувань В. Войтовича [24, с. 567], хрест є символом вічного життя. Вертикаль хреста означала батьківське начало, горизонталь – материнське, а сам хрест з колом – Сонцем утворював третю силу – синівську. Тому на хлопчачих сорочечках вишивали один-два хрестики синіх барв для чистого і щасливого життя. Таким чином, зображення у вишивці хрестів служило оберегом від темних та злих сил. Аргументом поширення мотиву хреста у вишивці є й те, що сила хреста вживалася при кожній життєвій потребі: коли вперше гриміло, коли входили у ліс, до і після роботи та інших моментах, – тому й не дивно, що мотив хреста був таким популярним не тільки у вишивці, а і в народному мистецтві загалом [22].

Поряд із зазначеними знаками-символами широким ареалом побутування відзначаються орнаменти, утворені з квадратів, ромбів та трикутників. Такі елементи орнаменту могли слугувати окремими знаками-символами або ж утворювати рапорт, сітку композиції, у якій розміщували інші мотиви орнаменту. Найбільше вишитих ромбів зафіксовано в оздобленні фартухів та сорочок по усіх районах області. Ромб як символ можемо розглядати лише в тому випадку, якщо перетин його діагоналей утворює хрест – символ вічності, або всередині ромба вишита крапка, що, за Б. Ри-

баковим, є ідеограмою засіяного поля, символом родючості. Розміщення крапок чи маленьких хрестиків всередині ромба символізувало зерно, що проростає. Краї ромбу дуже часто декорували різними завитками «баранячими ріжками» (символами рослинності) або ж грабельковим (зубчастим) викінченням, що символізувало дощ або проміння сонця, що падає на землю. Більшість дослідників української символіки схиляються до думки, що ромб є чоловічим знаком і мислиться як символ сонця, тому його в якості основного мотиву найчастіше вишивали на чоловічих сорочках. Проте, за міркуваннями М. І. Чумарної, ромби вишивали і на весільному одязі молодої та жіночих сорочках, які вони носили до народження дитини [21, с. 48].

Чотири сторони квадрата символізували впорядкованість, стабільність, надійність. Цей символ тісно пов'язаний із часом і символізує чотириетапність основних життєвих процесів (чотири пори року, 4 пори дня, 4 етапи життя та ін.) За уявленнями наших предків найкраще та найзручніше для обробки було те поле, яке мало квадратну форму, саме тому символіка квадратного поля, яке добре родить, увійшла у вишиті узори на одязі.

Трикутник за версією Платона є першоелементом Всесвіту, за М. І. Чумарною трикутник є символом земної тверді і влади на ній [21, с. 48]. Такий символ отримав широке поширення в оздобленні народного одягу Тернопільщини, зокрема, у вишивці чоловічих сорочок, жіночих фартухів та безрукавок. За допомогою різної форми трикутників могли створювати як рапорт стрічкової композиції або виконувати технікою «козлик» смугу вишитого узору для оздоблення країв виробу.

Коло, сварги та пісварги (трипільські вужі за Ю. Мельничуком) символізували сонце, сонце в русі – такі символи пов'язують з урожайністю та достатком. Такі символи зустрічаються рідко, в основному їх можна зустріти у вишивці Придністровських районів, де побутувала Трипільська культура. За дослідженнями М. І. Чумарної, усі модифікації свастики зображували на щастя та удачу. Так, сварга повернута проти годинникової стрілки, вважалася символом-оберегом духовного полум'я, а за годинниковою стрілкою – символом домашнього вогнища [21, с. 59].

Поряд з основними мотивами, які несли основну оберегово-заклинальну інформацію, до орнаменту вводили другорядні зна-

ки-символи, що доповнювали та взаємоузгоджували усі елементи композиції. Найбільш поширеними були стрічкові композиції, якими викінчували краї площинних геометричних узорів з різною комбінацією завиток, крапок, прямих, хвилястих та ламаних ліній. Традиційно в українській символіці такі стрічки символізували воду, впорядкований спокійний плін життя, завитки вказували на розвій і розгортання енергії у просторі.

Отож, підводячи підсумки, зазначимо, що проаналізовані загальноукраїнські символи геометричного орнаменту знайшли широке застосування в оздобленні буденного, святкового та обрядового вбрання по області в цілому. Вони займають панівне місце в композиції орнаменту, підпорядковуючи загальному ритму інші елементи. Також, враховуючи той факт, що мова знаків є полісемантичною, регіональна специфіка застосування тієї чи іншої символіки проявляється не в формі, а швидше в художньо-стилістичних особливостях того чи іншого мотиву орнаменту (символу). Оскільки символіка геометричного характеру втрималася до середини ХХ століття, ми можемо говорити про її архаїчну загальноукраїнську основу. Але на сьогодні практично загублено досвід щоденного захисту, який використовували наші предки. Окрім цього, відмітимо, що в межах області зафіксовано широке побутування символіки рослинного характеру, яка має значно пізніше походження і якій буде присвячено окреме дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Артюх Л. Ф., Балушок В. Г., Болтарович З. Є.* Поділля / Артюх Л. Ф., Балушок В. Г., Болтарович З. Є. та ін. – К.: НЦК «Доля», 1994.
2. *Булгакова-Ситник Л.* Подільська народна вишивка. (Етнологічний аспект) / Булгакова-Ситник Л. – Львів: Ін. народознавства НАН України, 2005. – 338 с.
3. *Біляшівський М.* Дещо про українську орнаментику / Микола Біляшівський // Сяйво. – 1913. – № 3. – С. 72-78.
4. *Білецька В. Ю.* Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация. – Матеріали до етнології і антропології / Білецька В. Ю. – Львів, 1929. – Т. 21, 22. – Ч. 1. – С. 44-109.
5. *Винничук В.* Орнамент у вишивці та ткацтві Волині / Винничук В. – Луцьк: Надстир'я, 2004. – 160 с.
6. *Воропай О.* Звичаї нашого народу. [Етнографічний нарис] / Воропай О. – К.: Оберіг, 1993. – 590 с.

7. Гурська А. С. Мова та граматика українського орнаменту: Навчально-методичний посібник. – К.: Альтернативи, 2003. – 144 с.: іл.
8. Добрянська І. О. Типи та колорит західноукраїнської народної вишивки / І. О. Добрянська, І. Ф. Симоненко. – К.: Народна творчість та етнографія, 1983. – № 4. – С. 75-83.
9. Кривинюк О. Українські народні узори з Київщини, Полтавщини, Катеринославщини. [Альбом-буклет] / Ольга Кривинюк. – К.: О. Кривинюк, 1928. – 6 с.
10. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка / Кара-Васильєва Т. В., Чорноморець А. – К.: Либідь, 2002. – 160 с.; іл.
11. Кара-Васильєва Т. В. Народна вишивка / Кара-Васильєва Т. В. – К.: Либідь, 1996. – 99 с.
12. Кульчицька О. – Народний одяг Західних областей УРСР / О. Кульчицька. – К.: ВАН УРСР, 1959. – 74 табл.
13. Косачева О. Український народний орнамент: вишивки, ткани, писанки / Косачева О. – К.: Тип. С. В. Кульженко, 1876. – 17 с.
14. Куровські Л. і В. Сановлення Богині: Священні знання слов'янського народу / Куровські Л. і В. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2010. – 320 с.
15. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка Західних областей УРСР / Р. В. Захарчук-Чугай. – К.: Наукова думка, 1988. – 184 с.
16. Стасов В. Русский народный орнаментъ. Шитье, ткани, кружева / Стасов В. – СПб.: Издательство поощрения художников, 1872. – Вып. 1.
17. Надольний І. Ф. Філософія. Навч. посіб. / Л. В. Губерський, В. П. Андрущенко та ін.; за ред. Надольного І. Ф. – 6-те вид., випр. і доп. – К.: Вікар, 2006. – 534 с.
18. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту / Григорій Павлуцький [Передмова Миколи Макаренка]. – К.: ВУАН, 1927. – 27 с.
19. Павлович Г. Українські взори XVIII-го віку / Г. Павлович, П. Семенцова. – СПб.: Невская хромо-литографія, 1909. – Вип. 1.
20. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики [текст]: (Іконографія, номінація, стилістика, типологія): Навч. посібник для вузів / М. Р. Селівачов. – К.: АНТ, 2005. – 400 с.
21. Чумарна М. І. Код української вишивки / Чумарна М. І. – Львів: Апріорі, – 2008. – 188 с.: іл.
22. Польові матеріали, зібрані в с. Городок Заліщицького району // Архів автора. – Зошит № 1. – С. 4.
23. Польові матеріали зібрані в м. Збараж Збараського району // Архів автора. – Зошит № 5. – С. 1.
24. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.: іл.



Вишивка дитячих святкових сорочок



Вишивка жіночої весільної та чоловічої святкової сорочок

**TRADITIONAL RITUAL DESTINATION OF EMBROIDERY IN THE DECORATING
OF FOLK COSTUMES IN TERNOPIL REGION
IN THE 20th CENTURY**

Nataliya VOLYANYUK,
graduate student, Lviv National Academy of Arts,
Kremenets, Ukraine

Annotation. The article analyzes the traditional ritual destination of embroidery in decorating the children's, girl's, women's and men's clothes. Considered first of all is the symbolism of geometric ornament that is popularly thought of as amulets and is common throughout the region.

Key words: ornament, semantics, folk embroidery, clothing, tradition, symbols.

ТРАДИЦІЙНІ СПОСОБИ ОЗДОБЛЕННЯ ХУДОЖНІХ ВИРОБІВ ЗІ ШКІРИ НА ЗАХІДНОМУ ПОДІЛЛІ

УДК 745.53.021 (477.4)

Наталія КІЩУК,

*аспірант ЛНАМ, викладач Косівського інституту прикладного
та декоративного мистецтва ЛНАМ,
м. Косів, Україна*

Анотація. У статті розглядаються особливості декорування виробів зі шкіри, описується послідовність виконання технологічних операцій, прослідковується домінування певних технік оздоблення та художніх засобів на виробках зі шкіри у Західному Поділлі.

Ключові слова: вироби зі шкіри, способи оздоблення, декор, художні особливості, Західне Поділля.

Обробка шкіряної сировини й оздоблення виробів зі шкіри належить до найдавніших видів людської діяльності та творчості. Проте на вироби зі шкіри згубно впливали природні фактори, що сприяли їх руйнуванню. Саме тому виникають певні проблеми щодо простеження розвитку технік оздоблення та технології обробки шкіри. Але наші уявлення значно розширюють археологічні дослідження. Знайдений фактологічний матеріал (інструменти для вичинки й оздоблення шкіри, кістяні та металеві прикраси, які нашивали на шкіру чи хутро) дозволяє виявити вузькоспеціальні аспекти шкіряного виробництва, а саме: вичинку шкіри, способи оздоблення, характер декору.

Різноманіття виробів зі шкіри та їх художня своєрідність безпосередньо залежить від технології виготовлення й декорування. Способи оздоблення виступають творцями локальних особливостей шкіряних виробів, що в результаті позначається на конструктивно-стильовому та колористичному вирішенні силуету традиційного комплексу вбрання.

Західноподільські вироби зі шкіри характеризуються гармонійним поєднанням матеріалу, форми, конструктивних прийомів і художньо-технічних засобів. Народні майстри виробили певну систему у використанні технологічних прийомів оздоблення шкіряних виробів. Вибір способу декорування був продиктований ви-

дом вичиненої шкіри й функціональним призначенням виробу. Так, на шкірах рослинного дублення виконували різні види тиснення, гравірування, ажурне вирізування. Шкіри дублені мінеральними солями декорували аплікацією, плетенням, вишивкою тощо.

Для детального вивчення технологічних прийомів оздоблення слід перш за все розглянути кушнірські вироби, які найкраще донесли до наших днів інформацію про побутування та домінування певних технік на території Західного Поділля.

За словами кушніра із с. Мислова М. С. Патрила, існувала певна послідовність процесів обробки шкіряної сировини, якої дотримувались західноподільські майстри. Основним матеріалом для кушнірських виробів служили шкури овець. Найкращої якості овчини отримували при забої тварин влітку. Зняті шкури консервували двома способами: висушуванням чи сухосолінням. Після цього шкури відмочували у воді, тобто повертали до стану парної, а також видаляли «навал» – бруд, залишки м'яса, підшкірну клітковину (пліву). Для зняття плівки використовували спеціальний інструмент – шкафу. Пізніше шкури засипали квасом з солі й «грису» і залишали в теплом місці. Вистояні шкіри пом'якшували та розтягували на «п'ялах». Завершальною операцією було вибілювання. Білили шкіру натираючи алебастровим каменем [1].

Користуючись загальнопоширеними способами вичинки, західноподільські кушніри виробили власні секрети, що дозволяли надавати певних відтінків навіть білим овчинам. На Західному Поділлі кушнірам вдавалось фарбувати овечі шкіри й зі сторони хутра. Уже на етапі первинної обробки сировини подільські кушніри прагнули досягти високих фактурних якостей, потрібного кольору [2, с. 430].

Овечі шкіри білого кольору були якіснішими, проте дорогими. Натомість вироби червонодубленої овчини були дешевшими і мали більший попит на місцевих ринках [3, с. 121]. Тому червоні кожухи часто використовували для щоденного вжитку.

Повсякденні кушнірські вироби не декорували, а певної художньої виразності досягали завдяки поєднанням різних за кольором й фактурою шкір, тла виробу і коміра, зборками на лінії талії, нашиванням на конструктивні шви вичинених шкіряних стрічок – «юрівок» та облямовуванням країв «флейтівкою» (смужка фарбованої голеної шкіри) [3, с. 115]. Так, лінії з'єднання дета-

лей на кожухах ніколи не приховувалися, а використовувалися як декоративний засіб.

Для виготовлення комірів, оздоблення всіх країв виробу використовували смушок – вичинені шкіри молодих ягнят. На Західному Поділлі використовували смушок чорного кольору [2, с. 431] власного виробництва, куплений на базарах чи імітований вовняними нитками.

Різні технологічні способи оздоблення застосовували західноподільські кушніри для прикрашання святкових виробів з овчини. Одним із таких художніх прийомів було оздоблення «снуром» [4, с. 86] – об'ємними вовняними крученими шнурами, які зазвичай нашивали по лінії з'єднання швів, уздовж пілок, на лінії талії, на рукавах. Даний спосіб оздоблення на Західному Поділлі домінував у творенні фактури декору. Побутували також кушнірські вироби, де кручений шнур був обрамленням вишитого декору, контурів мотивів аплікації, а іноді самотійно творив графічні елементи композиції.

Найбільш розповсюдженим засобом оздоблення кушнірських виробів на Західному Поділлі була вишивка. Тут народні майстри досягали особливих фактурно-колеристичних ефектів, поєднуючи різні шви. Для вишивки найчастіше використовували прядені лляні чи вовняні нитки, фарбовані рослинними барвниками. На початку ХХ ст. кушніри почали користуватися також фабричними: бавовняними й шовковими нитками. Із вишивальних технік найбільш вживаними були гаптування, стебнівка, ретязь, козлик, ланцюжковий шов.

У виробах західноподільських кушнірів гаптування (пряма гладь) часто було єдиною технікою оздоблення (с. Садки Заліщицького району). Орнаментальні мотиви вишивали безпосередньо на деталях виробу або вишивали окремо, а тоді нашивали на лейбик. Декор розміщували навколо країв виробу, акцентом часто виступали кишені. Контури мотивів спочатку відмальовували на шкірі олівцем або відтискували тупим кінцем ножа, проколювали отвори тонким шилом, а потім гаптували. Характерною особливістю такого шва є настил стібків цілковито з лицьової сторони, який творить основний рисунок орнаменту, а з вивороту дрібненькі стібки тільки описують його контури [5, с. 211]. Гладь вишивається грубими нитками – шерстю.

Стебнівка, козлик, ланцюжковий шов нерідко були доповненнями до інших технік оздоблення, замикали й завершували загальну композицію. Проте на кушнірських виробах Західного Поділля зустрічаються й широкі смуги геометричного орнаменту на бокових швах лейбиків, вишиті технікою «козлик» (с. Коропець Монастирицького району). Також на виробах з червонодубленої овчини вишивка техніками «козлик» і «стебнівка» були панівними у творенні «легкого» декору.

Значне місце серед технік оздоблення кушнірських виробів на західній частині Поділля займала аплікація сап'яном і сукном. Оперуючи невеликою кількістю технічних засобів, народні майстри проявляли невичерпну фантазію у розробці мотивів, їх композиційного ладу. Геометричний орнамент включав складні мотиви, в основі яких були трикутники, зубці, гачкоподібні та короноподібні елементи, своєрідно компоновані, що відрізняло західно-подільські вироби з овчини від інших кушнірських осередків. Аплікацію виконували кількома способами. Найпростіший спосіб – це прикріплення до виробу вирізаних елементів декору тільки в декількох місцях. Даний спосіб був поширений до кінця XIX ст., пізніше почали його використовувати фрагментарно, лише в елементах декору кишень. Згодом поширення набув інший спосіб: вирізаний із сап'яну елемент декору кріпили до основи виробу і по краях аплікації клали вовняну кольорову нитку, яка прикривала краї аплікації, облямовувала та підкреслювала силуети орнаментальних мотивів. Західно-подільські кушніри наносили поверх мотивів аплікації шви з вовняних ниток контрастних кольорів, що водночас скріплювало їх з основою й додавало фактурних ефектів декору.

В оздобленні кожухів у Заліщицькому та Борщівському районах використовували «переборки» – плетення шкіряною стрічкою. Плетення розміщували вздовж передніх пілок, на лінії талії й бокових швах. Для виконання плетення на шкірі спочатку робили ножом прорізи завдовжки 2 см та в інтервалі 1 см. Через прорізи перебирали шкіряну стрічку чи вовняну нитку, так щоб вона утворювала ритмічне чергування темного й білого кольорів. «Переборки» в кушнірських виробах виконували роль розмежування декору або ставали центральним елементом, навколо якого розміщували аплікативні мотиви.

Цікавими є художньо-технологічні прийоми, які застосовували західноподільські шевці. На Західному Поділлі найпоширенішими техніками оздоблення виробів шевського промислу були: перфорація, аплікація, тиснення штампами, оздоблення металом. Дані способи декорування побутували на всій території Західного Поділля, оскільки шевський промисел в кінці ХІХ ст. набув значного поширення. Як зазначають дослідники, не було жодного населеного пункту на Поділлі, де б не було шевця. Шевці виготовляли чоботи і черевики. Сировиною для виготовлення взуття служили шкіри великої рогатої худоби, коней, овець та кіз. Обробка шкіряної сировини для шевських виробів мала процеси, аналогічні з виготовленням овчини, зокрема консервування та відмочування. Проте тут обов'язковим процесом було обезволошення (видалення шерсті). Шкури вимочували у вапняному розчині, після «згонили» шерсть за допомогою спеціального інструмента – тупака. Голені шкіри (без шерсті) промивали й дубили. Для дублення використовували кору дерев, в яку завертали шкіру, клали у діжку і заливали водою. Вибір дубника залежав від потрібного кольору сировини, наприклад, жовтий отримували з кори верби, кавовий – з дуба, чорний – із сосни. Пошуки західноподільськими майстрами пропорційних співвідношень дубильних речовин (кори дуба, вишні, верби, рідше сливи) дозволили досягти різних відтінків вишневого та коричневого кольору. Коли шкіра набувала потрібного кольору, її витягували і виминали макогоном для еластичності. Процес вичинки шкіри тривав 4-5 місяців [1].

Крім шкір власного виробництва, західноподільські шевці купували на місцевих ринках сап'ян і юхт.

Сап'ян («софіян») – тонка козяча шкіра, дублена рослинними екстрактами. Такі шкіри є тонкими, м'якими, щільними та характеризуються насиченими яскравими кольорами. Сап'ян використовують для оздоблення виробів і виготовлення святкового взуття. Особливо поширені були сап'янові чоботи («сап'янці на рипах») червоного, коричневого й жовтого кольорів.

Юхт – шкіра рослинного дублення з попередньою обробкою жиром (жирування), виготовляється із шкір великої рогатої худоби, свиней, коней, яка характеризується щільністю, товщиною та формостійкістю. Юхтові чоботи шили з довгими халявами, у чоловіків чорного кольору, у жінок – червоні та коричневі. На По-

діллі виготовляли також взуття з хромових шкір, яке було легшим, але дорожчим ніж юхтове.

Зазвичай кожен подолянин мав у вжитку дві пари чобіт – святкові й повсякденні. Щоденне взуття було на подвійній підошві («пришиви»), яке не декорували. В святковому взутті підошву кріпили до низу з прокладанням ранту, який виконував утилітарну й декоративну функції. На Західному Поділлі шевці часто підкреслювали конструкцію взуття, декоруючи лінії з'єднання деталей та верхню частину халяв, перфорацією. Особливо декорували жіноче взуття, де художньої виразності досягали поєднанням декількох технік, а саме: аплікації, тиснення, декоративних швів.

Західноподільські майстри декорували шкіряні пояси гарячим та холодним тисненням штампами, яке часто комбінували з плетінням (Заліщицький район), ажурним вирізуванням та декоративними швами (Монастирицький район). Орнаментальні мотиви декору розміщувались по всій площині пояса або були тільки частково спереду. Композиційними акцентами служили пряжки.

Як бачимо, способи оздоблення шкіряних виробів мали певні стадіальні процеси, відбувався розвиток від найпростішого зшивання шкір різних фактур до утворення складних орнаментальних композицій, що відображали регіональні смаки та традиції.

Аналіз технологічних принципів декорування західноподільських виробів зі шкіри дозволяє простежити, що народні майстри, оперуючи певною кількістю технічних засобів, поширених і в інших етнографічних регіонах, створювали цікаві композиційні схеми декору, які мали власну систему художнього вислову, посилювали естетичне звучання виробів і творили локальні особливості даного етнографічного регіону.

ЛІТЕРАТУРА

1. Записано у с. Мислова Підволочиського району Тернопільської області від кушніра Патрила Михайла Семеновича, 1929 р. н.
2. Поділля: Історико-етнографічне дослідження/ Артюх Л. Ф., Балушок В. Г., Болтарович З. Є. та ін. – К.: Доля, 1994. – 504 с.
3. Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка: Етнографічний аспект/ Ред. О. М. Козакевич. – Кам'янець-Подільський: Медобори, 2006, 2010. – 336 с.

4. *Захарчук-Чугай Р. В.* Українська народна вишивка. Західні області УРСР. – К.: Наукова думка, 1988. – 194 с.
5. Українське народне вишивання: Навч. Посібник / К. Р. Сусак, Н. А. Стеф'юк. – К.: Науковий світ, 2006. – 284 с.

**TRADITIONAL WAYS OF DECORATING ARTISTIC LEATHER WORKS
IN WESTERN PODILLYA**

Natalia KISHCHUK,

*post-graduate of Kosiv Institute of Applied and Decorative Art,
Lviv National Academy of Arts,
Kosiv, Ukraine*

Annotation. *The author considers peculiarities of artistic leather works decoration in this article. She describes the execution process in technological sequence and traces the domination of particular ornamental techniques and artistic means in leather works from Western Podillya.*

Key words: *leather works, ways of decoration, décor, artistic peculiarities, Western Podillya.*

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ КЛАСИЧНОГО ЮВЕЛІРНОГО ДОМУ «ЛОБОРТАС»

УДК 739.2(477)«19/20»

Сергій ЛУЦЬ,

*аспірант Львівської національної академії мистецтв,
м. Київ, Україна*

Анотація. Враховуючи відсутність української ювелірної школи як такої після другої половини ХХ ст., аналіз творчого становлення Класичного ювелірного Дому «Лобортас» є принципово актуальним, що допоможе дослідити форсування нових традицій та визначити місце Класичного ювелірного Дому «Лобортас» в просторі українського ювелірного мистецтва на зламі ХХ-ХХІ ст. Також необхідне з'ясування принципів та методик як важливих складових у формуванні нової української школи ювелірного мистецтва.

Ключові слова: Класичний ювелірний Дім «Лобортас», Фаберже, ювелірна фірма, мистецтво, художник, майстер, ювелірні прикраси.

З погляду стратегічного бачення в Україні, в силу історичних причин, нині склалася сприятлива ситуація для відродження ювелірного мистецтва. Завдання українського ювелірства – вдало скористатися цим моментом. До того ж багато десятиліть обмежень на роботу в цій галузі зосередили значний обсяг нової інтелектуальної творчої думки, що втілюється у різноманітті теперішнього українського ювелірного мистецтва.

Епоха сьогодення вирізняється багато більшою стрімкістю подій у порівнянні з часами наших великих попередників, тому Класичному ювелірному Дому «Лобортас» за період свого творчого варіювання вдалося досягти таких переконливих результатів, на досягнення яких у XVII-XX століттях знадобилося б значно більше часу. Успіхи підтверджують вісім найвищих нагород найбільш представницького українського форуму «Ювелір-Експо Україна», який щорічно проводиться АТ «Київський міжнародний контрактний ярмарок», а також багатьма іншими престижними нагородами.

Враховуючи відсутність української ювелірної школи як такої після другої половини ХХ ст., аналіз творчого становлення Кла-

сичного ювелірного Дому «Лобортас» є принципово актуальним, що допоможе дослідити форсування нових традицій та визначити місце Класичного ювелірного Дому «Лобортас» в просторі українського ювелірного мистецтва на зламі ХХ-ХХІ ст. [1, с. 261]. Також необхідне з'ясування принципів та методик як важливих складових у формуванні нової української школи ювелірного мистецтва.

Слід зазначити, що коли дослідження творчості окремих художників, майстрів-одинаків українського ювелірного мистецтва з різних регіонів певною мірою відбувалося [2], [4], то аналізу специфіки роботи синтезу творчих колективів, зокрема такого, як Класичний ювелірний Дім «Лобортас», вкрай мало.

Мета статті – розкрити організаційно-творчі особливості становлення даної української ювелірної фірми впродовж 1991-2013 років.

Разом з тим, в книжці Т. Кари-Васильєвої, З. Чегусової «Декоративне мистецтво України ХХ століття» переконливим є твердження: «... Наприкінці 90-х років Дім Лобортас своєю діяльністю намагається активно впливати на весь ювелірний простір України, залучаючи багатьох ювелірів до шляхетного суперництва, котре, своєю чергою, веде до формування національної школи ювелірного мистецтва...» [1, с. 261].

Класичний ювелірний Дім «Лобортас» – це ювелірна фірма, що працює у новому для ювелірного мистецтва стилі, який відображає духовний та естетичний світ нашого народу – «Романтичний авангард». Романтизм – це стан, властивий українській душі, він робить ювелірні прикраси загадковими, витонченими. Авангард же вимагає постійного пошуку нової, прогресивної форми.

Джерелом творчості означеної ювелірної фірми є скарбниця світової культури: мистецтво древніх греків, Боспорського царства, Візантії. У своїх роботах художники та майстри прагнуть продовжити традиції давніх золотарів, втілюючи їх у життя за допомогою сучасних технологічно-технічних та художньо-образних «ноу-хау» [3].

Роблячи перші самостійні кроки в ювелірному мистецтві, «лобортасівці», як і всі початківці, повинні були розробити власну стратегію і тактику досягнення поставленої мети. Опираючись на досвід майстрів світового значення, таких як Фаберже, Картъє,

Тіффані, було проаналізовано помилки та успіхи знаменитих колег та визначена власна тактика, яка діє у даному випадку.

Насамперед, Ігорю Лобортасу та колективу Класичного ювелірного Дому «Лобортас» треба було довідатися, скільки років знадобилося невеликим ювелірним майстерням минулого, щоб вирости до рівня відомих ювелірних фірм. Світове визнання прийшло до Фаберже і Картьє тільки після тридцяти років напруженої праці, причому п'ятнадцять з них були витрачені на придбання авторитету у власних країнах. Після таких наочних прикладів «Лобортас» не будують ілюзій і смиренно прийняли те, що процес власного становлення не буде швидким. Однак, з огляду на колосальний темп сучасного життя, можна сподіватися на гарні результати, що вже з'явилися та без сумніву будуть з'являтися у недалекому майбутньому.

Прикраси Фаберже і Картьє цінуються за те, що в них відображається великий потенціал справжнього мистецтва. Те ж саме намагається втілити і колектив Класичного ювелірного Дому «Лобортас» в своїх роботах. Всупереч загальному прагненню заробляти на виробництві ювелірних виробів масового попиту, КюД «Лобортас» створює елітарні предмети мистецтва, які не знають аналогів у технічному виконанні. Безумовно, є зрозумілим, що створення мистецтва – не найшвидше джерело доходу. З іншого боку, раціональний розподіл засобів тільки в цій області дає можливість прискорити процес формування свого стилю, своєї ювелірної школи, відкриваючи перспективи для синтезу творчої думки і фінансових можливостей.

Для серйозної ювелірної фірми дуже важливим кроком є створення особливого поля власних здобутків, що входять у колекції багатьох колекціонерів. Історія показує, що навіть відомі ювелірні фірми не могли собі дозволити великі зібрання своїх творінь, тому що такі колекції дуже дорогі. На фірмі Фаберже знайшли вихід з цього положення – багато унікальних робіт цієї фірми виготовлялися на замовлення з правом їхньої подальшої демонстрації на виставках. Класичний ювелірний Дім «Лобортас» також вирішив скористатися цим досвідом, тому прикраси його майстрів виставляються на публічний огляд навіть після продажу. Колекція не тільки демонструє досягнення фірми, представляє її в очах суспільства, але вона в стані відстояти своїх творців перед спогляданням найсуворіших критиків. Наприклад, колек-

ція відомих яєць Фаберже була зустрінута шквалом критики на Всесвітній виставці 1900 року в Парижі, однак вона продемонструвала небачений до того колосальний обсяг технічної ювелірної думки, що змусило швидко змовкнути голоси недоброзичливців, а Карл Фаберже став власником ордена Почесного легіону [6].

Як говорить І. Лобортас: «Створення колекційних прикрас накладає на нас значні зобов'язання – виконання кожної роботи повинно бути доведене до досконалості, щоб, як говорив класик радянської літератури, “не було боляче за...”. Ми сподіваємося, що за визначену кількість років ми сформуємо в нашій країні досить сильну колекцію, демонструючи яку, можна буде заявити про себе як про ювелірну школу» [6].

У внутрішній політиці Класичний ювелірний Дім «Лобортас» дотримується принципу суворої підпорядкованості майстра, який виконує роботу художника, що веде проект. Майстер повинен знайти таке пластичне і технічне рішення, що абсолютно відповідало б задуму художника. Пізніше творчі лідери КюД «Лобортас» в сторінках історії світового ювелірного мистецтва знайшли, що саме так працював Жан Шлюмбергер, що у такий самий спосіб домігся разючих результатів у 50-60-х роках ХХ ст., будучи головою ювелірного Дому «Тіффані». «Як і великому маестро, нам дуже важливо зберегти в предметі ювелірного мистецтва те, що робить його прикрасою, – говорить Ігор Лобортас, – технологічна сторона роботи не повинна переважати над естетичною. Однак, завдяки технічним прийомам, краса стає максимально зручною, підвищуючи цінність роботи майстра, як твору мистецтва. У сучасній ювелірній справі з'явилося безліч напрямків, у яких практичність виробу приноситься в жертву фантазії художника аж до крайньої незручності в застосуванні предмета. У ювелірній творчості бажано уникати таких крайностей» [6].

Крім складностей, якими буває всяке мистецтво, в наші дні художник спокушається перетворити свою справу в комерційну діяльність, що зводить мистецтво до утилітарного рівня. Особливо схильні до цього ювеліри. Прагнучи підвищити вартість виробу, багато майстрів вміщують в роботу якомога більше дорогих матеріалів у великій кількості, що найчастіше негативно відбивається на художній стороні виробу. Дорогоцінне каміння і метали – невід'ємна частина ювелірного виробу, але в прикрасі вони по-

винні гармонійно поєднатися, вигідно підкреслити шляхетність один одного, а не перетворювати предмет просто у дорогу дрібничку. КюД «Лобортас» керується тим, що процес створення ювелірної прикраси не можна прив'язувати до швидкого комерційного результату, потрібно намагатися виконати виріб настільки добре, щоб він, поза всякими сумнівами, знайшов свого шанувальника. На жаль, це не притаманно більшій кількості ювелірних фірм-виробників, праця яких прямо залежить від швидкої купівельної здатності продукції. Але крім фірм є чимало висококваліфікованих майстрів, що працюють самотійно. Такі майстри-одинаки так само багато в чому обмежені у своїй діяльності. Протягом свого творчого шляху вони, у силу своєї відособленості, здатні створити порівняно невелику кількість незвичайних розробок, творів мистецького рівня. До всього, такий ювелір позбавлений можливості подивитися на свою роботу з боку, оцінити її «свіжим поглядом». З таких рук звичайно виходять непогані предмети, але рідко виняткові, тому що майстер не завжди може бути однаково успішним у всіх технологічних процесах та ділянках роботи, з яких складається створення ювелірної прикраси. До того ж якість виробів «одинаків» рідко може зрівнятися з здобутками колективної творчості. Для досягнення високих результатів серед майстрів повинна бути вироблена спеціалізація діяльності в залежності від природних дарувань і покликання ювеліра. Поєднуючи колективну працю майстра і художника, Класичний ювелірний Дім «Лобортас» створює творчі союзи, що відкриває простір для нових можливостей. Перед добре організованим, сильним у своєму творчому потенціалі колективом реально ставити завдання, непосильні окремо взятому майстрові, завдання найвищого ступеня складності [6].

Таким чином, одним з найважливіших моментів високих фахових результатів є розмежування праці, але й разом з тим безперервна підпорядкованість художника і майстра. Колективна праця багатьох високопрофесійних майстрів-ювелірів, грамотне, з архітектурною та інженерною творчою думкою вирішення проекту майбутнього твору і є одним з стратегічних пунктів Класичного ювелірного Дому «Лобортас».

Треба зауважити, що в технічній стороні роботи «Лобортас» дотримується переважно ручного виготовлення ювелірних виро-

бів та виготовляє їх тільки в одному екземплярі, ставлячи якість художнього, творчого та технічного виконання на перше місце.

Сучасне ювелірне мистецтво здатне об'єднати в собі кращі досягнення минулого з новітніми винаходами в області ювелірних технік. Зокрема, Класичний ювелірний Дім «Лобортас» у своїх роботах зберігає позитивні сторони здобутків старовини, усуваючи їхні істотні недоліки. Наприклад, неперевершені прикраси XVIII ст. складаються з безлічі деталей, які монтувалися в єдине ціле за складною схемою, що створювало вишуканий, ажурний візерунок предмета. Серйозним мінусом такої прикраси була його непомірна вага. Розробляючи кожну ідею, творчий колектив «Лобортас» максимально полегшує предмет, зберігаючи його складність і ажурність, додаючи сучасну форму і пластику в ювелірній роботі.

Треба відмітити, що в досвіді попередників Дім «Лобортас» прагне відкрити те, що тільки окреслювалося в їхньому мистецтві, що не було ними цілком розкрито і реалізовано в проектах [5].

Отже, як кожній фірмі, що працює в області ювелірного мистецтва, Класичному ювелірному Дому «Лобортас» потрібно було знайти своє місце серед традицій світової і української ювелірної справи. Новий напрямок у ювелірному мистецтві – «Романтичний авангард», який представляє даний творчий колектив, створюється на міцній високопрофесійній основі багатьох існуючих світових шедеврів, однак звернення до еталонів класики аж ніяк не має в даному випадку плагіату. Дотримуючись ювелірних канонів у різноманітних техніках та прийомах творчої думки, Класичний ювелірний Дім «Лобортас» обрав за мету вписати українську сторінку в світову історію ювелірної справи.

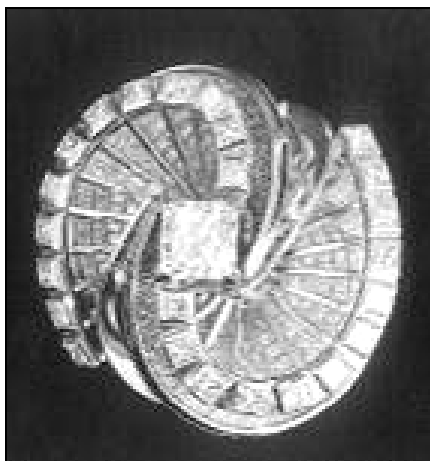
Творчий шлях Класичного ювелірного Дому «Лобортас» в умовах розвитку молодого країни показує, що мудре використання професійних технічних та художньо-творчих ресурсів, талановите спрямування в потрібне русло утворює в підсумку достатньо високі результати. І тут вагомий внесок у культурну скарбницю, з яким Україна, безперечно, може з гідністю представити себе на світовій арені, є результат злиття багаторічного досвіду попередніх поколінь та прогресивних ідей сучасності.



*«Небеса обітовані». Комплект (кольє, серезки, каблучки).
Золото, діаманти, бурштин, аметист.*



*«Душа світу». Кабінетна прикраса.
Золото, діаманти, срібло, сапфіри, ляпіс, раух топаз, нефрит.*



«Танець янгола». Каблучка. Золото, діаманти (837 шт).

ЛІТЕРАТУРА

1. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. – К.: Либідь, 2005. – С. 261-265.
2. Кравченко М. Авторські художні прикраси в Україні (кінець ХХ початок ХХІ ст.)// Образотворче мистецтво, 2012. – № 3-4. – С. 36-37.
3. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття 200 імен. Альбом-каталог. – К., 2002. – 511 с.
4. Шмагало Р. Ювелірне мистецтво України: авторський пошук і ринок // Образотворче мистецтво. – 2012. – № 3-4. – С. 34-35.
5. «Romantic Avant-garde» // Ілюстрований альбом. – К., 2003.
6. Тези з інтерв'ю І. Лобортаса, 2005 р.

PECULIARITIES OF THE FORMATION OF CLASSIC JEWELER HOUSE «LOBORTAS»

Serhiy LUTS,
*post-graduate of Lviv National Academy of Arts,
Kyiv, Ukraine*

Annotation. Taking into account the absence of Ukrainian jeweller school after the second half of the 20th century, an analysis of the creative formation of classic jeweller House «Lobortas» is fundamentally actual. It will help to investigate a rise of new traditions and define the place of classic jeweller House «Lobortas» in space of the Ukrainian jeweller art at the edge of 20th and 21st centuries. It is also necessary to find out of principles and methodologies, as important constituents in forming of new Ukrainian school of jeweller art.

Key words: Classic jeweller House «Lobortas», Faberge, jeweller firm, art, artist, master, jeweller decorations.

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ ОСОБЛИВОСТЕЙ МАЛЯРСТВА НА СКЛІ У ТВОРЧОСТІ ЗАКАРПАТСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ У КІНЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

УДК 75.023.1–033.5(477.87)«19»

Наталія МИРОНЧУК,
викладач Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна

***Анотація.** У даній статті висвітлюється процес трансформації традицій народного мистецтва малярства на склі в творчості професійних художників Закарпаття на сучасному етапі, а саме в кінці ХХ століття. Підкреслено важливість продовження спадщини минулого, його естетичного розуміння та констатації новаційних мотивів інспірацій в формуванні нового жанру образотворчого мистецтва. Проведено аналіз індивідуальної манери, стилю та технічних прийомів малярства на склі закарпатських митців.*

***Ключові слова:** мистецтво, етнокультурна традиція, сучасність, малярство на склі, Закарпаття.*

Малярство на склі має свою багату історію, початки якої йдуть у давнину. Малювання на склі пізнали вже стародавні єгиптяни. Однак давні традиції в більшій мірі торкаються самого матеріалу скла, який протягом багатьох століть набув значних досягнень щодо технології спектру, склавши основу самоцінного різновиду декоративно-прикладного мистецтва, а саме – «художнє скло». Ми звертаємось до скла як до основи (поруч із полотном, картоном, папером), на якій художник в той чи інший спосіб малював фарбами.

Звертаючись до сучасного малярства на склі у творчості художників Закарпаття, необхідно зазначити, що це – галузь професійної діяльності, яка з одного боку характеризується особистісними творчими проявами, з іншого – закорінена на ґрунті певної національної традиції.

Образотворча культура Закарпаття розвивалася в контексті тих держав, до складу яких входив край історично – тривалий час. «Вона не була поглинута й адсорбована, а знайшла гармонійність існування у конгломераті культурних проявів специфічного карпатського регіону. Традиційні народні промисли, старовинна дерев'яна архітектура та будівництво, оригінальні та самобутні твори прикладного характеру стали тим джерелом, з якого поллється

благодать щирого і правдивого у своїй основі професійного мистецтва краю. Історично-культурна маса народного мистецтва виявилася тим енергетичним та естетичним потенціалом, що спрацював як релігійний фактор для усього мистецтва Закарпаття» (26, с. 6).

Закарпатський мистецтвознавець Л. Біксей зазначає: «Здорова у своїй основі культура народів та народностей, які обрали своєю Батьківщиною Закарпаття, несла потужний заряд життєствердження та оптимізму. Сила рідної землі, сила духу людей була тим об'єднуючим фактором, який став головним чинником історичного поступу» (26, с. 6).

Одним з основних завдань нашого дослідження є вивчення процесу трансформації традицій народного мистецтва (в даному випадку малярства на склі) в творчості професійних художників. Наївний художник приймав світ, безконечність, час і моделював своє бачення форми чи зображення.

Характерною особливістю життя народу є його синкретичність, початкове злиття реального з ірреальним, народні художники самі не усвідомлюють, що творять одухотворені твори мистецтва, які виявляють їх інтуїтивні почуття. Структура народного мистецтва узгоджена з тими закономірностями, що притаманні законам природи і послідовно діють завжди і всюди: в побуті, праці, дозвіллі.

Отже, пізнання народного малярства в естетичному розумінні, виводить нас на шлях багатостороннього і глибокого розуміння загальних основ мистецтва, а його трансформація на сучасному етапі – це особистісні творчі втілення, що віддзеркалюють поєднання традиційної та професійної творчої культури.

