

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАКАРПАТСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

ВІСНИК

**Закарпатської
академії мистецтв**
Випуск 11

Збірник наукових праць

Ужгород
Закарпатська академія мистецтв
2018

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
TRANSCARPATHIAN ACADEMY OF ARTS

NEWSLETTER

Transcarpathian
Academy of Arts
№ 11

Bulletin of scientific and research works

Uzhhorod
Transcarpathian Academy of Arts
2018

ББК 85.103(4УКР)
УДК 7.03(477)
В 53

Одинадцятий випуск «Вісника Закарпатської академії мистецтв» містить наукові дослідження в галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та мистецької освіти України, що порушують проблеми взаємовпливів культур європейських народів та впровадження художньої освіти в мистецьких закладах, а також статті на пошану видатних культурно-громадських діячів та митців Закарпаття, переклади, огляди рецензії.

The Eleventh issue of «The Newsletter of Transcarpathian Academy of Arts» contains scientific analysis of theoretical and practical researches in the sphere of fine and decorative-applied Arts, design and art education in Ukraine reviewing the problem of mutual influence of cultures of the European nations and implementation of art education in artistic establishments and commemoration of the famous artists of Transcarpathia; translations; reviews.

*Друкується за ухвалою Вченої ради
Закарпатської академії мистецтв
від 29 серпня 2018 р., протокол № 1*

*Published according to the decision of the scientific council
of Transcarpathian Academy of Arts
29 September 2018, protocol № 1*

Рецензенти:

Олена ОЛЕНІНА, доктор мистецтвознавства, професор
(м. Харків)

Роман ЯЦІВ, кандидат мистецтвознавства, професор,
(м. Львів)

Reviewers:

Olena OLENINA, Ph. D. (art history), Professor
(Kharkiv)

Roman YATSIV, Ph. D. (art history), professor,
(Lviv)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- Іван НЕБЕСНИК**, кандидат педагогічних наук, професор,
ректор Закарпатської академії мистецтв;
Микола МУШИНКА, академік Національної академії наук
України, доктор філологічних наук, професор;
Олександр КУПАР, доктор технічних наук
(архітектура), професор
Володимир ЗАДОРЖНИЙ, доктор історичних наук,
професор;
Віктор ДАНИЛЕНКО, доктор мистецтвознавства,
професор, академік Національної академії
мистецтв України, ректор Харківської державної
академії дизайну і мистецтв;
Ростислав ШМАГАЛО, доктор мистецтвознавства,
професор Львівської національної академії мистецтв;
Галина СТЕЛЬМАЩУК, доктор мистецтвознавства,
професор Львівської національної академії мистецтв;
Володимир ВАСИЛЬЄВ, доктор культурології, професор Чу-
васького державного університету ім. І. М. Ульянова;
Микола ЯКОВЛЄВ, доктор технічних наук (технічна
естетика), професор, головний вчений секретар
Національної академії мистецтв України;
Федор ШАНДОР, доктор філософських наук, професор
Ужгородського національного університету;
Сергій ФЕДАКА, доктор історичних наук, професор
Ужгородського національного університету;
Іван ВОВКАНИЧ, доктор історичних наук, професор
Ужгородського національного університету;
Михайло ПРИЙМИЧ, кандидат мистецтвознавства,
доцент Закарпатської академії мистецтв;
Одарка СОПКО, кандидат мистецтвознавства, доцент
Закарпатської академії мистецтв;
Аттіла КОПРИВА, кандидат мистецтвознавства, доцент
Закарпатської академії мистецтв;
Наталія РЕБРИК, кандидат філологічних наук, проректор
Закарпатської академії мистецтв.