Малярство на склі як вид образотворчого мистецтва засяло новими гранями в кінці ХХ ст. і заговорило про себе з нового боку. Адже із «наївного» стану воно переросло у різновид професійного мистецтва і на тлі звичних станкових робіт вирізняється новизною трактування та пошуку теми. А нові технічні можливості та матеріали збагачують тафлю скла такими ефектами, які не можна досягнути в будь-якій техніці малярства.

Вікові традиції малярства були зосереджені на релігійній тематиці і обмежувались певним колом сюжетів, що були найближчі народній свідомості. Реалії сучасного малярства на склі не мають ніякого обмеження ні в темі, ні в композиційному трактуванні площини. Вони сповідають пластичні критерії, формовияви, гармонію кольорових зіставлень. Новаційні мотиви інспіруються багатьма факторами і творять новий жанр образотворчого мистецтва.

Визначним явищем в історії сучасного українського малярства на склі була виставка в Національному музеї Львова, ініційована галереєю «Дзига» 1997 р. Вона вразила багатогранністю сюжетів, технічних прийомів, колористичних зіставлень. Жюрі визначило переможців, серед них: Андрущенко, Данилів. Експозиція вміщувала багато гуцульських ікон з приватних збірок та велику кількість творів сучасних художників різних поколінь. Ця виставка є прикладом неперервності традиції цього різновиду мистецтва. Твори, виконані в цій техніці, є результатом творчого процесу, випробовані змістом і є тим продуктом, що й ініціюють явище мистецтва.

В чому полягає різниця між малярством на склі з позиції часу? Якщо сто років назад цей вид малярства був прерогативою народного мистецтва, то через століття професійні митці відродили і збагатили малярство на склі новими технологічними прийомами та застосуванням синтетичних матеріалів. Якщо старі майстри використовували для покриття олійні фарби локальних кольорів, то сучасні мистці займаються змішуванням кольорів і збагаченням кольорової палітри, застосовуючи ті кольори, яких не зустрічаємо у старих взірцях; серед них фіолетові, наближені до них червоні. Площини скла набирають різних кольорових відтінків, від пастельних до темних, від активних яскравих до контрастних співставлень, змінюється і концепція декораційна, композиції сучасних робіт на склі мають ефект співставлення гладких і фактурних площин.

Якщо народні «картинки» ХІХ – поч. ХХ ст. були копіями якогось взірця, то сучасні роботи є оригінальними композиціями художника. Термін «Закарпатська школа живопису» завдячує своїй з'яві Адальберту Ерделі (1891-1955) та Йосипу Бокшаю (1891-1975), що і є її основоположниками.

«Чесне мистецтво – ось що стало наріжним каменем цієї школи» [26]. Стильова та ідейна єдність, декоративність трактування площини, реалістичні принципи, зв'язок з народним мистецтвом характеризують цю своєрідну школу. А професійна підготовка та активність життєвої позиції А. Ерделі, Й. Бокшая, Е. Грабовського, Ф. Манайла, А. Коцки, Е. Кондратовича, З. Шолтеса, А. Борецького – стали гідними до наслідування молодим художникам. У 1931 році було засноване Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі, головою якого був Адальберт Ерделі. 16 серпня 1946 року новостворене Закарпатське відділення Спілки художників України очолив А. Ерделі, маестро, що здобув професійну освіту в Будапешті, Мюнхені, а естетичні засади вдосконалю-

вав у Парижі. «Митець – поет, митець неординарний та послідовний, на терені рідного краю мріяв принести найкраще в скарбницю світової культури і мистецтва» [Там само].

Ціла плеяда художників-послідовників продовжило традиції, закладені корифеями, серед них: Б. Бедзир, Н. Кашшай, В. Микита, Ю. Герц, В. Габда, П. Балла, Є. Бедзир-Кремницька, Е. Медвецька, М. Медвецький, В. Бердар, В. Звенигородський, І. Ілько, Й. Бабинець, Й. Рушак, В. Приходько, Т. Данилич, В. Скакандій, І. Дідик, Н. Пономаренко, Л. Корж-Редько, Ф. Семан, І. Панейко, Н. Кирилова, В. Щур, Ю. Дикун та багато інших.

Сучасне малярство на склі розглядається як складова частина розвитку образотворчого мистецтва. Малярство на склі було різновидом народного мистецтва і ним не займалися професійні художники Закарпаття до 70-х років ХХ ст. Доступність матеріалу та можливість тиражування релігійних мотивів спонукала народних малярів до роботи. Тому про професійне начало тут не було і мови, малярству на склі відводилось естетичне і обрядове місце у побуті.

Органічним компонентом творчого процесу народного майстра виступає техніка виконання, бо малярство на склі має свою специфіку у технології та методі малювання. Колись використовували гутне, згодом перейшли на фабричне скло. Контурний рисунок наносився пером або пензлем. Після виконання контурів прокладали елементи декору, складки одягу, вимальовували дрібні деталі, легко відтіняли форму (28, с. 36). Потім, наклеївши в потрібних місцях фольгу, покривали все це олійною фарбою. Коли все висихало, зафарбовували тло. На верхній частині скла рисунок виходив у дзеркальному зображенні. Завершальний вигляд живопису надавало дерев'яне обрамлення, зафарбоване в темні кольори.

Для цієї техніки дуже важливим є чорний обвід контуру, що зроблений рукою художника і є тією лінією, що утримує площину кольору. Саме кольором визначається декоративне звучання зображення. Художник оперує яскравими кольорами – жовтим, білим, червоним, рожевим, синім, голубим, зеленим, створюючи сміливі контрасти, кольорові співставлення. При цьому локальність кольору розбивається чи рослинними мотивами, чи фактурами, що прикрашають тло.

Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва у 70-80-х роках зумів виховати цілу плеяду мистців, що захоплювались цією технікою малярства. Випускники Ужгородського училища прикладного та декоративного мистецтва,

що навчались у Львові, почали працювати у цьому напрямку, вивчаючи першоджерела, що знаходилися в етнографічних музеях Львова, Коломиї, Києва, збираючи літературу, що, на жаль, була видана польськими, румунськими, словацькими авторами. Це були перші спроби наслідування старих взірців.

Представники «закарпатської школи» в малярстві на склі використовують багато нових технологічних прийомів, експериментальних засобів, фактурних елементів і поєднують їх із новими сюжетами, побутовими сценами, філософськими темами, абстрактними композиціями. Саме це надає оригінального звучання картинам, виконаним на склі. Сучасні інтер'єри кафе, клубів, офісів чи індивідуального житла прикрашають яскраві твори, що творять елітний стиль мистецтва. Серед закарпатських мистців, що працюють у цьому виді малярства – Н. Кирилова, І. Дідик, Л. Аверкієва, А. Медвецька, Ю. Дикун, В. Щур, Н. Герчук. Багато випускників УКМ ім. А. Ерделі – В. Карташов, А. Крайнева, Іванка Дідик, Е. Ковач, В. Цомпель та ін. – виконали свої дипломні роботи у цій техніці.

Закарпатські художники творять у яскравих рефлексах сучасної епохи, звертаючись до інтуїтивного розуміння часу, пам'яті творчої думки минулого у сучасному. Емоції та спогади формують ідею і перетворюються у естетичні результати, використовуючи принцип лінійно-тональної організації скляної площини.

Тенденція зіставлення в одному композиційному полі елементів натуралістичного та умовного, поєднання стилізації і символізму властива творам Івана Дідика. Іван Дідик народився в 1951 році у с. Кострино на Закарпатті. Навчався в Ужгородському училищі прикладного та декоративного мистецтва та в Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва (відділ проектування меблів та інтер'єру). Після закінчення навчання і на даний час працює викладачем в Ужгородському коледжі мистецтв ім. А. Ерделі. Творчу діяльність розпочинає з 1975 року. Виставляє свої творчі роботи в Ужгороді, Львові, Києві, Тернополі, Угорщині, Чехії, Словаччині, Німеччині, Франції.

Малярством на склі почав захоплюватись у 1980-х роках. На багатьох виставках, де експонувалися його роботи, а саме в Німеччині (Прін ам Хімзея, Бад Дюркгайм), в Угорщині (Будапешт, Токай, Тайо, Шарошпоток), в Словаччині (Требішов, Братислава), в Ужгороді, в Києві та Львові, живопис на склі викликає особливе захоплення глядачів та мистецтвознавців. В газетній статті «Колір виноградної тіні» («Постуй»), зазначено: «...художник навмис-

не не уточнював, по який бік шиби малюватиме світ, лишивши собі волю інтерпретації постановок і вдивляння у далекі перспективи світу зовнішнього».

Іван Дідик працює і над релігійною тематикою: «Розп'яття», «Богоматір з Ісусом», «Святий Миколай», «Юрій Змієборець». В його роботах: «Золотий дощ», «Ранкова роса», «Політ бабки», «Створення світу», «Світ за вікном», «Теплий дощ», «До сонця» зображений СВІТ: світ спогадів, світ споглядання, світ роздумів, світ навколо нас. Це самостійні твори, що ніяк не прив'язані до традиційного малярства на склі, окрім техніки виконання. Вишукана кольорова гама характерна для робіт І. Дідика. А застосування золотих і срібних кольорів надає сучасного звучання його творам.

Інтуїція, спогад, випадок, гра формуються в оригінальні ідеї, сюжети, характерні для творчого доробку Юрія Дикуну. Юрій Дикун народився в 1963 році в Ужгороді. Навчався в Ужгородському училищі прикладного та декоративного мистецтва, на відділі художньої обробки металу. Продовжив навчання в Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва, на відділі проектування інтер'єру та меблів. Займається дизайном, з 1997 року працює викладачем в Ужгородському коледжі мистецтв ім. А. Ерделі на відділі художньої обробки металу. Творчу діяльність розпочав з 1989 року, малярством на склі захопився з 1990-х років.

Він любить вдаватися до оповідності та деталізації, чим дуже підкреслює свою життєствердну вдачу. Інтерпретуючи, шукаючи індивідуальний стиль, створює цілу серію робіт: «Краківський базар», «Павший ангел», «Гра в карти», «Тет-а-тет», «Золота рибка», «Циганка» тощо, що підтверджує вищесказане. Зображення мотиву риби дуже поширене у художника. Народжений під цим сузір'ям, він малює цілу серію, де виявляє таку фантазію, що не завжди знаходить логічне пояснення. Від простого силуетного трактування «Золотої рибки», «Нічної рибки», до фантазмагорії у «Мові риб», що в свою чергу ділиться на окремі сюжети: «Дует», «Коли падають маски» тощо.

Коли б зібрати всіх дивовижних риб, що зобразив художник, то вони не вмістилися б у великому акваріумі. Кольорова гама тонально насичена, строката, в ній переважають темно-зелені, коричневі, чорні кольори з незначними вкрапленнями золота.

Володимир Щур народився 2 січня 1942 року в селищі Волове, нині Міжгір'я, в родині тамтешніх учителів. Закінчив в 1965

році Ужгородське училище прикладного та декоративного мистецтва (відділ художньої обробки дерева). Творчу діяльність розпочав з кінця 1960-х років, малярством на склі займається з 90-х років ХХ ст. Він продовжує експериментувати з поєднанням різних матеріалів, пов'язуючи їх тематично, об'ємно, графічно, кольорово (дерево, метал, емалі, шкіра, карбування).

Не випадково, працюючи в художньо-виробничих майстернях Художфонду, вперше використовує принцип поєднання вітражного скла і дерева, у великій композиції «Символи Закарпаття» 1979 р. Монументальні фігури з дерева доповнені фоном-вітражем, який підсилює ефект простору, а кольорова гама скла підсилює деревні барельєфи своїм кольоровим блокуванням.

Тема побутової ікони його хвилювала ще з далеких повоєнних років. Прийшов час атеїзму, настав час урбанізації, появи нових матеріалів в більшості штучних, «під щось», змінився екстер'єр, інтер'єр, десь на задній план відійшла духовність. Художник ставить перед собою завдання знайти місце для ікони в сучасному інтер'єрі, де б органічно вписались сучасні предмети побуту (телерадіотехніка, меблі, килими та ін.) Ікона на склі, з її вічно яскравими полум'яними кольорами, повинна виділятися серед побутових речей, підкреслюючи важливість усього образу.

Випадково побачивши маленьку ікону на склі в с. Буківцеве Великоберезнянського району, художник загорівся бажанням спробувати себе в цій дуже захоплюючій техніці (малювання на склі).

У наш час появились нові матеріали (фарби, позолота, розчинники, інструменти для гравіювання на склі і таке інше). Художник намагається використати усі засоби, постійно експериментує, ніколи не повторюючи те, що було уже зроблено.

Вивчаючи основи традиційного іконопису світових майстрів, намагається знайти спосіб синтезу, не забуваючи про етнічну територію, вплив народного малярства на склі. Так появляються ікони, де використано два, а деколи і три скла, що дає стереоскопічний ефект. Цей прийом дає можливість виконати оклад на першому склі, зображення релігійного мотиву на другому склі, а тло, орнамента попадають на поверхню третього скла. Дуже часто художник вписує в тло композиції визначні храми або дуже характерні елементи тих місць, де виконує роботу. Такими є: «Богоматір Тайська», «Ангел хранитель», «Богородиця трирука» та інші.

Сама технологія розпису на склі дає можливість виконати задуману тему не спонтанно, а добре продумати почерговість нане-

сення позолоти, кольорів, прошкрябування і т. д., на що потрібно досить багато часу.

З радістю сприйняв В. Щур замовлення на виконання іконостасу для храму в селищі Перечин, Закарпатської області. Всі ікони виконані на склі по класичному канону. В храмі вже знаходиться ікона «Миколи Чудотворця» (170x90), де художник використав три скла. Завершив роботу над іконою «Пречистої Богородиці» такого ж розміру.

Обрамленню ікони митець приділяє велику увагу. Кожна рама має свою індивідуальну побудову, де на перехідній частині виконує мініатюрні сюжети з життя святих. Розповідну основу таких образів підкреслює способом так званої багатосюжетності в одному просторі, тобто за постаттю святого змальовується одна або кілька сцен його подвигів духовного характеру. Призначення цих сцен, як і в професійних іконах, зрозуміле: посилити оповідальну канву ікони, зробити її цікавішою для розглядання віруючим, підкреслити ілюстративну сторону сакрального мистецтва. Це добре видно на іконі «Георгій Змієборець», де на задньому плані зображено боротьбу Георгія зі змієм.

Скло відкриває багатющі можливості експериментувати, чому художник дуже радий і з великим задоволенням займається цим.

Особливої уваги заслуговує творчий доробок Надії Кирилової – цієї талановитої та багатогранної мисткині. Надія Кирилова народилася в 1948 році в Новосибірську, після закінчення 8-ми класів вступає в Львівське училище прикладного мистецтва ім. І. Труша на відділ текстилю, яке закінчила в 1968 році, з 1969 року займається творчістю і бере участь у виставках. Творчу діяльність розпочала з 1970 року. Працює в галузі малярства на склі, ткацтва, станкового живопису, книжкової ілюстрації та в монументальному живописі. З погляду часу, мимохіть задумавшись, вона констатує той факт, що саме малярство на склі і стало тим першоджерелом, що підсвідомо сформувало її творчу манеру; що саме пластична лінія та декоративність трактування кольорових плям і локального тла створили ту фантастичну феєрію її ілюстрацій дитячих книжок. За висловом Олени Вартанової в журналі «Ранок»: «...кожна її робота – то ще один крок вперед на шляху переосмислення спадщини народного мистецтва у сучасній творчості. Казковість у поєднанні з реальністю – характерна ознака малюнків селянських майстрів – не зникає, але трансформується у картинах художниці, її молоді герої їдуть на велосипеді», а капелюх круж-

ляє у повітрі «Просто на велосипеді», вони здіймаються на «Гойдалці» так високо... злітаючи у небо, до «Кольорових хмар».

Зміст більшості творів Кирилової визначається їхньою внутрішньою суттю, а не зовні оповідним сюжетом... Метафора Надії починається насамперед з почуття, інтуїції, випадку. «Кольорові хмари», «Пори року», «Великі сивенькі», «Утрюх», «Двоє» – це діапазон тих мотивів, які інспірували її на вираження задуму на скляній площині. Доторкнувшись до джерел народного малярства, мисткиня органічно зуміла трансформувати власне сприйняття та професіоналізм і втриматись на висоті справжньої, а не награно-стилізованої наївності.

Григорій Островський у журналі «Декоративное искусство» зазначає, «що в цілому Н. Кирилова зуміла знайти свій підхід до теми свої інтонації, свою манеру, що зовсім не подібна на прийоми народних майстрів. Яскрава, кольорова святковість сільської поезії і побуту, карнавальне видовище народних обрядів – весілля, колядки, вертепи, народні типи і образи» – знаходять своєрідні композиційні трактування. Вона органічно і впевнено відчуває себе в руслі фольклорної образності. «Весілля» – триптих, серія «Пори року» – «Зима», «Весна», «Літо», «Осінь» – «Мелодія» підтверджує сказане.

Серія фантастичних міфічних тварин вказують на розкутість фантазії, наглядно гіперболізують ті засоби формовиявлень: «Коза», «Кентавр», «Бринзовий коник по Карпатах скаче» тощо – ось неповний перелік назв.

Поезія, пісня надихають на цілу серію робіт, присвячених творчості Лесі Українки, власній поезії, що вилилось у дуже цікавий, оригінальний і енергетичний цикл «Пурпура», що експонувався у Львові та Ужгороді під псевдонімом Домаха. 21 робота (у форматі 45x45) захоплює своєю жіночою ліричністю, де домінантою композиційного трактування виступає фігура оголеної жінки. Квадрат прозорого скла за допомогою пластичної лінії пурпурового кольору тче нитку життєвої позиції авторки, створюючи орнамент рушника. Рослинні мотиви органічно стилізовані і синтезують у собі м'якість петриківського орнаменту, і експресію власного буття.

За малюнками своїх дітей Кирилова зробила ряд цікавих робіт. Беручи дитячі мотиви, переносючи їх на скляну площину і вносячи свої кольорові знахідки, виражає нову гру творчих прийомів. Гра, фантазія, власні почуття – це один із стержнів мистецького самовираження мисткині.

У численній кількості малюнків на склі, створених Надією, особливо хочеться виділити портретний жанр. Це «Автопортрет», «Двоє», «Портрет І. Марчука», де на локальному тлі зображені атрибути, що характеризують дану особу – це і мольберт, глечики, пензлі, палітра тощо. Як завжди, композиційне начало має своє власне «я», таке індивідуальне і неповторне.

Сакральна тематика – це данина народній традиції. Копії першоджерел: «Трійця», «Георгій змієборець» – переростають у «Богоматір в українському вбранні», «Мадонну», «Благовіщення».

Велика кількість книг, що вийшли у видавництві «Веселка», «Карпати», – це певний етап у творчості мисткині, що запам'ятовується багатьом пошанувачам її мистецтва. Індивідуальна манера композиції та зображальних мотивів так нагадують нам технічні прийоми малярства на склі, але ще раз підкреслюють власний стиль художниці: «Чеські народні казки», «Словацькі народні казки», П. Мовчан – «Нитка-оксамитка» (1976), М. Гончаров «Кораблики» (1970), В. Лучук «Жива вода» (1980), С. Жупанин «Лісовий світанок» (1988), М. Підгірянка «Гарний мурко мій маленький» (1980) складають цілу скарбницю національної дитячої книги.

Н. Кирилова брала участь у багатьох виставках як на теренах нашої держави, так і за її межами: у Москві (1980), Мінську (1978), Ужгороді (1992), Львові, Києві, Празі (1977, 1979) тощо. Формати, на яких працює мисткиня, коливаються від малих розмірів 24x16 до 55x70, і всі вони опрацьовані з однаковою прецизністю та довершеністю. Надія Кирилова присвятила техніці малярства на склі більше 30-ти років, вносячи свій неоціненний вклад у скарбницю закарпатського мистецтва. Талант, помножений на працелюбність, створює феномен малярства на склі в іпостасі мисткині.

Аналізуючи стиль та технічні прийоми малярства на склі закарпатських мистців, доходимо висновку, що кожен з них володіє індивідуальною манерою та стилевою оригінальністю і дуже відрізняються один від одного. Володимир Щур працює тільки над сакральною тематикою, використовуючи різні технологічні прийоми та стереоскопічні нашарування декількох тафель скла, збагачуючи свої композиції великою кількістю орнаментальних мотивів, що створюють своєрідну фактуру ікони.

А вже Іван Дідик в своїй творчості більш багатогранний. У нього, крім сакральної тематики, є багато асоціативних, настроєвих композицій, що мають локальне тло, на якому дуже чітко звучать зображальні мотиви, у його роботах поєднуються два прийоми

зображень: декоративне та реалістичне, що надає оригінальності та сучасності у трактуванні теми. Кольорова гама побудована на співставленні теплих та холодних барв, світлих та темних тонів, та контрастів фактур. Палітра не обмежена і вбирає в себе дуже багато кольорових відтінків.

Для творчості Надії Кирилової характерне поєднання ірреального та реального світу, багатство казкових сюжетів та органічного трактування народного малярства. Художниця виробила індивідуальну манеру своїх композицій, дуже гарну стилізацію людських фігур та зооморфних мотивів. Відчувається в її творчості графічний підхід до трактування площини скла, велика роль самої лінії, що творить цікаву пластику зображень, а яскраве кольорове тло заочно посилює це. Саме малярство на склі виробило унікальну манеру її книжкової графіки. В своїй творчості вона звертається до народної ікони на склі, але це не є прерогативою її малярства на склі.

Юрій Дикун відрізняється від вищезгаданих художників насамперед тематикою та кольоровою гамою. Для нього характерні сповідальні сюжети. Він фіксує мить з життя чи побуту, любить передавати настрої жіночих пристрастей. Від його тем віє загадковістю, а інколи і сумною дійсністю. В кольоровій гамі домінують темні кольори. Улюбленою темою в малярстві на склі у художника є риба. Під цим знаком в гороскопі родився митець, і він залюбки смакує її зображенням, надаючи таємничості сюжетам. Творчість Ю. Дикуну породжує відчуття двозначності життя і його сенсу.

З молодого покоління можна відзначити Н. Герчук, яка стоїть на порозі творчих пошуків та експериментує і фантазує.

Оглянувши перебіг мистецької практики закарпатських художників, можна скласти уявлення про творчі методи і технічні способи професійного малярства на склі. Для кращого розуміння професійних творчих трансформацій традиційного виду народного мистецтва – малювання на склі слід звернутись до таблиці «Художньо-технологічні особливості традиційного та сучасного професійного малярства на склі Закарпаття».

Малярство на склі у творчості закарпатських художників є тією унікальною часткою образотворчого мистецтва, що відповідає вимогам часу. Спільною ознакою всіх мистців, що займаються цим видом мистецтва, є сповідування традиції у синтезі вільного трактування теми, стилю, колористичних співставлень, що так характерні для «закарпатської школи» мистецтв, і відкривають ще одну яскраву сторінку мистецького життя краю.

Художньо-технологічні особливості закарпатського традиційного та сучасного професійного малярства на склі

Художньо-технологічні особливості	Традиційне (народне) малярство на склі	Сучасне професійне малярство
Сюжетно-тематичне скерування	1) релігійне («образи») 2) побутове («картинки») 3) орнаментально-декоративне	Охоплює все сюжетно-тематичне різноманіття
Технологічні особливості	1) наведення контурів (перо, пензлик) 2) покриття верхніх площин 3) опрацювання ликів та рук 4) опрацювання драперії 5) опрацювання орнаментальних мотивів 6) загальне покриття тла	1) традиційна технологія 2) поєднання традиційних та авторських прийомів 3) виключно авторська техніка
Засоби вираження	1) лінія (контур) 2) кольорові плями (локальні) 3) фактура 4) металева фольга	1) лінія (контур) 2) кольорові плями 3) фактура 4) металева фольга 5) застосування ефекту багатощарового віражного зображення
Колорит	Обмежена палітра: червоний, коричневий, синій, зелений. Фон світлий або темний	Всі аспекти колористичного відтворення

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вартанова О.* За логікою фантазії (Про творчість Н. Кирилової) // Ранок. – 1980. – № 8. – С. 24-26.
2. *Изворин А.* (Е. Недзельский). Сучасні руські художники // Зоря-Најнал. – Унгвар, 1942. – № 3-4.
3. *Маковский С.* Народное искусство на Подкарпатской Руси // Подкарпатская Русь. – Ужгород, 1927.
4. *Островский Г.* Надежда Кириллова // Декоративное искусство. – 1977. – № 10. – С. 5-6.
5. Три виміри // Каталог виставки. – Львів: Дзига, 1997.
6. Художники Закарпаття / Упорядник Л. Шандор. – К., 1961.
7. *Яцковский О., Янушевич Я.* Искусство польского народа. – Аркада, 1964.
8. *Шумилович Б.* Мистецька творчість Івана Дідика. – Ужгород, 2008.

***EVOLUTION OF THE ARTISTIC PECULIARITIES
OF PAINTING ON GLASS IN THE CREATIVE WORK
OF TRANSCARPATHIAN ARTISTS IN THE 20th CENTURY***

Nataliya MYRONCHUK,
instructor of Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine

Annotation. *This article throws light upon the process of transformation of the traditional folk art of painting on glass in the creative work of professional Transcarpathian artists in the end of the 20th century. It stresses the importance of persistence of the traditional heritage, its aesthetic understanding and states the innovation motifs of inspiration in the formation of new genre of pictorial art. Under analysis are the individual manner, style and technical devices of painting on glass of the Transcarpathian artists.*

Key words: *art, ethnic culture tradition, painting on glass, Zakarpattia (Transcarpathia).*

ДО ПИТАННЯ ПЕРШОЇ ЗГАДКИ, ПЕЧАТКИ ТА ГЕРБА КОМІТАТУ БЕРЕГ: ЗА МАТЕРІАЛАМИ ДЕСЯТОГО ФОНДУ ДЕРЖАВНОГО АРХІВУ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСТІ

УДК 929.6(477.87)

Іван МІСЬКОВ

*кандидат історичних наук,
доцент кафедри педагогіки і суспільних дисциплін
Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна*

Анотація. У статті розглядаються перші згадки та використання символічних фігур у геральдиці та сфрагістиці, зокрема, на прикладі герба та печатки комітату Берез в Угорському королівстві та Австрійській імперії (XVII-XIX ст.), за матеріалами, виявленими у фонді 10 «Наджупан Березської жупы г. Берегово» Державного архіву Закарпатської області.

Ключові слова: комітат, герб, геральдика, дворяни, символ, сфрагістика, семіотика.

Печатки та герби як символи влади на документах свідчили про автентичність останніх. Символіка комітату Берез Угорського королівства найменш досліджена в Україні. Тут варто згадати публікації Я. Штенберга [16, с. 57-78; 20, с. 11], видання Б. Мариконя, В. Куликовського [9, с. 10], В. Ньорби [11, с. 4] та О. Філіппова [19, с. 8], які носять науково-популярний характер. Отже, розгляд питання про перші згадки у документах комітату Берез про його герб і печатку є актуальним.

У середньовічній Угорщині склалась система комітатів як адміністративно-територіальних одиниць для їх управління королівською владою. На Закарпатті такими середньовічними комітатами були комітати – Унг, Боршова-Берез, Угоча, Мараморос.

Передусім комітат (comitatus) – це укріплення, фортеця, оточена міцними стінами, за якими знаходився замок ішпана (comes), що складав центр. У розпорядженні ішпана знаходився гарнізон, який складали вільні солдати, одночасно замкові слуги (jobagiones castri), що у вільний час займалися землеробством. За першим покликом ішпани повинні були з'явитися до короля зі своїми солдатами і слідувати за ним на війну. Окрім того, угорський король Іштван запровадив посаду палатина (nador), або помічника короля. Палатин мав багато владних повноважень, які

торкались адміністративної, військової та юридичної сфер. Палатину належав перший голос в загальноугорських державних зборах, він командував армією і мав право регентства, був намісником держави. По всій Угорщині було побудовано багато замків. Зазвичай найбільші замки були резиденцією іспанів. Частина таких замків досить швидко ставала містами у наступних сторіччях. Отже, Угорське королівство було поділене на адміністративні округи (комітати – графства), в центрі яких стояло укріплене місто або замок, яке водночас могло бути королівською резиденцією. Одночасно комітати були укріпленими резиденціями, конфіскованими королівською владою від родових та племінних вождів.

У літописному творі Аноніма «Діяння угорців» (*Gesta Hungarorum*), написаному на зламі XII-XIII сторіч, ми вперше зустрічаємося з власними назвами Гунг, Боршова, Угоча, Мункач у 12, 13, 14 главах: «Перетнувши ліси Сніжних гір, прибули на землі Гунг. Місто, яке зустріли на своєму шляху, назвали Мункачом. Через те, що їхній шлях супроводжувався важкою працею» [23, с. 27], «Коли Алмош і його наближені усвідомили почуте, то всілися на коней і рушили до замку Гунг, щоб захопити його. Поки встановлювали табір навколо мурів, жупан, якого на місцевій мові називають дукою, по імені Лоборц, почав тікати у напрямку Земплинського замку. Воїни вождя розпочали переслідування, біля однієї річки впіймали і повісили його. Від того часу річку назвали його іменем – Лоборц. Воїни на чолі з Алмошем захопили замок Гунг і влаштували чотириденну гулянку. На четвертий день Алмош, порадившись із найближчим оточенням, прийняв від кожного присягу. Ще за свого життя вождем і командиром проголосив сина Арпада. Тому Арпада називали вождем Гунгуарії. Усіх його героїв від назви Гунг на мовах іноземців почали називати гунгуарами. Ця назва до сьогоднішнього дня живе у цілому світі» [23, с. 27]; «У 903 році після народження Господа військо Арпада захопило землі, разом із населенням, між Тисою і Бодрогом, до самої Угочі. Боржавський замок взяли в облогу, на третій день з боєм захопили, мури зруйнували, воїнів Салана у кайданах привели до замку Гунг» [21, old. 19; 23, с. 28].

Щодо Анонімової «Гести...» історик В. Шушарін висловив наступне: «Анонім написав його у кінці XII – на початку XIII ст., а розповідав про події IX-X ст. Які ж його джерела з історії IX-X ст.? У першій половині XIX ст. історики відтворювали оповідання Ано-

німа, вважаючи їх цілком достовірними свідченнями. З розвитком науки стали очевидними протиріччя між ствердженнями Аноніма і даними пам'яток IX-X ст. Тепер лише окремі автори повністю приймають ствердження Аноніма при вивченні IX-X ст. Джерелознавці встановили, що основна маса свідчень Аноніма – плід його літературної вигадки. Доведено, що автор переносив соціальні, політичні стосунки, етногеографію і топоніміку Угорщини кінця XII – початку XIII ст. в X століття. Отже, праця Аноніма повинна розглядатися і як джерело по історії часу його створення і як факт історії латиномовної художньої літератури Угорщини».

Твір Аноніма належить до поширеного в середньовічній Європі жанру діянь-роману. На відміну від історичних праць – діянь, що увійшли до розглянутих зводів, у діяннях-романі загальновідомі події – не об'єкт опису, а лише відправна точка для розгортання сюжету, хід якого визначається авторською фантазією. Анонім вигадав героїв, їх дії, розмови, заселив Середнє Подунав'я X ст. народами, яких там ще не було. Улюбленим його прийомом була етимологізація: з топонімів XII-XIII ст. він виводив ім'я героя, примушуючи його діяти і помирати у відповідній місцевості» [8, с. 282]. Проте можна погодитись з Анонімом, що ці топоніми Гунг, Боршова, Угоча, Мункач існували у XII-XIII ст.

Якщо взяти до уваги карту Угорського королівства XI ст., то центрами замкових комітатів Унг та Боршова стали іспанські замки Унгвар (кін. IX ст.: *adcastrum Hung, castrum Hung?*) і Боржова (903 р.: *castrum Borsoa*) [30, old. 17].

Щодо центру комітату Боршова, то на сьогодні відомі результати додаткових робіт археологічної експедиції УжНУ 2005-2006 рр., проведених у с. Варієво (Вари) Берегівського району, які свідчать, що замок Боржова (*castrum Borsoa*) було зведено у XI ст. Це спростовує інформацію Аноніма про взяття укріплення угорцями у 903 р. [17, с. 192; 18, с. 32], проте відома інша інформація, коли замок Боржова згадується у 1086 р. у зв'язку з вторгненням вождя Кутеска, який дійшов зі своїм військом до провінційних замків Унг і Боржова [25, р. 498-499].

Саме дворянському комітату Берег передував замковий комітат Боршова (Боржава) з однойменним замком. Відомий дослідник комітату Берег Тиводар Легоцький у статті 1872 р., присвяченій створенню комітату Берег, вказує наступні дати: у Варадсько-

му реєстрі XIII ст. – Mescu comes de Beregu, 1262 p. – Villae in comitatu de Bereg [26, old. 92], 1261 p. – Villa Pereg cum silva et aliissuis utilitatibus in Comitatu Bereg Sita [26, old. 90], 1271 p. – Bartholomaeus et Felicianus Comites de Bereg et Ugocha [26, old. 92-93] тощо. Через десять років у першому томі тритомної монографії комітату Берег Т. Легоцький знову не у хронологічному порядку перераховує наступні дати: 1214 p. – Hannode Borsova [27, old. 122], 1245 p. – Nos Razlaus etc. Inprovincial Bereg [27, old. 123], 1247 p. – Comitatus Bereg, назва якого відсутня у документі 1247 р., в якому згадано віце-комеса (голову), проте, на думку Т. Легоцького, це має бути комітат. В 1247 р.: «(Усе) корисне хай беруть собі, скільки хочуть і скільки можуть з названих земель, як із гір, так із долин протягом одного дня, прийшовши у ліс Берега із свинями та худобою і в тому же лісі, якщо хочуть, можуть рубати дерево для будівель. Але якщо хтось із людей позбавлений радості мати свого нащадка, а такими є син і дочка, то нехай віце-жупан буде зобов'язаний не брати нічого з речей або власності тієї (людини), але хай (та людина) має вільну можливість давати чи передавати кому хоче у спадок (майно). А нашому віце-жупану, який до них приходить, хай дають сніданок і обід в один день. Але якщо хтось з вільних людей, які приходять на цю територію, буде турбувати і чинити їм перешкоди, то він викличе королівський гнів і відчує нашу руку. Щоб засвідчити увіковічення цієї справи, ми видали цей текст. Дано року Божого 1247 року» [13, с. 174; 22, old. 457; 27, old. 123].

Далі у Т. Легоцького згадується 1248 p. – Farkasde Borsova [27, old. 122], 1261 p. – Villa Pereg cum silva et aliissuisutilitatibus in Comitatu Beregsita [27, old. 124], 1271 p. – Bartholomaeus et Felicianus Comites de Bereg et Ugocha [27, old. 125], 1273 p. – Ladislaus comes de Bereg et de Patak [27, old. 125], 1280 p. – Comitatus de Berek [27, old. 125], 1282 p. – Comitatus Bereg [27, old. 125], 1299 p. – Nos Gregorius, comes de Beregh, officialis Leuducis Ruthenorum etc. [10, с. 129; 27, old. 125], 1332 p. – jobagiones castribereg et nobiles de Harabur de Comitatu Bereg [27, old. 126], 1353 p. – Nobiles de Hethee, jobagiones castris Bereg [27, old. 126].

У списку документів Варадського реєстру 1217 p. згадується: *judice Hunt comitede Borsua* [28, old. 170], *...deuilla Marcuin prouincia Borona* (Borona-Borsua-Borsva) [28, old. 204-205]; 1219 p. – *uille Hene*, яка належала до замкового комітату Боршова [28, old. 101-102].

З приводу формування північних комітатів в Угорському королівстві відомий український історик М. Грушевський зазначає: «В кождім разі в тім же XII в. уже обняла се північно-східнекомітатська організація – поділ на комітати (або столиці) й їх устрій, вироблений в XI-XII в. Поріче Попрада й Гернада творить Спішський комітат, поріче верхньої Ториці й Топлі – Шаришський, середньої Топлі, Ондави й Лабірця – Землинський, Уга – Ужський, Латориці й Боршови – Бережський. Всі ці комітати виступають уже в документах початків XII в., хоч границі їх не уставили ся ще вповні...» [2, с. 488-489].

За О. Мицюком, комітати формуються: «Останні в східній – в межах сучасної Підкарпатської Русі: то насамперед Ужанський (1214) ком., за ним Бережський (1263), що спочатку називався Боршовським (1214) – по імені тодішнього головного комітатського міста Боршови...» [12, с. 26], хоча у «Нарисах історії Закарпаття» щодо створення Березького комітату вказаний 1263 р. [14, с. 54], що потім було повторено у виданні «Обличчя Закарпаття» [15, с. 33].

Угорський дослідник Д. Дьєрдь оперував архівними документами, що стосуються середньовічних поселень Берег, Боршова та Вари (сучасні села Великі Береги, Боржава і Вари Берегівського району), комітатів Боршова (замковий комітат) і Берег (дворянський комітат), в яких фігурують дати: 1214, 1248, 1261 [24, old. 534], 1320 [24, old. 550].

Сучасні автори Б. Мариконь і В. Ньорба [11, с. 4] та О. Філіппов [19, с. 8] трактують 1248 р. як дату першої згадки про комітат Берег.

У нашому розпорядженні є документ з 1246 року, у якому йдеться про королівське дарування землі Туруц – Леуштаху, сину Богми, де у списку згадується Ладіслав з Боршови, що у комітаті Берег [29, old. 207-208]. У середньовіччя комітат Берег складався з Берегівського, Воловецького, Іршавського, Мукачівського, Свалявського районів, а також частини земель сучасної Угорщини з населеними пунктами Вашарошпямень, Тарпа та іншими (Сабольч-Сатмар-Берег). Сам документ 1246 р. засвідчує офіційну назву комітату Берег, проте ймовірно що остання могла фігурувати у королівських і дворянських документах ще раніше.

Щодо використання власне символіки комітату Берег, то дослідники Я. Штенберг та О. Філіппов [19, с. 8] вказують офіційну

дату створення нового герба і печатки – 1836 рік. Я. Штенберг зауважує, що «старий герб Березького комітату XVI ст. не зберігся, нема його опису» [20, с. 11].

У фондах Державного архіву Закарпатської області в м. Берегово нами виявлено документи, що стосуються печатки та герба комітату Берег.

Документ 1: Фонд 10. Наджупан Бережской жупы. 1342-1800. – Опис 1. – Справа 70. Дело об установлении принадлежности города Берегсас Эрдели Иштвана к дворянскому сословию. 17 марта 1634 – 15 ноября 1782 г.: відтиск печатки комітату Берег 1773 р. [4, арк. 89].

Документ 2: Фонд 10. Наджупан Бережской жупы. 1342-1800. – Опис 1. – Справа 357. Дело об установлении принадлежности к дворянскому сословию города граждан с. Гулач Сегеди Иштвана и Яноша. 4 марта 1701 – 13 декабря 1824 г.: відтиск печатки комітату Берег 1766 р. [5, арк. 42].

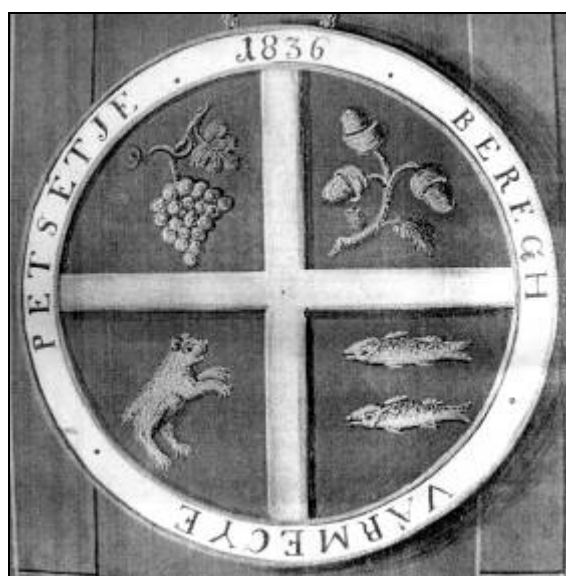
Документ 3: Фонд 10. Наджупан Бережской жупы. 1342-1800. – Опис 1. – Справа 428. Фамильные документы дворянина города Берегсас. 1716 – 15 ноября 1748 г.: відтиск печатки комітату Берег 1747 р. [6, арк. 6].

Документ 4: Фонд 10. Наджупан Бережской жупы. 1342-1800. – Опис 1. – Справа 21. Дело об установлении принадлежности к дворянскому сословию жителей с. Ападь Саболчской жупы Ференца Андрея Мартина и др. 29 июля 1590-12 марта 1804 г.: відтиск печатки комітату Берег 1801 р. [3, арк. 7].

Отже, на всіх чотирьох документах 1747, 1766, 1773, 1801 рр. – однакова комітатська печатка (відтиск печатки) Берегу, її опис наступний: 1) воскова печатка, покрита папером; 2) форма печатки кругла; 3) діаметр печатки 40 мм.; 4) у полі печатки зображено круглий щит (інколи щит італійської форми), розділений широкою смугою у формі хреста на чотири частини (поля); у верхньому правому полі щита – виноградне гроно із заплетеною гілкою, у верхньому лівому полі – три жолуді з дубовою гілочкою і листочком, у нижньому правому полі щита – стоячий ведмідь дивиться ліворуч, у нижньому лівому полі – дві повернуті праворуч одна над одною риби; 5) ширина ободка легенди печатки 5 мм., напис на легенді: COMITATUS BEREG (комітат Берег) [4, арк. 89].

Описана комітатська печатка лягла в основу кольорової печатки комітату Берег у затвердженому документі австрійським імператором 1836 р. [7, арк. 4). Опис зразка кольорової печатки (герба): круглої форми щит, хрестовидно розділений широкою срібною смугою на чотири частини (поля): у верхньому правому синьому полі щита – срібне виноградне гроно із заплетеною зеленою гілкою та листочком; у верхньому лівому червоному полі – три жолуді з дубовою гілочкою і листочком; у нижньому правому червоному полі щита – стоячий золотий ведмідь дивиться ліворуч; у нижньому лівому синьому полі – дві повернуті праворуч одна над одною срібні риби. Напис легенди угорською мовою: «BEREG-VARMEGYE-PETSETJE-1836».

Щодо семіотики герба і печатки комітату Берег, то виноградне гроно засвідчує середньовічні традиції госпітів – вирощування винограду та виготовлення вина, що засвідчено у середньовічних документах XIII – першої чверті XVI ст. Жолуді символізують дубові ліси, за володіння якими була у свій час боротьба між дворянами, оскільки жолуді були основним кормом для свиней. Також у середньовіччі тут вистачало і рибників, де привілейована категорія населення (*hospites*) розводила рибу. Щодо ведмедя, то він, можливо, символізує давнє населення краю – кельтів, або ж пізніших середньовічних – німців-колоністів (госпітів), котрі освоювали карпатські землі ще в не існуючому комітаті Берег з XII ст.



Відтиск печатки 1773 р. та герб комітату Берег 1836 р.



Королівська грамота про встановлення зразка печатки Березької жупи, травень 1836 – 5 червня 1837 р.

ЛІТЕРАТУРА

1. Археология Венгрии. – М.: Наука, 1981. – 346 с.
2. *Грушевський М.* Історія України-Руси. – Т. II. – XI-XIII вік. – Львів: Наукове Товариство ім. Шевченка, 1905. – 633 с.
3. Державний архів Закарпатської області (далі – ДАЗО). – Ф. 10. – Оп. 1. – Спр. 21. – Арк. 7.
4. ДАЗО. – Ф. 10. – Оп. 1. – Спр. 70. – Арк. 89.
5. ДАЗО. – Ф. 10. – Оп. 1. – Спр. 357. – Арк. 42.
6. ДАЗО. – Ф. 10. – Оп. 1. – Спр. 428. – Арк. 6.
7. ДАЗО. – Ф. 10. – Оп. 3. – Спр. 196. – Арк. 1-5.
8. История Венгрии в 3 томах. – Т. 1. – М.: Наука, 1971. – 644 с
9. *Куликовський В., Мариконь Б.* Печатки, герби міст і сіл Закарпаття. – Ужгород, 2010. – 112 с.: іл.
10. *Купчинський О.* Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV. Дослідження. Тексти. – Львів: Наукове Товариство імені Т. Г. Шевченка, 2004. – 1283 с.
11. *Мариконь Б., Ньорба В.* Геральдика Закарпаття. Герби і печатки міст, сіл та селищ. – Ужгород: Краєвиди Карпат, 2010. – 96 с.
12. *Мицюк О.* Нариси з соціально-господарської історії Підкарпатської Русі. – Т. 1. – Ужгород: Новіна, 1936. – 246 с.
13. *Міськов І., Барбіл О.* Початки місцевого самоврядування у Верхньому Потиссі (XIII ст.) // *Carpatika-Karpatika*. – Вип. 33. – Ужгород, 2005. – С. 166-174.
14. Нариси історії Закарпаття. – Т. 1. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського обласного управління по пресі, 1993. – 436 с.
15. Обличчя Закарпаття / Шандор Ф., Данилюк Д., Федака С, Ліхтей І. – Ужгород, 2001. – 75 с
16. Професор Штернберг Яків Ісакович. Бібліографічний покажчик. – Ужгород: Патент, 1994. – С 57-78
17. *Прохненко І. А.* Боржавське городище // *Carpatika-Karpatika*. – Вип. 34. – Ужгород, 2006. – С. 186 – 200.
18. *Прохненко І.* Чорні угри та слов'яни Верхнього Потисся (до питання про конфлікти і мирні зв'язки) // *Історичні студії: Збірник наукових праць з проблем давньої і середньовічної історії та етнології.* — Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2008. – Вип. 2. – С. 23-45.
19. *Філіппов О.* Історична символіка поселень Мукачівського району. – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2012. – 88 с.: іл.;
20. *Штенберг Я.* Регіональні герби краю: (Трохи про гербознавство. Обласний герб Закарпаття. Комітатські герби. Опис гербів) // *Новини Закарпаття.* – 1991. – 2 лют. (№ 22-23) – С. 11.
21. *Anonymus.* A Magyar okcselekedetei. – Budapest: Osiris, 2004. – Old. 9-49.
22. *Fejer G.* Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. – Т. IV. – Vol. 1. – Budaе, 1829. – 480 p.

23. Gesta Hungarorum. Літопис Аноніма про діяння угорців під час пошуків і віднайдення Батьківщини / Переклад з латинської та угорської Каміла Найпавера. – Ужгород: Карпати, 2005. – 124 с.
24. Györffy G. Az Arpad kori Magyarország történet ifoldrajza. – I kötet. – Budapest: Akadémiai kiadó, 1966. – 910 old.
25. Katona S. Historia critica rerum Hungariae stirpis Arpadiane. – Pest, 1779. – 699 p.
26. Lehoczky T. A Bereg vármegy ekelet kezelése // Bereg vármegye. – Ungvár: Grazsda KFT – KMKSZ, 1995. – Old. 79-95.
27. Lehoczky T. Bereg vármegye monographiaja. – I kötet. – Ungvár, 1881. – 472 old.
28. A Váradi regestrum. – Budapest, 1898. – 520 old.
29. Wenzel G. Arpadkori Uj Okmány tar (1235-1260) – VII kötet. – Pest, 1869. – 564 old.
30. Zsoldos A. Szent István vármegyéi // História. – Budapest, 2000. – 4. – XXII évf. – Old. 16-18.

**TO THE QUESTION CONCERNING THE FIRST MENTIONING
OF SIGNETS AND COATS OF ARMS OF THE BEREG COUNTY:
BASED ON THE MATERIALS OF THE TENTH FUND OF THE STATE ARCHIVE
OF ZAKARPATSKA OBLAST**

Ivan MISKOV,

*Ph. D. (history), associate professor of the chair of pedagogics and social subjects,
Transcarpathian Art Institut,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *The article considers the first mentionings and usage of symbolic figures in heraldry and sphragistics, particularly, on the example of the coats of arms and the signets of the Bereg county in the Hungarian Kingdom and the Austrian Empire (XVII-XIX centuries) based on the materials found in Fund 10 of Bereg county in the town of Beregovo from the State Archive of Zakarpatska Oblast.*

Key words: *comitat, coat of arms, heraldry, noblemen, symbol, sphragistics, semiotics.*

АНІМАЛІСТИКА ЯК СВІТОГЛЯДНА ІДЕЯ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЗАКАРПАТТЯ

УДК 75.042(477.87)

Петро ХОДАНИЧ,
*кандидат педагогічних наук, доцент,
Закарпатський інститут післядипломної педагогічної освіти,
м. Ужгород, Україна*

Анотація. У статті розглядаються світоглядні ідеї і тенденції художньо-образного втілення анімалістичної складової у системі мистецького твору на прикладі творчості художників Закарпаття.

Ключові слова: анімалістика, світоглядна ідея, художньо-образна структура, живопис.

Анімалістика як форма художньо-образного зображення тваринного світу виникла у процесі освоєння людиною природного середовища. Серед сотень тварин тільки якийсь десяток людині вдалося приручити, зробити свійськими, решта залишалися в дикій природі, однак перебувала у полі людських інтересів, що зумовило специфічне емоційне ставлення до світу тварин. Наділена естетичним почуттям, людина переносить у тваринний світ властиві їй самій соціопсихологічні ознаки. Так формується феноменальна художньо-образна система уявлень, казок, притч, байок, міфів, як-от: хитра Лисиця, дурний Вовк, підлий Змій, золота Рибка тощо. З набуттям мистецького досвіду анімалістика стає вагомою складовою в образній структурі літератури та мистецтв [1].

Як світоглядна ідея в образотворчому мистецтві Закарпаття анімалістика досі практично не розглядалася, що й визначає новаторство й актуальність даної теми.

У первісних релігійних віруваннях анімалізм визрів у формі зооморфізму як самодостатня світоглядна ідея. Первісні художники творять довершені художні образи тварин, утверджуючи в такий спосіб світоглядні уявлення, які, у свою чергу, сприяють формуванню соціальної ієрархії, виводять релігію на рівень провідної філософської ідеї. Процес її перетворення в художній образ набирає доведеного вигляду, стимулюючи інтерес до мистецтва. Довершеної художньо-образної форми зооморфізм досяг у

ранніх релігіях, де образи богів уособлюються у вигляді тварин: в Єгипті – бик *Асіс*, корова *Ісіда*, крокодил *Себек*, кішка *Баст*; в Ізраїлі – золотий агнець; у Греції – *Медуза горгона*, забраження Зевса у вигляді сокола, бика, орел (кат *Геракла*); у Римі – вовчиця – *мати-годувальниця засновників міста* тощо. Анімалізм як унікальну систему художнього пізнання запозичило й християнство: Дух святий – голуб, віруючі – агні, уособлення апостолів Марка у вигляді крилатого лева; Луки – крилатого бика; півень – символ виконання християнського обов'язку, змії *Луцифер* – утілення зла.

Анімалістика тісно пов'язана з геополітичним простором. Освоюючи певну територію, людина була змушена залучати для своєї життєдіяльності тварин, які успішно прижилися на певній території. Емоційне ставлення людини до тварин та птахів яскраво виявилось у мистецтві геральдики: білий орлан – на гербі США, орли на гербах Австрії, Польщі, леви – на гербах Індії, Парагваю, Бурунді, Шрі-Ланки.

Аналогічні підходи спостерігаємо і в геральдиці Закарпаття: на гербі краю – бурий ведмідь, тур – на гербах населених пунктів Турянської долини Перечина і Сімер, альпійський олень – сіл Люта, Жденієво, Тибава, Сасівка, вівці – Середнього і Завидова, риба – Плоске, Лоркить, Гетен та ін. Анімалістичні символи відображають духовні уявлення щодо ролі і місця певних тварин у житті конкретного соціуму, уособлюють громади, сприяють становленню феодальних міст, формуванню адміністративного поділу територій [2].

У 20-40-х рр. ХХ ст. формується закарпатська школа живопису. Світоглядні ідеї засновників школи, сформовані на засадах європейського реалізму, спрямовані на відображення буття краян в усій повноті. Творча увага митців зосереджена на пізнанні духовного світу закарпатських русинів-українців, угорців, румунів, євреїв та німців – корінних народів краю, які упродовж віків витворили автентичну народну культуру.

Закарпаття – це край гір, лісів, високогірних полонин і річкових долин. Населення краю навіть наприкінці ХХ ст. залишалося в більшості сільське, що обумовлює його особливе ставлення до свійських тварин і дикої природи. Кількість худоби у селянському господарстві завжди визначала соціальний статус родини, рівень її добробуту, адже це і тяглова сила, і їжа, і сировина для ви-

готовлення одягу та взуття. Що більше коней, великої рогатої худоби, овець, птиці – тим заможніша родина, відсутність худоби – бідність. Мати коня – бути володарем простору, швидко переміщатися, мати волів – обробляти більше землі, мати корову – краще харчуватися. У гірських районах важливе місце у забезпеченні родини їжею належало дикій природі, тому мисливство, рибальство, бджільництво було в пошані, до диких звірів ставилися шанобливо, народна уява творить блискучі анімалістичні образи у словесному і музичному фольклорі, вишивці, різьбярстві, кераміці. Глибинне анімалістичне коріння в закарпатських народних віруваннях описав у нарисах з філософії Закарпаття Ф. Потушняк [3].

Зібрання творів Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая свідчить, що анімалістика посіла певне місце і в жанровому живописі майстрів закарпатської школи. Позаяк школа ввібрала досвід відразу кількох самобутніх творчих напрямків: реалізм (Й. Бокшай), імпресіонізм і експресіонізм (А. Ерделі), містичний реалізм (Ф. Манайло), то й ставлення митців до анімалістики як однієї з народних світоглядних ідей виявилось неоднозначним [4].

Анімалістична тематика у її чистому розумінні в малярстві Закарпаття представлена кількома десятками творів, часом вона засвідчує пошук митцем своєї теми. Так, А. Коцка на початку 1930-х рр. створює полотно «Коні», де зобразив в освітленій сонцем стайні більше десятка міцних гнідих, сивих і червоних коней. Строгі лінії перспективи контрастують з теплими тонами інтер'єру і коней, творячи ілюзію простору. Сталий інтерес до анімалістичної складової художнього образу продемонстрували митці нової генерації В. Микита, Ю. Герц, І. Бровді, Т. Данилич. На ранньому етапі творчості до неї звертаються В. Скакандій, В. Вовчок. Особливий інтерес до анімалістики проявили закарпатські різьбярі В. Свида, В. Сідак, В. Щур, М. Іванчо, В. Попелич та ін. майстри.

У 1926 р. Й. Бокшай пише картину «Базар в Ужгороді». Урбаністичний краєвид з волами, кіньми під пензлем майстра перетворюється в цілісний художній образ, що моделює взаємостосунки між героями, багатством і бідністю: русини (власники коней), угорці (володарі сивих вгодованих волів), євреї (скупники худоби), бідні – у них нема худоби, і вони змушені нести свої нехитрі скарби у клунках. Дитинство художника пройшло у селі Ко-

билецька Поляна під високими полонинами Гуцульщини. Життя горянина залежало від наявності у господарстві худоби, Й. Бокшай це добре усвідомив і переніс шанобливе ставлення селянина та лісоруба до тварин на свої полотна. Упродовж усього творчого шляху художника овечі отари, гурти корів, коні творять ауру щастя і достатку, з особливою досконалістю анімалістична складова проявилася у полонинських циклах митця, картини «Колгоспна отара на полонині» (1950), «Зустріч на полонині» (1961) стали вершинними творами українського живопису.

Анімалістична складова для імпресіоніста А. Ерделі – скоріше деталь пейзажу («Село в горах», «Сільський мотив», обидві – 1930 р.), іноді – елемент підсилення психологічної складової твору чи колористичний елемент («Відпочинок», 1930).

Вагоме місце анімалістика посіла у творчості А. Борецького. У його рідному гірському селі Убля (нині Словаччина) головним засобом добування хліба була заготівля лісу. Споконвіку лісоруби у важкій і небезпечній праці використовували як тяглову силу коней і волів. Після закінчення Ужгородської вчительської семінарії художник вчителює в гуцульському селі Великий Бичків, де лісоруб – головна професія. Тема лісозаготівлі стає провідною у творчості А. Борецького. Його увагу привертає велич природи, гармонія співпраці людини з її вірними помічниками – тваринами. Стрункі сріблясті буки, пасма сонячного проміння, міцні чоловіки, могутні коні і воли налаштовують митця на імпресіоністичну манеру письма, оригінальне поєднання романтики і суворого реалізму буття творить на полотнах майстра єдине ціле. Серія картин на тему лісозаготівлі пройнята світлом, радістю праці. Вершинним твором художника став «Вивіз лісу» (1947).

Найглибше розуміння народних світоглядних уявлень про роль тварин у житті людини, єдності людини й природи проявилось у магічному реалізмі Ф. Манайла. Глибокі знання народної педагогіки, де шанобливе ставлення до свійських тварин посідає особливе місце, художник виявив уже в ранніх творах. Своєрідним заспівом став «Хлопчик з ягнятком» (1934), любов дитини до малої тваринки під пензлем митця набуває сакрального звучання, недарма на стрісі селянської хати намальовано хрест, справа на полотні – стіжок сіна, а пагорби на задньому фоні – доглянуті ниви і пажиті, кожна деталь твору наповнена духовним піднесенням.

Ідилію щастя, гімн радості продовжують картини «Бджоляр» (1939), «Доїння овець» (1940), «Кошара» (1937), зображення тварин дозволяють автору чітко соціалізувати героїв, підкреслює радість праці, заможність, впевненість.

На класичній для крайового мистецтва картині Ф. Манайла «Дідо-бідняк» (1932) жодного натяку на присутність у господарстві героя свійської тварини, як от: стіжок, оборіг, стайня чи кошара. Тим художник підкреслює, що селянин без худоби приречений на бідкування.

Бідна земля змушує йти в спрязі тварин і людей, як це бачимо на картині «Важке життя» (1942), рішучі мазки пензля, сіро-коричнева фарба гірських нив, червона латка вигорілої пажиті, білясті постаті сухоребрих волів, які скоріше нагадують кіз, динамічні рухи сина і матері, які разом з худобою пруть воза, створюють враження тривоги за саме життя. Часом життя у горах нагадує пекло, образ його у вигляді червоно-рожевого зарева зображує Ф. Манайло на картині «Похорони» (1942). З того негаразду четверо сивих волів тягнуть угору золоту труну, яку супроводжує священник і поминальники. Ці картини – яскравий приклад експресіонізму в закарпатському малярстві воєнного періоду.

Анімалізм як світоглядна ідея у післявоєнний період зазнав істотних змін. Сформованих в умовах свободи творчості художників змушують творити у руслі незрозумілого їм *соцреалізму*. Романтизація *соціалістичного будівництва*, як того вимагала комуністична ідеологія, і невтішна реальність, пов'язана з колективізацією, і відповідно, позбавленням людини права на володіння худобою, руйнація патріархального устрою під тиском індустріалізації – все позначилося на творчому житті. Коні, воли у 40-70-х рр. продовжують успішно використовуватися в сільському і лісовому господарстві, однак радянська пропаганда вважає це анахронізмом. Митців орієнтують на зображення тракторів, автомобілів, електроліній. Так, на відомому полотні Г. Глюка «Лісоруби» (1954) зображено автомобіль, кран, хоча у лісовому господарстві продовжують використовувати коней. На картині «Молотьба» (1958) художник виводить вірних коней, тоді як молотарка ледь проглядається на задньому плані за возом. Увагою до коней як тягової сили пройняті полотна Г. Глюка і в наступні роки: «Колгоспне життя» (1957), «Ланка» (1973), «Вечір у полі» (1973) та ін.

Правда життя і правда художнього образу постають як несумісні. Показовою з цього погляду є картина Ф. Манайла «Табун гуцульських коней» (1947). Десятки червоних, гнідих, чорних коней сходяться з довколишніх гір на водопій під крилатим дубом, образ дерева майстер перетворює у символ вічності, незламності духу. Але кому належать баскі коні, якщо на картині жодної людської постаті? Присутність господаря засвідчує хіба старий кадуб з прозорою водою. Твір писався у трагічний для закарпатського селянства час – початок колективізації. У формі анімалістичного вияву художник запропонував свою художньо-образну версію трагедії повоєнного села, коли коней і їх господарів насильно загнано у колгоспи. Колгоспник – не справжній господар, випасання худоби – повинність, що передує байдужості. Ідеалізація образу пастуха-господаря вичерпала себе. На картинах Ф. Манайла «Стадо на полонині» (1949), «Пошта на полонину» (1952) вівчарі обернені спинами до череди і отари, підневільна праця не тішить, увага художника зосереджена на могутності гір, образи людей ледь помітні, крихітні, череди корів та отари сприймаються як елемент пейзажу, а не образотворюючі складові полотна.

У 60-х рр. практично зникає потреба у волах, автомобіль і трактор витісняють їх і коней з господарств, господарська увага зосереджена на молочно-м'ясній худобі та вівцях. Індустріалізація сільського господарства призвела до руйнації анімалістичної світоглядної ідеї в мистецтві.

Показовою є картина Ф. Манайла «Село на Верховині» (1958). На першому плані художник зобразив запряжену в сани пару коней, напереріз, як символ нового, їде трактор; підсилюють тему індустріалізації зображення пасажирів в очікуванні автобуса та зображення залізничного віадук у верхній частині полотна. Подібне протиставлення на селі техніки і традиційних коней бачимо і на картинах Ю. Герца («Свято на Верховині», 1970). На передньому плані художник зобразив групу людей, які їдуть на тракторних саннях, а в глибині біля сільської хати – двійко осиротілих коней.

Повернувшись у закарпатське малярство манайлівське розуміння сакральності анімалістичного образу В. Микита. Через тридцять п'ять років після «Хлопчика з ягнятком» художник пише картину «Ягнятко» (1969), здається, він зображує того ж героя, але як мудрого старого, який не зрадив любові до худоби і має з того ра-

дість. Відчуття піднесеності посилює біла вовна ягняти на великих натруджених руках старого вівчаря, це образ радості, гармонії єдності усього живого. Пафосом одухотвореного ставлення до худоби пройняті полотна «Ранок на фермі» (1974), «Ранок» (1980). Пара волів на картині «Обід у полі» (1971) – це домінуючий образ, його доповнюють плуг, віз і зоране поле, довершують миска і хліб перед орачами та в'язанка сіна перед волами. Залишаючись вірним реалістичній традиції, В.Микита попри ідеологічні постулати зображує коней як вірних помічників («Збір картоплі», 1970; «Звозять сіно», 1971; «Сільська ідилія», 1999). Часом художник використовує анімалістичний елемент для підсилення емоційного забарвлення. Так, убите струмом ягня на картині «Зона» (1990) стає символом протесту проти будівництва на полонині радіолокаційних споруд. В. Микита – майстер ліричних анімалістичних художніх образів: півень і кури у вікні на фоні вранішнього села («Доброго ранку», 1976), рябі кури («Новина», 1970), самотній кінь на фоні синіх гір («Ноктюрн», 1974), зграйка голубів у тісному вільнюському дворі («Двір», 1978).

Особливе місце анімалістика посіла у творчості Т. Данилича. Вільна манера письма, близька до народного живопису, підсилює відображення дійсності, притаманне цьому живописцю, визначає характер його ставлення до світу тварин. Уже в перших фігуральних полотнах митця помічаємо символічний характер тварин. Зображуючи сцену колядування «Колядування» (2001), митець у центрі картини зосереджує увагу на символічних об'єктах – запалена свічка, вогонь у печі, миска з плодами, глечик з колоссям, а поруч – кицька на соломі, як символ домашнього затишку. На картині «Колядники» (1989) весела юрба йде нічною вулицею, але радість коляди не до вподоби злим силам – на передньому плані художник зображує відразу два варіанти народного образу зла: чорний собака і перевдягнений у дідька колядувальник. Символом сільського достатку, заможності, продовження роду в народній культурі завжди вважався півень, саме таке трактування цього образу використовує Т. Данилич на картинах «Газда» (1999), «Добрий ранок» (2002). Своєрідна ідилія співпраці селянина і його вірного помічника – коня відображена на полотнах «Трудовий день» (1988), «На вулиці» (1989), «Біля тину» (2001), «На Міжгір'ї» (2002).

Особливу роль анімалістичні елементи набувають в епічних творах цього майстра. У диптиху «Спогади» (1988) автор творить історію життя бабусі та дідуса. Зображення коней, корів, волів, овець, пасіки – це окремі сторінки життя героїв, як-от: заручини і весілля, робота у полі, вивіз лісу, доглядання бджолиних роїв. Вершинними творами цього майстра з погляду реалізації анімалістичної складової в ідейній структурі твору вважаємо полотна «На полонину» (1988) і «З-під каменю вода» (1999). На цих полотнах відтворено натхненну працю людини з її вірними помічниками кіньми і волами, зображено овечі отари, які творять у селянській родині достаток і приносять радість. Анімалістика у творах Т. Данилича робить художній світ одухотвореним, наповненим психоемоційними характеристиками, тонким відчуттям життя, переконує у глибокому розумінні художником філософії народного життя, загалом все це дозволяє віднести творчість Т. Данилича до кола символістів.

Глибоке розуміння анімалізму як світоглядної ідеї бачимо у творчості реаліста І. Ілька. Полотна «Салаш» (1999), «Осінній ватаг» (2007), «Дулово. Сватів млин» (2012) та ін. свідчать про глибинні засади його художньо-образної системи, де анімалістика відіграє значну роль.

Інтерес до анімалістики в останні роки виявив І. Бровді, більш знаний як скульптор. Особливою популярністю в його живописних полотнах користуються собаки, кішки, кози. Виконані у доволій кольоровій манері широкого мазка, тварини творять ауру надійності, спокою, впевненості. На картині «Бодрий Моці» (2010) художник зобразив полонинського пса, який охороняє отару. Піднесеною радістю наповнена картина «Кошара» (2011), червоні жердини кошари контрастують з біло-голубими вівцями, соковитою яскраво-зеленою травою. На полотнах І. Бровді кози, корови, кури, гуси, ягнята перетворюються у вагому складову цілісного художнього образу сучасного закарпатського села. Зображення домашніх улюбленців – кішок і собак на портретах майстра допомагають розкрити коло інтересів портретованих, на особливу увагу заслуговують автопортрети художника «Бровді-бачі» (2012), «Дунчі і Беккі» (2011). Картини І.Бровді «На базар» (2010), «Баба Василина» (2010), «Вечір» (2011), «Діти і кози» (2011) можемо віднести до кращих взірців закарпатського анімалістичного живопису.

Таким чином, художньо-образне зображення тварин сприяє поглибленню провідної ідеї твору, засвідчує глибоке розуміння митцем культури свого народу, основ його матеріальної діяльності та інтересів, засвідчує високу майстерність митця, широту його творчих пошуків. У жанровому живописі Закарпаття анімалістика, як світоглядна ідея, знайшла місце насамперед у творчості художників старшого покоління, інтерес до неї виявили і їх послідовники. На жаль, у творчості закарпатських пейзажистів анімалістичні елементи – рідкість, як правило, вони не відіграють належної ролі в художньо-образній системі твору навіть тоді, коли об'єктом зображення стає село. Це свідчить про неналежну увагу сучасних митців до сутнісних ідей буття, що було притаманно їх попередникам. Пейзаж без образу людини та тварини створює почуття самотності, тривоги, невпевненості, чого так уміло уникали засновники школи живопису.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шейнина Е. Энциклопедия символов. – Харьков: Торсинг, 2006.
2. Мариконь Б., Ньорба В. Геральдика Закарпаття. Герби і печатки міст, сіл та селищ. – Ужгород: Краєвиди Карпат, 2010.
3. Понушняк Ф. Я і безконечність: нариси з історії філософії Закарпаття. – Ужгород: Гражда, 2003.
4. Мистецтво Закарпаття: Каталог творів із фондів музею: Кн. 1 / Серія: «Каталог колекції Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая». – Ужгород: ПП «Шарк», 2005.

ANIMALISTICS AS AN OUTLOOK IDEA IN THE PICTORIAL ART OF TRANSCARPATHIA

Petro KHODANYCH,

*Ph. D. (pedagogics), associate professor,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *Basing on creative work of Transcarpathian artists, the article throws light upon outlook ideas and tendencies of the figurative realization of animalistic constituents in the system of art work.*

Key words: *animalistics, outlook idea, image structure, painting.*

ТРАДИЦІЇ ЕТНОРОМАНТИЗМУ В ЖИВОПИСІ ЗАКАРПАТТЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

УДК 75.03(477.87)«19»

Ігор ЛУЦЕНКО,

*здобувач Львівської національної академії мистецтв,
викладач Закарпатського художнього інституту,
м. Мукачево, Україна*

Анотація. У статті ставиться завдання виявити засадні принципи творчого методу мистецького осередку Закарпаття першої половини ХХ століття. На прикладі персоналій та аналізу їх творчих доробків проводиться спроба означити риси етноромантизму в живописі, які стали домінуючими у формуванні засадних принципів регіональної мистецької школи.

Ключові слова: митець, живопис, етноромантизм, мистецький простір.

Творче середовище полікультурного простору Закарпаття у межах 1920-40-х рр. виокремлюється в особливу мистецько-культурну традицію, яка має риси етноромантичного характеру. Таку модель стимулювали соціально-політичні умови, середовище мистецького простору, що визрівало на підвалинах угорської мистецької освіти. Згодом ситуація складається у руслі формування власної мистецької традиції, що на сьогодні вкладається у поняття Закарпатської школи живопису. Особливістю становлення цього явища значною мірою сприяли дві ситуації, що склалися. Перша – політичні зміни, де Угорська Русь набуває статусу автономії та відповідно називається Підкарпатська Русь, що відбулося в значній мірі декларативно, тобто Сан-Жерменська угода від 10 вересня 1919 р., за умов якої територію краю було передано під протекторат Чехо-Словаччини [1, с. 131]. Саме в цей час культурно-мистецький простір Чехо-Словаччії знаходиться на висоті національного відродження. Така ситуація сприяє пошвавленню паломництва на Підкарпатську Русь з пізнавальною метою. Зацікавлення матеріальною культурою краю з боку чехословацької інтелігенції формує образ та статус унікальності місцевого народного мистецтва. Характерною подією часу є видання книги В. Маковського «Народне мистецтво Підкарпатської Русі» у 1924 р. та ви-

ставки крайового народного мистецтва у Празі (предметів побуту вишивки, одягу, декоративно-прикладного мистецтва). Такі тенденції сприяють розвитку та формуванню культурно-мистецького осередку в краї.

Друга ситуація, яка сприяла такому виокремленню, – це визріле мистецьке середовище з художників місцевого походження, тобто А. Ерделі, Й. Бокшай, Е. Грабовського, Ю. Вірага, Д. Іяса-Яцика, Д. Ізаї та інших митців, що працювали в містах Мукачеві, Берегові, Ужгороді, Виноградіві та Хусті. Паралельно відбувається активізація виставкового руху, який охоплює міста Прагу, Брно, Братиславу, Кошице, Будапешт, Мюнхен. У цьому процесі беруть участь значна частина художників, що проживали в Закарпатті. Окрім групових виставок, відбуваються персональні виставки, наприклад, у Д. Іяса-Яцика – персональна виставка у 1925 р. в м. Братислава [10, 33], Й. Бокшай у 1926 р. виставляється в Празі [8, 42], А. Ерделі у 1923 р. – в Мюнхені, виставкова зала «Скляний палац» [9, с. 21]. Такі можливості дозволяли митцям не тільки активно працювати, але і розкривати свій творчий потенціал з огляду на події в європейському мистецькому просторі з його широкими стильовими ознаками.

Формування традицій місцевої школи живопису полягає в тому, що мистецтво 1920-х рр. несло у собі відбиток деякої благодушності та романтичного початку – «відкриття» Підкарпатської Русі. Потрясіння світової економічної кризи 1929-1930 рр. тільки згуртувало молоде покоління художників, які «...досконало знали народ і жили з ним одним життям... та власними практичними засобами, а в значній мірі, досвідом підняли молоде образотворче мистецтво краю на такий рівень, що дозволило визріти в самостійну школу живопису з етнонаціональними ознаками», – стверджував мистецтвознавець Г. Островський [10, 65]. Перше покоління митців краю наслідувало принципи мистецько-освітніх здобутків угорських піонерів «нового» мистецтва М. Мункачі, І. Ревеса, Ш. Голлоші, які виховали когорту видатних митців, а останній став найавторитетнішим наставником значної кількості митців майже в цілому світі. Можна вважати, що подібні принципи впровадження мистецьких цінностей сповідували А. Ерделі та Й. Бокшай. Ці два художники визріли у своїй творчості до практичного втілення живописних елегій на підґрунті етнічних мотивів Підкарпатської Русі.

Характерною особливістю ранніх творів Й. Бокшая є поступове наповнення національним ліризмом: «Сільська сцена», «Жнива на полонині», «Гуцульське весілля». У період 1920-30-х рр. митця зацікавлюють теми життя і побуту гуцулів та верховинців, про що свідчать твори не тільки цього періоду, але і продовження цього напрямку в 1940-60-х рр. [14]. Митця захоплюють як самі герої полотен, так і особливості колориту національного вбрання. Він не зосереджується на етнографічній описовості, а намагається створити узагальнений образ типажів засобом колористичних комбінацій площини та вібрації барв. Твори Й. Бокшая характерні використанням засобів імпресіонізму: в них відтворено та репродуковано логіку художника та уважну спостережливість глядача [3, с. 172]. Особливого розмаху втілення народних русинських типажів, а також атрибутів національного костюму гуцулів та верховинців простежується також і в сакральних живописних творах. Художник наближається формально до стильових ознак пізнього бароко, захоплюючись творчістю Джованні Батіста Тьєполо та Фріца фон Уде, але в той же час не залишається епігоном, створюючи якісно новий мистецький продукт, який можна характеризувати як етноромантизм живопису Закарпаття. Така тенденція доволі чітко простежується у полотні «Нагірна проповідь» («Христос серед народу») (1926), де оточуючий краєвид є типово закарпатським, селяни також намальовані автором з типовими слов'янськими та зокрема русинськими рисами обличчя. У полотні «Притча про багатого юнака» (1936) автор в образі Христа втілює символ сакральної традиції – божественність та непорушність святині, в той же час у образі багатого юнака висвітлено характерний місцевий типаж юнака.

Захоплення етнографічними традиціями та народним мистецтвом разом із головним героєм – місцевим етносом стає значним джерелом творчості й у А. Ерделі. Враховуючи сучасний експресіоністичний живописний підхід художника, він знаходить засоби та методи відтворення етнічних тем, які абсолютно вкладаються у його образотворчі принципи. Для А. Ерделі важливими були не форми сучасного мистецтва, а швидше постулати, які він зміг використати у власній живописній манері, не відмовляючись від власних переконань, залишатись підкарпатським художником [11, с. 9]. У митця з'являються твори, які близькі до жанрової кар-

тини: «Святковий день. На Русаля» (1933), «Біля річки» (30-ті рр.). Він створює значну кількість портретів у народному костюмі «Дівчина в червоній хустині» (30-ті рр.), «Верховинка» (1947), «Молодиця» (40-ві рр.). У цих полотнах виразно простежується сформований, власний творчий метод. А. Ерделі демонструє в сучасному ключі традиційну символіку народного костюму, не опускаючись до етнографізму та деталізації. Важливе те, що ці принципи стають аксіомою в мистецько-педагогічній діяльності. Очевидність цього твердження можна простежити у творах живопису молодого покоління закарпатських художників – А. Коцки, Е. Контратовича, А. Борецького та інших. А. Ерделі був переконаний в необхідності формування індивідуальної, регіональної мистецької школи, яка повинна розвиватись на власних традиціях. «Мистецтво майже всіх країн має своїх направляючих, котрі ведуть за собою нову генерацію», – стверджував митець [3, с. 169]. В цьому випадку А. Ерделі абсолютно впевнений у власній місії щодо створення мистецької школи та необхідності формування творчого осередку однодумців. Концептуальними принципами, які б змогли дати можливість об'єднатися митцям, стали особливості народної поліетнічної культури Закарпаття, ландшафтна специфіка та її кольорові дефініції. Про це згадується у звіті «Доклад о діяльності Унгарского кор. греко-кат. лица пѣвцо-учит. семинаріѣ за 1938/39 школьный рок. Подає д-р Ернест Дунда, доч. директор», в якому автор продовжує та висвітлює основоположні принципи об'єднання митців, створене в 1931 р. «Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі», одним із домінуючих принципів якого стало згуртування творчої молоді, участь у виставках. Кінцевою метою об'єднання було створення мистецького центру та сприяння покращенню умов для творчої роботи [13]. Такі декларативні наміри, що прозвучали від представника державного освітнього закладу, в якому працювали А. Ерделі та Й. Бокшай, свідчили про широку підтримку не тільки митців, але і культурного життя регіону в цілому. Очевидно, така підтримка та сприяння розвитку мистецької освіти на Підкарпатській Русі дозволяли у 1927 р. відкрити недільно-суботню «Публічну школу рисунку», яка працювала на базі згаданої семінарії під керівництвом А. Ерделі та Й. Бокшай. Слід зазначити про високий методично-педагогічний рівень школи, де студенти вивчали не тільки

спеціальні предмети – рисунок, живопис, композицію, але також і допоміжні дисципліни – перспективу, історію мистецтв, пластичну анатомію [12]. Така тенденція підходів до мистецько-освітнього процесу свідчить про ґрунтовні наміри щодо створення умов навчання, які відповідали принципам європейської мистецької освіти на прикладі Будапешта, Мюнхена, Праги та Парижа.

Перша плеяда учнів власними здобутками засвідчила рівень викладацької роботи А. Ерделі та Й. Бокшая. Уже на перших спільних виставках можна було простежити творчі досягнення молодих учнів школи А. Коцки, А. Борецького, Е. Контратовича, А. Добоша. У 1935 р. А. Коцка в Ужгороді відкриває свою першу персональну виставку, яка викликала захоплення не тільки в глядачів, але і позитивні відгуки його вчителів. Художник до цієї виставки готувався, перебуваючи на посаді сільського вчителя в с. Тихе на Верховині [4, с. 273]. Уже в 1939 р. А. Коцка разом зі своїми колегами та вчителями приймає участь у всеугорському пленері та згодом – виставці в м. Кошіце. Згадуючи у своїй публікації в газеті «Русская правда» про пленер, який передував самій виставці, де учасниками були багато іменитих угорських митців, художник пише: «Наш край дає багато матеріалу для творчості... якщо би нам (Підкарпатським художникам. – Авт.) вдалося відтворити не тільки зовнішньо, але і душу Верховини, то виникне своєрідне підкарпатське мистецтво» [7]. Думку А. Коцки згодом підтверджує та доповнює угорський мистецький критик Ернест Каллаі. Оглянувши виставку в м. Ужгороді, він наголошує на своєрідності молодого закарпатського мистецтва та влучно констатує його концептуальну сутність, вважаючи, що підкарпатські митці використовують у власній творчості здобутки «образотворчої свободи» європейського мистецтва з метою заглиблення в сутність природи та людини карпатського краю [5, с. 36]. Звісно, такі факти в критиці відомого угорського мистецтвознавця, а також творчі напрацювання мистецького осередку підкарпатських митців означають індивідуальні засадні принципи «нового» живопису Закарпаття, що виражені особливістю етноромантичного творчого методу. Про такі напрацювання свідчить значна кількість живописних творів, виконаних А. Коцкою, А. Борецьким, Е. Контратовичем, А. Добошом, В. Дван-Шарпотокі, а також їх наставниками А. Ерделі та Й. Бокшаєм.

У 1937 р. під протекторатом президента Чехо-Словаччини Едварда Бенеша відбулася виставка в Празі «Slovénsko a Podkarpat-ska Rus», особливою рисою якої була присутність молодого покоління митців, а також вчителів. Художники запропонували переважно живописні полотна, в яких втілено характерні ознаки етнічної культури та краєвиду підкарпатського регіону [6]. Високий рівень проведення виставки засвідчує патронатство вищої особи краю. Відомий чеський критик д-р В. Вагнер пише вступне слово до упорядкованого для виставки каталогу. Тут мистецтвознавець зазначає, що живопис Підкарпатської Русі виокремлюється у власне мистецьке явище, яке шукає притаманну тільки йому духовну виразність [2]. Особливість висвітлення етнічної теми торкається майже усього загалу явищ, що пов'язані з народно-мистецькими традиціями Закарпаття. Художники втілюють ідеї майже у всіх жанрових напрямках, використовуючи різні технічні засоби. А. Ерделі намагається створити експресивний образ самого твору, використовуючи для цього портрет із середовища підкарпатського села та народний костюм, пейзаж та атрибути побуту, що простежується у творах: «Гуцул із люлькою» (середина 30-х рр.), «Ясіня» (40-ві рр.), «Дівчата на річці» (40-ві рр.) та ін. Творчо-методичні прийоми Й. Бокшая демонструють його прихильність до імпресіоністичних впроваджень національної теми гуцулів та верховинців. Художник вбачає навіть у самому народному костюмі прояви імпресіонізму, які митець таким способом і відтворює, зберігаючи достовірність завдяки реалістичній манері виконання: «Гуцульське весілля» (30-ті рр.), «Колядники» (30-ті рр.), «Збір яблук» (1925), «Дівчата на полонині» (1937). Та особливої динаміки розвитку тема знаходить у 1940-50-х рр.: «Гуцулка» (1926), «Бокораші» (1960) [14]. Тема народного мистецтва та легенд абсолютно вляглася в творчості Ф. Манайла та навіть більше того: вона захоплює автора чи не найглибше. Художник у формі експресіонізму та символізму намагається побудувати схеми живописного відтворення народної усної творчості у формі казки чи бувальщини. Значне місце у творчості Ф. Манайла займають народні та релігійні свята, які автор висвітлює, намагаючись відтворити не тільки манеру виконання народного майстра, але і передати народно-філософський зміст у творі «Помиванки» (1940), «Комора. Сіни» (1937), що також продовжується в більш пізніх напрацюваннях автора «Зустріч молодих» (1976), «Мисливець» (1976).

Окрім згаданих художників, народну тему Підкарпаття підхоплюють угорські, чеські та словацькі майстри, які входили до товариства підкарпатських митців або час від часу приймали участь у виставках разом із закарпатськими художниками. З особливим захопленням в цьому напрямку працює Д. Ендреді, про якого позитивно відгукуються критики. Художник, угорець за походженням, народився в м. Мукачеві (1910), після закінчення Будапештської академії мистецтв повертається до Закарпаття та активно долучається до роботи товариства підкарпатських митців. Хоча і не довгий час митець тут працює, але переймається, як пише дослідник мистецтва А. Ізворин, «підкарпатською темою». У його творах звучить тема русинського села, героями творів стають лісоруби, жінки на полі, що пораються з сіном. Роботи виконані та витримані у візантійсько-іконній манері двовимірності, оминаючи зовнішню етнографічність у відтворенні народного костюму [4, с. 277]. Д. Ендреді є в числі учасників вищезгаданої всеугорської виставки 1939 р., на якій представляє твір «Русинський селянин». Більшість творів митця того періоду на сьогодні є невідомі, можливо, знаходяться в угорських збірках, оскільки до середини 1940-х рр. художник виїхав до Угорщини.

Значний внесок у розвиток та популяризацію підкарпатського живопису в першій половині ХХ ст. зробили педагоги, культурні діячі та художники Чехословаччини в період 1919-1939 рр. Визначити роль певних професійних преференцій складно, оскільки у багатьох випадках персоналії вдало абсорбували у собі багато задатків, зокрема малярство, прикладом був Ладіслав Кайгл. Особистість, яка поєднувала в собі педагога, організатора хору «Сметана» в Мукачеві, а також художника. До таких персоналій можна віднести Заїчека Я., Лудву М., Бедржіха О., Томашека Й., Єлена О., переважна частина котрих була й першими учасниками товариства підкарпатських митців (1931). Захоплення народною темою простежується у живописі та графіці чеських митців В. Фіали та Л. Куби. Водночас складно порівняти ці дві особистості у змісті застосування творчо-методичних засобів, але кожен із них знайшов для свого мистецтва необхідну творчу базу в народно-мистецьких проявах матеріальної культури гуцулів та верховинців.