EDITORIAL BOARD:

- Ivan NEBESNYK**, Ph. D. (pedagogics), professor, rector
of Transcarpathian Academy of Arts;
Mykola MUSHINKA, academician of National Academy
of Science Ukraine, Ph. D. (philology), professor;
Alexander KUPAR, Ph. D. (architecture), professor
Volodymyr ZADOROZHNYI, Ph. D. (history), professor;
Victor DANYLENKO, academician of the National Academy
of Art of Ukraine, Ph. D. (art history), professor, principal
of Kharkiv National Academy of Design and Art;
Volodymyr VASILIEV, Ph. D. (cultural studies), professor of I. M.
Ulyaniv Chuvash State University;
Mykola YAKOVLYEV, Ph. D. (technical sciences, technical
aesthetics), professor, chief scientific secretary of
National Academy of Arts and Architecture of Ukraine;
Rostyslav SHMAGALO, Ph. D. (art history), professor,
Lviv National Academy of Arts;
Halyna STELMASHCHUK, Ph. D. (art history), professor,
Lviv National Academy of Arts;
Fedor SHANDOR, Ph. D. (philosophy), professor,
Uzhhorod National University;
Serhiy FEDAKA, Ph. D. (history), professor,
Uzhhorod National University;
Ivan VOVKANYCH, Ph. D. (history), professor, Uzhhorod
National University;
Mykhaylo PRIYMYCH, Ph. D. (art history), associate professor,
Transcarpathian Academy of Arts;
Odarka SOPKO, Ph. D. (art history), Transcarpathian Aca-
demy of Arts;
Attila KOPRYVA, Ph. D. (art history), associate professor,
Transcarpathian Academy of Arts;
Nataliya REBRYK, Ph. D. (philology), pro-rector of
Transcarpathian Academy of Arts.

ISSN 2520-6419

© Закарпатська академія мистецтв, 2018

ЗМІСТ

НАШІ ЮВІЛЕЇ

До 90-річчя від дня народження
Еммануїла Миська _____ 6

Іван НЕБЕСНИК
Слово про Еммануїла Миська _____ 6

Андрій ЧЕБИКІН
Незгасне світло долі _____ 7

Андрій БОКОТЕЙ
Е. Мисько – значима постать
українського відродження 1990-их років ___ 8

Роман ЯЦІВ
Скульптор Еммануїл Мисько: світло долі ___ 9

Володимир ОДРЕХІВСЬКИЙ
Особливості пластики Еммануїла Миська ___ 9

Ростислав ШМАГАЛО
Творчо-педагогічний феномен
Еммануїла Миська _____ 11

Микола МУШИНКА
Мої взаємини
з Еммануїлом Петровичем Миськом _____ 15

Іван ДІДИК
Еммануїл Мисько – ключова постать
мистецької еліти України _____ 18

Володимир МИКИТА
Спогади про побратима _____ 21

Віолетта МИСЬКО
«Таким ми його пам'ятаємо...» _____ 21

ПОСТАТІ _____ 23

Іван НЕБЕСНИК
Еволюція поглядів І. Грабаря у галузі
української мови та своєї приналежності
до закарпатських українців _____ 23

Микола МУШИНКА
Дитинство Ігоря Грабаря
на Пряшівщині та його майбутні зв'язки
з Флоріаном Заплеталом _____ 25

Галина РИЖОВА
І. Грабар: «Я почав малювати з тих пір,
як себе пам'ятаю...» _____ 26

Орест ГОЛУБЕЦЬ
Олександр Архипенко:
визнаний і невизнаний геній _____ 31

Данієла БАРНОВА
Муссон. Світ фарб і світла _____ 36

Галина СКЛЯРЕНКО

Творчість Ференца Семана в контексті
закарпатської школи жавопису _____ 41

Наталія РЕБРИК
Родина Добрянських
у дослідженнях Івана Мацінського _____ 47

Наталія МОЛИНЬ, Надія БАБІЙ
Анатолій Калитко в історії
Косівської мистецької школи _____ 53

Юрій ЯМАШ
Історична реконструкція
другої творчої подорожі
Івана Труша до Криму _____ 58

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО _____ 63

Микола МУШИНКА
Невідомий портрет Володимира Гнатюка
пензля Михайла Бойчука _____ 63