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що образотворче мистецтво Закарпаття, зокрема живопис, пройшло період

становлення на порубіжжі століть та сформувалося в першій половині ХХ ст. як таке, що здобуло внутрішні та зовнішні риси національно-романтичного характеру на поприщі полікультурного середовища Закарпаття. Його внутрішній зміст базувався на народно-мистецьких традиціях, які почерпнули у власній творчості художники краю. Зовнішні риси, здобуті творчо-методичним засобом образотворчої поетики етнокультурних мотивів краю, спостерігаються у живописних творах митців. Якщо розглядати таку константу в європейському та українському вимірах, то подібне явище відбулося із деяким відставанням відносно здобутків України того часу та Угорщини, під протекторатом останньої довгий час перебувало Закарпаття. Але такі обставини не применшують значимості такого мистецько-культурного процесу в європейському та українському контексті. Слід стверджувати, що феномен закарпатської школи живопису характерно виокремив власне стилістично-образне уявлення регіональної, характерної колористики.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Віднянський С.* Закарпаття у складі Чехо-Словацької республіки: переломний етап у національно-культурному й етнополітичному розвитку русинів-українців // *Культура Українських Карпат.* – Ужгород: Гражда, 1994. – С. 130-140.
2. *Wagner V.* Вступна стаття. Каталог // *Slovénsko a Podkarpatska Rus / Jejich lid a kraj ve výtvarném umění od 29. ledna do 23. února.* – Praha 1, 1937. – S. 19.
3. *Ерделій Б.* Унгварськѣ художнѣ тижнѣ // *Зоря-Најнал.* – 1941. – Р. 1. – Ч. 1-2. – С. 168-176.
4. *Изворин А.* Сучасні руські художники // *Зоря-Најнал.* – 1943 – Р. 3. – Ч. 1-4. – С. 258- 284.
5. *Каллаи Э.* Искусство и художники Карпатского края // *Огоньки.* – Ужгород, 1940. – Дек. – С. 35-39.
6. Каталог // *Slovtnsko a Podkarpatska Rus / Jejich lid a kraj ve výtvarném umění. od 29. ledna do 23. února.* – Praha 1. – 1937. – S. 19.
7. *Коцка А.* Къ выставкѣ картинѣ «Общества угрорусскихъ художниковъ». // *Русская правда.* – 1939. – № 44.
8. *Курильцева В.* Бокшай Иосиф Иосифович. – М.: Советский художник, 1962. – 60 с.
9. *Небесник І. І.* Адальберт Ерделі. – Львів: МС, 2007. – 296 с.
10. *Островський Г.* Образотворче мистецтво Закарпаття. – К., 1974. – 198 с.
11. *Павлов В.* Адальберт Ерделі. – К.: Мистецтво, 1972. – 57 с.

12. *Садвари В.* Живописець чистої води // Прапор перемоги. – 1981. – 23 травня.
13. *Фекета І.* Адальберт Ерделі у пам'яті учнів // Новини Закарпаття. – 1996. – 25 травня.
14. *Чернега-Балла О.* Краса відкрита всім // Закарпатська правда. – 1978. – 16 вересня.

TRADITIONS OF NEOROMANTICISM IN TRANSCARPATHIAN PAINTING OF THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

Ihor LUTSENKO,

*instructor of Transcarpathian Art Institute,
Mukachevo, Ukraine*

Annotation: *Raised in the article is the task to elicit the base principles of the creative method of the art community of Transcarpathia in the first half of the 20th century. On examples of individuals and analysis of their art an attempt is made to define the features of ethnic romanticism in painting, which have become dominant in the formation of the principles of regional art school.*

Key words: *artist, painting, ethnic romanticism, art space.*

ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО НАРОДНОГО ВБРАННЯ У ТВОРАХ ВАСИЛЯ СВИДИ

УДК 730:391(477.87)

Роман ПИЛИП,

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач ЗХІ,
м. Ужгород, Україна*

Анотація. У статті на основі порівняльного методу проводиться аналіз творів художника. Мистецька спадщина скульптора розглядається як явище образотворчого мистецтва Закарпаття та джерело вивчення культури, побуту, традиційного народного костюму його способів носіння, вишивки.

Ключові слова: Василь Сvida, скульптура, традиційний народний костюм, вишивка, крій сорочки, пластика, етнографічні особливості.

Землі потрібен не тільки дощ та сонце але й гармонія. Чи не тому наш край багатий талантами. На Закарпатті ще в першій половині ХХ ст. функціонувала народне мистецтво: різьба, вишивка, гончарство та інше. Ряд дослідників періоду входження Закарпаття до складу Чехословаччини захоплювались народним мистецтвом краю. С. Маковський називав Закарпаття оазисом культури, тут в силу природних, географічних чинників довго зберігалась народна культура, що впливала на образотворче мистецтво. Відвідуючи Закарпаття американський художник Роквел Кент казав, тут стільки сонця, що кожен третій повинен бути художником.

У 2013 р. було відзначено 100 річчя від дня народження народного художника України, першого на Закарпатті лауреата Державної премії України ім. Т. Шевченка [1, с. 2]. Художник для наступних поколінь залишається передусім у творах. В уламках чиеїсь свідомості, що переказуються у мистецькому середовищі стаючи легендами. Дослідження яке повною мірою, об'єктивно відображало життя, творчий поступ, мистецтвознавчий аналіз творів В. Свиди нема. Роботи скульптора мають таке саме виховне значення для молоді, як свого часу мали для старшої генерації закарпатців таблиці для шкіл Й. Бокшая. Розкриваючи в них красу рідної землі та значення праці [3, с. 4]. Мистецька спадщина скульптора багата на побутову, етнографічну тематику «Поцілу-



*Кохання. Коли мама сплять. 1978.
Дерево, горельєф,
кругла скульптура.*

нок», «Увиванець», «Сварка на межі». Звернення В. Свиди до цього виду мистецтва мало значення на розвиток скульптури Закарпаття, що до нього була слабо розвинена. З 1930-х років у краї працюють такі скульптори як І. Гарапко, І. Петридес, О. Шимоналі-Мондич [2, с. 32.].

Для об'єктивного та повного висвітлення творчості майстра слід враховувати такі етапи становлення як: дитинство, навчання в с. Ясіня, формування майстерності в реставраційних майстернях в Брно, творча діяльність художника на батьківщині.

Вивчення біографії дає розуміння мистецької спадщини митця в контексті розвитку образотворчого мистецтва. В його роботах відображено образи старого Закарпаття.

Аналіз творів В. І. Свиди слід проводити не тільки з позицій характеристики форми, технічної досконалості дерев'яних скульптур їх пластики але й змісту, тематичного наповнення, ідеї твору.

Звичайно у формуванні особистості, відіграє дитинство. Сам майстер висловлювався так: «Я так і залишився на все життя селянином. Схід сонця зустрічаю на ногах і за своїм станком, як за плугом бо інакше з якою совістю їстиму хліб». Коли вже став художником то спогади з дитинства та юності відіграли велику роль у його творчості і викликали до життя такі твори «До школи», «Пастух з буйволом», «Вівці мої вівці», «Поцілунок» [3, с. 4].

Практично нічого не висвітлено в літературі про період навчання В. Свиди в Ясінській школі з художньої обробки дерева студентом якої він був з 1930 року [5, с. 1]. Безумовно тривале перебування в Ясіні формували художньо культуру майбутнього митця адже як пише Н. Братасюк «Ясіня то Гуцульщина, а гуцули споконвіку кохаються в різблярстві». Закарпатська гуцульщина найдовше зберігала форми традиційної культури краю. Тут до середини до 60-х років минулого століття побутовали колоритні



На ярмарок в дощ. 1985



*Пряля на коні. 1981.
Дерево. 78,5x80x45. ЗМНАП.*

традиції, костюми, вишивки. Гуцульщина у 20-30-ті рр. ХХ ст. не могла залишити байдужим майстра і у його творчості залишила помітний слід [5, с. 2]. Гуцульські типажі переважають у його творчості з характерними етнографічними рисами. В. Свида достовірно передає особливості традиційного народного костюму Закарпатської Гуцульщини.

На Гуцульщині митець здобув основи професійної освіти під керівництвом відомого різьбляра В. Фуліка. Після закінчення школи працював як майстер-різьбляр у майстерні художніх виробів з дерева якою керував А. Демчик [5, с. 2].

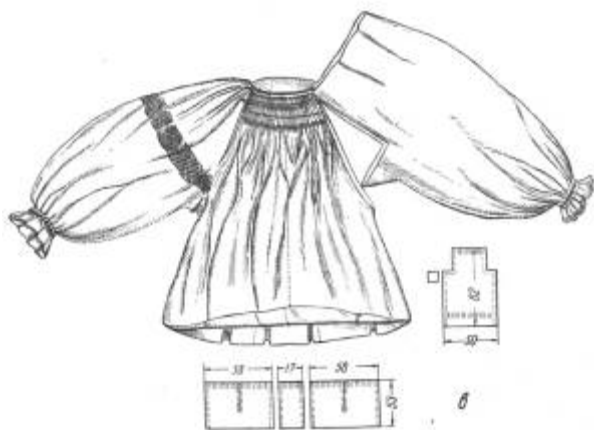
Подорожі Моравією у пошуках роботи, в кінцевому результаті призвели художника до поглиблення професійної майстерності. Мандри з метою вдосконалення завжди невід'ємна складова становлення особистості. За кордоном В. Свида знайомиться

із європейським мистецтвом. Брно, Левоча, Прага – не весь список міс в яких майстер знайомиться з архітектурними бароковими комплексами, віттарним різьбленням храмів, вітражами. 1937 р. у Брно працює в реставраційних майстернях братів Котрбових. Герман Котрба розширив фахові знання молодого скульптора [5, с. 2]. Прийшло філософське розуміння мистецтва, чому сприяли знайомства та спілкування з художниками із кола майстерні.

Після війни формування закарпатської школи живопису, утворення художньої спілки, активна творча діяльність, мистецьке середовище, підтримка та поради колег сприяють творчому зростанню та кар'єрному росту В. І. Свида. Його ранні роботи Мар-



Годувальниця



*Крій традиційної жіночої сорочки
бойків Закарпаття*

тиненко ставить в один ряд із такими визначними творами живописців як Ф. Манайло, Й. Бокшай, А. Ерделі, А. Коцка.

Метою статті є на основі порівняльного аналізу з'ясувати рівень відображення етнографічних рис в скульптурах В. Свиди, виявити певну локальну варіативність елементів традиційного народного вбрання Закарпаття.

Роботи В. Свиди мають не тільки мистецьку, культурну вартість але є джерелом дослідження різних аспектів культури – народного вбрання, тканини, вишивки. З цього погляду на творчість скульптора можна дивитись й з позицій достовірного відображення локальних комплексів вбрання та вишивки Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст.

В силу натурального господарства, столітніх традицій народ виробив досконалі технічні прийоми виготовлення різноманітних тканини, що різняться фактурою, грою переплетень основи та піткання. В роботі «На ярмарок в дощ» художньо виражальними засобами притаманними дерев'яній скульптурі автор досконало передає фактуру тканин різних за призначенням та способом виготовлення. Тут бачимо тонкі саржевого переплетення, і грубі вовняні тканини. Весь свій вільний час жінки присвячували пряденню ниток, тканню, вишиванню адже це було життєво необхідно в умовах натурального господарства. В роботі «Пряля на коні», автор зображає своєрідний спосіб проведення дозвілля.

У круглій скульптурі «Коли мама сплять» бачимо вже механізований спосіб виготовлення ниток за допомогою механічної ку-

делі, та багатство інтер'єрних тканин: скатертини, рушники, предмети постільної білизни. Ткацтво на Закарпатті має тисячолітню історію, традиційно тканини декорували тканими смугами «партицями» вишивка на них з'являється пізніше. Передусім вишивка розвинулось на вбранні і є невід'ємною прикрасою традиційного народного вбрання. Характер форми та крою одягу сформувались на початку ХІХ ст. Виділяють 4 основні локальні комплекси строю з певними різновидами. Вони в загальних рисах співпадають з етнографічним районуванням краю та мають свої чітко виражені локальні характеристики. Роботи В. Свиди засвідчують глибокі пізнання народного мистецтва. Достовірно з описовою точністю він передає характер костюму гуцулів, лемків, бойків, долинян Закарпаття. У роботі «Продавці медівників» зображено постаті людей у костюмах гуцулів та долинян мараморощини. Наприклад за такими складовими костюму запаски, сердак, спотіб пов'язування хустки бачимо гуцулку. Долиняни мараморощини зображені в додільних сорочках, платах, полотняному лайбику, бунді, сорочці ладані та хустці, кінці якої зав'язувались спереду шиї.

Олена Полянська одна з перших характеризувала форми традиційного вбрання, що ставить в основі типології локальних різновидів костюму. Так за формою стрій можемо поділити на прямий, пірамідальний, злегка приталений та дзвоникоподібний. Ці особливості костюму виражено в скульптурних роботах В. Свиди. Кругла скульптура тривимірно передає форму, тому є цінним джерелом пізнання традиційного народного вбранні Закарпаття.

Бойківський костюм представлений роботою «Мати верховинка. Про що свідчать, складові строю – сорочка «оплічя», спідниця, плат, гуня, хустка молодиця. На фартусі зображено один з найпоширеніших у вишивці бойків Закарпаття мотив кривулi, що є одним з найдавніших геометричних орнаментів на Закарпатті.

Гуцульський костюм основою якого є довга сорочка з вставками, запаски, сердак, вишитий кептар через тематику робіт найпоширенішій і добре представлених в творах В. Свиди. Такі архаїчні форми одягу як гуля, сердак, гуцули виготовляли самі із сукна вибитого у спеціальних ступах в млині. Сукно було щільним та не пропускало воду. У роботі «Під дощем» 1969 р. бачимо фігури подружжя яке вирушає в проливний дощ на полонину захищене традиційним вбранням із сукна.

Костюм долинян Закарпаття має свої локальні варіації. Скульптор передає характерні риси костюмів ужанських, марамороських, боржавських та перечинсько-березнянських долинян з певними міськими та словацькими впливами. Народне вбрання долинян Закарпаття відображено в наступних роботах: «Над колицкою», «З Поля», «Ворожка», «Пастух з буйволом» та ін.

У роботі «Сварка на межі» автор показує костюм українця з мараморощини в сорочці «лайданя» та угорця який зображений в угорському поясному вбранні «шурц», та вишитій бунді, що є символом заможності. Таким чином робота має не тільки соціальне але й етнічне забарвлення конфлікту. Часто контурною різьбою скульптор зображував загальні риси традиційної одягової вишивки. В. Свида добре знав особливості крою народного вбрання, про що свідчить серія жанрових робіт де зображено як мати годує дитину. На давніх сорочках годувальниць робили розріз вздовж шва, адже станок сорочки кроївся з декількох полотнищ, але в бойків Закарпаття розріз на сорочці був з боку. Побачити два різні типи крою сорочок можемо у роботах «Мати годує дитину» (1946) та «Гуцульська родина» (1946).

Отже у роботах автор тонко відображає костюм усіх етнографічних районів Закарпаття. Його роботи документально передають особливості традиційного народного вбрання Закарпаття XIX – першої половини XX ст. Завдяки художньо-виражальним засобам скульптури, деталізації персонажів, етнографічній тематиці. Свида в притаманний спосіб для скульптури передає форму вбрання, його конструкцію, фактуру, декор та вишивку. Об'ємна скульптура є не тільки пам'яткою образотворчого мистецтва Закарпаття а й етнографічним джерелом різних аспектів культури краю. В якій відображено промисли й ремесла, працю й свято, народне вбрання, вишивку, інтер'єр.

Роботи з таким ступенем деталізації, тематичним наповненням, до В. Свида у скульптурі ніхто не виконував. Сьогодні звертаючись до тем народного життя, минулого краю художнику необхідно підіймати історичні джерела. Дерев'яні скульптури, теракота, майоліка і фаянс дають уявлення про територіально-етнографічні типи одягових комплексів та вишивки на народному вбранні Закарпаття: гуцулів, бойків, лемків та долинян мараморощини, боржавщини, ужанщини і перечинсько-березнянських

долинян. Також висвітлено вбрання словаків, угорців та частково румунів Закарпаття. В силу колоритності костюму його декору та тематики твору автор не рівномірно надавав перевагу тому чи іншому типу костюму. Так можемо констатувати, що найбільш висвітлене народне вбрання гуцулів Закарпаття, долинян мара-морощини та боржавщини (переважно в майоліці). Повною мірою, але в меншому обсязі представлено в творчості В. І. Свиди костюм долинян ужанщини, бойків та лемків Закарпаття. Таким чином, скульптор монументально відобразив всі етнографічні риси традиційного народного вбрання Закарпаття.

ЛІТЕРАТУРА

1. 100 років від дня народження Василя Свиди, народного художника, лауреата Шевченківської премії відзначено на державному рівні [Текст] // Культура і життя. – 2013. – 9 серпня (№ 32). – С. 2.
2. Воістину народний [Текст] // Культурологічні джерела (№ 4). – 2008. – С. 32-33.
3. Панько. М. Ювілей великого скульптора до 100 річчя з дня народження В. Свиди // вісті Ужгородщини. – 2013. – 5 квітня. – С. 4
4. Свида-Панько М. Родовідними стежками [Текст]: Спогади та оповіді про родину свидів із села Пацканьово ужгородського району Закарпатської області / М. М. Свида-Панько. – Ужгород, 2010. – 112 с.
5. Закарпаття у творчості В. І. Свиди [текст]: Каталог / Відпов. за вип. Брата-сюк Н. М. – Ужгород. – 2004. – 18 с.

REPRESENTATION OF TRADITIONAL FOLK WEAR IN THE WORKS OF VASYL SVYDA

Roman PYLYP,

*Ph. D. (history of art), senior instructor of Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *A comparative method is used in the article to analyse the works of the artist. The art heritage of the sculptor is considered as a phenomenon of the Transcarpathian pictorial art and as a source of investigation of culture, life, traditional costumes and manner to wear it, embroidery.*

Key words: *Vasyl Svyda, sculpture, traditional folk wear, embroidery, shirt cutting-out, plastics, ethnographic peculiarities.*

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОГО ВБРАННЯ УЖАНСЬКИХ ДОЛИНЯН У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІД

УДК 391(477.87)«19»

Ганна БЕЗИК,

*аспірант кафедри декоративно-прикладного мистецтва ЛНАМ,
викладач Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі ЗХІ,
м. Ужгород, України*

***Анотація.** У статті робиться спроба аналізу художньо-стилістичних особливостей народного вбрання ужанських долинян у міжвоєнний період.*

***Ключові слова:** художньо-стилістичні особливості, народний одяг, ужанські долиняни, міжвоєнний період, Закарпаття.*

Ми іноді не задумуємось над тим, яке глибоке значення, культуру, історію, зв'язок з духовністю несе в собі одяг. Він є важливою складовою духовної і матеріальної культури народу. Кожен історичний період накладає на одяг свій відбиток, специфічні риси.

Художньо-естетичні особливості вбрання українців Закарпаття, в якому проявляються традиції різних народів, культурні впливи народів сумежних держав, потребують ретельного та багатогранного дослідження.

Сприятливі умови для відродження й розвитку української культури склалися в період входження Закарпаття (Підкарпатської Русі) до складу Чехословацької республіки у 1919-1939 рр. Нова демократична влада толерувала відродження культурного та громадського життя, прикладом чого в міжвоєнний період була діяльність низки різноманітних культурних, громадських та інших організацій, які вели культурно-просвітницьку роботу серед населення, піднімаючи його культурний, освітній рівень і відповідно рівень національної самосвідомості [7, 8].

Століттями живучи під чужою владою та впливом, мешканці Закарпаття намагались зберігати свою ідентичність у мові, одязі, побуті, звичаях, але і переймали краще від сусідів, трансформували до свого смаку, природно-кліматичних умов. Витворювалися нові, оригінальні композиції, урізноманітнюючи традиційні.

Одяг ужанських долинян відрізнявся від одягу інших регіонів. Для нього традиційного характерна присутність складників, що

твори́ли функціонально та художньо довершений ансамбль, притаманний тільки для цього етнографічного району. Можна виділити два осередки: мукачівський та ужгородський. Народні майстри тут використовували всі можливі матеріали, залежно від призначення одягу. Елементи одягу складали оригінальні композиції. Стрій довершував орнамент та характерна для цього етнічного регіону вишивка. Орнамент, колорит вишивки органічно поєднувався та доповнював конструкцію одягу. За допомогою вишивки скріплювались полотнища і збірки одягу, маскувались та декорувались шви на тому чи іншому елементі вбрання. Цим самим розвивався якийсь художній образ на різних деталях одягу ужанських долинян, вносив загальну композиційну рівновагу та цілісність [3].

Стилістикою та своєрідністю відрізнявся одяг цього населення у міжвоєнний період, зокрема жіночий. Головним елементом жіночого одягу була довга лляна сорочка («довганя»). Шили її з двох піл домотканого полотна та двох бічних скосів. Горловина мала круглий виріз з ошийником і розпіркою позаду, що зав'язувалася на шнурки («ощінки»). Верхню частину передньо пілки («пазуху») шили із полотна, витканого з вовни чинуватим переплетінням тканин. Під голосиною пазуху оздоблювали перетиканнями основи червоними та синіми нитками («краскою»). Поясним видом жіночого вбрання був фартух («плат»). Підперезували стан плетеним вовняним поясом («силянкою») червоного, бордового, коричневого кольорів з китицями на кінцях. Колір був змінний і залежав від віку дівчини чи жінки, котра вдягала його. У цій місцевості мірилом достатку була хутряна коротка безрукавка («бунда»), оздоблена вишивкою рослинного характеру, шкіряною аплікацією, мідними бляшками. Верхнім одягом служив білий сукняний піджак («герок») прямого крою, обшитий темним сукном. Взимку чи при настанні холодів вдягали довгі гуні з білої і чорної вовни: чорна – на будень, а біла – святкова. Голову покривали хусткою. Взували на ноги традиційні шкіряні постолі, які закріплювали на ногах вовняними шнурками («волоками») [9, 5].

Окремо можна виділити одяг міського крою, що протягом 20-40-х рр. ХХ ст. набув повсюдного поширення. Для нього характерна поліхромність. Оздоблювали одяг вишивкою геометричним і квітково-рослинними орнаментами з певним узагальненням до геометризації. Міські панянки широко використовували фабричні тканини, котрі вирізнялись якістю полотна. Носили сорочки з

короткими рукавами та блузки. Попри національні та соціальні впливи, традиції народного одягу збереглися до середини ХХ ст.

У 30-х р. ХХ ст. чоловіки зазвичай носили лляну сорочку, яку заправляли в широкі штани «гаті». Сорочка мала вишитий стоячий комірець (1,5 см). Орнаментальне наповнення сорочки попри вплив міста майже не змінилось. Переважно вишивки хрестиком, ромбовими композиціями на комірах, а також на рукавах. У місцевій вишивці майже повністю відсутній чорний колір [4, 3]. Повсякденний або ж одяг, в якому порались по господарстві, відрізнявся грубішою якістю тканого полотна. Такі буденні сорочки та елементи костюму «селян» не оздоблювались.

Господарсько-культурні та побутові контакти з іншими національностями (угорці, словаки, німці), вплив міських культурних традицій, технологій, – все це позначилось на будові, крої, колориті оздоблення народних строїв ужанських долинян.

У міжвоєнний період майстрині Ужанщини переважно шили одяг з домотканого лляного полотна, але вже помітно проявляється вплив міської моди з запозичаннями від словаків та угорців. Жіночий стрій у міжвоєнний період складається з короткої тунікоподібної сорочки, котра була до пояса – «опліча» з круглим вирізом, довгими рукавами. Полотно сорочок морщили («рямили») навколо горловини, на плечовій частині рукавів та біля манжет («зап'ясників»). «Морщення» («збиранка») на Закарпатті поширене майже повсюду. Воно виконувало естетично-декоративну та практичну функцію, скріплювало утворені складки. Рельєфність, об'єм та комбінація «морщення» відігравали важливу роль у структурі сорочки, нагрудна частина якої була композиційним центром. Всі частини сорочки зшивались вручну, а шви оздоблювались «зубками». Сорочку пишно декорували вишивкою геометричного характеру на ошийнику, рукавах, манжетах [9, 10, 11]. Орнаментальна композиція вишивки на рукавах розташована у вигляді поперечної смуги («наплечника») на плечовій частині, ромба («хвостика») під нею та поздовжньою смугою обабіч зовнішнього шва рукава [2, 1]. У 20-30 рр. в околицях Ужгорода сорочки такого крою почали витісняти сорочки-блузи з короткими рукавами міського крою. Такий самий прояв міських тенденцій прослідковується й на чоловічій сорочці, – вона також видозмінилась, стала коротшою. Характерні довгий рукав, стоячий комірець, глибока пазуха та манжети. На всіх елементах вбрання Ужанщини позначився вплив нового віяння.

Зі словацьких впливів можна виокремити оздоблення спідниць вишивкою квітково-рослинного орнаменту гладдю.

В оздобленні строю долинян поширені вузькі орнаментальні смуги з великих та малих ромбів, в які закомпоновувались квадратики та хрестики. Так вишивали пазуху, плечову частину, манжети рукавів та комірець. Манжети оздоблювали геометричним орнаментом з ромбів, трикутників, хрестиків. Іноді поєднували геометричний орнамент білої, червоної та синьої барви із квітково-рослинними мотивами у червоному, бордовому, рожевому та блакитному кольоровому наповненні [4, 3].

Чехословацька інтелігенція, котра прийшла з новою владою для розбудови міста Ужгорода, принесла нові віяння, традиції у формування тогочасного міського костюму. Фабричні тканини відрізнялись текстурою і структурою переплетення ниток від грубого тканого лляного чи конопляного полотна. На формування костюму впливала і якість тканини з інших держав. Зокрема, шовк по-своєму формує ансамбль міського і сільського костюмів.

Орнамент, колористика, композиційні вирішення в оздобленні костюму передавались прямим зв'язком поколінь, тобто – від матері до доньки. Щось змінювалось, але залишалась цілісність костюму. За ним можна впізнати район, а, навіть, і майстра, котрий кроїв, шив та оздоблював жіночий чи чоловічий стрій [3].

Костюм прекрасно відтворює стиль епохи та сутність буття людини, її фізичних, духовних, психологічних, естетичних прагнень, певною мірою розкриваючи її духовний світ.

Етнографічні комплекси творять характерні для певної території художньо-композиційні принципи, певну систему і структуру будови строю. Це проявляється у виборі виду одягу, матеріалу, крою, пропорцій, оздоблення, способів носіння тощо [6]. Майстри виготовляли свої вироби з любов'ю, як мистці. Вони не копіювали сліпо якісь зразки, а, дотримуючись певних етнографічних канонів, творили свою композицію та колористику костюму. Національний одяг узгоджувався не тільки із зовнішніми ознаками (будовою обличчя, кольором очей і волосся, зачіскою, статурою), але й із постановкою фігури, манерою рухатись тощо. Органічне злиття найтипівіших антропологічних та національно-культурних особливостей і створило етнографічну типологію, художньо-стилістичну виразність закарпатського народного одягу Ужанських долинян, як також і характеристичне оздоблення одягу інших регіонів України.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Стельмащук Г. Г.* Традиційний лемківський костюм // Українські Карпати. Культура. – К., 1989. – С. 105-110;
2. *Фабрика О.* Життя та культура діяльність лемків у Західній Україні // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавств. вип. 3. – Ів.-Франківськ, 2001. – С. 49-55.
3. *Пилип Р. І.* Художня вишивка українців Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст. (Типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями): Монографія. – Ужгород, 2012. – С. 343-362.
4. Лемківщина / С. Павлюк, член-кор. НАН України, Ю. Грошко, професор, доктор іст. наук, Р. Кирчів, професор, доктор філол. наук. – У 2-х томах. – Т. 2. Духовна культура. – Львів, 2002.
5. *Пилип Р.* Впливи у традиційному вбранні українців Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст. // Культура Закарпаття. – Ужгород, 2010.
6. *Білан М., Стельмащук Г.* Український стрій: Навч. посібник // Інститут народознавства НАН України, Львівська академія мистецтв, Українська академія друкарства. – Львів, 314 с.
7. Енциклопедія Українознавства. В 10 т. / Гол. ред. В. Кубійович. – Париж-Нью-Йорк: Молоде Життя, 1954-1989. – 4016 с.
8. *Чучка П., Маркус В.* Культурні відносини на Закарпатті напередодні і в роки Другої світової війни // Закарпаття під Угорщиною. 1938-1944 рр. // Нью-Йорк-Чикаго-Ужгород: Гражда-Карпати, 1999. – С. 90-116.
9. *Туманова М.* Народна одяжда на Подкарпатській Русі // Підкарпатська Русь. – Ужгород, 1924. – № 3. – С. 72-79; № 4. – С. 102-110.
10. *Матейко К. І.* Український народний одяг. – К.: Наук. думка, 1977. – 222 с.
11. *Мушинка М.* Післявоєнний розвиток регіональної культури русинів-українців Чехо-Словаччини // Тривалість регіональних культур: русини і українці на їхній карпатській батьківщині та за кордоном. – Нью-Йорк, 1993. – С. 50-79.

**ARTISTIC AND STYLISTIC PECULIARITIES
OF THE FOLK WEAR OF THE UZH RIVER VALLEY DWELLERS
IN THE PERIOD BETWEEN WARS**

Hanna BEZYK,

post-graduate of the department of decorative and applied art, Lviv National Academy of Arts, instructor of the A. Erdeli College of Arts, Uzhgorod, Ukraine

Annotation. *The is an attempt to analyse the artistic and stylistic peculiarities of the Uzh river valley dwellers in 1920s and 1930s.*

Key words: *artistic and stylistic peculiarities, folk wear, Uzh river valley dwellers, Transcarpathia.*

IV. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ЯК ГАЛУЗІ НАУКОВИХ ЗНАНЬ

УДК 008:17.023.36(477)

Анатолій ПАВКО,
*доктор історичних наук, професор,
лауреат премії ім. М. Грушевського НАН України,
відмінник освіти України?
м. Київ, Україна*

Анотація. *Стаття присвячена проблемі становлення і розвитку культурології, досліджується історія її становлення як галузі наукових знань.*

Ключові слова: *розвиток, культура, культурологія семіотична, літературознавча, діалогічна, історична.*

Однією з прикметних ознак піднесення в сучасних умовах соціогуманітарних наук в Україні є динамічний і потужний, хоч і не завжди системний за своїм змістом і характером, розвиток наукового культурологічного знання. Переконливим свідченням цього процесу є поява широкого спектру новітніх культурологічних журналів, лавиноподібний потік монографічних досліджень, статей, дискурсів, значна кількість наукових конференцій і десятки захистів дисертацій. Чітка, аргументована відповідь на питання про те, чи є культурологія новою узагальнюючою наукою, чи носить вона, насамперед, з точки зору гносеології легітимний характер, а не є простим відображенням впливу зовнішніх чинників на генезу наук про суспільство і людину, має, на нашу думку, принципово важливе значення для вітчизняної вищої освіти та системної організації наукових досліджень в Україні.

Розглядаючи еволюцію становлення і тлумачення самого терміна «культурологія» слід зазначити, що він вперше був запроваджений до наукового вжитку в Німеччині Генріхом Ріккертом в

1899 р., в Росії, наприклад, першим його застосував Андрій Білий в 1912 році [1, с. 1064].

Проте впровадження терміна «культурологія» традиційно пов'язують з ім'ям відомого американського дослідника Леслі Уайта, який запропонував назву для нової науки про культуру. Саме в своїх працях «Наука про культуру» (1949), «Еволюція культури» (1959), «Поняття культури» (1973) він обґрунтував необхідність виокремлення цієї галузі знання в окрему науку і заклав її загальнотеоретичні основи. Наполягаючи на необхідності науки про культуру, Л. Уайт здійснив спробу виокремити предмет її дослідження, відмежувавши його від предметів суміжних з нею наук, до яких він відніс психологію і соціологію. Якщо психологія, на думку Л. Уайта, вивчає психологічну реакцію людського організму на зовнішні фактори, а соціологія – закономірності взаємовідносин індивіда та суспільства, то предметом культурології повинно стати осмислення взаємозв'язку таких культурних явищ як звичай, традиція, ідеологія [2, с. 66].

Отже, праці Л. Уайта значно прискорили виокремлення культурології в окремий самостійний напрям соціогуманітарних досліджень, актуалізували питання про необхідність визначення проблемного поля і предмета культурології як науки, започаткували цілісний, системний підхід до вивчення культурних явищ.

Не зважаючи на проголошення Л. Уайтом існування культурології, наукове співтовариство в ті часи автора не підтримало, а культурологія в розумінні цілісного сприйняття культури не дістала утвердження у західноєвропейській науковій традиції, оскільки феномен культури розглядався переважно із соціально-етнографічних позицій. В університетах Заходу до цього часу культура вивчається не культурологією, а прикладними комплексами наук, які об'єднуються такими назвами як «cultural studies», «multicultural studies», «cross-cultural studies» та інші. Наукових установ, які вивчають культуру в цілому, в Європі та Америці не існує [1, с. 1064].

Натомість провідними науками про культуру на Заході стали соціальна та культурна антропологія, соціологія, структурна антропологія, історична культурологія, семіотика та посткультурна лінгвістика (постмодернізм). Зокрема, значного поширення в західній культурології набула культурна антропологія.

На відміну від країн Західної Європи та Америки, в Росії термін «культурологія» закріпився. У ній культурологія як наука презентувала окремий науковий напрям, який поєднав культурно-історичний, просвітницький та ідеологічний аспекти культури, філософії, міфології, етнографію, психологію, художню практику. На сучасному етапі культурологія перебуває на завершальному етапі своєї легітимації в науковому співтоваристві Росії. Безперечно, є труднощі і проблеми у становленні російської культурології, а також обставини, які гальмують цей процес.

Враховуючи психологічний аспект становлення культурологічної думки, потрібно зазначити, що наукове співтовариство нерідко з роздратуванням сприймає проголошення нових галузей наукового знання, вбачаючи в них (інколи справедливо) прояви дилетантизму, псевдонаукової активності. Інша обставина пов'язана з тим, що в деяких російських виданнях культурологія категорично визначається як філософія культури. На думку зарубіжних дослідників, філософія є єдиною теоретико-методологічною базою вивчення культури, а конкретні гуманітарні науки (історія, етнографія, соціологія) досліджують лише окремі предметні галузі культури. Автори одного з авторитетних історико-культурологічних видань, наприклад, стверджують, що філософія є не тільки формою осмислення, але і способом організації самої культури. Без філософії, вважають російські дослідники, неможливим є саме існування культури [2, с. 11].

Потрібно зазначити, що українська культурологія є досить молодого галуззю гуманітарного знання, оскільки почала активно розвиватися наприкінці ХХ – початку ХХІ століття. Тривалий час культурологія вимушена була існувати в межах радянської ідеологічної традиції, розвиваючи культурно-історичний напрям. Через суспільно-політичні обставини історія української культури набула рис схематизму, доктринерства, заідеологізованості, значно поступаючись науковому потенціалу наукових досліджень західно-європейської культурологічної думки. Зокрема, одним із негативних наслідків попередньої доби стала відсутність власних новаторських оригінальних культурологічних концепцій, виважених постнеокласичних методологічних підходів до феноменів культури. Проте на сучасному етапі вітчизняна культурологія не лише виходить з кризового стану, але і розвивається шляхом синтетичного

вивчення теоретичних і прикладних проблем культури, інтегруючи знання різних наук у цілісну систему.

Слід підкреслити, що в українській культурології виокремилось декілька пріоритетних напрямів дослідження під кутом новітньої методології.

Насамперед, традиційна історична культурологічна школа, яка охоплює у предметному аспекті світову, національну або регіональну культури чи певну культурно-історичну епоху. Окремий культурологічний напрям намагається не стільки пояснити, скільки виявити та описати факти, події і досягнення культури, виділити в ній найвидатніші пам'ятки, імена, авторів і творців. Другий напрям представлений філософією культури, основне завдання якої полягає в осмисленні і поясненні культури через її найзагальніші і найістотніші риси. Філософія культури, виступаючи в якості загальної теорії культурних явищ і процесів, досліджує сутність та структуру культури, її функції та роль в житті людини та суспільства. Слід зауважити, що філософія культури спрямована на виявлення тенденцій в еволюції культури, на розкриття причин її розквіту та кризових явищ.

Третім напрямом культурологічних студій виступає соціологія культури. Вона досліджує функціонування культури або в цілому, або наявні в ній субкультури – масову та елітарну, міську та сільську, жіночу та молодіжну тощо. Представники цього напрямку акцентували увагу на якісних зрушеннях та змінах, що відбуваються в культурі, вивчають їх соціодинаміку, реакцію на ці зміни тих чи інших верств суспільства та суспільних інституцій. З соціологією культури досить тісно межує психологія культури, у якій досить рельєфно стає помітною тенденція виокремлення в самостійну дисципліну. Вона, зокрема, вивчає особистісне ставлення до культури, своєрідність духовного насичення людини в рамках певного культурного простору. На основі соціально-психологічних досліджень психологія культури виокремлює культурно-історичні типи особистості, характерні для даного соціуму [3, с. 5-6].

Загалом вітчизняна культурологія вивчає, по суті, те саме, що й комплекс антропологічних дисциплін, який сформувався на Заході. Поліфонічність культури в її дійсності вплинула на існування різних версій культурології, таких як семіотична (Ю. Лотман), літературо-

знавча (Д. Лихачов, С. Аверинцев, А. Макаров), діалогічна (В. Біблер), історична (О. Гуревич, М. Попович) та інші.

Відомо, що одною з найважливіших умов конституювання будь-якої науки як особливої дисципліни є формування уявлень про предмет дослідження в його головних системно-структурних характеристиках. У цьому відношенні культура є предметом надзвичайно складним, оскільки даний термін є багатозначним як за тлумаченням, так і за поширенням.

Слід враховувати і те, що культура як багатогранне цілісне явище, яке має різні підсистеми і частини, особливі фрагменти, вивчається різними науками. Кожне з них має уявлення про предмет дослідження та відповідні результати дослідницького пошуку. Але наукову картину світу культури не можливо отримати шляхом складання результатів різних наук. Потрібно підкреслити, що культурологія – це не арифметична сума наукових знань, а синтез результатів з різних галузей соціогуманітарного знання, в процесі якого нова інтегральна наука намагається реалізувати своє основне завдання – формування картини гуманітарної реальності. Центральне місце в цьому процесі займає створення узагальнюючої моделі структури і динаміки культури [1, с. 1065].

Якщо російська культурологія досить близько підійшла до формування такої моделі, то вітчизняна культурологічна думка перебуває лише на її початковому етапі. Проте саме така модель уособлює найбільш значні досягнення конкретних соціальних і гуманітарних наук, які вивчають різні аспекти функціонування та розвитку культури в житті суспільства. В свою чергу, така модель здійснює власний розвиток під впливом цих досягнень.

Проте загальна картина структури і динаміки культури не обмежена проблемним полем філософії і не є її частиною. Вона належить до сфери спеціальних наукових знань про культуру, є їх системоутворюючим ядром, яке отримує своє філософське обґрунтування. Потрібно підкреслити, що відомі російські вчені (етнографи, соціологи, антропологи) матеріали власних гуманітарних досліджень розглядають в загальному культурологічному контексті. Вражаючі метаморфози відбуваються в історичній науці, яка поступово еволюціонує в напрямку досліджень з історії культури. Культурологічні доміанти все частіше проникають і в тканину юридичної науки [5].

Незважаючи на те, що наукові межі культурології є досить умовними і недостатньо визначеними, її роль по відношенню до інших наук на межі ХХ-ХХІ століть суттєво зросла. Мають сенс російські дослідники, які акцентують увагу на тому, що культурологію доцільно розглядати як наукову парадигму. Проблема ідентифікації наукового статусу культурології ускладнюється тим, що спроби її визначення по аналогії з іншими гуманітарними науками і в якості однієї з них досить часто є непродуктивними і непереконливими. Проте культурологію і не варто розглядати як науку в ланцюгу інших наук гуманітарного спрямування. Адже вона має рельєфно окреслені ознаки наукової парадигми, які свого часу були ґрунтовно проаналізовані відомим філософом і методологом науки, американським вченим Т. Куном [4].

По-перше, становлення культурології пройшло всі класичні етапи формування наукової парадигми. Мова в даному випадку йде про формування гуманітарного співтовариства, яке об'єднане культуротворчим дискурсом і спирається на певну методологію інтерпретації та розуміння культурної реальності. По-друге, важливим етапом на шляху оформлення наукового статусу культурології є розробка нею специфічного методу пізнання, який «збирає» культурну реальність, начебто «розкидану» по проблемним сферам соціально-гуманітарного знання, і відтворює у свідомість дослідника культури як цілісність.

Проблемне поле культурології є незвичайним, не традиційним для проблематики гуманітарних наук. Оригінальний у науковому аспекті характер культурології значною мірою визначається тим, що суспільна практика актуалізувала новий тип складних соціально-гуманітарних проблем, масштаб яких перевищує гносеологічні можливості кожної наук зокрема.

Дефіцит науково обґрунтованих відповідей на актуальні питання сучасності гостро відчують в умовах сьогодення як українське суспільство, так і наша держава. Чому в Україні досить повільно відбуваються процеси модернізації країни? Чому існує глибока прірва між законом і правом, і залишається низьким рівень правової культури? Як впливають на суспільство і людину засоби масової комунікації? Чи потрібна нашій країні національна ідея, а якщо так, то в чому полягає її сутність? Жодна з конкретних наук не в змозі дати вичерпну відповідь на подібні питання. Проте саме

такі питання створюють проблемне поле культурології, яке об'єднує навколо себе співтовариство вчених-гуманітаріїв.