Михайло ПРИЙМИЧ
Відображення церковної традиції
у мистецтві Адальберта Ерделі _____ 66

Владислав ГРЕШЛИК
Ікони дерев'яної церкви св. Луки (1727)
в с. Брежани _____ 69

Андрій КОВАЛЬ
Невідомі ікони Корнила Устияновича:
стан збереження, художня
інтерпретація сюжетів _____ 76

Мар'яна ПЕЛЕХ
Василіянські іконостаси XVIII ст.
Західної України: структура, іконографія,
стилістика _____ 81

Юлія МАТВЄЄВА
Покрови-парасолі у вигляді мушлі
у візантійському мистецтві _____ 86

Людмила АНДРУШКО
Вплив жовтого кольору на психіку
та фізіологічні функції людини _____ 91

Оксана ГАВРОШ
Художник і час:
особливості адаптації закарпатських
митців у радянський контекст _____ 96

Одарка СОПКО
Каліграфія та орнаментальні оздобы
в кириличних рукописах XVI століття
(з фондів Наукової бібліотеки Ужгородського
національного університету) _____ 102

Юлія КАМЕНЕЦЬКА	
Міфологічні мотиви у творчості видатних сучасних художників українського екслібриса _____	109
Вікторія ДУТКА	
Культура та побут гуцулів у творчих інспіраціях Василя Дутки _____	114
Марія АРТЕМЕНКО	
Атрактивність костюму як його властивість та базова функція в сучасному туризмі _____	118
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ _____	124
Галина ГОЛУБЕЦЬ	
Колекція художнього скла львівської фірми «Райдуга» у збірці Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України _____	124
Анатолій ПАВКО	
Цирк як унікальний культурно- мистецький феномен _____	129
Петро ХОДАНИЧ	
Християнська ідеологема в сучасному живописі Закарпаття _____	134
Анна ЧЕЙПЕШ	
Твори Е. Контратовича з колекції Національного художнього музею України _____	139
Едвард КАСИНЕЦЬ, ГІ-ГВАН Ю	
Вацлав Сікста і Лев Сікста та їхні фотографії з Підкарпатської Русі 1920-х років _____	144
Сергій ЛУЦЬ	
Творчість львівських художників-ювелірів в контексті сучасного ювелірного мистецтва України _____	146
Вікторія МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО	
Графіка Федора Манайла _____	151
Михайло ХОДАНИЧ	
Традиції і новаторство у творчості скульптора П. Матла _____	158
Христина БЕРЕГОВСЬКА	
Феномен мистецтва Василя Курилика _____	163
Ярослав ХРУСТАЛЕНКО	
Художник і час _____	168
Роман СТЕФ'ЮК	
Літургійно-богослужбове обладнання в інтер'єрі дерев'яної гуцульської церкви _____	173
Ольга ЛУКОВСЬКА	
Європейський арттекстиль ХХ ст.: теоретичний аспект дослідження _____	178
Анна ІВАНИШ	
Орнаментальнокомпозиційна образність вишивки традиційного жіночого костюму долинян Закарпаття міжвоєнного періоду _____	182
Володимир ПОПЕНЮК	
Художнє бляхарство в екстер'єрі гуцульського житла II пол. ХХ – поч. ХХІ ст. _____	186
ПЕДАГОГІКА ТА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА _____	191
Іван НЕБЕСНИК	
Завдання і цілі А. Ерделі та їх реалізація в художній освіті Закарпаття сьогодні _____	191
Ростислав ШМАГАЛО	
Тарас Шевченко і українська мистецька освіта _____	193
Світлана КОНОВЕЦЬ	
Патріотичне виховання зростаючої особистості засобами образу рідної землі у творах українських митців _____	199
Олег РУДЕНКО	
Здобутки випускників та студентів Української академії друкарства на виставці «Leopolis-2016» _____	205
Надія ФОМІЧОВА	
З досвіду Киріака Костанді: через подолання догматичного академізму – до авторської системи викладання _____	212
Олександр МАЛЕЦЬ,	
Наталія МАЛЕЦЬ	
Впливи мультикультуралізму та глобалізації на виховання ціннісних орієнтацій особистості на етнонаціональні процеси в Україні кінця ХХ ст. – поч. ХХІ ст. _____	217
РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. СПОСТЕРЕЖЕННЯ _____	222
Микола МУШИНКА	
Українські народні балади Східної Словаччини у словацькомовній транскрипції _____	222
Іван НЕБЕСНИК	
Рецензія на підручник «Основи рекламного дизайну» _____	224
Андрій БУДКЕВИЧ	
Малярські ноктюрни Василя Скакандія _____	225
Йосиф СІРКА	
Таланти дані людям для того, щоб їх розвивати _____	227

НАШІ ЮВІЛЕЇ

До 90-річчя від дня народження Еммануїла Миська

Іван НЕБЕСНИК,
професор, кандидат педагогічних наук,
ректор Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород, Україна

СЛОВО ПРО ЕММАНУІЛА МИСЬКА

Для багатьох присутніх на конференції, напевно, постать Еммануїла Петровича Миська сприймається по-різному. Колеги по Львівській академії мистецтв мають свій погляд, випускники Підбузької малої академії – свій, кияни теж бачили енергійну діяльність Маєстро під іншим аспектом, як і закарпатці.

Я хочу сказати про свої враження від співпраці з Еммануїлом Петровичем. І в першу чергу мова йде про приємну, товариську освічену людину і громадського діяча загальнодержавного, українського масштабу, яких нам сьогодні дуже не вистачає.

Уявімо собі 1991 рік. Імперія Радянський Союз розпалася. Бідне, необлаштоване Ужгородське училище прикладного мистецтва в складі Міністерства місцевої промисловості, зобов'язане готувати майстрів-технологів для фабрик цього міністерства і мрії всіх жителів України про майбутній рай, який не настав і сьогодні.

Училище засноване Адальбертом Ерделі мало славу історію, але неясні перспективи. Саме в цей час нам став на допомозі покровитель художнього мистецтва на Закарпатті Еммануїл Мисько. Він мав чіткі уявлення, як було потрібно правильно діяти. Декого із випускників Львівського інституту він знав особисто. Після нашого візиту з концертом і виставкою дипломних робіт у Львів у січні 1991 року між нами розпочалася тісна співпраця.

В училищі, яке працювало за навчальними планами затвердженими в Москві, потрібно було багато що міняти. А хто це санкціонує? Міністерство освіти України було паралізоване. Це тепер воно нам надсилає щодня листи, які вечори проводити, які ювілеї відзначати тощо.

З Е. П. Миськом училища Ужгорода, Косова, Вишніці підписали договір про створення навчально-методичного комплексу, що давало можливість затверджувати навчальні плани без історії компартії, російської мови, збільшувати години на рисунок, композицію і живопис за підписом ректора Львівського інституту. Деякі дилетанти від управлінської діяльності не розуміють цінність цього, бо їх ніколи не перевіряли відповідні органи і вони не відповідали за це власною кишенею. А це дуже зрозуміло всім. Тепер, коли Міністерство освіти України вбралося в пір'я, воно бореться з нашою корупцією шляхом відміни вступних іспитів з рисунку і живопису та можливою їх заміною незалежним тестуванням із хімії чи біології. Мисько працював довіряючи людям.

© Іван Небесник, 2018



Еммануїл Петрович бачив і розумів проблеми художньої освіти не тільки на рівні вищої, але на рівні шкільного віку, в училищах, де вчилися школярі після закінчення 9-х класів. Він знав усе про нашу матеріальну базу, кадри і небезпеку закриття, оптимізації чи приєднання до культосвітніх закладів, що могло стати похороном художньої освіти. Саме тому він допомагав нам у реформуванні училищ в коледжі, таким чином допомагаючи нашому виживанню. Не потрібно забувати також, що випускники коледжів поповнювали ряди абітурієнтів в інститутах і академіях.