Особливо потрібно вказати на надзвичайну складність та багатовимірність об'єкта пізнання культурології. Адже вона вивчає культуру як цілісність, а також її різні структурні елементи, але обов'язково в контексті цілого, в системних взаємозв'язках. Ось чому культурологія, як і філософія, не знаходить собі гідного місця серед інших конкретних наук, які вивчають суспільство і людину. Ми вважаємо, що її доцільно розглядати, як своєрідну мета-науку, наукову парадигму, методологічний орієнтир для проведення глибоких системних досліджень у сфері теорії, історії та практики культури.

Слід зазначити, що в Україні, на відміну від Росії, процес самовизначення культурології як наукової та освітньої дисципліни є далеким від свого завершення. Вітчизняна культурологічна наука знаходиться сьогодні в процесі лише початкового етапу становлення, її зміст та структура поки що не набули чітко окреслених наукових меж, а дослідження в її проблемному полі досить суперечливі, а нерідко і не якісні. Існує значна кількість недостатньо обґрунтованих методологічних підходів до вивчення предмета інтегральної науки про культуру. Але це не знижує результативність наукового пошуку. Становлення в нашій країні культурології як самостійної галузі знання варто розглядати з точки зору перспективи в якості одного з пріоритетних наукових орієнтирів, який має суттєве теоретичне і практичне значення для збереження і модернізації інтелектуального потенціалу українського суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Запесоцкий А. С.* Культурология как отрасль научного знания // Вестник Российской академии наук. – 2010. – № 12 – С. 1064-1068.
2. *История культурологии: Учебник для аспирантов и соискателей учёной степени кандидата наук / Под. ред. доктора философских наук, проф. А. П. Огурцова.* – М.: Гардарики, 2006. – 383 с.
3. *Культурология: теория та історія культури: Навч. Посібник. Вид. 3-тє, перероб. та доп. / За ред. І. І. Тюрменко.* – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 370 с.
4. *Кун Т.* Структура научных революций / Перевод с англ. И. Налетова. – М.: Прогресс, 1975. – 288 с.

5. Общая теория прав человека / Е. А. Лукашёва, В. А. Карташкин, Н. С. Колесова и др.; РАН, Институт государства и права. – М.: Норма, 1996. – 520 с.; Права человека: Учебник для вузов / Т. А. Васильева, В. А. Карташкин, Н. С. Колесова и др.; Е. А. Лукашёва (отв. ред). Институт государства и права РАН. – М. : НОРМА, 2003. – 560 с.
6. Садохин А. П. Культурология: теория и история культуры: Учебное пособие – М.: Эксмо, 2005. – 624 с.

***PROBLEMS OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF CULTUROLOGY
AS A BRUNCH OF SCIENCE***

Anayoliy PAVKO,

Ph. D. (history), professor,

*M. Hrushevskiy prize of National Academy of Science of Ukraine laureate,
Kyiv, Ukraine*

Annotation. *The article tells of the problem of formation and development of culturology, investigates its and formation as a brunch of knowledge.*

Key words: *development, culture, culturology, semiotic, history of literature, dialogue, history.*

МИСТЕЦТВО АРХІТЕКТУРИ: ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

УДК 7:72:37.091.2

Світлана НИЧКАЛО,

*науковий співробітник лабораторії естетичного виховання,
Інститут проблем виховання НАПН України,
м. Київ, Україна*

***Анотація.** У статті розкриваються перспективи використання мистецтва архітектури в естетичному вихованні. Показано, що виховний потенціал архітектури зумовлений її характерними властивостями як специфічного виду мистецтва, можливостями впливу на свідомість людини. Особливу увагу автор приділяє актуальності розробки виховних технологій на основі засобів мистецтва архітектури для загальноосвітньої школи.*

***Ключові слова:** архітектура, мистецтво, естетичне виховання, педагогіка, світогляд, естетичне сприймання.*

Провідна роль естетичного виховання у становленні всебічно розвиненої, гармонійної особистості апріорі не викликає сумнівів; вона доведена педагогічною наукою і практикою. Естетичне виховання здійснюється за допомогою різних мистецтв: музики, кіно, театру, хореографії, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, архітектури. Притаманні їм засоби художньої виразності впливають на свідомість людини, викликають у неї певні враження, емоції, почуття, наводять на роздуми і, таким чином, сприяють її духовному, моральному, інтелектуальному вдосконаленню. Ще в античну епоху було досягнуто розуміння того, «що різні виражальні засоби мистецтва зумовлюють неоднакові естетичні реакції особистості й можуть мати відповідні виховні наслідки» [7, с. 50]. Українська загальноосвітня школа має значні здобутки в галузі естетичного виховання засобами різних видів мистецтва. Однак у цьому розмаїтті чи не на останньому місці перебуває мистецтво архітектури, хоча його виховний потенціал унікальний і надзвичайно потужний. Протиріччя між можливостями здійснення позитивного впливу на особистість та недостатнім використанням у шкільному навчально-виховному процесі актуалізує необхідність наукового обґрунтування, розробки та

впровадження технологій використання мистецтва архітектури в естетичному вихованні школярів. Наукову базу для реалізації цих завдань становлять праці з мистецтвознавства, психології, естетики та естетичного виховання А. В. Іконнікова, І. А. Страутманіса, Ф. С. Уманцева, Ю. С. Асєєва, Л. В. Стародубцевої, О. А. Трошкіної, М. С. Кагана, І. Д. Беха, О. П. Рудницької, Н. Є. Миропольської, Л. М. Масол та ін.

Архітектурні символи глибоко вкорінені в структуру особистості на рівні підсвідомості. Кожна людина з моменту народження перебуває під впливом того архітектурного оточення, у якому зростає. Поряд з іншими факторами воно зумовлює психо-емоційний тип, смаки, рівень загального розвитку і культури, систему цінностей, поведінкові стереотипи, світогляд людини, її характер – як індивідуальний, так і національний. В архітектурних спорудах, ансамблях і комплексах, у забудові малих і великих населених пунктів зафіксована історія духовного та матеріального розвитку людства. Залежно від своїх естетичних якостей архітектурні твори здатні як гармонійно доповнювати, збагачувати і покращувати навколишнє середовище, так і спотворювати його. Тому вплив архітектурного оточення на людину може бути як конструктивним, так і деструктивним. На жаль, велика кількість наших співгромадян живе в антиестетичному оточенні, діти зростають у потворних багатоквартирних будинках, проводять час на захаращених сміттям вулицях, у невпорядкованих дворах. Негативні тенденції нашого часу виявили себе в недбалому ставленні до історичної спадщини, руйнуванні пам'яток історії і культури, брутальній забудові історичних центрів міст, тотальному несмаку. Серед причин, що призводять до такого стану речей, – низький рівень загальної культури, патріотизму, громадянської солідарності, цинізм багатьох наших співвітчизників як наслідок відсутності належного виховання у дитячому віці, зокрема, виховання естетичного.

Виховний потенціал архітектури зумовлений її сутнісними властивостями. Вони виходять далеко за межі образотворчого мистецтва, до якого її зазвичай зараховують. Поєднана з ним наявністю зображення, форми, часто – кольору, ритму, пропорцій, ідейним змістом, художнім образом (у кращих своїх зразках), архітектура все ж – набагато більша, глибша, об'ємніша та вагоміша

за сукупністю своїх якостей і функцій. Її головна відмінність полягає в органічному поєднанні мистецького і технологічного аспектів. Вона створює середовище існування людини, великою мірою визначає умови цього існування.

Системність людської життєдіяльності зумовлює таку властивість архітектури як існування в системі, в ансамблі. Звідси походить її організуюча функція по відношенню до інших мистецтв. Саме архітектура утворює простір для їх творів, визначає можливості їх синтезу (недаремно здавна архітектуру називають «матір'ю мистецтв»). Ця властивість впливає на виникнення відчуття взаємопов'язаності мистецтва з життям, єдності різних його видів, спрямовує на естетичне сприймання дійсності, на прагнення до гармонізації життя в цілому.

Без архітектури, навіть у примітивних, первісних її формах, життя людини неможливо уявити взагалі. Її історія, яка починається з часів палеоліту, – це історія розвитку людства в цілому: розвитку матеріального, суспільного і духовного. «На всіх етапах історії зодчества вирішення проблем духовності в архітектурі здійснювалося властивими для нього засобами як специфічного виду мистецтва. Характер емоційно-духовного формування споруд визначався на кожному етапі соціально-економічними, ідеологічними, естетичними факторами, а також залежав від рівня будівельної техніки і технології» [11, с. 207]. Усі великі художні стилі в історії світового мистецтва виникали, перш за все, саме в архітектурному дискурсі, і вже від нього розповсюджувалися на інші види мистецтва.

Архітектуру можна розглядати як матеріалізовану в монументальних формах інформацію про час, суспільство, людей, стосунки між ними, їх культуру, смаки, спосіб мислення. Вона не лише активно впливає на формування поведінки людей одного часу, але й пов'язує різні покоління та епохи, утворює важливу частину колективної пам'яті людства. Кращі, так звані «знакові» споруди кожної епохи втілюють її етичні та естетичні ідеали. Тому матеріально-просторові елементи архітектури – це водночас знаки – носії інформації. Система архітектурних форм виступає в якості засобу комунікації між людьми й має власне семіотичне значення. Окрім знаків суто практичної спрямованості, існують і такі, що становлять ідейно-образний зміст споруди. Саме вони утворюють ху-

дожню мову архітектури. У ХХ ст. на основі лінгвістичної семантики (науки про значення) та у взаємодії з філософією, теорією інформації та кібернетикою сформувалися архітектурна семантика, семіотика (наука про знаки) і проксеміка (семіотика простору). Вони розглядаються сучасними вченими, в першу чергу, як науки про специфічні засоби комунікації, обміну інформацією, взаємовпливу, з чого випливає їх світоглядне значення [10].

Архітектура належить до просторових мистецтв, художній образ яких існує в просторі й не змінюється з часом. Архітектурні структури тривимірні, уявлення про них складається внаслідок зіставлення картин, що послідовно відкриваються з різних точок зору. Об'єктом сприйняття, через який людина осягає архітектуру, служить форма. Через неї висловлюються та сприймаються образи – носії загальнокультурної інформації, на неї спрямовані естетична творчість та естетична оцінка. Форма архітектурного твору – це «внутрішній зв'язок та спосіб взаємодії матеріальних елементів і просторів твору архітектури між собою та оточенням, дані нам у чуттєвому сприйнятті... Разом з тим, це естетично впорядкована конструкція, створена за “законами краси” й наділена естетичною цінністю» [4, с. 10].

Здатність розуміти «мову» мистецтва архітектури, тобто – сприймати просторово-структурні форми, пропорції, ритми, відчувати їх гармонію чи дисгармонію, розвиває естетичний смак, уяву, просторове мислення, розуміння «мов» інших видів мистецтва, поглиблює художнє сприйняття дійсності і світовідчуття людини. Психологічний феномен сприймання відіграє величезну роль в здійсненні естетичного впливу на свідомість з боку твору мистецтва. Непересічну цінність у розробці феномену сприймання в мистецькій педагогіці становить наукова спадщина О. П. Рудницької. Вона наголошувала на тому, що «пошуки науково обґрунтованої системи використання мистецтва у навчально-виховному процесі неможливі поза теорією художнього сприйняття, що зумовлює успішне залучення особистості до мистецьких творів, забезпечує реалізацію їх культуротворчого впливу» [7, с. 49].

У процесі сприймання творів мистецтва, в тому числі архітектури, активізуються емоційна та раціональна сфери людської психіки. При цьому емоційна має, безумовно, пріоритетне значення. Обов'язковою та необхідною умовою її прояву є здатність отри-

мувати естетичну насолоду внаслідок позитивного сприйняття цілісної художньо-образної системи твору. Саме виховання здатності отримувати естетичну насолоду як під час власної художньої творчості, так і під час ознайомлення з творами мистецтва, становить базис, основу всього комплексу художньо-естетичного виховання. Можливість виникнення позитивного чи негативного емоційного відгуку під час сприймання певного твору або явища конкретною людиною надає естетичному сприйманню ціннісного характеру. Ціннісний характер естетичного сприймання зумовлює й ціннісний характер естетичного виховання. Отже, воно постає як важливий фактор формування системи життєвих цінностей людини. Педагогічне керівництво цим процесом має бути спрямоване на розвиток здатності до індивідуального, особистісно-ціннісного сприймання образного світу творів мистецтва архітектури, до дивергентного мислення, що розширює можливості інтелекту людини, її світоглядні межі, а в результаті – на формування власного духовно-інтелектуального світу кожного учня, становлення його неповторної особистості.

Таким чином, архітектурні форми та образи у процесі сприймання постають як засоби впливу на світогляд. Їх дія реалізується двома шляхами. Перший – поверховий, раціонально-інформаційний (конкретна інформація про окремі споруди чи ансамблі, закладена у їх вигляді, параметрах, призначенні тощо). Другий шлях – глибинний, не завжди до кінця усвідомлюваний людиною. Це – чуттєве сприймання ідейно-образного змісту, закодованого у формах архітектурних творів. Те архітектурне середовище, в якому людина переважно проводить свій час, неминуче впливає на її психоемоційний стан, настрій, самопочуття, поведінку, сприймання навколишнього світу, отже – на світоглядні установки. Досліджуючи духовний вимір архітектури, український мистецтвознавець Ф. Уманцев писав: «Архітектура не лише відбиває в художньо-образній формі ставлення людей до природи та суспільного життя, але й великою мірою визначає характер духовного середовища, стверджує певні естетичні ідеали. Архітектор, оперуючи об'ємно-просторовими структурами, досягає притаманного архітектурі духовного начала, якщо в його творах краса раціональної форми органічно сполучається з красою її художньо-образної інтерпретації» [11, с. 200].

Світогляд епохи, її естетичні ідеали відображені у феномені архітектурного стилю – цілісній системі художніх та конструктивних ознак, в якій знайшли вираження уподобання, смаки, ідеї свого часу. В цьому контексті доцільно говорити про художній світогляд, що визначає характер і форми не лише архітектури, але й усіх інших мистецтв. Недаремно провідні художні стилі минулих століть охоплювали як архітектуру, так і живопис, скульптуру, графіку, музику, театр, художню літературу, оформлення інтер'єрів і навіть одяг. Особливо виразно вплив провідних світоглядних ідей різних епох позначився на архітектурному обличчі міст з давньою історією. Яскравим прикладом цього є столиця нашої держави і найбільший її урбаністичний центр – Київ. Він акумулює в собі всі характерні ознаки розвитку нації в сукупності історичних, соціальних, економічних, наукових, ментальних, культурних факторів. Столиця – обличчя держави. А риси обличчя столиці – це, в першу чергу, її вулиці, майдани, будівлі, тобто – архітектура.

Художня мова архітектури невіддільна від національної культури, яка втілюється через архітектуру в характері предметно-просторового середовища. Свого часу тенденції самоствердження націй спонукали розвиток самобутніх художніх засобів архітектури в межах національних шкіл (в українському історичному ареалі були три такі періоди: Київська Русь, козаччина, початок ХХ століття). «Проблема національної неповторності, своєрідності, спадкоємності та розвитку національних традицій в українській архітектурі протягом багатьох років привертає глибоку увагу науковців, майстрів архітектури та мистецтва. Це одна з найбільш складних теоретичних проблем, яка має велике практичне значення для сучасного розвитку української архітектури як великого мистецтва формування гармонійного життєвого середовища. Ця проблема тісно пов'язана з освоєнням та дбайливим ставленням до вітчизняної історико-культурної спадщини – творчих надбань народного генія та майстрів архітектури різних епох, без чого неможливий усталений розвиток сучасного архітектурного потенціалу нашої країни» [9, с. 19].

Залучення дітей до скарбів національної архітектури розширює можливості у справі виховання національно свідомих громадян, патріотів України. З іншого боку, знайомство зі здобутками

архітектурного мистецтва різних народів сприяє вихованню толерантності, поваги до представників інших культур, прищепленню загальнолюдських цінностей, розвитку культурологічного мислення, розумінню єдності культури всього людства у різноманітності її національних та регіональних проявів.

Закономірним постає висновок про те, що можливості використання засобів архітектури в навчально-виховному процесі загальноосвітньої школи не обмежуються лише естетичним вихованням. Як комплексний та багатоаспектний різновид людської діяльності архітектура тісно пов'язана з історією, суспільствознавством, географією, літературою, іншими науками та мистецтвами. Сутнісна універсальність архітектури зумовлює універсальність її виховних можливостей. Вона стимулює розвиток здатності до встановлення взаємозв'язків між різними видами, напрямками і творами мистецтва, вміння визначати в них риси загальні та своєрідні, а також знаходити «точки дотику» між художніми творіннями минулих епох та сьогоденням, власним життям. Це сприяє формуванню художньої картини кожної з епох, і на цій основі – цілісного художнього образу світу.

Унікальні властивості архітектури як мистецтва, технології і засобу комунікації, здійснення нею потужного впливу на окрему людину і спільноти людей зумовлюють доцільність якнайширшого використання її засобів у навчально-виховному процесі. Вони надають можливість розширювати межі естетичного виховання, органічно поєднуючи його з вихованням етичним, моральним, патріотичним, екологічним. Така універсальність закладена у самій природі, естетичній та світоглядній суті архітектури. Її виховний потенціал чекає на своє розкриття та реалізацію в освітній системі України.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Асеев Ю. С., Печерський В. В., Годованюк О. М. та ін.* Історія української архітектури. – К.: Техніка, 2003. – 472 с.
2. *Бех І. Д.* Особистісно зорієнтоване виховання: Навч.-метод. посібник. – К., 1988.
3. *Гутнов А. Э.* Мир архитектуры: Язык архитектуры. – М.: Молодая гвардия, 1985. – 351 с.
4. *Иконников А. В.* Художественный язык архитектуры. – М.: Искусство, 1985. – 175 с.

5. *Каган М. С.* Мир общения: проблемы межсубъективных отношений. – М., 1989.
6. Мистецтво у розвитку особистості. Монографія. – Чернівці: Зелена Буковина, 2006. – 224 с.
7. Основи викладання мистецьких дисциплін. Навч. посібник. – К., 1998.
8. *Рудницька О. П.* Педагогіка: загальна та мистецька. – Навч. посібник. – К., 2002.
9. *Соченко В.* У пошуках нової гармонії // Урядовий кур'єр. – № 219. – 2003.
10. *Трошкіна О. А.* Семантика архітектури. – К.: НАУ, 2008. – 96 с.
11. *Уманцев Ф. С.* Этюды по теории и истории архитектуры и искусства. – К.: НИИТИАГ, 2002. – 358 с.

**THE ART OF ARCHITECTURE:
THE EDUCATIONAL POTENTIAL**

Svitlana NYCHKALO,

*scientific worker of the laboratory of aesthetic upbringing,
Institute of the upbringing problems, National Academy of Pedagogics of Ukraine,
Kyiv, Ukraine*

Annotation. *The article describes the prospects of the art of architecture in aesthetic education. It is shown that the educational potential of architecture due to its unique features as a specific type of art, has possibilities to influence on the consciousness of man. A special attention is paid to the relevance of the development of educational technologies based on the facilities of the art of architecture for public schools.*

Key words: *architecture, art, aesthetic education, pedagogy, world outlook, aesthetic perception.*

ОСОБЛИВОСТІ СТАТУСУ МИСТЕЦЬКОГО ВИЩОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ ЯК СУБ'ЄКТА ПРАВА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ВЛАСНОСТІ

УДК 378.094:347.77/78

Марина КІЯК,
*проректор з навчальної роботи ЗХІ,
м. Ужгород, Україна*

Анотація. У статті представлена загальна характеристика правового статусу мистецького вищого навчального закладу України як суб'єкта права інтелектуальної власності. Зокрема, визначені підстави виникнення права інтелектуальної власності вузу, зміст даного права, представлена класифікація об'єктів права інтелектуальної власності.

Ключові слова: твори мистецтва, інтелектуальна власність, авторське право, патентне право.

Основна маса інтелектуального капіталу нашої держави створюється саме завдяки діяльності вищих навчальних закладів. Незважаючи на те, що за останні роки в Україні проведено чимало заходів (парламентських слухань, семінарів, круглих столів тощо), спрямованих на вивчення інноваційного потенціалу нашої держави, охорони та захисту інтелектуальної власності, створено чималу законодавчу базу у сфері інноваційної діяльності та інтелектуальної власності, залишається низка правових проблем, що перешкоджають ефективному введенню в господарський обіг об'єктів права інтелектуальної власності, створених у державних вищих навчальних закладах України. Перед вищими навчальними закладами досить часто постає необхідність юридично грамотного врегулювання правовідносин, пов'язаних зі створенням та використанням різноманітних об'єктів права інтелектуальної власності, з розпорядженням майновими правами на них.

Аналізуючи нормативно-правові акти у сфері освіти і науки можна дійти висновку, що вони не містять таких положень, які б перешкождали вищим навчальним закладам України бути суб'єктами права інтелектуальної власності. Навпаки, за даними Державної служби інтелектуальної власності України та Державного підприємства «Український інститут промислової власності», у 2012 році, як і у попередні декілька років, наукові та на-

вчальні заклади Міністерства освіти і науки України залишаються найактивнішими серед заявників. У 2012 році ними подано 3 500 заявок на винаходи та корисні моделі, що складає 45% від загальної кількості заявок. Серед наведеного переліку вищих навчальних закладів майже немає мистецьких. Надзвичайно мало мистецьких навчальних закладів фігурує і у реєстрі договорів на використання об'єктів права інтелектуальної власності.

Мета даного дослідження – надати загальну характеристику правового статусу мистецького вищого навчального закладу як суб'єкта права інтелектуальної власності, зокрема, визначити зміст та підстави набуття цього права, класифікувати об'єкти права інтелектуальної власності, щодо яких ВНЗ можуть виступати суб'єктами цього права.

Результати творчої діяльності прийнято поділяти на дві великі групи в залежності від того, до якої сфери творчості вони належать. Від цього залежать і особливості правового режиму їх охорони. До першої групи належать результати художньої творчості – літературні, музичні, хореографічні твори, а також твори образотворчого мистецтва, аудіовізуальні твори, наукові та інші подібні твори.

До другої – результати технічної творчості: технічні пристрої, машини, механізми, інструменти, транспортні засоби, обладнання, споруди, нові речовини, рішення у сфері конструювання, нові способи та технології виробництва, досягнення селекції тощо. Зазначені результати творчої діяльності отримали спільну назву, яка підкреслює природу їх походження, – об'єкти інтелектуальної власності.

Правові норми, які регулюють суспільні відносини у сфері створення та використання результатів творчої діяльності, утворюють окрему підгалузь цивільного права – право інтелектуальної власності, яка включає до себе декілька інститутів: авторського права та суміжних прав, патентне право, інститут правових засобів індивідуалізації учасників цивільного обороту, їх товарів та послуг.

Інститут авторського права та суміжних прав охороняє результати художньої творчості – твори науки, літератури та мистецтва (об'єкти авторського права), а також об'єкти, які створюються з метою їх розповсюдження – виконання творів, фоногра-

ми та відеограми, програми теле- та радіомовлення (об'єкти суміжних прав).

Патентне право регулює відносини щодо створення, використання та оформлення прав на результати науково-технічної творчості людини. До них відносять винаходи, корисні моделі, промислові зразки. Вони охороняються після спеціального оформлення прав і отримання охоронного документа – патенту.

Інститут правових засобів індивідуалізації учасників цивільного обороту, їх товарів та послуг охороняє такі об'єкти, як комерційне (фірмове) найменування, торговельну марку, географічне зазначення. Ці об'єкти поєднує спільна мета – індивідуалізувати суб'єкти підприємницької діяльності, позначити різницю між ними, дати змогу відрізнити товари та послуги одного суб'єкта від однорідних товарів та послуг іншого, а також рекламувати як самого суб'єкта, так і якість та властивості його продукції (послуг).

Правову охорону отримали також й інші об'єкти інтелектуальної власності.

Виокремлення названих інститутів базується на особливостях правової охорони об'єктів авторського права та промислової власності, які пов'язані зі специфікою творчого процесу створення даних об'єктів та умовами їх використання.

Велику групу об'єктів авторського права складають різноманітні твори образотворчого, декоративно-ужиткового, садово-паркового мистецтв, архітектури та містобудування. Якщо дизайн (художнє конструювання) досягає рівня мистецтва, то теж може бути об'єктом авторського права.

Ці твори мають свою характерну особливість – здебільшого вони існують в одиничному примірнику і тісно пов'язані з матеріальним носієм, у який вони втілені.

Образотворче мистецтво охоплює живопис, скульптуру і графіку. Оскільки твір образотворчого мистецтва втілений в єдину матеріальну форму, яка може бути власністю не автора, а іншої особи, в такому разі буває важко відрізнити об'єкт авторського права від об'єкта права власності. Власник має право на матеріальний носій, автор – на художній зміст твору. При цьому слід мати на увазі, що об'єктом правової охорони є також ескізи, окремі малюнки чи інші вираження підготовчої роботи митця. Часто вони є також об'єктом цивільного обігу.

Сучасні технічні засоби фотографування зумовили виникнення досить широкого кола фотографічних творів. Закон України «Про авторське право і суміжні права» надання правової охорони творам фотографії не обумовлює ніякими застереженнями. Правовій охороні підлягають будь-які фотографії незалежно від жанру і призначення.

Очевидно, що мистецькі навчальні заклади найчастіше виступають об'єктами авторського права, хоча більшість розробок логотипів, упакувань, фірмових найменувань тощо можуть бути зареєстровані як об'єкти патентного права. Звичайно, що оформлення авторського права на відміну від промислової власності не настільки формалізовано. Виникнення авторських прав не вимагає виконання будь-яких формальностей. Однією з форм охорони авторського права є використання знаку у вигляді латинської букви © в колі із зазначенням імені власника та року першого опублікування твору, що зазвичай і використовується у мистецьких навчальних закладах для оповіщення прав на наукові твори, дипломні та курсові проекти. Однак таке застереження не є підставою для набуття навчальним закладом майнових прав на об'єкт права інтелектуальної власності і зокрема там, де є особа творця.

В юридичній літературі виокремлюють такі основні способи введення в господарський обіг ОПВ, створених у державних вищих навчальних закладах:

- 1) організація власного виробництва інноваційної продукції з наступним виведенням її на ринок;
- 2) надання прав на використання результатів інтелектуальної діяльності іншим особам шляхом укладання ліцензійних договорів чи договорів про відчуження прав;
- 3) організація малих інноваційних підприємств, так званих start-up компаній [1, 78].

Розглянемо ті правові перепони, що перешкоджають державним ВНЗ використовувати вказані вище способи введення в господарський обіг об'єктів права інтелектуальної власності.

Здійснивши аналіз чинного законодавства України, можна на перший погляд побачити такі позитивні моменти: 1) вищі навчальні заклади мають право створювати юридичні особи та їх об'єднання (ч. 2, ч.3 ст. 2, абз. 4 ст. 26 Закону України «Про вищу освіту» [2]; п.3 Закону України «Про спеціальний режим іннова-

ційної діяльності технологічних парків» [3], абз. 2 п.2 Постанови КМУ «Про затвердження Положення про порядок створення і функціонування технопарків та інноваційних структур інших типів» [4]; абз. 3 ст. 1 Закону України «Про наукові парки» [5]);

2) вищий навчальний заклад державної та комунальної форм власності самостійно розпоряджається доходами та іншими надходженнями, одержаними від надання дозволених законодавством платних послуг (ч. 3 ст. 63 Закону України «Про вищу освіту» [2]). Схоже положення міститься в п. 84 Постанови КМУ «Про затвердження Положення про державний вищий навчальний заклад».

Однак при створенні юридичних осіб державні вищі навчальні заклади стикаються з рядом проблем, які призводять, фактично, до нівелювання позитивного ефекту вищезгаданих норм. Об'єкти інтелектуальної власності визнаються нематеріальними активами і відображаються на балансі, якщо існує ймовірність одержання в майбутньому матеріальної вигоди, пов'язаної з їх використанням. Однак при внесенні до статутного фонду майнових прав інтелектуальної власності перед ВНЗ постає ряд суттєвих проблем: 1) питання оцінки ОПІВ; 2) постановки ОПІВ на баланс; 3) питання, на основі якого договору (ліцензійного чи про передачу (відчуження) майнових прав інтелектуальної власності) мають бути внесені вказані права до статутного капіталу створюваної юридичної особи; 4) питання, на якому етапі можливо внести майнові права інтелектуальної власності до статутного капіталу юридичної особи. Адже майно, надане державним ВНЗ, знаходиться у них на праві оперативного управління, що накладає значні обмеження у порядок розпорядження ним (відчуження, надання в оренду, безоплатна передача з балансу на баланс здійснюється лише з дозволу відповідних структур тощо) [6]. Крім того, бюджетні установи можуть витратити бюджетні кошти, що надані для забезпечення їх діяльності, лише за чітко визначеним цільовим призначенням, в якому на сьогоднішній день немає рядка про виділення коштів на створення юридичних осіб. Навіть позабюджетні кошти, отримані державними вищими навчальними закладами в результаті дозволеної їм господарської діяльності, можуть бути витрачені останніми лише відповідно до затвердженого кошторису, що затверджується органом управління, у підпорядкуванні якого перебуває навчальний заклад, оскільки

набувають статусу коштів спеціального фонду бюджету. Ряд особливостей пов'язаний і з застосуванням порядку списання коштів з казначейських рахунків державних вищих навчальних закладів. Усе це зводить права державних ВНЗ на створення юридичних осіб майже нанівець. Також існує проблема відсутності чіткого вирішення питання розподілу майнових прав інтелектуальної власності на об'єкти, які створені за рахунок бюджетних коштів.

Юридично грамотно врегулювати вищезазначені правовідносини неможливо також без належного розуміння правового статусу ВНЗ як суб'єкта права інтелектуальної власності. Правовий статус ВНЗ як суб'єкта права інтелектуальної власності залежить від рівня акредитації, виду освітньої діяльності, особливостей господарської діяльності, якою можуть займатися вищі навчальні заклади для забезпечення своїх основних функцій. Так вищі навчальні заклади I-II рівнів акредитації фактично позбавлені можливості виконувати договори на виконання науково-дослідних та технологічних робіт, договору про створення на замовлення і використання об'єктів права інтелектуальної власності.

Що стосується творів мистецтва, де завжди присутня особа творця, право інтелектуальної власності вищого навчального закладу є завжди залежним від творця, тобто вищий навчальний заклад, відповідно до ст.429 ЦК України є вторинним (похідним) суб'єктом цього права. Тобто постає необхідність врегулювання відносин між навчальним закладом та творцем відповідним договором тощо.

Окреме питання стосується творів, створених за рахунок бюджетних коштів за замовником, в ролі якого, як правило, виступає міністерство або інший орган державної влади, особливо з урахуванням того, що держава за ст. 421 ЦКУ [7] взагалі не віднесена до суб'єктів права інтелектуальної власності.

Таким чином, набуття права інтелектуальної власності вищим навчальним закладом залежать від виду його діяльності та його правового статусу як освітнього, освітньо-наукового закладу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Интеллектуальная собственность. Актуальные проблемы теории и практики: сб. научных трудов. Т.1/ под ред. В. Н. Лопатина. – М.: Издательство Юрайт, 2008.

2. Закон України «Про вищу освіту» від 17 січня 2002 р. № 2984-III (із наступними змінами та доповненнями).
3. Закон України «Про спеціальний режим інноваційної діяльності технологічних парків» від 16.07.1999 р. № 991-XIV (із наступними змінами та доповненнями).
4. Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Положення про порядок створення і функціонування технопарків та інноваційних структур інших типів» від 22.05.1996 р. № 549 (із наступними змінами та доповненнями).
5. Закон України «Про наукові парки» від 25.06.2009 р. № 1563-VI (із змінами, внесеними згідно із Законом № 2850-VI від 22.12.2010 р.). 57
6. Господарський кодекс України від 16.01.2003 р. № 436-IV, набрав чинності з 1 січня 2004 року (із наступними змінами та доповненнями).
7. Цивільний кодекс України від 16.01.2003 р. № 435-IV, набрав чинності з 1 січня 2004 року (із наступними змінами та доповненнями).
8. Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Положення про державний вищий навчальний заклад» від 05.09.1996 року № 1074.
9. Закон України «Про авторське право та суміжні права» від 11.07.2001 № 2627: станом на 06.01.2006. // ВВР. – 2001. – № 43.
10. Право інтелектуальної власності: Академічний курс: Підручник для студентів вищих навчальних закладів / За ред. О.П. Орлюк, О.Д. Святоцького. – К.: «Видавничий Дім „Ін Юре”», 2007.
11. Електронна версія акумулятивного офіційного бюлетеня «Промислова власність»/ Державне підприємство «Український інститут промислової власності»: база даних [Електронний ресурс]. – <http://base.ukrpatent.org/searchBul>.

PECULIARITIES OF THE STATUS OF HIGHER ART EDUCATIONAL INSTITUTION AS OF SUBJECT OF INTELLECTUAL PROPERTY

Maryna KIYAK,
pro-rector of Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine

Annotation. *The article analyses the document in the sphere of education and science, gives general characteristic of the rights status of educational institutions as a subject of the right of intellectual property. It defines the sense and reasons for gaining such a right, classifies the objects of the right of intellectual property towards which higher educational institutions can be subjects of this right.*

Key words: *higher educational institution, art institution, intellectual property, rights relations, subject of right.*

**ДОСВІД РОЗВИТКУ ХУДОЖНІХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ
У ТАБОРАХ «ЮНИЙ ХУДОЖНИК (1968-1990)
ЯК СКЛАДОВА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ УПОДОБАНЬ
МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ**

УДК 371.4 (477.87)

Аліна ВОЛОЩУК,

*кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри
образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ЗХІ,
м. Ужгород, Україна*

***Анотація.** У статті порушується проблема, що пов'язана з розвитком художніх здібностей школярів у таборах «Юний художник» як передумови формування професійності майбутніх художників. Обґрунтовується актуальність досліджуваної проблеми та висвітлюється організація спеціалізованих таборів на Закарпатті, ініціатором яких став заслужений вчитель України Баконій Золтан Степанович. Визначається методика організації навчальних занять з образотворчого мистецтва та дозвілля дітей. Розглядається актуальність впровадження у практику сьогодення ефективних форм навчання, виховання, дозвілля дітей на зразок таборів «Юний художник».*

***Ключові слова:** художні здібності, образотворча діяльність, спеціалізовані табори.*

Ентузіазмом, невтомністю та педагогічним новаторством Золтана Баконія наприкінці 1960-х років був організований перший й єдиний в Україні профільний дитячий табір «Юний художник», діяльність якого набула беззаперечного педагогічного визнання та одностайного схвалення мистецькою громадськістю. Щорічні творчі екскурсії, які практикувалися в 1950-1960-х рр., залучали переважно учасників обласних і республіканських виставок дитячої художньої творчості – охопити всіх бажаючих не було можливості. Цей факт підштовхнув до думки про створення табору мистецького спрямування, в якому б поєднували творчість із відпочинком талановиті й здібні діти віком від 7 до 17 років. Чинником, який став поштовхом для реалізації вищенаведеної ідеї, була ситуація в усіх існуючих на той час таборах області, де естетичне виховання школярів засобами образотворчості, на думку Золтана Баконія, знаходилося в занедбаному стані: «Керівництво,

вихователі і вожаті більше уваги надають вихованню підростаючого покоління через хорове, хореографічне, музичне мистецтво, майже повністю усуваючи образотворче, що є вкрай неправильним, бо воно здатне в повному обсязі забезпечити набуття молоддю загальнолюдських цінностей, підвищити культурний рівень школярів» [8, с. 4]. Ініціативу Золтана Баконія зі створення першого в Україні спеціалізованого табору «Юний художник» підтримали Закарпатський інститут удосконалення вчителів, обком профспілки працівників освіти вищої школи і наукових установ, Обласна рада профспілок. Базами були школи-інтернати невеликих міст – Перечина, Сваляви, Нижніх Воріт, освітні установи Великого Березного, Липчі, будинок відпочинку «Берегвар» санаторію «Карпати».

Будучи організатором і натхненником цієї справи, Золтан Баконій детально розробив аспекти роботи та методику навчання в літніх та зимових таборах відпочинку і творчості дітей. Узагальнені ним ідеї носять системний характер і залишаються актуальними і в наш час. Належна увага приділялася педагогом вибору, забезпеченню, обладнанню, оформленню приміщень (піонерської, клубу інтернаціональної дружби, вожатих, методичного кабінету, прес-центру, спортклубу, кімнат для занять художньою творчістю тощо), підбору педагогічних кадрів, організації навчальних занять та дозвілля, створенню необхідних умов для проведення педагогічним колективом оздоровчої та виховної роботи.

Творче піднесення талановитої дітвори створювало розташування таборів, на чому акцентувала тогочасна преса: «Світлий будинок, просторе подвір'я, райдуга троянд на клумбах, штучний ставок, спортивні майданчики, цілюще повітря і сонце, а навколо – мальовничі зелені гори. Кращого місця для відпочинку не знайдеш. Чудова природа, чарівні карпатські краєвиди – все це справляє велике враження на юних художників» [4]. Алеям, житловим приміщенням, корпусам в таборі надавалися цікаві тематичні назви, доступні для дитячого сприйняття, що слугували для малечі орієнтирами на території.

Золтан Баконій зауважував, що основним завданням є «розвиток художніх здібностей дітей засобами різних видів образотворчого мистецтва, оволодіння ними мистецькими секретами під професійним наставництвом вчителів, закріплених за кож-

ною віковою групою. Необхідно прищепити дітям любов до мистецтва, розуміння прекрасного, навчити їх жити за законами краси, добра» [3, с. 4]. Цю можливість отримали учні з різних куточків області, які виявляли здібності до образотворчості, а також понад 7000 переможців міських, районних та обласних конкурсів на кращий малюнок, олімпіад з образотворчого мистецтва, учасників республіканських, всесоюзних, міжнародних виставок дитячої творчості. У 1977 р. обласний табір був перекваліфікований на республіканський, широко відчинивши двері для юних талантів із Вінниці, Дніпропетровська, Донецька, Житомира, Запоріжжя, Києва, Криму, Луганська, Львова, Миколаєва, Північної Осетії, Полтави, Сімферополя, Сум, Харкова, Херсона. Лише в 1981 р. в таборі перебувало понад 700 школярів із усієї України.

Завдяки добросусідським відносинам Закарпаття із Східно-словацьким краєм, традиційним став обмін групами дітей для відпочинку та творчості. Головною передумовою цих контактів було подібне соціокультурне середовище, адже Пряшівщина була і залишається одним із культурно-адміністративних центрів української громади у ближньому для Закарпаття зарубіжжі. Перебування закарпатських дітей у таборі «Младі маляр» (м. Пряшів, Чехословаччина) і, відповідно, словацьких юних художників з Пряшівської художньої школи в Закарпатті тривало 18 днів. Учасники і сьогодні з щирою теплотою згадують унікальну мистецьку атмосферу, де «все злилося в єдину чашу – людська доброта, творчий пошук і велика любов до країни» [6, с. 2]. У мистецькому таборі раціонально поєднувалися відпочинок, праця і спорт із систематичною творчою діяльністю школярів, пізнанням майстерності пензля, знайомством із талановитими однолітками, грою, романтикою.

Золтан Баконій намагався, щоб «колектив дітей об'єднувався завдяки спільним інтересам до образотворчого мистецтва, був своєрідною художньо-творчою лабораторією, в якій поєднувалося навчання та виховання, здійснювався загальний розвиток школярів під керівною і спрямовуючою роллю педагогів» [10, с. 1]. Педагог-митець згуртував навколо себе яскравих однодумців, професійних митців, які користувалися авторитетом у вихованців, вільно володіли графічними та живописними засобами: «діти люблять учителів, в яких бачать людей справи, кваліфікованих

спеціалістів, однак цього недостатньо, вони повинні бути ще чуйними та доброзичливими» [2, с. 2]. Наставники дарували юним художникам багатство своєї душі, прищеплювали їм естетичні смаки, давали ґрунтовні знання в галузі образотворчого мистецтва. Саме діяльність таборів викристалізувала плеяду педагогів-художників Закарпаття: заслуженого вчителя УРСР А. Петера, відмінника народної освіти С. Липчея, викладачів образотворчого мистецтва М. Анталовську, Й. Бачинського, А. Бачинську, І. Гудачок, В. Зейкана, В. Катрича, І. Комарницького, А. Мигович, М. Трельо, А. Турак, О. Чонку. Не лише діти творчо збагачувалися, а й їх керівники обмінювалися досвідом педагогічної майстерності, знайомилися з новими методиками, зміцнювали мистецько-педагогічні зв'язки. До роботи долучалися випускники Ужгородського училища прикладного мистецтва, Одеського педагогічного інституту імені К. Д. Ушинського, працівники Мукачівської дитячої художньої школи – колишні вихованці табору. Такий кадровий склад давав високі показники творчості, оскільки педагоги були добре обізнані зі специфікою роботи і змістом занять із юними художниками. Золтан Баконій, здійснюючи загальне керівництво навчально-виховним процесом у художньому таборі, своєю душевною теплотою, мудрими, цінними порадами багато допомагав молодим вчителям. Завдання керівників мистецьких груп, на думку заслуженого вчителя УРСР А. Петера, полягало у розвитку естетичних смаків підростаючого покоління, розкритті краси навколишньої природи, адже «людина з розвиненим почуттям прекрасного не зробить нічого поганого у житті» [7, с. 3]. Педагоги-художники на заняттях із вихованцями використовували різні види образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва (малювання з натури, по пам'яті, виконання тематичної, декоративної композиції, ілюстративне малювання, знайомство з творами мистецтва та видатними художниками). Свої роботи юні митці виконували акварельними, гуашевими, олійними фарбами, пастеллю, тушшю, вивчали техніки ліногравюри, аплікації та мозаїки з паперу, гратографії, вітражу, займалися інтарсією, вишивкою, чеканкою. Із метою розвитку у дітей спостережливості педагоги організовували екскурсії в ліс, на перевал, на Бескид, на турбазу в с. Жденієво, краєзнавчий музей та музей народної архітектури та побуту, Невицький і Мукачівський замки, Драчинську

фабрику по випуску сувенірів із дерева, на Пагорб Слави, на Уклинський перевал. Під час таких поїздок перед вихованцями ставилася конкретна мета – більше запам'ятовувати, робити короткочасні замальовки для подальшого відтворення вражень в тематичних та декоративних композиціях, так як численні екскурсії, туристичні походи, зустрічі із знайомими людьми району – невичерпне джерело насаги, сюжетів для полотен, скульптур для юних художників.