Андрій ЧЕБИКІН,
 ректор Національної академії
 образотворчого мистецтва і архітектури,
 професор, народний художник України,
 президент Національної академії
 мистецтв України,
 м. Київ, Україна

НЕЗГАСНЕ СВІТЛО ДОЛІ

Коли не стало Еммануїла Миська, на Львівському і на всьому Українському терені закотилася ще одна яскрава зірка, особистість, що стоїть в ряду видатних діячів духовної культури, невтомних будівничих нашої держави.

Усім своїм життям, талановитою творчістю Еммануїл Петрович являв високий взірць вірного служіння рідній землі і народові України.

Його невичерпною енергією, напругою волі мистецької, суто людської і організаційної великою мірою трималося активне творче життя цілого покоління львівських художників. І не тільки львівських.

Еммануїл Мисько завжди був високим авторитетом у мистецьких і педагогічних сферах України. Неоціненний його вплив на розвиток мистецької школи як у Львові, так і в Україні в цілому.

Його зусиллями Львівський інститут декоративно-прикладного мистецтва реорганізований у Львівську академію мистецтв, якій надано IV – найвищий рівень акредитації. За його сприяння Київський державний художній інститут набув нового розвитку і відновив свою справжню назву – Українська академія мистецтв. Упродовж багатьох років, коли Еммануїл Мисько очолював Фахову раду Міністерства освіти України, під його керівництвом, як високого професіонала, велася велика робота з удосконалення навчального процесу в галузі мистецької освіти.

Збагнувши з ранніх років буденну реальність життя через важку працю, митець незмінно обирав героями своїх натхнених творів монументальної і портретної скульптури непересічні особистості людей різних професій – робітників і діячів культури і мистецтва, рільників і спортсменів. Еммануїл Петрович глибоко розумів, що вічні проблеми земного буття завжди вимагали особливого мистецького вирішення. Долею було визначено, щоб їх втілення стало для видатного маестро творчим кредо всього його життя.

Вагомим є творчий доробок Еммануїла Петровича у нашу національну духовну культуру. Пам'ятники Великому Каменяреві Івану Франку, Тарасу Шевченку, Василю Стефанику, монумент Перемоги над фашизмом у Львові, меморіальна стела Михайлу Грушевському, меморіальні дошки Соломії Крушельницькій, Лесю Курбасу, Олені Кульчицькій, Олексі Новаківському, Антону Манастирському, портрети видатних діячів літератури і мистецтва.

Численні високохудожні твори великого професіонала достойні найкращих мистецьких збірок. Усю свою творчу спадщину митець заповів передати до художніх музеїв України.