Своєрідною школою було одночасне виконання юними художниками і керівником-митцем етюдів на лоні природи. Діти наочно бачили процес народження на полотні розкішної природи: «Педагоги творять живописні панорами Карпат разом зі своїми учнями. В результаті, ми бачимо професійні роботи вихованців – пейзажні мотиви Воловеччини, Тячівщини, Свалявщини, гори з полонинами, гірські потічки, села» [5, с. 3]. Тематика малюнків, яка надавалася різновіковій категорії вихованців табору, була різноманітною: це і натюрморти з польовими квітами, предметами декоративно-прикладного мистецтва закарпатських народних умільців; і фантастичний світ в ілюстраціях до казок, байок із зображенням добра і зла, справедливості і краси; і тематичні композиції по пам'яті та за уявою; і колективні панно з використанням стилізованих природних форм, виконаних під керівництвом талановитих досвідчених художників-педагогів А. Мигович, А. Турак. Образотворча діяльність поєднувалася з декоративно-прикладним мистецтвом, із яким ознайомлював заслужений майстер народної творчості УРСР, гончар із села Вільхівка Іршавського району В. Газдик. Протягом зміни він учив дітей гончарству, прийомам ліплення в спеціально створеній майстерні. Крім того, бажаючі могли у вільний від малювання час працювати в групі «Народної вишивки» та «Різьби по дереву», здобуваючи нові навички, вподобання, інтереси. Тому на звітній виставці дітей поряд із яскравими малюнками красувалися керамічні, дерев'яні вироби, вишивка, що викликало захоплення і повагу до народних ремесел.

Перебування у таборі ставало добрим поштовхом до вдосконалення різнобічних навиків любителів пензля, адже кожного дня проводилася змістовна, цікава і активна робота, яка передбачала організацію творчого самовираження вихованців. Духовне піднесення, викликане мистецькою діяльністю, доповнювали ко-

лективні справи, які сприяли розвитку дитячої ініціативи і самодіяльності. На високому художньому і виховному рівні проходили різноманітні конкурси: «Нумо, хлопці!», «Нумо, дівчата!»; інсценована пісня; засідання клубу «Що? Де? Коли?»; КВК; вікторини тематичного характеру «Чи знаєте ви мистецтво?»; літературні аукціони; вечори сатири і гумору, етики, розкриваючи творчість видатних художників через показ репродукцій картин, кінофільмів («Джоконда», «Ермітаж», «Дрезденська галерея» та інші); конкурси строю і пісні; спортивно-оздоровчі турніри з футболу, з шахів та шашок, настільного тенісу. Для жителів селища вихованцями табору організовувався святковий концерт, який розкривав різноманітні прояви талантів і з успіхом демонструвався в клубі. Таке насичене життя табору забезпечувало позитивний настрій у дітей, сприяло виникненню дружних стосунків між ними, впливало на загальний та творчий розвиток школярів.

Захоплювали учасників таборів і культпоходи у картинні галереї, на мистецькі виставки живопису, графіки, скульптури, кераміки, вишивки, художньої різьби по дереву, що були виготовлені закарпатськими умільцями. У залученні учнів до світу мистецтва ефективними ставали зустрічі з видатними художниками Закарпаття, відвідування майстерень В. Габди, Г. Глюка, А. Кашшая, Е. Кондратовича, А. Коцки, С. Мальчицького, Ф. Манайла, М. Медвецького, В. Микити, О. Петкі, В. Свиди, З. Шолтеса, І. Шутева та колишніх студійців – Н. Пономаренко, В. Скакандія, М. Томчанія та ін. Загалом, це справляло незабутнє враження на дітей із інших областей України та із-за кордону, які вперше отримали можливість близько спілкуватися з професійними митцями.

Підсумком діяльності дітей у таборі «Юний художник» були експозиції кращих робіт (малюнків, скульптурної пластики, вишивки, різьби по дереву, керамічних виробів). На перегляди запрошувалися фахівці, які аналізували творчість дітей, давали цінні поради. На їх думку, високий мистецький рівень малюнків, їх естетична культура, різноманітність тематики, колорит справляють приємне враження і викликають естетичну насолоду. За даними Золтана Баконія, за період перебування в «Юному художнику» (1984) вихованцями було створено понад 4 тисячі малюнків, скульптур та виробів декоративно-прикладного мистецтва, з яких оргкомітет відібрав для показу широкому загалу 800 кра-

щикх робіт, що виділялися гуманізмом, грамотним композиційним вирішенням, сміливістю виконання, яскравістю кольорів [9, с. 3]. Тогочасна преса відзначала, що «дитячі малюнки – це чудовий букет квітів, який пістріє всіма барвами райдуги і чарує своєю красою, захоплює і дивує. Малюнки дітей вражають життєрадісністю, щирістю, правдивістю зображень» [1, с. 4]. Тематика була різноманітною: про мир і дружбу, щасливе дитинство, ровесників, шкільні справи, суспільно-корисну працю, дозвілля, спорт, туризм, ілюстрації до літературних творів, казок, оповідань, пейзажі рідного краю. «Юні художники передають на папері все, що вабить око, зворушує серце: квіти, ліс, гори, своїх друзів, табір, працю людей, птахів, тварин... Завдяки виставці малюнків дітей спортивний зал школи перетворився на Малу Трет'яковку, де кожна робота неймовірно щира, світла, духовна» [1, с. 4]. Найкращі роботи продовжували експонування на обласних, республіканських і міжнародних виставках дитячого малюнка, високо оцінювалися фахівцями, поверталися на Батьківщину з призами та дипломами лауреатів. Понад 70 робіт було представлено на виставці у містах Ніредьгаза, Будапешт, Дебрецен в період проведення Днів Закарпаття в Угорській Народній Республіці (1980), Чехословаччині, на ВДНГ УРСР у Києві.

Колектив гуртківців Закарпатського обласного табору «Юний художник» був нагороджений Дипломом лауреата першого всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих в УРСР (1975-1977). Діяльність табору створила найефективніші умови для професійного самовизначення великої кількості вихованців, які саме мистецький шлях обрали провідним в своєму житті, серед них – А. Жиган, який став архітектором, Я. Жирков, С. Ковтюк – кваліфікованими графіками, Л. Кучеренко – художником-керамістом.

На превеликий жаль, робота таборів «Юний художник» вже два десятиліття не практикуються, а проблема відновлення їх роботи гальмується здебільшого чинниками організаційного характеру. Доцільним вбачається відновлення діяльності дитячих художніх таборів як безцінного елемента всебічного виховання дітей та юнацтва в умовах позашкільної освіти.

ЛІТЕРАТУРА

- Баконій З. С. Красою пронизано / З. С. Баконій // Закарпатська правда. – 1977. – 18 серпня (№193). – С. 4.*
- Баконій З. С. У юних художників / З. С. Баконій // Молодь Закарпаття. – 1952. – 21 вересня. – С. 4.*
- Бахно В. Девіз табору – творчість / В. Бахно // Ленінська правда. – 1985. – 20 липня. – С. 4.*
- Біскуп Л. Літо юних художників / Л. Біскуп // Закарпатська правда. – 1971. – 11 липня. – С. 3.*
- Бобик Д. Барви піонерського літа / Д. Бобик // Молодь Закарпаття. – 1972. – 12 липня. – С. 3.*
- Жиденко Н. Сонячна палітра юних / Н. Жиденко // Молодь Закарпаття. – 1981. – 9 липня. – С. 2.*
- Петер А. Все прекрасне – від людини / А. Петер // Молодь Закарпаття. – 1974. – 21 лютого – С. 3.*
- Особистий архів З. С. Баконія. – Ф. II. – Методичні розробки та звіти З. С. Баконія. – Спр. 17. Баконій З. С. Естетичне виховання засобами образотворчого мистецтва в студії Ужгородського палацу піонерів / З. С. Баконій // Рукопис, 14 арк.
- Особистий архів З. С. Баконія. – Ф. II. – Методичні розробки та звіти З. С. Баконія. – Спр. 13. Баконій З. С. Звіт про роботу піонерського табору «Юний художник» (1984 р.) / З. С. Баконій // Рукопис, 7 арк.
- Особистий архів З. С. Баконія. – Ф. II. Методичні розробки та звіти З. С. Баконія. – Спр. 14. Баконій З. С. Організація роботи табору «Юний художник» (1979 р.) / З. С. Баконій // Рукопис, 2 арк.

EXPERIENCE OF DEVELOPMENT OF CHILDREN'S CREATIVE ABILITIES IN «YUONG ARTIST» CAMPS (1968-1990), AS A CONSTITUENT OF THE FORMATION OF FUTURE PROFESSIONAL ARTISTS

Alina VOLOSHCHUK,

*Ph. D. (pedagogics), associate professor,
head of the department of pictorial and decorative and applied art,
Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *The article is devoted to the problem of development of school-children artistic capabilities in the camps «Young artist». The problems of organization of the specialized camps in Transcarpathia are explored. Zoltan Bakony's ideas as the initiator of artistic educational system didn't lost it's actuality. The method of organization of fine art lessons of the children in the camp is determined. Actuality of introduction to the real practice effective forms of studies, education, leisure of children like in the camps «Young artist» is examined.*

Key words: *artistic capabilities, graphic activity, specialized camps.*

**UČITEL JOSEF PEŠEK –
PRVNÍ VEDOUCÍ REFERENT ŠKOLSKÉHO ODBORU
NA PODKARPATSKÉ RUSI (1919-1924)**

УДК 75.(084.5)(437.1)

František HÝBL,
Přerov, Česká Republika

***Анотація.** У статті висвітлено педагогічну діяльність Й. Пешека у справі організації освіти на Підкарпатській Русі (1919-1924).*

***Ключові слова:** шкільництво, Підкарпатська Русь, освіта, школа*

Školství v nejvýchodnější části Československé republiky – Podkarpatské Rusi na počátku dvacátých let XX. století bylo v neutěšeném stavu v důsledku soustavné maďarizace a také pohnutých válečných událostí v průběhu první světové války. Osobností, která dala impuls k odstranění tohoto neblahého stavu, byl Josef Pešek (1872-1924). Kdo byl tento pedagog, v Čechách jeden z nejzkušenějších uznávaných znalců nejnižšího školského stupně, jenž byl od září roku 1919 ustanoven jako zemský inspektor na Podkarpatské Rusi, aby zde vedl školský odbor civilní správy v Užhorodě a od základu změnil školský systém na území, považovaném za nejzaostalejší v Evropě?

Josef Pešek se narodil 4. března 1872 na Sázavě, kde také navštěvoval obecnou školu. Nižší střední školu a následně učitelský ústav absolvoval v Kutné Hoře, kde v roce 1891 úspěšně maturoval. S nemenším zdarem složil v Kutné Hoře v roce 1893 zkoušku způsobilosti pro školy národní a roku 1896 zkoušku pro měšťanské školy. Peškova píle a studijní úspěchy byly dovršeny nakonec zdařilými zkouškami ze hry na varhany a pak i z hospodářských nauk.

Souputník a žák pozdějšího univerzitního prof. PhDr. Otakara Kádnera (1870-1936), byl nejprve pomocným učitelem v Hněvkovicích (1891-1893). Posléze po složení odborné učitelské zkoušky se stal cvičným učitelem na státním učitelském ústavě v Soběslavi, kde konali své první vyučovací pokusy budoucí pedagogové, se stal uznávaným průkopníkem moderních vyučovacích metod. Své znalosti a dovednosti si prohloubil studiem na pražské univerzitě, kde pilně naslouchal přednáškám Tomáše Garrigue Masaryka (1850-1937), Fran-



Reprodukce portrétu Josefa Peška
z 22. 9. 1922.

tiška Drtiny (1861-1925), Františka Krejčího (1858-1934), Otakara Hostinského (1847-1910) a účastnil se aktivní práci v seminářích filozofické fakulty pražské univerzity, aby si ještě více rozšířil své vědomosti, které vyústily úspěšným absolvováním desíti kolokvijních zkoušek. Nové poznatky, získané na pražské univerzitě, využil při pořádání cyklu besed o etice pro učitele, ve kterých se opíral především o přednášky profesorů T. G. Masaryky a F. Krejčího. Od roku 1905 z popudu krajského inspektora Františka Weniga (1849-1922) zastával funkci okresního školního inspektora nejprve v Žamberku a Lanškrouně, od roku 1910 pak v Třeboni. V tomto období publikoval stěžejní studie v časopise *Komenský*, jako např. *O osnovách učebních* (1909), *Boje za právo ve světle*

učitelského povolání (1909), *Hlavní a nejdůležitější zásady vyučovatelské školy národní* (1910), *K realizaci reformních názorů ve vyučování jazykovém* (1910), *Tři stupně školy národní* (1914) aj. (1) V úřadu okresního inspektora prosazoval Josef Pešek soustavné vzdělávání učitelů a dokonce v anketě, uspořádané *Jednotou Komenského*, navrhl zřízení osmiměstrové školní fakulty, která by byla rovnoprávná s univerzitou. (2) Josef Pešek byl příznivcem zřizování pokračovacích hospodářských kurzů, důležitých k dalšímu rozšiřování vědomostí mládeže na české vesnici. Ke všem těmto aktivitám vyhotovil řadu osvětově-naučných programů. Na počátku první světové války byl kvůli horlivému vlastenectví a práci v Sokole dočasně zbavený úřadu inspektora a přeložen na příbramský učitelský ústav. V nově vzniklé Československé republice byl povolán do Prahy na ministerstvo školství a národní osvěty, kde mu byla svěřena organizace školství na Podkarpatské Rusi, která v té době byla sužována hladomorem, závažnými zdravotními problémy tamních obyvatel a nefungujícími státními institucemi. (3)



Josef Pešek (první zleva) s oficiálními představiteli vládních úřadů a učitelů v Užhorodě v r. 1921.

Na Prvním sjezdu československého učitelstva a přátel školství v osvobozené vlasti pod protektorátem presidenta Československé republiky v Praze ve dnech 1. – 3. července 1920 pronesl Josef Pešek zásadní projev na téma *Základy školské organizace v Podkarpatské Rusi*. (4)

Prvořadým úkolem Josefa Peška a týmu jeho spolupracovníků bylo opravit stávající školní budovy, zdevastované válečnými událostmi a postavit nové, prostorné a hygienicky vyhovující stavby. V počátcích výuku navštěvovalo pouze padesát procent školou povinných dětí, v odlehlých částech byla docházka pouze dvacetiprocentní. Za tímto účelem bylo zapotřebí nově postavit nejméně tisíc školních budov. (5) Neméně vážným problémem byl katastrofální nedostatek didaktických pomůcek a školních potřeb. Rovněž loajalita pedagogů všech stupňů k nově vzniklému státnímu uspořádání byla v důsledku přežívajícího promaďarského smýšlení mizivá, neboť ze sta středoškolských učitelů slib věrnosti nové republice složil pouze jeden! (6)

Podle maďarských pramenů ve školním roce 1913/14 bylo na Podkarpatské Rusi 638 obecných a měšťanských škol, šest gymnázií a tři učitelské ústavy. Dále zde byly dvě obchodní školy, nižší hospodářská škola, teologický seminář, ústav hluchoněmých, 120 dětských opatroven a pomocná škola při ústavu pro opuštěné děti. (7)



Josef Pešek se skupinou návštěvníků školní výstavy na Podkarpatské Rusi, pravděpodobně v roce 1921.

Rozdílný byl i vyučovací jazyk, kterým se vyučovalo na školách Podkarpatské Rusi. Na obecných školách převládala především maďarština, pouze na 47 školách se vyučovalo rumunsky a jen ve 34 rusínským dialektem, tedy jazykem většiny obyvatel! V maďarském jazyce probíhala výuka na všech vyšších stupních škol. Proto není divu, že pouze 22 % obyvatelstva tohoto teritoria bylo gramotných.

Josef Pešek se velmi brzy naučil rusínštině, čímž si získal přízeň nejen učitelů, ale i místního obyvatelstva, což mu ulehčilo práci při zakládání sdružení rodičů, pedagogického sboru a přátel školy. První uspokojujivé výsledky školského odboru pak prezentoval na různých výstavách, aby tak negramotným rodičům ukázal přednosti vzdělávání jejich dětí. (8) Tak jako předtím v Čechách před první světovou válkou, tak i v nejvýchodnějším cípu Československé republiky si všímal Josef Pešek hospodářských specifík jednotlivých částí a vytýčil si úkol do budoucna: připravit podmínky pro zřízení odborných a pokračovacích škol, ve kterých by se věnovala pozornost především tradičním místním řemeslům: košíkářství, řezbářství a tkalcovství. (9) Školský odbor, který od počátku řídil, rozdělil území Podkarpatské Rusi na čtrnáct obvodů s vedoucím, který zodpovídal za organizaci výuky daného regionu. (10) Byla to práce mnohdy nadlidská. Nedostatek školních budov,

hygienicky nevyhovující náhradní budovy, ve kterých se vyučovalo zpočátku bez učebnic a moderních didaktických pomůcek, které nahrazovaly dětské časopisy *Vinoček* a pak *Zora*. Již po dvou letech usilovné práce byl připraven do tisku nejen slabikář, zpěvník, čítanka pro nižší střední školy a posléze i čítanka pro školy obecné. Nemenším problémem byl i nedostatečný počet kvalifikovaných pedagogů. Učitelé z Čech, Moravy i Slezska pro neznalost rusínského jazyka nemohli zpočátku tuto profesi zastávat, obdobně bez úspěchu byl nábor u bývalých příslušníků českých legií a tak na jejich místo nastoupili emigranti z Ruska a Ukrajiny, mnohdy však bez potřebné kvalifikace, kterou si pak museli doplnit na základě absolvování speciálních učitelských kurzů. Osvědčila se i metoda stáží těchto vyučujících na školách v českých zemích, kde si prohloubili znalosti nejen českého jazyka, ale především si osvojili mnohdy moderní didaktické metody, používané ve vyspělém školském systému v zemi Učitele národů – Jana Amose Komenského, od kterého převzali jako doplněk výuky školní divadlo. Tak po jeho vzoru, jak to prováděl v nedalekém Blatném Potoku (Sárospatak) před více než 260 léty ve službách knížete Jiřího Rákócziho (11) i na Podkarpatské Rusi v zimním období 1919-1920 v různých obcích a městech proběhla divadelní představení *Svatý Mikuláš hostem na Podkarpatské Rusi*. (12)

V boji proti negramotnosti dospělých se konaly vždy v zimním období v církevních a především ve státních školách tříměsíční kurzy o deseti hodinách týdně, kdy látka byla stanovena na dvě hodiny denně o večerních hodinách, nebo pak v neděli. Vyučovalo se triviu (čtení, psaní a počítání) a dále pak základům vlastivědy Podkarpatské Rusi, hlavním pravidlům zdravotní a poučení o škodlivosti nadměrného pití alkoholu na lidské zdraví a mezilidské vztahy v rodině a ve společnosti. Pro chudé účastníky těchto kurzů byly knihy a učební pomůcky zdarma. I když statut těchto kurzů, jichž se mohlo zúčastnit maximálně 40 osob, byl schválen až v říjnu 1922, probíhaly již od konce roku 1920, kdy osmdesáti kurzů se zúčastnilo 2 762 většinou mládeže ve věku 18-20 roků. Starší lidé se styděli je navštěvovat. Kuriózní bylo oznámení těchto kurzů, když o nich přinesly zprávy děti ze školy a kněží pak v pravoslavné církvi. Zahájení těchto akcí se zúčastnili starostové měst a obcí, závěrečné zkoušky probíhaly za přítomnosti rodičů. Po počátečním vyhodnocení kurzů byla snaha, aby se staly povinnými nejen pro muže, ale i ženy a aby byly odděleni mladší frekventanti od

starých. Jejich obliba se stále stupňovala a tak v zimním období 1922/23 se v 273 kurzech učilo 8 788 posluchačů, včetně 872 žen. Bylo doporučeno uzákonit povinnou návštěvu těchto kurzů negramotným obyvatelům do věku 35 let. Pro věkově starší byla účast nepovinná. (13)



*Skupinová fotografie na výletě v Poloninách v roce 1920.
Josef Pešek – třetí osoba zprava.*

Neméně důležitou roli v boji proti negramotnosti na Podkarpatské Rusi sehrála osvěta, která dala počátek mnohým divadelním ochotnickým souborům, filmovým představením, přednáškám s diapozitivy a zrodu lidových čítáren, kterých jen v roce 1923 vzniklo 146. Významnou úlohu v tomto snažení sehrály i spolky a organizace, mezi kterými se zvláště osvědčil i Sokol v Užhorodě, jehož byl členem i Josef Pešek. (14)

Zvláštní pozornost byla v osvětové práci věnována ženám. Tak např. spolek *Ruský život – Ruskaja žizn* přes počáteční problémy v roce 1921 uskutečnil tříměsíční kurz šití prádla a oděvů. Příznivý vliv na vytváření vlastní inteligence Rusínů mělo jejich studium na vysokých školách v Čechách, na Moravě i na Slovensku. Jen na pražské Univerzitě Karlově v roce 1920 studovalo 30 studentů, kteří zde založili spolek *Obnova – Vozrožděnie*, který vedle vzájemné hmotné pomoci v nouzi se zaměřil také na různorodou kulturní činnost: členové jeho pěveckého sboru se o prázdninách zaměřili na sběr lidových písní

Podkarpatské Rusi i východního Slovenska, kde za finanční podpory školského odboru uspořádali řadu pěveckých koncertů, divadelních představení, mnohdy spojených s přednáškovou činností s tématy o nejnovějších metodách hospodaření, o právech a povinnostech občanů Československé republiky, jakožto i o základních otázkách osobní hygieny a podobně. (15)

Díky cílevědomé práci Josefa Peška a spolupracovníků se jeho školský odbor mohl pochlubit svou úspěšnou bilancí: podařilo se v rusínštině dosáhnout 80 % docházku dětí školou povinných, číst a psát se naučilo více než 20 000 dospělých a do lidových čítáren bylo dodáno ze západní části Československé republiky přes 15 000 knih. Potěšující byla i skutečnost, že se dařilo stavět nové moderní školní budovy, splňující i ty nejnáročnější zdravotnické požadavky té doby. (16)

O všech těchto dílčích úspěších v průběhu prvních pěti let se mohli seznámit návštěvníci velkolepé *Zemské školské výstavy Podkarpatské Rusi* ve dnech od 13. července do 9. srpna 1924 v 54 místnostech sedmi školních budov v Užhorodě. Vedle školské tematiky, o které jsem již referoval, byla zde prezentována osvětová práce Československého červeného kříže, skautů, Sokola a také vzdělávacího spolku *Prosvita*. (17) Pozornost u návštěvníků vzbudila i část, věnovaná včelařství a především pak z Prahy přenesená výstava *Umění a život Podkarpatské Rusi*. Sdělovací prostředky všech druhů se zájmem informovaly o této kolosální přehlídce úspěchů na poli školském a kulturním v uplynulých pěti letech. (18)

Ne všechno probíhalo podle předem již stanoveného plánu, což se projevilo především v zápase s alkoholismem, pověrami, náboženskými spory, neexistencí jednotného jazyka a etnickou nevyhraněností většinového rusínského jazyka. Protičeská nálada se v tomto pětiletém období někdy projevila v názoru na zakládání českých škol pro děti státních zaměstnanců, kdy zvláště promad'arská část obyvatel Podkarpatské Rusi v tom spatřovala čechizaci této části republiky. (19)

Pracovní přetížení Josefa Peška, spojené s protičeskými náladami i náročnou přípravou užhorodské školské výstavy způsobily jeho zhoršený zdravotní stav. Na počátku roku 1924 byl operován, po rekonvalescenci se opět vrátil do úřadu. Nemoc se zhoršovala, až nakonec ukončila 31. října téhož roku život tomuto šlechtnému a obětavému muži, jemuž právem byla přisouzena největší zásluha na rozvoji školství a kultury vůbec v Podkarpatské Rusi. (20)



Absolventi koločavské školy z let 1931-1938.



Účastníci vernisáže zleva: PhDr. František Hýbl, užhorodský ředitel archivu M. Delehan, akademik Mykola Mušinka a zástupci českého diplomatického sboru v Kijevě a ve Lvově



Dramatický výstup Stanislava M. Arževitina a M. Mušinky o prvním prezidentu Československé republiky Tomáši Garrigue Masarykovi



Budova muzejní Obecné školy v Koločavě



*Státní škola obecná s československým jazykem vyučovacím.
Autentický vývěsný štít koločavské Obecné školy.*

Pešek byl zastáncem zavedení ukrajinského jazyka na Podkarpatské Rusi a iniciátorem svolání tak zvané «ankety» patnácti českých jazykovědců ze dne 4. prosince 1919, kteří jednomyslně konstatovali, že jazyk podkarpatských Rusínů je «bezesporu maloruský dialekt, proto do škol a do praxe doporučili zavést “haličskou variantu ukrajinského jazyka”, ale s etymologickým pravopisem». Na základě tohoto doporučení Josef Pešek povolal na Podkarpatskou Rus haličské Rusíny ukrajinské orientace (Pankevyče, Birčáka, Alyskevyče aj.). U prof. dr. Ivana Pankevyče objednal Pešek Gramatiku rusínského jazyka. Za tento čin pak Pešek sklídil kritiku místních i českých rusofilů. Josef Pešek byl rovněž aktivně činný ve spolkových organizacích. Byl zakladatelem a předsedou tělovýchovné jednoty Sokolna Podkarpatské Rusi a zakladatelem i redaktorem trojjazyčného skautského časopisu *Plastun-Junák-Czerkész*.

Nečekaná smrt Josefa Peška se hluboce dotkla všeho kulturního obyvatelstva Podkarpatské Rusi. Rok po jeho smrti bylo jeho osobě věnováno celé osmé číslo VI. ročníku časopisu *Učitel*, který vyšel v Užhorodě 31. října 1925. Zde na stránkách 177-240 byla vysoce pozitivně hodnocena Peškova zdejší pětiletá školská a kulturní činnost.

Jeho záslužná práce na úseku vzdělání a kultury rusínského obyvatelstva byla připomenuta i Dionýsiem Mitrovičem v desátém čísle pátého ročníku *Učitelského hlasu* v listopadu roku 1934 na stranách 2-3 v článku *Památce Josefa Peška* u příležitosti desátého výročí Peškovy smrti.

S Peškovým jménem se pak můžeme setkat v nejrůznějších českých encyklopediích, slovnících i dějinách pedagogiky. Na území bývalé Podkarpatské Rusi se jeho jméno téměř vytratilo z ideologických i politických důvodů. Velmi mne potěšila poznámka pana rektora Ivana Nebesnika, když se zmínil o výroku hlavního organizátora kongresu, proneseného letos v Kanadě ke svým ukrajinským krajanům, kde doslova řekl, že z Čechů nejvíce pro Podkarpatskou Rus vykonal Josef Pešek.

Z těchto důvodů jsem si ke svému vystoupení zvolil osobnost Josefa Peška, jehož jméno se trvale zapsalo do historie školství a kultury Podkarpatské Rusi v první polovině dvacátých let XX. století.

PRAMENY A LITERATURA:

1. Životopisné údaje jsem čerpal z následujících pramenů:
Josef Pešina. Josef Pešek. Učitel, r. VI., č. 8., s. 178-192: Užhorod 31. 10. 1925.
Heslo: Pešek Josef od Jana Uhra v Pedagogické encyklopedii. – Praha: Novina, 1939. – S. 378.
Emanuel Strnad. Didaktika školy národní, Díl druhý. Státní pedagogické nakladatelství. – Praha, 1978. – S. 253 a 263.
2. *Jozef Mátej* a kolektiv: Dejiny českej a slovenskej pedagogiky. – Bratislava: SPN, 1976. – S. 266.
3. Srov. *Petr Skala*. Josef Pešek – vedoucí referent školského odboru na Podkarpatské Rusi. In: *Nám i budoucím* (muzejní, osvětová a vlastivědná činnost učitelů). Muzeum Komenského v Přerově. – Přerov, 2007. – S. 189-194.
4. *Josef Pešek*. Školství v Podkarpatské Rusi. – Užhorod, 1920. – S. 11.
5. První sjezd československého učitelstva a přátel školství v osvobozené vlasti... – Praha, 1921. – S. 95-98.
6. Cit. *Josef Pešek*: Školství v Podkarpatské Rusi. – Užhorod, 1920. – S. 11.
7. Tamtéž, s. 17.
8. *Josef Patočka*. J. Pešek a jeho školská výstava v Užhorodě. Věstník pedagogický, II/9-10, 1924 a V. Boček: Josef Pešek na Podkarpatské Rusi. // Učitel, č. 8, 1924, s. 194.
9. Cit. příspěvek *J. Peška*: Školství na Podkarpatské Rusi. – Užhorod, 1920. – S. 20.
10. Tamtéž, s. 17.
11. Jan Amos Komenský (1592-1670) byl autorem školních divadelních her *Abrahamus patriarcha* (1639), *Diogenes cynicus* (1638) aj.
12. *Josef Pešek*. Kulturní poměry a osvětová práce v Podkarpatské Rusi. – Užhorod, 1920. – S. 15.
13. Citovaný příspěvek Petra Skaly, s. 192, který vycházel ze zpráv pro málo vzdělané, uložených v Národním archivu České republiky, fond MŠANO, karton 815.
14. Tamtéž, s. 192.

15. Tamtéž, s. 193.
16. Tamtéž.
17. Srov.: *Ivan Paňkevič*: Spolek «Prosvita» v Užhorodě. In: Podkarpatská Rus. – Bratislava, 1936. – S. 299-300.
18. Školská výstava Podkarpatské Rusi // Národní osvobození. – 16. 7. 1924. – S. 5.
Josef Korejs: Zemská výstava v Užhorodě // Národní osvobození. – 29. 7. 1924. – S. 5.
Ze školství a kulturního života v Podkarpatské Rusi // Věstník pedagogický. – 1924. – Č. 6. – S. 102.
19. *J. Svojše*. Česká škola na Podkarpatské Rusi // Podkarpatské hlasy. – 1925. – Č. 6. – S. 1.
20. *František Pátek*. Josef Pešek odešel // Národní osvobození – Výchova a škola. – 8. 11. 1924.

(Za poskytnuté obrazové materiály, včetně 8. čísla VI. ročníku UČITELE děkuji Mgr. M. Šustové z *Národního pedagogického muzea a knihovny v Praze*. Můj dík patří i manželům Magdě a Mikuláši Mušinkovým ze slovenského Prešova, při překladech některých výrazů z rusínštiny do českého jazyka.)

**TEACHER JOSEF PEŠEK –
THE FIRST HEAD OF THE SCHOOL DEPARTMENT
OF PODKARPATSKA RUS ADMINISTRATION
(1919-1924)**

František HÝBL,
Přerov, Czek Republik

Annotation. *The article throws light on the pedagogic activity of J. Pešek in the field of organization of education in Podkarpatska Rus (1919-1924).*

Key words: *schooling, Podkarpatska Rus, education, school*

КРЕАТИВНІСТЬ ТА ЇЇ КУЛЬТИВУВАННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

УДК 37.091.12.011.3-051:75

Світлана КОНОВЕЦЬ,

*доктор педагогічних наук, старший науковий співробітник
відділу педагогічної естетики та етики
Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України,
вчитель-методист з фаху «Образотворче мистецтво»,
м. Київ, Україна*

Анотація. У статті порушується проблема, що пов'язана з процесом культивування креативності викладачів образотворчого мистецтва. Обґрунтовується актуальність досліджуваної проблеми та розкривається сутність феноменів «креативність» і «культивування». Визначаються основні параметри креативної особистості, за якими має розвиватися і вдосконалюватися викладач образотворчого мистецтва в процесі професійної діяльності. Розглядається актуальність впровадження у практику різних навчальних закладів авторської освітньої технології з культивування креативності викладачів образотворчого мистецтва.

Ключові слова: креативність, культивування, креативна освітня технологія, професійна діяльність викладача образотворчого мистецтва.

У сучасних умовах проблема креативності стала предметом значної кількості досліджень не лише у психології творчості, але й в інших наукових галузях, серед яких: педагогіка, соціологія, культурологія, теорія мистецтва, теорія менеджменту тощо. Це пов'язано з тим, що нині феномен креативності дедалі активніше розглядається вченими як важливий чинник повноцінного формування особистості та пріоритетний компонент її творчого розвитку, що значною мірою стосується представників мистецької освіти і зокрема – викладачів образотворчого мистецтва.

Сьогодні, в період оновлення усіх сфер людської життєдіяльності, актуальність проблеми розвитку креативності особистості набуває більш пріоритетного значення. Водночас, попри певні досягнення новітньої педагогічної науки, досі не усунуто суперечності між об'єктивною необхідністю в активних творчих особистостях педагогів мистецьких дисциплін та недостатнім якіс-

ним рівнем професійно-педагогічної практики, що забезпечує здебільшого підготовку фахівців-виконавців з невиправданим ігноруванням творчого розвитку кожного викладача і забезпечення оптимальних умов для прояву креативності та її культивування в освітньому процесі різних навчальних закладів.

У зв'язку з цим важливо згадати, що стосовно зазначеної проблематики об'єктивно існує широке коло науково-теоретичних і методично-практичних досліджень та філософських, психолого-педагогічних й інших джерел. На увагу заслуговує доробок учених, котрі зробили вагомий вклад у детальне дослідження проблеми креативності. З-поміж них необхідно виділити праці широко відомого вченого-психолога Дж. Гілфорда, який у середині ХХ століття фактично став засновником нової наукової галузі – психології креативності [8]. Наразі, вперше термін «креативність» було уведено в науково-поняттєвий апарат психологічних досліджень саме цим ученим.

Відомо, що Дж. Гілфорд у своїх теоретичних працях трактував поняття «креативність» як творчу обдарованість особистості, і при визначенні параметрів креативності він дійшов висновку, що феномен «креативність» необхідно характеризувати за: 1) здатністю особистості до виявлення й формулювання проблем; 2) здатністю до генерування великої кількості ідей; 3) гнучкістю мислення – здатність до продукування найрізноманітніших думок; 4) оригінальністю – здатність відповідати на подразники нестандартним способом; 5) здатністю вдосконалювати сприйманий об'єкт, додаючи певні деталі; 6) здатністю розв'язувати проблеми шляхом реалізації відповідних аналітико-синтетичних операцій.

Поступово і незворотно проблема креативності набула надзвичайної ваги з огляду на важливі завдання, що гостро постали перед суспільством, серед яких варто виділити: розробку та формування нових наукових підходів до організації та здійснення різноманітних форм навчання й виховання; становлення і розвиток творчих особистостей, спроможних до креативної діяльності у різних сферах життя.

Існує чимало визначень креативності, як певної протилежності стандартності, конформності та звичайності (М. Айзенк, Г. Андерсон, Дж. Гілфорд, А. Грецов, С. Девіс, Л. Єрмолаєва-Томіна, А. Маслоу, В. Моляко, Я. Пономарьов, Н. Рождественська, К. Роджерс, А. Роу, Б. Теплов, А. Толшин, Е. Торренс, М. Холодна та інші). Привертають

увагу такі з них: креативність – особливий різновид творчого мислення; креативність – спроможність створювати щось нове, оригінальне та незвичайне; креативність – відкритість до нового життєвого чи іншого досвіду, особистісна незалежність, оригінальність, самобутність; креативність – здатність продуктивно діяти у невизначених, проблемних ситуаціях, в яких відсутні підказки, інструкції та якісь гарантії успіху.

Засновник гуманістичної психології А. Маслоу визначив креативність як творчу спрямованість особистості, подаровану їй від природи, але нерідко не збережену під впливом обставин або оточення. Обґрунтовуючи сутність поняття «креативність», він називав її «неодмінним атрибутом самоактуалізації, котру можна вважати творчим ставленням до життя» [4, с. 98]. Натомість, на думку вітчизняного вченого, академіка С. Гончаренка, поняття «креативність» означає – «творчі можливості (здібності) людини, які можуть проявлятися в мисленні, почуттях, спілкуванні, окремих видах діяльності» [1, с. 243].

Деякі сучасні дослідники трактують поняття «креативність» ще й як «прагнення до творчості». Так, наприклад, учений-психолог А. Грецов, вважає, що креативність включає: а) «інтелектуальні передумови творчої діяльності», котра дозволяє створювати щось нове, досі невідоме... та накопичувати обсяг знань і умінь, необхідний для того, щоб це нове створити; б) особистісні якості, що дозволяють продуктивно діяти у ситуаціях невизначеності, виходити за рамки непередбаченості, проявляти спонтанність; в) «метатворчість» – життєву позицію людини з відмовою від шаблонності, стереотипності у твердженнях та діях, бажання сприймати і створювати щось нове, змінюватися самому та змінювати світ навколо себе, високу цінність свободи, активності та розвитку» [2, с. 15]. За його переконаннями, «у цілому креативність можна визначити як комплекс інтелектуальних й особистісних характеристик, котрі дозволяють людині продуктивно діяти в ситуаціях новизни, невизначеності, браку вихідних даних та відсутності чіткого алгоритму вирішення проблем» [2, с. 15].

На підставі аналізу й узагальнення думок багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників відносно феномену креативності можна стверджувати, що у деяких аспектах вони дійшли спільних висновків щодо основних параметрів, котрі безпосередньо характеризують креативну особистість, серед яких:

- продуктивність, гнучкість, оригінальність, розробленість творчого мислення, тобто мислення з ознаками миттєвих й оригінальних логічних міркувань та інтуїтивного проникнення у суть певного феномену;

- ґрунтовна загальна та естетична освіченість; наявність творчого потенціалу, активне сприйняття мистецтва та явищ життя;

- достатній рівень розвиненості емоційної чуттєвості, потреба та усвідомлена мотивація стосовно творчої самореалізації у різноманітних сферах життєдіяльності.

Таким чином, в цілому креативну особистість учені трактують як таку особистість, яка внаслідок впливу зовнішніх факторів набула необхідні у процесі актуалізації творчого потенціалу додаткові творчі якості, котрі сприяють досягненню високих результатів в одному чи декількох видах творчості або життєдіяльності. Значною мірою погоджуючись з наведеними раніше поглядами різних дослідників стосовно креативності, вважаємо за необхідне доповнити їх власною інтерпретацією сутності даного феномену, зазначивши, що під креативністю ми маємо на увазі високорозвинену спроможність особистості до цілісного акту творення у будь-якій без винятку царині людської життєдіяльності.

Отже, введення креативності до мистецької освіти загалом та безпосередньо до процесу особистісно-творчого розвитку викладачів образотворчого мистецтва винятково потрібне саме тепер, на початку XXI століття, коли значна кількість ідей, призначених для удосконалення освіти, вже можуть застосовуватися не лише у навчально-виховному процесі, але і в будь-якій діяльності, котра потребує оновлення та навіть радикально прогресивних змін. Адже новаторство і креативність сьогодні є ключовими факторами для підтримки нашої конкурентоспроможної позиції у світі. Варто також підкреслити, що саме креативність уможлиблює широку актуалізацію найкращих зразків «педагогічної творчості» або позитивного досвіду професійно-педагогічної діяльності у практиці різних вітчизняних навчальних закладів і допомагає популяризації та впровадженню значних творчих ресурсів з педагогічної майстерності талановитих особистостей, серед яких чимало викладачів образотворчого мистецтва. Відтак, головними завданнями національної системи освіти має стати не лише набуття певних знань, а, передусім стимулювання підходів до повноцінного і креативного застосування отриманих знань. Для цього, на нашу думку, вкрай необхідно

формуванню «відкритого» освітнього оточення, яке у більшості випадків має ознаки певного відступу від усталених педагогічних підходів.

Зусиллями багатьох учених і дослідників технологічної галузі сучасна освіта має у своєму багажі значну кількість новітніх освітніх технологій, вибір яких, на думку вченого-педагога О. Пехоти, – «це завжди вибір стратегії, пріоритетів, системи взаємодії, тактик навчання та стилю роботи учителя з учнем». [6, с. 11]

З-поміж значної кількості відомих освітніх технологій вважаємо за потрібне виокремити ті, що, з огляду на їхню креативну спрямованість, творчо-активізуючі цілі та розвивально-виховний характер й безпосередню пов'язаність з використанням різних видів мистецтва і творчої діяльності, за нашим переконанням, слід називати креативними освітніми технологіями.

До таких, на нашу думку, доцільно віднести такі технології: особистісно зорієнтовану (Б. Косов, І. Якіманська); «вальдорфську педагогіку» (за Р. Штейнером); технологію саморозвитку (за М. Монтессорі); технологію розвивального навчання (Л. Занков, Д. Ельконін); формування творчої особистості (В. Давидов, Д. Ельконін); проектно-моделюючу (Дж. Д'юї); нові інформаційні технології (С. Пейперт); імітаційного (ігрового) навчання (В. Рибальський, П. Олійник); технологію колективної творчої діяльності (за І. Івановим); технологію створення ситуації успіху (А. Белкін); взаємодії та інтеграції різних видів мистецтва (за Г. Шевченко і Б. Юсовим).

Креативні освітні технології без сумніву необхідно визнати ефективним способом здійснення таких еволюційних процесів, як модернізація та вдосконалення вітчизняної системи освіти загалом і цілеспрямований та послідовний особистісно-творчий розвиток учителя образотворчого мистецтва зокрема. Відтак, зважаючи на важливе значення креативних освітніх технологій для творчого спрямування професійно-педагогічної діяльності вчителів образотворчого мистецтва та їхнього особистісно-творчого розвитку, деякі з них, на наш погляд, заслуговують окремого презентування.

У процесі вивчення й аналізу теоретичних і методичних основ досліджуваної проблеми сформувався переконання в актуальності та необхідності розробки авторської технології «Культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва». Таким чином, розробка цієї нової освітньої технології базувалася на засадах наукових та методичних джерел з галузей: загальної педагогіки, педагогіки і психології професійної освіти, мистецької освіти, розвитку творчої особистості, колективної творчої діяльності й теорії творчості.

Технологія культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва (авт.: Коновець С.В.)



Головним і ключовим у назві даної технології є поняття «культивування», яке у перекладі з латини означає – «розвивати щось»;

сприяти розвитку чогось; запроваджувати; насаджувати, розвивати» [5, с. 400], [7]. Це поняття, на нашу думку, щонайкраще презентує та розкриває сенс систематизованого й цілеспрямованого полівекторного процесу творчого розвитку вчителя образотворчого мистецтва, коли здійснюється творчо-спрямована педагогічна дія, метою якої є формування цілісної творчої особистості, котра володіє креативними якостями та різноманітними способами творчої діяльності, а також високим рівнем професійної компетентності і педагогічної майстерності.

Метою авторської освітньої технології «Культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва» стало забезпечення ефективного творчо-спрямованого педагогічного процесу й оптимізації творчого розвитку особистості, спроможної креативно мислити, діяти, генерувати нові ідеї та підходи і знаходити способи їх реалізації в творчій діяльності.

Розробка нової освітньої технології «Культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва» базувалася на засадах наукових та методичних джерел з галузей: загальної педагогіки, педагогіки і психології професійної освіти, професійно-художньої освіти, розвитку творчої особистості, колективної творчої діяльності та теорії творчості (Г. Андерсен, Т. Б'юзен, Л. Виготський, Дж. Гілфорд, С. Гончаренко, Дж. Д'юї, І. Зязюн, А. Маслоу, М. Моляко, Ж. Піаже, Я. Пономарьов, Н. Рождественська, Г. Уоллес, Е. Фромм, Г. Шевченко, Б. Юсов).

Отже, нами бралось до уваги те, що підставою для успішного розвитку креативності вчителя образотворчого мистецтва має бути розгляд і розкриття сутнісних складових означеного феномену (творчого мислення, інтелекту, інтуїції, уяви, асоціювання, досвіду), котрі значною мірою уможливають розуміння важливості його культивування. Водночас, при розробці певної освітньої технології не слід забувати про те, що при виконанні конкретних функцій, студенти (учні) входять у функцію в якості суб'єкта, який її сприймає, а викладач (учитель) – в якості особи, яка реалізує означену функцію. При цьому варто брати до уваги й те, що будь-який проект (технологія), котрий спрямований на зміну або розвиток людей, передбачає нерівність функцій у тих, хто змінює – з тими, кого змінюють.

Значною мірою на задум стосовно розробки означеної освітньої технології вплинули концептуальні погляди про пріоритетну роль досвіду в освіті Дж. Д'юї – видатного прибічника прогресу

сивної освіти ХХ століття, розробника філософії освіти і експериментального методу дослідження [3].

На нашу думку, при розробці кожної нової технології суттєвим стає те, що до її структури доцільно включати деякі з важливих складових, котрі були присутні у змісті інших, відомих за своєю результативністю, освітніх технологій. Тому цілком логічним уявляється те, що при розробці освітньої технології «Культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва» нами було взято до уваги деякі думки Дж. Д'юї і перш за усе відносно того, що «висновок про ідеї слід робити, беручи до уваги не тільки їх виникнення, але й наслідки застосування» [3, с. 7].

Зважаючи на зазначене, корисно згадати про те, що загалом будь-яка технологія має бути несуб'єктивною, оскільки суб'єкти перед нею зазвичай «рівні». Адже вона виступає власне як проект діяльності, де об'єктивна сторона апріорно задана запропонованим способом. Однак навіть у тих випадках, коли один суб'єкт (викладач або учитель) спроможний до реалізації запропонованих норм, інший суб'єкт (студент чи учень) може виявити своєрідний «спротив» щодо його змін загалом та змін його особливостей зокрема.

До основних складових цієї технології нами було віднесено: а) накопичення творчого досвіду; б) використання способів опанування креативності; в) формування психолого-педагогічного та творчого тезаурусу. При цьому варто підкреслити, що, зважаючи на специфіку протікання навчально-виховного процесу у ВНЗ, для різних за фаховою спеціалізацією, рівнем професійної підготовки та ступенем набутого раніше досвіду вчителів, цілком можливою, на нашу думку, є варіативна зміна послідовності застосування цих складових. Тобто може стати оптимальним перебіг навчально-виховного процесу різноманітних за типами і рівнями навчальних закладів для різних за фаховою спеціалізацією, якістю допрофесійної підготовки та ступенем набутого раніше естетичного й творчого досвіду студентів (учителів), цілком можливою, на нашу думку, є варіативна зміна послідовності застосування цих складових. Окрім того, в ході впровадження такої технології стає реальним, а іноді й необхідним так зване «порушення» традиційної послідовності етапів її реалізації. Наприклад, у навчальних групах з достатнім рівнем набутого естетичного й творчого досвіду студентів (учителів, учнів), доцільніше розпочинати навчання і початкову професійну підготовку саме з діяльнісно-

творчого етапу й тільки після цього переходити до розвивально-технологічного, а за тим і до когнітивно-аксіологічного етапів.

Таким чином, стає можливою така педагогічна ситуація, коли спочатку актуалізуються знання, уміння та навички у таких видах професійно-творчої діяльності, як: самостійна, групова, колективна та інтерактивна. А потім, застосовуючи такі форми і методи, як: тестування, бесіди, обговорення, тренінги, творчі завдання та вправи, педагогічно-творчі ігри, а також проектування уроків, занять, виховних і педагогічних заходів, моделювання педагогічних ситуацій, проблемних ситуацій та інше, здійснюється різнобічне опанування феномену креативності, що робить педагогічну діяльність майбутніх учителів образотворчого мистецтва методично обґрунтованою, професійно компетентною і сприяє більшій мотивації щодо її творчого виконання.

Відтак, на заключному етапі формування психолого-педагогічного та творчого тезаурусу ймовірно може стати більш усвідомленим та особистісно цінним для викладачів (учителів) образотворчого мистецтва. При цьому необхідно підкреслити, що цілком можливим чи необхідним може бути вибір традиційного ходу зазначеного процесу. В будь-якому разі слід визначити прогнозований результат впровадження нової освітньої технології з культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва, а саме: забезпечення його творчого розвитку та спроможності креативно мислити, діяти, самоудосконалюватися та самореалізовуватися у власній професійно-творчій діяльності.

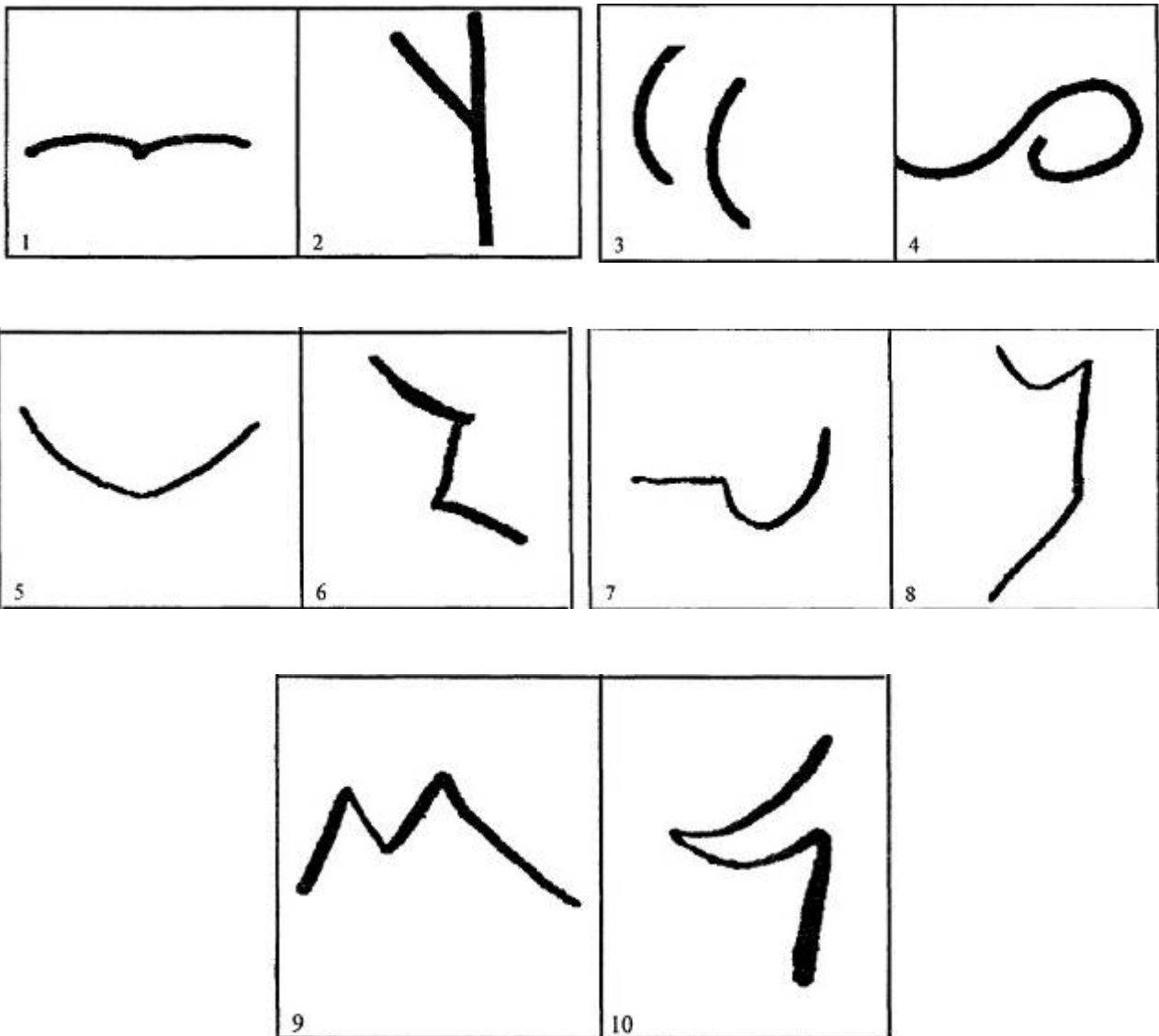
Слід констатувати, що при розробці нової освітньої технології «Культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва» було враховано можливість здійснення її ситуаційних корекцій, які являють собою усі обставини, котрі впливають із змісту такого дієвого по суті феномену, як «культивування». Зрозуміло, що розробку представленої авторської освітньої технології «Культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва» певною мірою можна вважати суб'єктивною через те, що вона базується не лише на аналізі теоретичних та методичних джерел відповідної проблематики, а й на нашому власному досвіді та досвіді окремих досвідчених викладачів та учителів образотворчого мистецтва з різних навчальних закладів України.

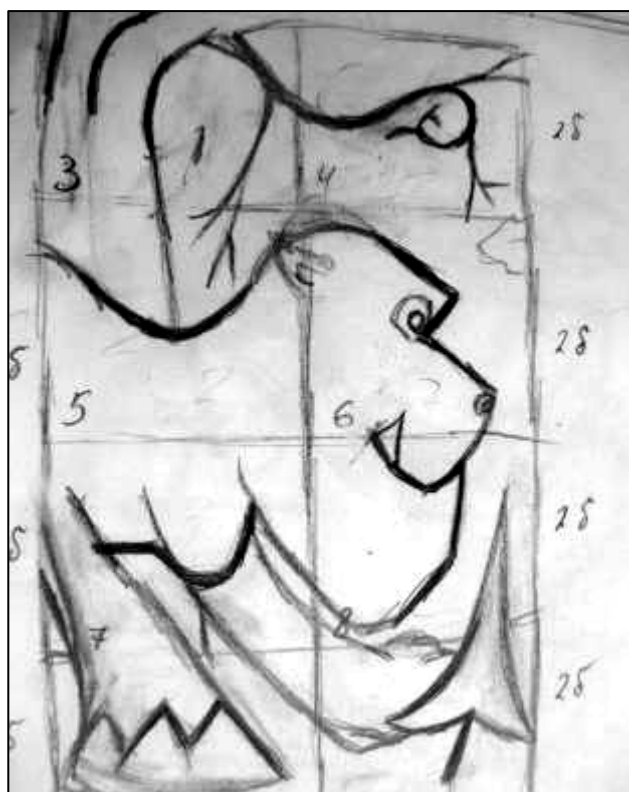
Таким чином, результативна робота з впровадження презентованої авторської освітньої технології у професійній діяльності

викладачів образотворчого мистецтва може успішно здійснюватися там, де нестандартно і наполегливо працюють творчо розвинені майстри педагогічної справи, які активно використовують новітнє й інноваційне технологічне забезпечення, орієнтуючи його вплив на розвиток креативності та творчу самореалізацію кожної підростаючої людини.

**ЗРАЗКИ РИСУНКІВ СТУДЕНТІВ
ЗА ТЕСТОМ КРЕАТИВНОСТІ Е. ТОРРЕНСА**

**Схеми до тесту креативності Е. Торренса - фігурні складові
для створення власних зображень за творчою уявою**

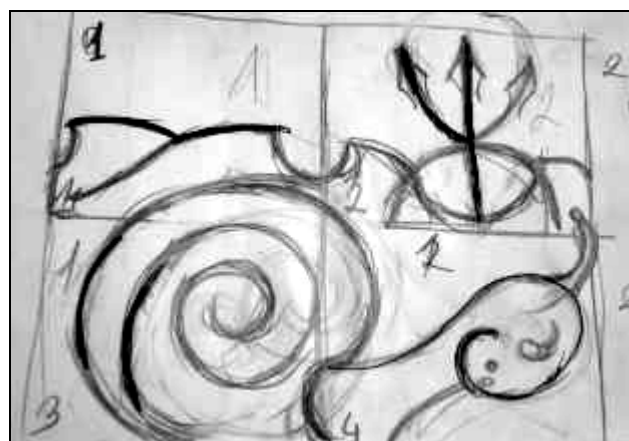




1.



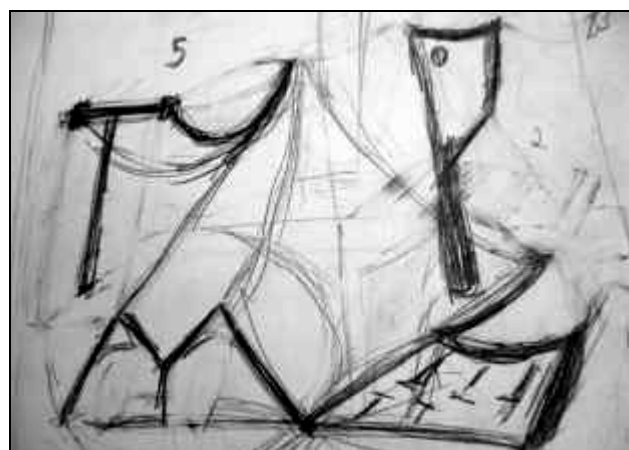
2.



3.



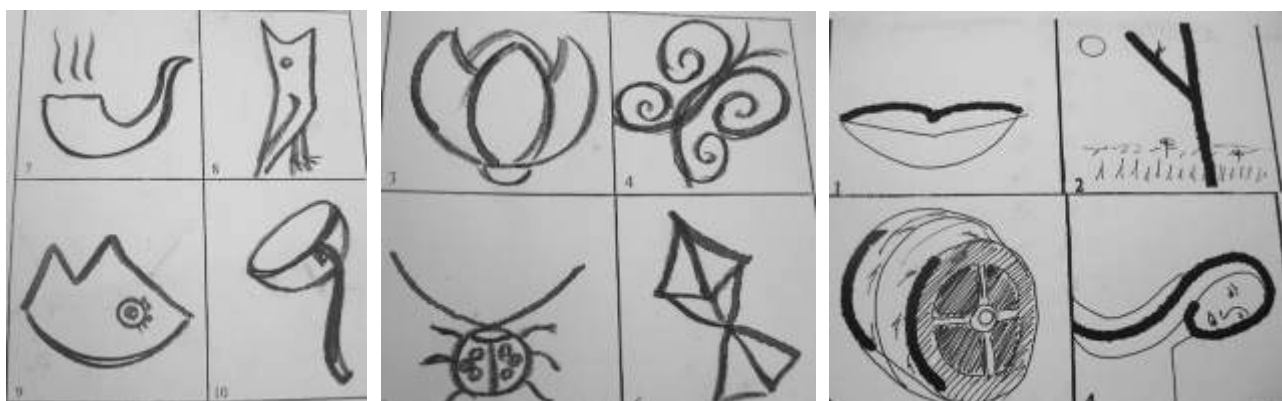
4.



5.



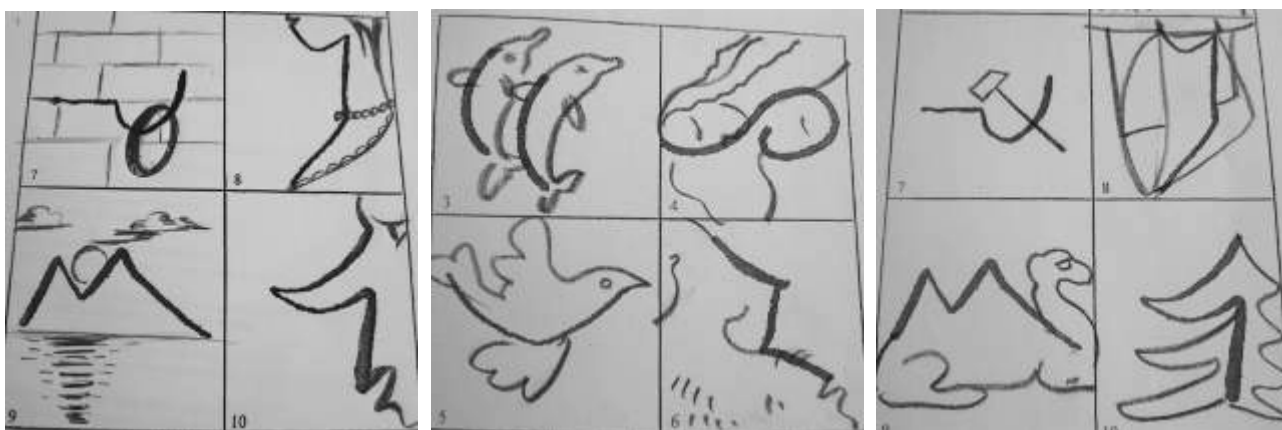
6.



7.

8.

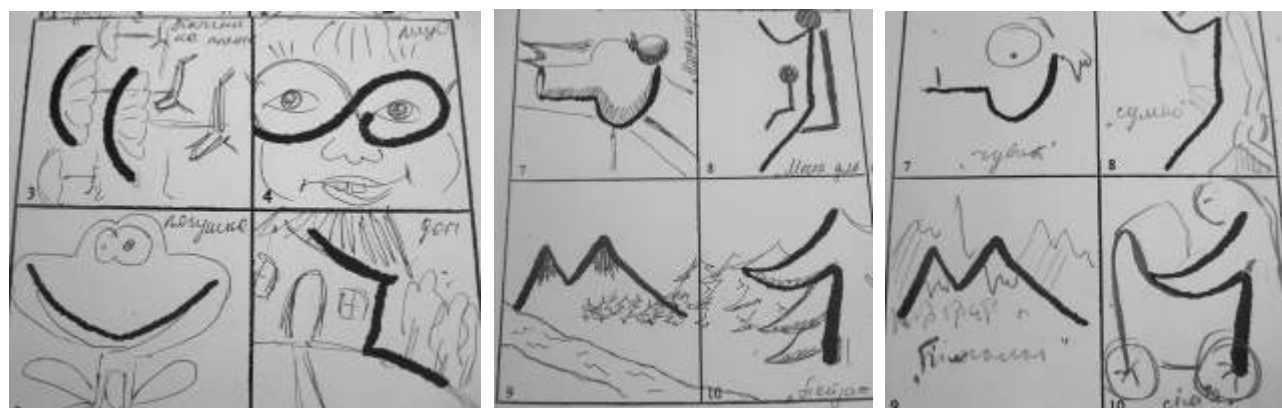
9.



10.

11.

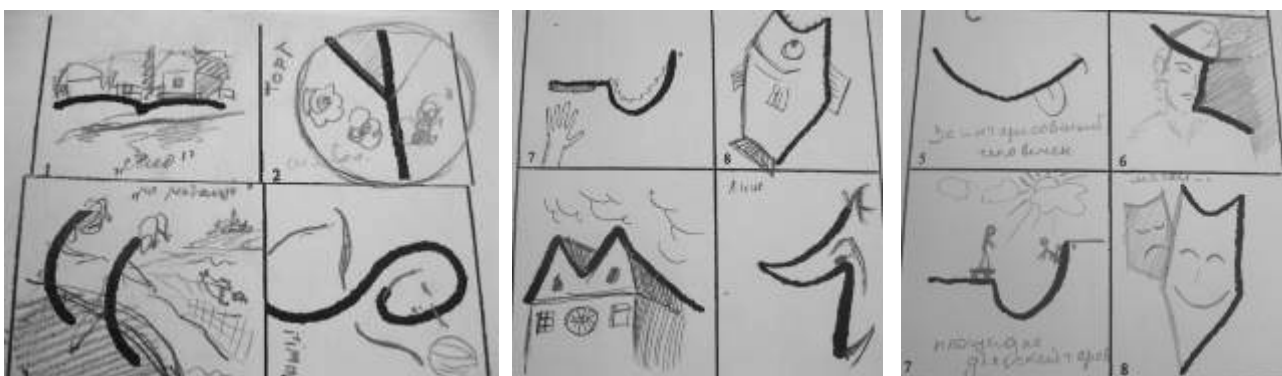
12.



13.

14.

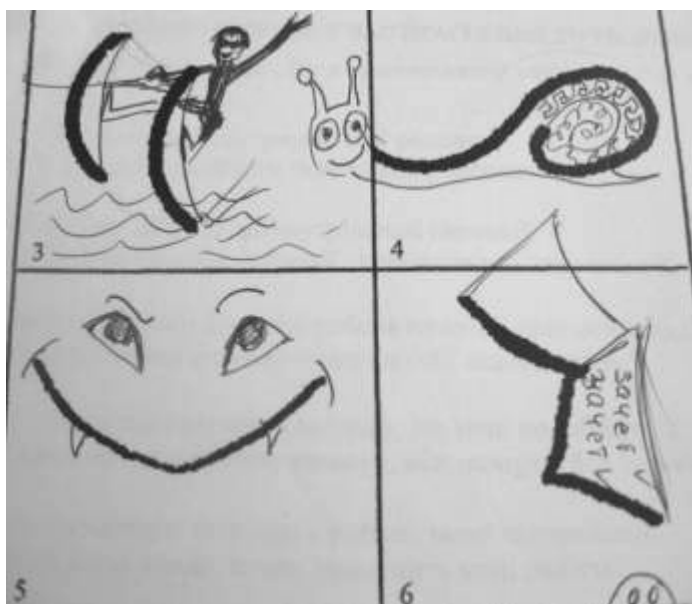
15.



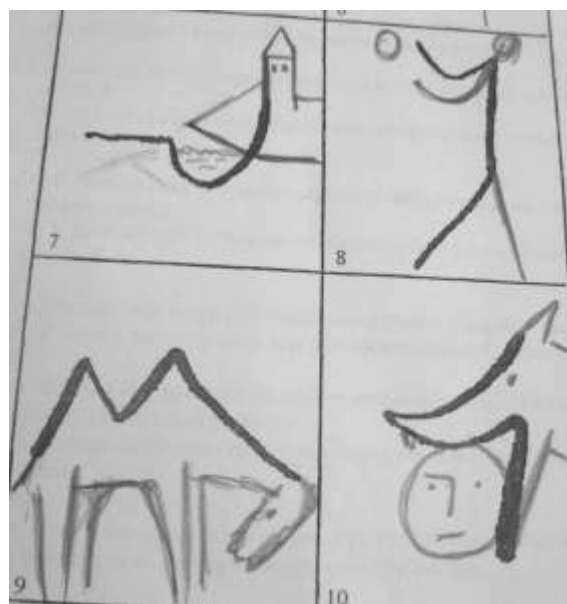
16.

17.

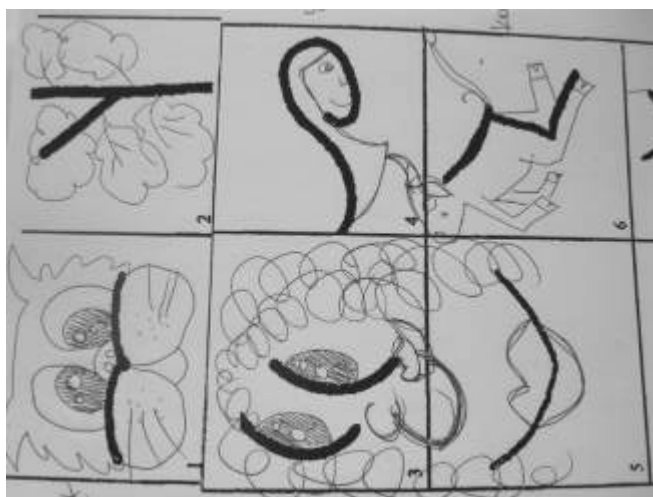
18.



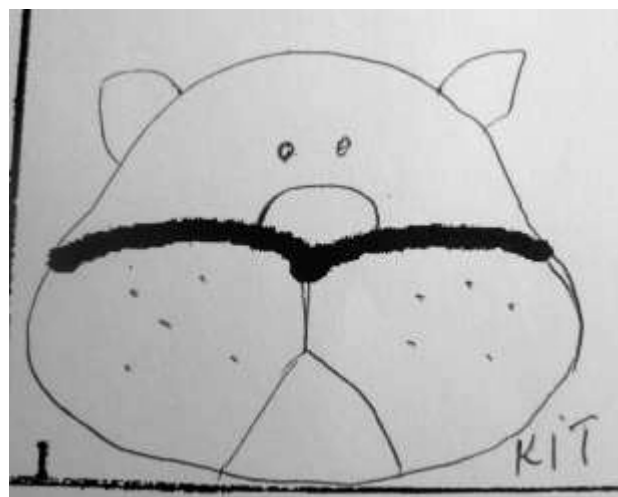
19.



20.



21.



22.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник: видання друге, доповнене й виправлене / Семен Устимович Гончаренко. – Рівне: Волинські обереги, 2011.
2. Грецов А. Г. Тренінг креативності для старшокласників и студентів. – М. – СПб.: ПИТЕР, 2007.
3. Д'юї Дж. Досвід і освіта / Джон Д'юї; перекл. з англ. Марія Василечко. – Львів: Кальварія, 2003.
4. Маслоу А. Психологія быття / Пер. с англ. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997.

5. Новий словник іншомовних слів. Укладання і передмова О. М. Сліпушко. 20000 слів. – К.: Аконіт, 2007.
6. Освітні технології : навч.-метод. посіб. / [О. М. Пехота, А. З Кіктенко, О. М. Любарська та ін.]; за заг. ред. О. М. Пехоти. – К.: А. С. К., 2001.
7. *Anderson Harold H.* Creativity and its cultivation. Published / Created New York, Harper [1959].
8. *Gilford J. P.* Creative in the Arts // *Psychological Review.* – Vol. 64. – 1957.

**CREATIVITY AND ITS CULTIVATING
IN PROFESSIONAL ACTIVITIES OF TEACHER OF THE FINE ART**

Svitlana KONOVETS,
Kyiv, Ukraine

Annotation. *The problem associated with the process of cultivating creativity of teacher of the fine art is disturbed in the article. The relevance of the studied problem is substantiated and the essence of the phenomenon of «creativity» and «cultivation» is revealed. The basic parameters of the creative personality, which must be developed and improved teacher of the fine arts in the profession, are determined. The relevance of implementation in practice of various schools of art authoring educational technology with the cultivation of creativity teachers of the fine arts.*

Keywords: *creativity, cultivation, creative educational technology, professional activity of teacher of the fine art.*

ТВОРЧА І ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ АНГЕЛІНИ ТУРАК

УДК 37.091.12.011.3–051:75(477.87)

Марина СОФІЛКАНИЧ,
викладач кафедри педагогіки та суспільних дисциплін
Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна

Анотація. *Справу естетичного виховання шкільної молоді засобами образотворчого мистецтва в Закарпатті розвивав учень Й. Бокшая – З. Баконій. Серед найвідоміших його колег називають вчительку А. Турак, яка працювала понад 20 років із З. Баконієм в студії. Разом із викладанням рисунку та живопису А. Турак зацікавлює шкільну молодь розповідями про фарби, пензлики, казкові персонажі, пов'язані з образотворчим мистецтвом тощо. Вона є автором 17 книг про образотворче мистецтво. А. Турак розробила авторську програму для дітей-шестирічок. Під її керівництвом діти беруть участь в численних виставках. Значна частина вихованців Ангеліни Андріївни вибирають професію художника.*

Ключові слова: *А. Турак, естетичне виховання шкільної молоді, образотворче мистецтво, студія З. Баконія.*

Образотворче мистецтво займає вагоме місце у вихованні культурної, гармонійно розвиненої людини. Ті почуття, які дитина одержує під час творчої роботи, дають позитивний імпульс до естетичного сприймання і естетичного переживання.

Після Другої світової війни в нових умовах ативізувалась діяльність представників закарпатської художньої школи: А. Ердєлі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, А. Коцки. Їхні учні та молодші колеги включилися в роботу першого художнього навчального закладу – Ужгородського художньо-промислового училища, стали членами обласної спілки художників [7].

Великого значення набула робота з молоддю шкільного віку, яка виховувала б естетично і готувала до майбутньої професії художника. Учень Й. Бокшая Золтан Баконій, один з видатних популяризаторів, пропагандистів закарпатської школи живопису серед дітей і юнацтва, взявся за цю непросту справу [4]. Він любив Закарпаття, його дивовижну історію, культуру, неповторну красу і цю любов прищеплював своїм учням. Про його діяльність писа-

ло багато дослідників: І. Небесник, П. Ходанич, С. Федака, В. Зубач, В. Бурч, А. Васильєва, І. Голод, С. Жупанин, О. Левченко, Т. Сорочан. Детально дослідила творчість Золтана Баконія вихованка його студії, викладач Закарпатського художнього інституту Аліна Волощук, яка захистила дисертацію на тему: «Система художньої освіти школярів у спадщині Золтана Баконія (1946-1989 рр.)» [5].

Студія З. Баконія вела роботу в рамках Ужгородського Палацу піонерів, пізніше, в часи незалежної України, – ПАДІЮН. Золтан Степанович керував студією понад 40 років (1946-1989), сприяв активному становленню художньої освіти на Закарпатті [5]. Педагог-новатор дав путівку в життя багатьом представникам, залучив їх до світу образотворчого мистецтва та багато зробив для збереження і пропаганди мистецької спадщини Закарпаття. Студійці малювали з натури і з пам'яті, робили тематичні та декоративні композиції, ілюстрували казки та твори улюблених письменників. Баконій ніколи не заперечував жоден стиль: різне показував, у різному підказував. Інакше не вийшло б із його учнів стільки відомих митців. Не випадково в нього займалися діти найвидатніших майстрів пензля А. Кашшая та З. Шолтеса, внучка Ф. Манайла, син письменника М. Томчанія. Колишні вихованці студії образотворчого мистецтва нині – відомі художники, архітектори, лікарі, скульптори, живописці, графіки, мистецтвознавці. Серед них: В. Скакандій, Н. Пономаренко, М. Сирохман, О. Лукач, А. Волощук, І. Віг, А. Бурдейний, В. Ганзел, С. Біба, І. Кліса, В. Павлишин, О. Наурсков, Л. Яшкіна, М. Пуглик-Белень, П. Пилюгін, В. Вовчок та ін.

Серед послідовників З. С. Баконія була його колега Ангеліна Турак, яка виховала і спрямувала на здобуття освіти художника багато дітей: «Мої вихованці, якими я усіма горжуся, працюють учителями образотворчого мистецтва, модельєрами, дизайнерами, видавцями, керамістами, чимало з них стали професійними художниками й народними майстрами. Головний мій постулат – немає бездарних дітей!» Діти талановиті в усьому – так вона ставиться до кожної дитини, і це дає свої позитивні наслідки [9].

Понад 20 років працювала під керівництвом З. С. Баконія в таборах юних художників в різних куточках області. У роботі з дітьми Ангеліна Андріївна завжди терпелива і завжди прагне дітей зацікавити і заохотити до праці, адже кожна дитина любить, коли її твір оцінено. А для юних художників оцінка – виставка. Цей ме-

тод широко практикував шанований всіма З. С. Баконій, використовуючи всі можливості, щоб виставляти дитячі твори. Це продовжують і нинішні педагоги студії, яка нині носить ім'я її засновника та нагороджена титулом «зразкова студія образотворчого мистецтва». Золтан Степанович завжди говорив (як згадує А. Турак), що хотів би передати свою роботу своїм вихованцям. Ангеліні Андріївні вдалося це зробити [9]. Її вихованка Анастасія Стецюк після закінчення Закарпатського художнього інституту повернулася працювати в студію З. Баконія, де і продовжила творчу роботу А. Турак.

Але на цьому не закінчилася педагогічна діяльність А. Турак – на прохання батьків та дітей, яких навчала, вона продовжила діяльність. При дитячій бібліотеці створила творчу групу «Весела палітра»: «Я дітей заражаю образотворчим мистецтвом, займаюся всім, чим лиш можна...» [9]. Заохочує дітей до роботи власним прикладом, наочно-образним методом, навчає дітей малюванню, крім основних рисунку, живопису, скульптури, композиції, працюють ще в різних техніках: малювання акварелями, різні види аплікацій, робота в пластиці, малювання гуашевими, акриловими, темперними фарбами в різних техніках, декоративне малювання, робота в графіці (батік контурний, резервний, техніка скрапбукінг), пласка і об'ємна техніка, колаус [9].

У роботі важливою складовою естетичного виховання А. Турак вважає також літературну та музично-драматичну діяльність дітей. Для розвитку цього напрямку роботи написала багато змістовних і цікавих книг, які сама ж ілюструвала – казкові розповіді про олівці та пензлики, про сніговиків, яблуньку, чудові великодні писанки, незвичайні і фантастичні пригоди дітей [12, с. 28]. Її книги вражають оригінальністю ідей, доступністю і цікавістю як для художників-початківців, так і для вчителів образотворчого мистецтва, серед них цікава книжка-методичка, яка написана у казковій і водночас доступній для дітей формі «Казки з шухляди», ця ж книга була надрукована на угорській мові «Пензлики-казкарі», цю книгу фахівці назвали шедевром педагогічної літератури [10]. Є ще багато інших цікавих книжок, які викликають інтерес у дітей, педагогів: «Зимовий сон», «Прадідова яблунька», «Бабка, коцурик і сметанка», «Дивотвір-писанка», «Ластівочка-Lastovička», «Замок-вербовичка», «Пригоди юних екологів у часі та

просторі...», книжка-конструктор «Різдвяний подарунок», «Казка-розмальовка», в яких автор заохочує дітей до роботи, так би мовити бути співавторами, домалювати, сконструювати, додумати. Її книжечка «Твої писанки» – це не просто звичайні казочки, а цілий навчальний матеріал, поданий своєрідно і цікаво, автор-педагог вміло пов'язує казку з навчанням, з образотворчим мистецтвом, з практичними надбаннями, вчить, як вільно володіти пензлем, олівцем, фарбою.



Книжка «Прадідова яблунька» – це скарбниця для юного художника, для вчителя образотворчого мистецтва і взагалі для тих, хто хоче навчитися малювати [11].

Обкладинка, як методичний посібник. По перше – червоні яблука, на яких зображено не лише червоний колір, а є й інші відтінки, за допомогою яких можна передати круглий об'єм, по друге – є і кольорова перспектива на прикладі гір: гори можна зображати не лише зеленим кольором, а й блакитним на віддалі, від товщини повітря дерева стають блакитними з фіолетовим відтінком. А для того щоб намалювати траву, не достатньо лише одного зеленого кольору, тут можуть бути й інші відтінки, тому що трава може бути вищою, нижчою, між травою є і квіти – все це та ще багато іншого А. Турак передає за допомогою малюнка. У книжці «Прадідова яблунька» багато цікавих оповідань, які придумала

сама авторка. Вони спонукають дітей до роздумів. Видання доповнене навчальним матеріалом: знайомить дітей з національним одягом Закарпаття. Одяг можна розфарбовувати, вирізати і одягати на ляльки-модельки. Діти також навчаться будувати постаті людей в різних складних рухах [11].

Ангеліна Турак є автором «Експериментальної програми з образотворчого мистецтва для дітей-шестирічок» (2005), рекомендованої для учителів і керівників гуртків з образотворчого мистецтва для дітей-шестирічок [8]. Розробки уроки мають не тільки навчальний, розвиваючий, але й виховний характер, що робить програму цінною в контексті національної програми «Освіта України – XXI ст.». Метою програми є навчити дітей сприймати прекрасне не тільки під час занять з образотворчого мистецтва, але і в повсякденному житті. Таким чином розвивається і збагачується духовний світ дитини, формуються її естетичні переконання. Завдання, які містить програма, легкі, цікаві, спрямовані на розвиток пізнавальних інтересів, мислення, розвивають творчу уяву дітей. Матеріал подається в ігровій, доступній дітям формі. Це не тільки малювання, але й елементи графіки, ліпки, аплікації, бесіди за творами відомих художників. А. Турак має великий досвід у проведенні занять з дітьми різного віку і саме завдячуючи нетрадиційним формам навчання домагається високих результатів [8].

За програмою діти повинні оволодіти такими навичками й уміннями: правильно користуватися олівцем, гумкою, фарбами, пензлями; з прямих ліній, наносячи їх в різному напрямку, будувати різні предмети; з дуг, овалів, кіл малювати тварин, казкових персонажів, будинки, природу тощо; використовувати пензлик не тільки для замальовування площин, але й для мозаїчного малюнка, використовувати шаблони з деталей, комбінуючи їх для передачі різного руху (сніговими, клоуни); використовувати допоміжні матеріали: свічку, олійні олівці, сіль, свої пальчики; правильно користуватися пластикою чи пластиліном, уміти готувати деталі задуманого, зберігати їх; аналізувати: кольорову гаму творів художників: осінні, зимові, весняні кольори природи, називати ці кольори.

Підсумком є виставка дитячих робіт. А. Турак у своїй роботі завжди дотримувалася принципу винесення творчих результатів

своїх учнів на суд глядача – це велика заохочувальна сила. Такі виставки відбуваються кілька разів на рік, крім того, є ще тематичні виставки: «Золота осінь», «Казкова зима», «Чарівна весна» [9]. Ще одна форма роботи, започаткована А. Турак, – це участь гуртківців в роботі обласного телебачення. У рамках програми «Дивосвіт» Ангеліна Андріївна провела цикл телеуроків з малювання для маленьких глядачів: «Пригоди чарівного олівця», «Ілюструємо дитячі віршики», «Подорожуємо сторінками книжки», «Малюємо, вирізаємо, збираємо малий домашній Бетлегем» та інші [12, с. 14].

Вихованці А. Турак є неодноразовими переможцями у Всеукраїнському конкурсі «Я хочу жити в якісному світі»: Тижук Влада, Деренак Габрієлла, Розумик Катерина, Лучин Яна, Борисенко Юлія, Моїсєєв Віктор, Харута Анастасія. Багато з них стали студентами коледжу мистецтв ім. А. Ерделі та Закарпатського художнього інституту.

Педагогічні заслуги А. Турак відзначені офіційно: їй присвоєно почесне звання «Відмінник народної освіти України», «Заслужений працівник освіти України», нагороджена Почесною грамотою та медаллю Закарпатської облради, була дипломантом конкурсу «Кращий закарпатець 2001» у номінації «Кращий освітянин» [9].

Ангеліна Турак не тільки чудовий педагог, але і художник: «Я себе вважаю все ж таки більше педагогом, ніж кимось іще, біля педагога я – художник... Хоча любила малювати з дитинства» [12, с. 18]. Вона є членом Співки майстрів народного мистецтва Закарпаття та об'єднання художників м. Ужгорода «Барви Карпат».

Свою першу персональну виставку А. Турак організувала в 1990 році в залах Закарпатського музею народної архітектури і побуту. Потім було багато інших персональних її виставок: в Німеччині (Швельм, 1992), ювілейна виставка в Ужгороді (1994, 2004), в Мукачеві (1998), в Угорщині (Бекешчаба, 1995; Дебрецен, 2002), в Словаччині (Свидник, Стропков, Кр. Хлмец, 2001), в Чехії (Оломовець, 1996), в Австрії (Грац, 1997). У доробку Ангеліни турак близько 1000 картин [9]. Багато з них подарувала релігійним громадам: є вони у римо-католицьких храмах у В. Березному, в Ужгороді – у храмах Святого Георгія та Святої Трійці, у радванській каплиці Святого милосердя. Також А. Турак має чудову колекцію цікавих писанок. Кожна писанка – оригінальна. Про це вона пише і в книжці «Дивотвір-писанка».



Творча студія «Весела палітра». А. Турак зі своїми вихованцями.

Різні грані її творчості гармонійно переплітаються між собою. Скромна, доброзичлива, чуйна, невтомна, талановита людина, цікава співрозмовниця, вона зуміла зберегти, примножити надбання і продовжити шлях великих художників і педагогів Й. Бокшая, А. Кашшая, З. Баконія. Ангеліна Турак здійснює пошук талановитих дітей із природними задатками в галузі образотворчого мистецтва, розвиває ці задатки і спрямовує їх у сферу художньої освіти. Багато із числа вихованців А. Турак обрали для себе професію художника, інші пройшли вишукану школу естетичного виховання, що стало продовженням визначної діяльності педагога Золтана Баконія. Можна зробити також висновок: Ангеліна Турак серед чисельних вчителів образотворчого мистецтва у студіях та художніх школах Закарпаття є однією з провідних фігур, що формують майбутнє художньої освіти краю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волощук А. В. Аспекти системи позашкільної художньої освіти школярів Золтана Баконія / А. Волощук // Вісник Черкаського університету. Серія пед. науки. – Вип. 145. – Черкаси, 2009.– С. 13-16.

2. *Волощук А. В.* Виховання молоді засобами образотворчого мистецтва в ідеях В. О. Сухомлинського та З. С. Баконія: порівняльний аспект / А. В. Волощук // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. пр. Педагогіка та психологія. – Вип. 393. – Чернівці: Рута, 2008. – С. 13-23.
3. *Волощук А. В.* З історії розвитку позашкільної художньої освіти на Закарпатті на прикладі педагогічної діяльності З. С. Баконія / А. В. Волощук // Вісник Львівської національної академії мистецтв.
4. *Волощук А. В.* Концептуальні ідеї виховання молоді засобами образотворчого мистецтва в педагогічній системі Золтана Баконія / А. В. Волощук // Вісник Львівської нац. академії мистецтв. Ерделівські читання: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. – Спецвипуск: VI. – Львів-Ужгород: Гражда, 2008.– С. 298-308.
5. *Волощук А. В.* Система художньої освіти школярів / Автореферат.
6. *Гомоннай В.* Педагогічна освіта на Закарпатті / В. Гомоннай, В. Росул, П. Ходанич. – Ужгород: Гражда, 2003. – 112 с.
7. *Небесник І. І.* Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект – Ужгород: Закарпаття, 2000. – 164 с.
8. *Турак А. А.* Експериментальна програма з образотворчого мистецтва для дітей-шестирічок. Ужгород: ПАДІЮН, 2005.
9. *Турак А. А.* Інтерв'ю для Софілканич М. І. про свою творчість.
10. *Турак А. А.* Казки з шухляди.– Ужгород: М-Студія, 2003. – 72 с.
11. *Турак А. А.* Прадідова яблунька.– Ужгород: ВАТ Патент, 2005. – 56 с.
12. *Турак А. А.* Три кроки до щастя: педагог, художник, літератор Ангеліна Турак. Альбом. – Ужгород: Видавництво О. Гаркуші, 2009. – 156 с.

CREATIVE AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF ANHELINA TURAK

Maryna SOFILKANYCH,

teacher of the chair of pedagogics and social subjects,

Transcarpathian Art Institute,

Uzhgorod, Ukraine

Annotation: *The school children aesthetic education by means of fine arts in Transcarpathia was developed by Z. Bakoniy who was Y. Bokshay's student. A. Turak worked more than 20 years at Z. Bakoniy's studio. A. Turak teaches drawing and painting and she motivates school children with tales of paints, brushes and other fairy-tale characters related to the visual arts. She is the author of 17 books on art. A. Turak has developed an amateur program for children. Under her leadership, children take part in numerous exhibitions. Most of the Angelina Andriyivna pupils have chosen an artist profession.*

Key words: *A. Turak, aesthetic education of school young people, fine art, Z. Bakoniy's studio.*

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МОЛОДІЖНОГО РУХУ ЯК СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ТА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

УДК 061.2(477)

Марія БАЯНОВСЬКА,

*завідувач кафедри методики викладання суспільно-гуманітарних
дисциплін, доцент, кандидат педагогічних наук, ЗІППО,
м. Ужгород, Україна*

Анотація. У статті висвітлюються феномен виховного потенціалу молодіжного руху, чинники, що зумовлюють багатоаспектність змістових напрямів діяльності молодіжних утворень, об'єднань, організацій, їх мінливість у динаміці часопростору, вплив на реалізацію та захист прав і свобод, творчих здібностей, задоволення власних потреб і інтересів молоді.

Ключеві слова: виховання, виховний процес, виховний потенціал, молодіжний рух, духовний потенціал.

У нових суспільно-історичних, соціально-економічних і політичних умовах розвитку української національної системи виховання проблема виховного потенціалу молодіжного руху набуває дедалі більшої значущості.

У період гласності, демократизації суспільства розпочалося наукове переосмислення історії та становлення молодіжного руху, виховної сутності всіх його об'єктів. Важливі дослідження з цієї проблеми започаткували такі науковці, як: М. Баяновська, О. Вишневський, А. Гатенюк, М. Головатий, В. Головенько, О. Губко, І. Дмитрик, П. Дроб'язко, О. Корнієвський, В. Кузь, В. Прилуцький, Ю. Руденко, З. Сергійчук, М. Стельмахович та інші.

Молодіжний рух розглядаємо як складне, багатогранне соціально-педагогічне явище й історичний факт.

Враховуючи напрями діяльності, громадсько-молодіжні утворення, об'єднання, організації як формальні, так і неформальні дослідники (М. Баяновська, Н. Волокова, В. Головенько, О. Дорнієвський, А. Цяцько, Д. Шулікін, І. Шумський) поділяють на наступні групи:

1. Молодіжні організації, зорієнтовані на вирішення суспільно-політичних проблем. Найпомітніші серед них:

- Молоді республіканці України;
- Об'єднання демократичної української молоді (ОДУМ);
- Соціалістичний конгрес молоді;
- Ліберальне молодіжне об'єднання;
- Спілка українського студентства (СУС);
- Асоціація молодих українських політологів і політиків;
- Молодіжна організація спілки офіцерів України «Сокіл»;
- Львівський фонд «Молода Україна» та інші.

До цієї групи належать також молодіжні організації при політичних партіях та рухах.

2. Молодіжні організації, зосереджені на вирішенні соціальних проблем. Цю групу становлять:

- Спілка молодіжних організацій України (СМОУ);
- Асоціація МЖК воїнів-інтернаціоналістів України «Укрінтербуд»;
- Українська республіканська рада молодих вчених і спеціалістів;
- Палата молодих підприємців України та інші.

3. Молодіжні організації, що займаються вивченням історії, фольклору, етнографії народів України. До цієї групи молодіжних організацій належать:

- «Товариство Лева»;
- Товариство «Щире братство»;
- Молодіжне товариство «Кіш»;
- Молодіжна єврейська організація «Шахар» та інші.

4. Молодіжні благодійницькі організації. Найпомітнішими серед них є:

- Південноукраїнське благодійне товариство «Молодь за милосердя»;
- Асоціація молодіжних пошукових об'єднань України «Обеліск»;
- Республіканський молодіжний благодійницький фонд допомоги потерпілим від аварії на Чорнобильській АЕС;
- Молодіжне благодійне товариство «Гуманіст».

5. Релігійні молодіжні організації. Цю групу представляють:

- Комітет української католицької молоді (КУКМ);
- Організація «Українська молодь Христові»;
- Молодіжна рада церков Євангельських християн-баптистів України;

– Всеукраїнське православне молодіжне братство ім. Петра Могили та інші [2; 4; 5; 6; 7].

6. Молодіжні громадські організації. З-поміж інших своєю активністю виділяються:

- Українська скаутська організація «Пласт»;
- Спілка української молоді (СУМ);
- Спілка піонерських організацій України (СПОУ);
- Українське дитячо-юнацьке товариство «Січ» [1; 2; 3].

Більшість із них заявляють про свою поза політичність. Виховні зусилля цих молодіжних організацій спрямовані на формування в молоді соціально-практичних вмінь і навичок, пов'язаних з культурою, історією, традиціями, обрядами, звичками і звичаями, націєтворенням, життям у суспільстві, самоідентифікацією у різних життєсферах, з природою, зміцненням здоров'я тощо.

Виховний потенціал молодіжного руху накопичувався історично, а це означає, що протягом певних історичних періодів під впливом різних чинників він зазнавав певних змін.

Вихідним положенням у досліджуваній проблемі є положення про те, що виховний потенціал молодіжного руху – це сукупність усіх наявних у ньому виховних засобів, впливів, можливостей, продуктивних сил, людських і технічних ресурсів, що виявляються і можуть виявитися за певних умов його розвитку.

Висвітлюючи сутність виховного потенціалу молодіжного руху, неможливо оминати його складники: процес виховання на рівні об'єкта та особистість молодої людини на рівні суб'єкта цього процесу. Зазначимо, що процес виховання – це процес формування, розвитку особистості, який містить не лише цілеспрямований вплив ззовні, а й самовиховання особистості на рівні інтроспекції.

Відповідно до однієї з найпоширеніших нині концепцій процес виховання в молодіжному русі розглядається як взаємопов'язана мета розвивальних виховних ситуацій (виховних справ), кожна наступна з яких конструюється з врахуванням результатів попередньої. З огляду на це, процес виховання – це саморозвивальна система, одиницею якої є розвивальна виховна ситуація (виховна справа). Розвиваються не лише вихованці, виховна діяльність, сам вихователь, його взаємодія з вихованцями; розвивається цілісний об'єкт, який, будучи системою, є чимось більшим, як сукупність компонентів.

У цілісному педагогічному процесі молодіжного руху важливе місце посідає процес виховання. Сутність, а також місце і роль цього процесу найлегше виявити, розглядаючи його в структурі більш загального процесу формування особистості. В тій частині, де формування особистості має скеровуючий, контролюючий характер, де молода людина керується свідомими намірами, діє не стихійно, а за заздалегідь окресленим планом згідно з висунутими завданнями, і проявляється виховання.

Виховання – процес цілеспрямованого формування особистості та розкриття її потенційних можливостей. Це спеціально організована, керована і контрольована взаємодія вихователя і вихованця, кінцевою метою якої є формування особистості, котра є потрібною і корисною суспільству. В сучасному розумінні процес виховання – це саме ефективна взаємодія (співпраця, співтворчість, партнерство) вихователя і вихованця.

Виховний процес має свої особливості. Передусім це цілеспрямований процес. Найбільшу ефективність забезпечує така його організація, при якій мета виховання перетворюється на мету, близьку і зрозумілу вихованцеві. Саме єдністю цілей в їх таксономії характеризується сучасний виховний процес.

Процес виховання – процес багатофакторний, в ньому проявляються численні об'єктивні і суб'єктивні чинники, які зумовлюють своєю сукупною дією велику складність цього процесу. Науково доведено, що відповідність суб'єктивних факторів, які виражають внутрішні потреби особистості, об'єктивним умовам, в яких особистість живе і формується, допомагають вирішувати завдання виховання. Чим більше за своїм напрямом і змістом збігаються впливи організованої діяльності і об'єктивних умов, тим успішніше відбувається формування особистості.

Особливість виховного процесу проявляється і в тому, що діяльність вихователя, котрий здійснює управління цим процесом, обумовлена не тільки об'єктивними закономірностями. Це значною мірою мистецтво, в якому виражається своєрідність особистості вихователя, його індивідуальність, характер, його ставлення до вихованців.

Складність виховного процесу полягає і в тому, що його результати не так яскраво і швидко виражені, як, наприклад, у процесі навчання. Між педагогічними проявами вихованості або невихо-

ваності пролягає довгий період утворення необхідних якостей і властивостей особистості. Особистість піддається одночасному впливу багатства різнохарактерних впливів і накопичує не лише позитивний, а й негативний досвід, що потребує корегування. Складність виховного процесу молодіжного руху зумовлена й тим, що він надзвичайно динамічний, гнучкий, рухливий і мінливий.

На створення виховного потенціалу молодіжного руху впливає низка факторів:

- розгортання молодіжного руху в світовому масштабі і в середині певної країни;
- історичні та соціокультурні події, що відбуваються в певній історичній рамці;
- географічне розташування держави, її регіонів;
- державна молодіжна та освітня політика, її втілення в життя;
- демографічна карта держави, її регіонів;
- громадянська і політична культура народу [1; 2; 3; 4; 5].

Розглянемо виховний потенціал молодіжного руху на прикладі Закарпаття з опорою на історичну рамку 20-30-х років ХХ століття. Це – міжвоєнний період, коли Закарпаття згідно з Сен-Жерменським договором входило до складу Чехословаччини. Саме цей період відзначається широким спектром молодіжних громадських утворень, об'єднань, формувань. Активно діяли: скаутська організація єврейської молоді «Кадіма Гашомер», молодіжна організація «Пласт» українського напрямку, молодіжне фізкультурне товариство «Сокіл», спортивно-протипожежне товариство, фізкультурна організація «Січ», Карпатська Січ, чеська скаутська організація «Юнак», угорська скаутська організація «Черкес», молодіжна організація «Русский Скаут», молодіжна пожежно-спортивна організація «Луг», спортивний клуб «Русь», молодіжна організація сільської пластової молоді «Село-Пласт», молодіжні християнські організації «ОГМ-КАЛОТ», Товариство пресвятого серця Христового та інші [1, с. 56-60].

Кожне з вищеназваних утворень, об'єднань, формувань мало свій виховний потенціал, який містив мету, принципи, методи, форми і засоби виховання особистості, певну структуру організації діяльності.

Ось, наприклад, джерелом і засобом пластового виховання було: християнське виховання (любов до Бога); національно-патріо-

тичне (любов до Батьківщини, до природи); естетичне виховання, яке базувалося на автентичному народному мистецтві; трудове виховання, яке спрямовувалося на господарчу діяльність, і фізичне – зорієнтоване на збереження здоров'я.

Пластову систему виховання з її потенціалом вважаємо ефективною в плані формування особистості нового типу, її традиції необхідно відроджувати і поширювати на теренах України.

У молодіжному русі пластова система виховання повинна відігравати відчутну роль, оскільки змістова її діяльність має позитивне, добродійне спрямування.

Виховний потенціал молодіжного руху сьогодні – це вагомий науковий напрацювання і їх практична реалізація в роботі з молоддю, організація виховання в особистісному й аксіологічному вимірах, перетворення молодіжного руху на школу життя особистості, в якій повинен формуватися духовний і трудовий потенціал молодої людини відповідно до реального розгортання у часі в межах життєвого шляху людини.

Фундаментальним для онтогенезу особистості слід визнати духовний потенціал, що розглядається як інтегральна характеристика психічних можливостей (інтелектуальних, емоційних і волевих) її самореалізації.

Духовний потенціал характеризує можливості індивіда, що визначаються рівнем соціального розвитку особистісно-природних нахилів.

Не менш важливим є творчий потенціал особистості, який не обмежується лише сферою праці. Він базується на основі духовного та трудового, але є тим фондом, який відображає здатність людини до перетворень у будь-якій з соціальних форм життєдіяльності, в тому числі й художньо-мистецькій.

Отже, виховний потенціал – це сила, джерело, можливість, запаси, які можуть бути приведені в дію, використані для вирішення певних завдань, досягнення мети, можливостей молодіжного руху в конкретній сфері діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баяновська М. Р. Роль молодіжних організацій в культурному відродженні Закарпаття (20-30-ті роки ХХ-го століття) / М. Р. Баяновська // Науковий вісник Ужгородського державного університету. – Серія «Історія». – Вип. № 3. – Ужгород, 1999. – С. 56- 60.
2. Bajanowska M. Subkultury i dewiacje zjawiskami niebezpiecznymi / Marija Bajanowska // Zaradzanie bezpieczentwem. – Kragow, 2000. – S. 56-59.
3. Баяновська М. Р. Молодіжна субкультура в генезі культури поколінь: ретроспективний аналіз / М. Р. Баяновська // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття: Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-прак. конф. – Мукачеве, 22-23 березня 2012 р. – Мукачеве: МДУ, 2012. – С. 102-105.
4. Головатий М. Ф., Бебик В. М. Формування у молоді громадянської позиції в умовах становлення Української державності (методологічний аспект) / М. Ф. Головатий, В. М. Бебик // Молодь України: Стан, проблеми, шляхи, розв'язання. – К.: УНДІ проблем молоді, 1994.
5. Гончарова Т. Дитячі громадські організації України – на захист прав та інтересів дітей / Т. Гончарова // Початкова школа. – 2000. – № 8. – С.11-16.
6. Католицька Акція української молоді: Конституційний статут. – Львів, 1935. – 21 с.
7. Українська молодь Христові. – Львів: Б-ка УКО, 1933. – 55 с.

UPBRINGING POTENTIAL OF THE YOUTH MOVEMENT AS SOCIAL-PEDAGOGICAL AND HISTORICAL-CULTURAL PHENOMENON

Mariya BAYANOVSKA,

*Ph. D., head of the chair of the methods of teaching social and humanitarian subjects, associate professor,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *the article throws light upon the phenomenon of the upbringing potential of the youth movement, factors that cause the many aspects trends of the activity of youth formations, organizations, associations, and their changeability in the dynamics of life, their influence on the social life, creative activity, satisfaction of their needs and interests.*

Key words: *Education, educational process, educational situation, education and formation of personality, children and youth organizations, educational cooperation, partnership, youth movement, educational potential of youth movement.*

**ПРОБЛЕМИ ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ
У ВЗАЄМОДІЇ З КОЛЕДЖЕМ МИСТЕЦТВ У КОНТЕКСТІ
ПІДГОТОВКИ УЧНІВ 8-9 КЛАСІВ ДО ВИБОРУ ПРОФЕСІЙ
ТИПУ «ЛЮДИНА – ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ»**

УДК 373:37.018.54:75

Юрій ІВАНЬО,
*кандидат педагогічних наук, викладач ЗХІ,
м. Ужгород, Україна*

***Анотація.** У статті робиться спроба проаналізувати проблеми практичної діяльності загальноосвітньої школи у взаємодії з коледжем мистецтв у контексті підготовки учнів 8-9 класів до вибору професій за типом «людина – художній образ».*

***Ключові слова:** вибір, професія, загальноосвітня школа, коледж, художній образ, людина.*

Особливості процесу вибору майбутньої професії учнями 8-9 класів обумовлюються об'єктивними закономірностями їхнього вікового розвитку, серед яких найбільш значущим для даного процесу є перехід від старшого підліткового до молодшого юнацького віку. Вивчаючи особливості формування особистості на даному етапі онтогенезу, В. Алексєєв, Л. Божович, М. Гінзбург, І. Дубровіна, І. Кон, Г. Костюк, С. Рубінштейн та інші дослідники пов'язували перехід від підліткового до юнацького віку з різкою зміною внутрішньої позиції особистості, яка полягає в тому, що спрямованість на майбутнє стає основною спрямованістю особистості і, як наслідок, проблема вибору подальшого життєвого шляху, в тому числі вибору майбутньої професії, займає одне з чільних місць серед інтересів та планів випускників основної школи. Особливої актуальності ця проблема набуває для учнів 9-х класів, перед якими постає дилема – продовжити навчання у школі, чи набувати професію іншими шляхами (навчання у професійно-технічних навчальних закладах або інших навчальних закладах, що надають професійну освіту, поєднувати роботу та навчання і т. ін.). З впровадженням профільного навчання зазначена проблема набула ще одного ступеня невизначеності – випускнику 9-го класу, як-

що він вирішив продовжити навчання у школі, потрібно додатково визначити профіль навчальної спеціалізації у старшій школі.

Профільне навчання являє собою вид диференційованого навчання, що передбачає врахування освітніх потреб, нахилів і здібностей учнів і створення умов для навчання старшокласників відповідно до їхнього професійного самовизначення. Аналізуючи завдання профільного навчання у контексті проблеми професійного самовизначення, можна зазначити, що для учнів повинні бути створені умови «для врахування й розвитку навчально-пізнавальних і професійних інтересів, нахилів, здібностей і потреб учнів... забезпечення... їхнього життєвого і професійного самовизначення».

Профільне навчання реалізуватиметься у два етапи. На першому етапі (8-9 класи) з метою професійної орієнтації учнів, сприяння у виборі ними напряму профільного навчання у старшій школі, здійснюється їх допрофільна підготовка, яка має за мету «...спрямування підлітків щодо майбутньої професійної діяльності». Основні форми реалізації першого етапу профільного навчання – введення курсів за вибором, поглиблене вивчення окремих предметів на диференційованій основі тощо.

Навчання у 10-11-х класах передбачає опанування учнями змісту предметів на рівні стандарту (обов'язковий мінімум оволодіння змістом навчальних предметів, який не передбачає подальшого їх вивчення), на академічному рівні (обсяг оволодіння змістом предметів є достатнім для їх подальшого вивчення у вищих навчальних закладах – визначається для навчальних предметів, які є не профільними) та на рівні профільної підготовки (зміст навчальних предметів є поглибленим та професійно орієнтованим). Профільне навчання у старшій школі здійснюється за суспільно-гуманітарним, природничо-математичним, технологічним, філологічним, художньо-естетичним та спортивним напрямами. В свою чергу природничо-математичний, суспільно-гуманітарний, філологічний та технологічний напрями диференціюються за декількома профілями. Диференціація за профілями художньо-естетичного та спортивного напрямів діючими Типовими навчальними планами ЗОШ не передбачена. Одним із засобів підготовки учнів загальноосвітньої школи до вибору майбутньої є професійна орієнтація. Характерною рисою допрофільного та профільного навчання є їх профорієнтаційна спрямованість.

У пострадянській педагогіці сутність професійної орієнтації визначається з урахуванням особистісно орієнтованого підходу та гуманістичної парадигми освіти. З їх урахуванням сутність професійної орієнтації було уточнено в роботах Є. Климова, М. Пряжнікова, Б. Федоришина та інших дослідників. В умовах гуманістичної, особистісно орієнтованої парадигми освіти, яка є підґрунтям для побудови сучасної шкільної освіти, найбільше прийнятним може бути визначення, запропоноване Б. Федоришиним. За такого підходу під професійною орієнтацією розуміється науково-практична система підготовки особистості до свідомого професійного самовизначення. Цим визначенням особистість вводиться в центр процесу професійної орієнтації, стає суб'єктом профорієнтаційної діяльності – використовує засоби професійної орієнтації для підготовки до свого власного й самостійною професійного самовизначення. Займаючи позицію суб'єкта професійного самовизначення, особистість відходить від позиції об'єкта впливу з боку суспільства, державних і громадських організацій щодо вирішення своєї професійної долі, перестає служити об'єктом програмування ззовні. Суспільство в даному разі має сприяти пошуковій діяльності особистості, а не обмежувати цю діяльність вирішенням замовного завдання.

Не існує однозначних підходів і до визначення складових профорієнтаційної роботи з школярами. Так наприклад, Б. Федоришин вважав, що її компонентами є професійна інформація, професійна консультація та початковий професійний відбір. Такі компоненти профорієнтації як професійна інформація, аналіз психофізіологічних якостей учнів, професійне спрямування виділив А. Киверялг. Такі головні підсистеми в профорієнтації як професіографія, професійна освіта та пропаганда, професійна консультація та професійна адаптація виокремив К. Платонов. Відповідно до основних складових процесу професійного самовизначення школярів, результатами якого є формування готовності до вибору професії та власне вибір майбутньої професії, ми вважаємо, що для учнів середніх загальноосвітніх шкіл можна виділити три основних складових профорієнтаційної роботи, а саме: професійну інформацію, професійну консультацію та початковий профвідбір.

Профорієнтаційна робота в середніх загальноосвітніх школах України здійснюється згідно з затвердженим ще у 1995 році По-

ложенням про професійну орієнтацію молоді, яка навчається. В ньому зазначається, що професійна орієнтація здійснюється всіма закладами освіти на всіх ступенях навчання. Згідно з зазначеним Положенням у середній загальноосвітній школі професійну орієнтацію повинні здійснювати практичні психологи, вчителі-предметники, класні керівники, викладачі, майстри виробничого навчання, вихователі, керівники гуртків, бібліотекарі, методисти, медичні працівники тощо. Крім того, передбачені окремі посади психологів-профконсультантів (для загальноосвітніх шкіл) та методистів з профорієнтації (для міжшкільних навчально-виробничих комбінатів).

На процес професійного самовизначення молоді, зокрема вибір майбутньої професії, впливають соціально-економічні зміни, які відбуваються в Україні в зв'язку з розвитком ринкових відносин. Впродовж останніх років кардинально змінилася вся ситуація, пов'язана з працею людини, зокрема залучення до світу праці. Тому насамперед нас цікавило, чи турбує учнів 8-9 класів проблема вибору майбутньої професії та перспективи працевлаштування після набуття необхідної професійної підготовки. Результати анкетування свідчать про те, що для переважної більшості респондентів (для 65% учнів 8-х і 78% учнів 9-х класів) проблема вибору майбутньої професії є актуальною і вона була предметом як власних міркувань, так і обговорень з батьками, друзями, однокласниками тощо. Крім того, значна частка опитаних замислювалася і щодо перспектив працевлаштування в майбутньому.

Вибір учнем майбутньої професії обумовлюється особливостями структури мотивів такого вибору, які, у свою чергу, зазнають впливу з боку зовнішнього середовища. Результати опитування дозволяють прийти до висновку, що респонденти вважають педагогічний вплив на вибір майбутньої професії незначним. Власне педагогічні фактори мають 6, 7 та 9 рангові місця, при цьому серед них на першому місці знаходиться позакласна та позашкільна робота з учнями (гуртки, студії і таке інше). Незначний вплив школи на процес вибору учнями майбутньої професії зокрема обумовлений згортанням роботи з професійної орієнтації у школі. У процесі становлення та розвитку національної системи загальної середньої освіти від системи профорієнтаційної роботи, оптимізованої для потреб планової економіки відмовилися,

але нової, адекватної особистісно орієнтованій освітній парадигмі та ринкової економіки, не створили. У нормативних документах щодо шкільної освіти як такої відмови від професійної орієнтації нема, але практичні кроки органів управління освітою свідчать про протилежне. Вивчення впливу джерел інформації на вибір учнями професії свідчить про те, що вплив школи на формування упорядкованих знань профінформаційного характеру не можна вважати результативним.

Значною мірою такий стан речей обумовило виключення зі змісту трудового навчання у 8-9 класах профорієнтаційного курсу «Основи вибору професії». Значно скоротилася кількість годин, відведених навчальними планами шкіл на трудове навчання, яке має значний профорієнтаційний потенціал. Практично втрачено такий напрямок профінформаційної роботи як ознайомлення школярів з групами певних професій у процесі вивчення відповідного шкільного курсу. Як наслідок, школярі отримують інформацію щодо світу професій у несистематизованому вигляді.

Результати опитування свідчать про те, що проблема професійного майбутнього є не лише актуальною для учнів старших класів основної школи, але й в багатьох з них склався певний його образ власного професійного майбутнього. При цьому слід зазначити, що переважна більшість опитаних школярів для оволодіння майбутньою професією планує продовжити навчання у професійному навчальному закладі.

На систему трудових ціннісних орієнтацій школярів, які, в свою чергу, взаємопов'язані з мотивами вибору професії, значною мірою вплинули соціально-економічні трансформації, які відбулися в Україні впродовж останніх двох десятиріч. Якщо можливість самовдосконалення та самоствердження в праці й корисність професії для суспільства раніше очолювали ієрархію ціннісних уявлень про майбутню професію, то зараз провідні місця належать таким цінностям як забезпечене майбутнє та матеріальна винагорода за працю. Соціоекономічні особливості ринкової економіки часто обумовлюють вибір школярами майбутньої професії не за ознакою їх особистісної та соціальної значущості або привабливості, а з суто меркантильної точки зору. Оскільки доступних (з точки зору можливості отримати відповідну освіту, працевлаштуватися і таке інше) професій, які здатні забезпечити до-

статньо високий рівень життя не так вже і багато, то школярам, що обирають майбутню професію виходячи з суто економічних міркувань, досить важко зробити такий вибір. Як наслідок, впродовж останніх років помітно збільшилась частка учнів дев'ятих класів, які на момент набуття неповної середньої освіти ще не визначилися щодо власного професійного майбутнього. Так, якщо результати досліджень особливостей здійснення випускниками основної школи вибору професії, яке проводилися у 80-х рр., свідчать про те, що близько 3% учнів 8-х класів (відповідно до структури середньої освіти на той період 8-й клас відповідає 9-му класу за сучасною структурою середньої освіти) взагалі не замислювалися над вибором професії, а 11% її ще не обрали, то отримані нами в ході експерименту результати свідчать про те, що понад 15% випускників дев'ятих класів взагалі не замислювалися над вибором напрямку майбутньої трудової діяльності.

Однією з умов здійснення учнем обґрунтованого вибору майбутньої професії є наявність у нього певної упорядкованої релевантної інформації. Слід зазначити, що сьогодні, в першу чергу завдяки інформаційним технологіям, ступень доступності професіографічної інформації, у порівнянні з радянською школою, значно збільшився. Але оскільки інформацію професіографічного характеру про професії, у разі відсутності у школі систематизованої профорієнтаційної роботи, учень одержує неупорядкованою, неповною, а в ряді випадків і перекрученою, то вибір майбутньої професії часто здійснюється лише за її зовнішніми ознаками. Про неналежний рівень профінформаційної роботи у сучасній школі свідчать описи обраних професій, що дали учні, задіяні у констатувальному експерименті. Їм було запропоновано за певною схемою описати професію, яку вони обрали або, в разі відсутності такого вибору, яка їм подобається. Одержані дані засвідчили, що рівень інформованості учнів 8-9 класів щодо майбутньої професії є недостатнім, а серед уявлень про майбутню професію переважають її зовнішні ознаки, в першу чергу – умови праці. Слід зазначити, що знання про шляхи набуття майбутньої професії, які, разом з інформованістю про професію, є одним з показників готовності учня до її вибору, є більш широкими та упорядкованими. Більшість учнів (понад 70%) змогла правильно визначити шляхи набуття обраної професії. При цьому слід зазначити, що учні 8-9

класів не дуже впевнено орієнтуються у сучасній структурі вищої освіти в Україні і часто вважають, що технікуми, педагогічні училища тощо не надають своїм випускникам вищої освіти.

Вивчення стану проблеми формування готовності учнів 8-9 класів до вибору майбутньої професії типу «людина – художній образ» у практиці роботи середніх загальноосвітніх шкіл свідчить про те, що існуючі зміст, форми та методи навчально-виховної роботи не сприяють успішному її вирішенню.

Особливо актуальною є потреба в активізації процесу підготовки до вибору майбутньої професії, під якою ми розуміємо цілеспрямований педагогічний вплив на особистість учня, який актуалізує перед ним проблему вибору майбутньої професії і пов'язану з ним діяльність, в тому числі – самостійну, спрямовану на самопізнання та ознайомлення із світом професій, зіставлення власних якостей особистості та вимог, які ставить професія до людини. Один із можливих напрямів розв'язання актуальної педагогічної проблеми ми вбачаємо у здійсненні підготовки школярів до вибору професій типу «людина – художній образ» у взаємодії з установами професійної освіти.

Аналіз стану проблеми у практиці роботи середніх загальноосвітніх навчальних закладів дозволив виявити низку чинників, які негативно впливають на процес підготовки учнів 8-9 класів до вибору майбутньої професії. Одним з них є фактичне припинення систематичної роботи з професійної орієнтації учнів середніх загальноосвітніх шкіл. Як наслідок, сьогодні для учнів 8-9 класів притаманною є непоінформованість щодо професій типу «людина – художній образ», зокрема відсутність систематизованих знань щодо їх змісту, вимог, які вони ставлять до особистості фахівця тощо. Інформація професіографічного характеру поступає до школярів переважно з неформальних джерел, вплив педагогів на вибір майбутньої професії вони оцінюють як недостатній.

Професійні ціннісні орієнтації та мотиви вибору професії учнями старших класів сьогодні у порівнянні з 70-80-ми рр. минулого сторіччя мають чітко виражену егоцентричну спрямованість. Сучасним школярам притаманною є гіперорієнтація на набуття вищої освіти. Переважна більшість респондентів (понад 70%) планує по закінченню 9-го класу продовжити навчання в школі та по її закінченню вступати до ВНЗ або вступати до ВНЗ I-II рівнів акреди-

тації по закінченню 9-го класу. Майже для 20% учнів 8-9 класів проблема професійного майбутнього та вибору професійно орієнтованої навчальної траєкторії не є актуальною.

Вивчення професійних намірів учнів 8-9 класів свідчить про те, що досить значна їх частка (12-14% опитаних) орієнтується на надбання професій типу «людина – художній образ», але такий професійний вибір є нестабільним і орієнтованим переважно на зовнішні ознаки професії.

***PROBLEMS OF PRACTICAL ACTIVITY OF SECONDARY SCHOOL
IN CONNECTION WITH COLLEGE OF ARTS
IN THE CONTEXT OF TRAINING THE 8th-9th FORMS PUPILS FOR THE CHOICE
OF PROFESSIONS OF THE TYPE «MAN – IMAGE»***

Yuriy IVANYO,

*Ph. D. (pedagogics), instructor of Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine*

Annotation. *The article is an attempt to analyse the problems of practical activity of secondary schools in connection with College of arts in the context of training the 8th and 9th forms pupils for the choice of professions of the type «man – image».*

Key words: *choice, profession, secondary school, college, image.*



Президія пленарного засідання



*З доповіддю виступає
ректор ЗХІ проф. Іван Небесник*



*Виступає Ф. Гібл
(Чеська Республіка)*

Учасники "Ерделівських читань". На передньому плані – акад. М. Мушинка





Робочий момент конференції



Виступає проректор ЗХІ М. Кіяк



Акад. Андрій Чебикін

Традиційне фото на згадку про "Ерделівські читання"





Й. Бокшай. Портрет Івана Панькевича. 20-і рр. ХХ ст., папір, олівець, 23x15,5

Бюст Т. Г. Шевченка невідомого скульптора



М. Мушинка та М. Дольницька. Роботи з колекції Івана Панькевича

М. Кричевський. Портрет семирічної Тусі Панькевич (Марти Дольницької), 1923, п., о., 47x30





Йосип Бокшай. Струківська церква в Ясіні, 30-і рр. ХХ ст.



Павло Федів. Вид з корпусу політехнічного інституту на церкву св. Ольги та Єлизавети



Марія Тушицька-Русова-Чернякова. Пейзаж з качками, 1932



В. Скачков. Вечірнє місто; В минулому (внизу)

Микола Федюк.
Гуцульська Мадонна, 1914





*«Королівське Євангеліє».
Тератологічна заставка з птахами-
химерами у вигляді бордюра.
Арк. № 1.*



*Заставка велика тератологічно-
рослинна з химерами-чудовиськами,
аркоподібним склепінням та джу-
товими елементами. Арк. № 13.*



Заставка вузька плетінчаста. Арк. № 10.

*Ікона «Тайна вечеря» XVIII ст. із с. Соліна.
Музей народної архітектури в Сяноку, Польща.*





В. Скакандій.
Проводи на полонину, 1975

Л. Кремницька. Різдво, 1960-ті рр.

В. Приходько. У кормі, 1984





В. Микита. В колгоспній теплиці, 1976



Е. Медвецька. Меблевий цех, 1981



І. Ілько Урожай, 1982

О. Гораль. В майстерні, 1987



Ф. Семан. Циганка з індичкою, 1988





Б. Мухин. Степ-товариш

М. Вінтоняк. Роботи,
композиції яких базуються
на мосяжних хрестиках Гуцульщини



ЗМІСТ

РІШЕННЯ

Міжнародної науково-практичної конференції
«Ерделівські читання» 13-14 травня 2013 р., м. Ужгород _____7

ПРИВІТАННЯ _____9

I. ПОСТАТІ

Іван НЕБЕСНИК

Адальберт Ерделі та національне питання _____15

Микола МУШИНКА

Твори образотворчого мистецтва із спадщини
Івана Панькевича та його дочки Марти Дольницької
в моїй колекції _____22

Магда МУШИНКА

Невідома колекція художніх фотографій Рудольфа Гулки
із Підкарпатської Русі 1920-1928 років _____33

Галина СТЕЛЬМАЩУК

Український скульптор діаспори
Богдан-Микола Мухин: специфіка жанру _____43

Михайло ПРИЙМИЧ,

Василь СКАКАНДІЙ

Гнат Рошкович у закарпатському професійному мистецтві ____48

Олег ГАРКУС

Традиції та новаторство у творчості Мирослава Вінтоняка ____57

Любов КРАЙЛЮК

Жанрово-видова структура творчості
Ніла Хасевича 1940-х – поч. 1950-х років _____63

Вікторія МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО,

Народна традиція та пошук модерної національної форми
у творчості Федора Манайла _____77

Борис КУЗЬМА
Антон Шепя: Мистецтво любові до рідного краю _____89

Аттіла КОПРИВА
Творчий шлях родини Боїмів:
з Мукачева до Європи _____93

II. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Одарка СОПКО
«Королевське Євангеліє». Мистецтвознавчий аспект _____98

Андрій ЛЕСІВ
Образ Юди Іскаріота
в іконі «Тайна вечеря» XVIII ст. із с. Соліна _____109

Олег БОДНАР
Симетрійний підхід у формоутворенні сакральної
архітектури: Традиція і сучасний досвід _____120

Владислав ГРЕШЛИК
Патроцінії церков візантійського обряду
в регіоні Карпат та їхні ікони _____125

Світлана ЛУПІЙ
Скульптура Личаківської некрополії у Львові другої
половини XIX ст.: типологія, стилістичні особливості _____133

Леся КОРЖ
Іконографія Богородиці в народному релігійному малярстві
Наддніпрянщини другої половини XVIII та в XIX ст. _____140

III. МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Ростислав ШМАГАЛО
Художня культура XXI ст.: між розвитком і геростратією _____143

Наталія РЕБРИК Письменники Закарпаття і загальноукраїнський літературно-мистецький контекст першої половини ХХ ст. __	154
Світлана ШЛЕМКЕВИЧ Міський пейзаж у площині сучасного мистецтва: Рідне місто очима львівських художників _____	163
Оксана ГАВРОШ Жанровий живопис Закарпаття 1970-х – початку 1980-х: проблеми змісту і форми _____	168
Вікторія КУЗЬМА Художньо-мистецькі осередки та музеї на Закарпатті за роки радянської влади (1945-1991) _____	180
Тарас КОВАЧ Особливості радянської графіки кінця 1970-х – першої половини 1980-х рр. ХХ ст. _____	189
Наталія ЯНІШЕВСЬКА, Орнамент і музика: структурні паралелі та інтерпретація ____	201
Тетяна ШПОНТАК Здобутки професійної української кераміки на міжнародній арені 70- 80-х років ХХ ст. _____	211
Інна ГУРЖІЙ, А. О. СОЛОВЙОВА Роль декоративно-художньої кераміки у формуванні середовища сучасних інтер'єрів _____	216
Наталія ВОЛЯНЮК Традиційно-обрядове призначення вишивки в оздобленні народного вбрання Тернопільської області ХХ століття ____	222
Наталія КІЩУК Традиційні способи оздоблення художніх виробів зі шкіри на Західному Поділлі _____	230

Сергій ЛУЦЬ
Особливості становлення класичного
ювелірного дому «Лобортас» _____237

Наталія МИРОНЧУК
Еволюція художніх особливостей малярства на склі у
творчості закарпатських художників у кінці ХХ століття ____245

Іван МІСЬКОВ
До питання першої згадки, печатки та герба комітату Берег:
за матеріалами десятого фонду Державного архіву
Закарпатської області _____258

Петро ХОДАНИЧ
Анімалістика як світоглядна ідея
в образотворчому мистецтві Закарпаття _____268

Ігор ЛУЦЕНКО
Традиції етноромантизму в живописі Закарпаття
першої половини ХХ століття _____277

Роман ПИЛИП
Відображення традиційного народного вбрання
у творах Василя Свиди _____286

Ганна БЕЗИК
Художньо-стилістичні особливості народного вбрання
Ужанських долинян у міжвоєнний період _____293

IV. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

Анатолій ПАВКО
Проблеми становлення та розвитку культурології
як галузі наукових знань _____298

Світлана НИЧКАЛО
Мистецтво архітектури: виховний потенціал _____306

Марина КІЯК
Особливості статусу мистецького вищого навчального
закладу як суб'єкта права інтелектуальної власності _____314

Аліна ВОЛОЩУК
Досвід розвитку художніх здібностей дітей у таборах
«Юний художник» (1968-1990) як складова формування
професійних уподобань майбутніх художників _____321

František HÝBL
Učitel Josef Pešek – první vedoucí referent školského
odboru na Podkarpatské Rusi (1919-1924) _____329

Світлана КОНОВЕЦЬ,
Креативність та її культивування у професійній діяльності
викладачів образотворчого мистецтва _____341

Марина СОФІЛКАНИЧ
Творча і педагогічна діяльність Ангеліни Турак _____355

Марія БАЯНОВСЬКА
Виховний потенціал молодіжного руху як соціально-
педагогічний та історико-культурний феномен _____363

Юрій ІВАНЬО
Проблеми практичної діяльності загальноосвітньої школи
у взаємодії з коледжем мистецтв у контексті підготовки
учнів 8-9 класів до вибору професій
типу «людина – художній образ» _____370

Наукове видання

№4

Науковий вісник

Закарпатського
художнього інституту

Матеріали

*Міжнародної науково-практичної конференції
Ужгород, 13-14 травня 2013 р.*

Редактор Наталія Ребрик
Художньо-технічна редакція Івана Ребрика
Комп'ютерна верстка Андрія Ребрика
Виробничий супровід
Світлани Ялч, Тараса Пильника та Крістіана Бірнштейна

Підписано до друку 15.06.2013.
Формат 60x84/16. Гарнітура Cambria.
Облік.-вид. арк. 20,0. Замовлення № 15. Наклад 350 прим.

МПП «Гражда»

Свідоцтво про державну реєстрацію видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції.

Серія 3т № 22 від 1 вересня 2005 р.

88000, м. Ужгород, вул. Орлина, 1, т./факс (0312) 61-51-81

Н 34 Науковий вісник Закарпатського художнього інституту: «Ерделівські читання» (Ужгород, 13-14 травня 2013 р.) / Ред. кол.: Небесник І. І. та ін. – Ужгород: Гражда, 2013. – 384 с. + 8 с. іл.

ISBN 978-966-176-091-1

Четвертий випуск «Наукового вісника Закарпатського художнього інституту» містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання», проведеної в Ужгороді 13-14 травня 2013 р. На конференції дано науковий аналіз теоретичних і практичних досліджень у галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та мистецької освіти України, а також порушено проблему взаємовпливів культур європейських народів та впровадження художньої освіти в мистецьких закладах.

ББК 85.103(4УКР) УДК 7.03(477)

ЗАКАРПАТСЬКИЙ
ХУДОЖНІЙ
ІНСТИТУТ