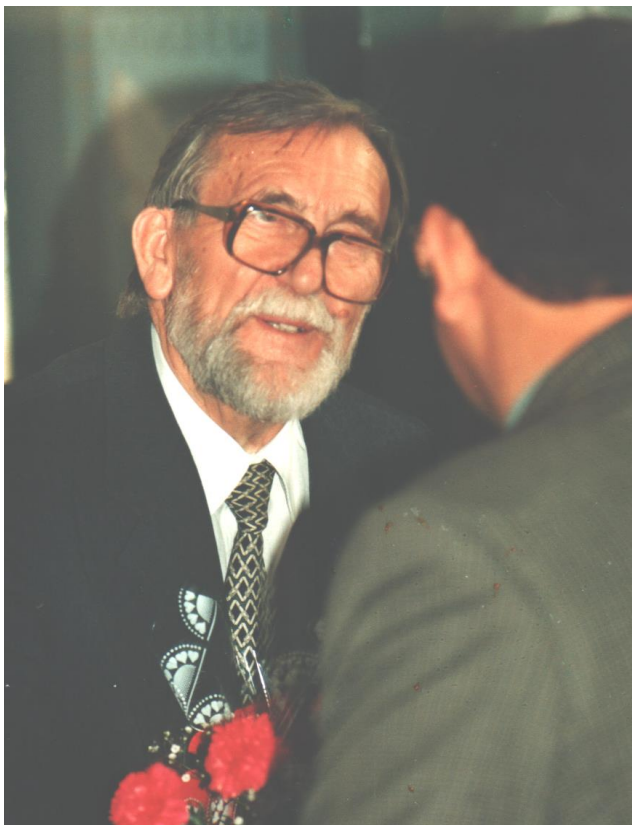
© Андрій Чебикін, 2018

Особливу увагу Е. П. Мисько звертав на те, щоби у нашого мистецтва було власне українське обличчя. Цю тему він просував під час захистів робіт, якими він керував як голова ДЕКу. На фотознімках і кадрах відео можемо й тепер спостерігати, як емоційно співпереживав він з тими, хто захищався.

Особливо гостро колективи художніх навчальних закладів відчують відсутність Миська під час ліцензувань та акредитацій. У свій час Еммануїл Петрович був принциповим головою фахової комісії у галузі мистецтва. Після нього очолив комісію відомий діяч Михайло Поплавський. Різниця відчутна!!!

Ми не так давно мали захист дипломних робіт на рівень магістра. У міністерстві, як виявилось, нікого не цікавив рівень захищуваних робіт. Були претензії до однієї із таблиць звіту, а в кінці акредитаційного процесу представниця громадської організації працевлаштування піддала сумніву формулювання назви освітньої програми дизайнерів, що затримало видачу дипломів на 2 місяці. Ось тоді ми й згадали бойовий характер Миська в боротьбі за правду.

Ми, звичайно, не здаємося, не складаємо руки, але інколи великий вплив має депресія, сумніви, апатія тощо. І тоді згадуємо останні роки життя Еммануїла Петровича Миська, який важко хворів, але всім міг ще позичити бадьорості й оптимізму. Одним словом, то був чоловік! Людина з великої літери. І ще зважте. Усе те, що він робив, то не був його лише посадовий обов'язок. Усе це він робив, як свідомий громадянин – «бо більше нікому!»



Андрій БОКОТЕЙ,
керівник Західного регіонального науково-мистецького центру Національної академії мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, професор, народний художник України, м. Львів, Україна

**Е. МИСЬКО – ЗНАЧИМА ПОСТАТЬ
УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ 1990-их рр.**

Художник-гуманіст, чия творчість пройнята неглітними ідеалами людяної, духовної краси, гармонії, вічного миру і добра, вчитель і вихователь талановитої творчої молоді, Еммануїл Петрович мав високу повагу численних шанувальників його непересічного таланту. На ці прояви шани митець відповідав щирою любов'ю до колег і друзів і ще більшим творчим запалом у праці.

Мені поталанило в останні роки життя Еммануїла Миська бути поряд, працювати і спілкуватися з цією надзвичайно талановитою, мудрою людиною, сповненою незмірною силою творити добро у всіх сферах буття, обдаровуючи своєю енергією багатьох, хто був поряд з ним.

Вольовим, надзвичайно талановитим і працелюбним, з відкритим серцем до людей, сповненим постійним бажанням удосконалювати і наповнювати світлом і добром новий Український світ – таким залишиться у нашій пам'яті Еммануїл Петрович Мисько.

Еммануїл Мисько – одна з найбільш значимих постатей культурного відродження 90-их. У галереї своїх скульптур він максимально тонко розкрив людину у всіх вимірах – соціальному, культурному, психологічному. Він залишив десятки шедеврів. І як великий митець вийшов за межі регіонального мислення.

Увесь життєвий і творчий шлях Е. Миська пов'язаний зі Львовом. Тут він здобув художню освіту, у Львові формувався його таланти. Працюючи в галузі монументальної і станкової пластики, митець переконливо втілював своє розуміння часу і людини, створював різноманітні високохудожні образи. Е. Мисько – автор портретної галереї відомих учених, художників, письменників, громадських діячів. Найбільш відомі роботи: пам'ятник І. Франкові (1964, м. Львів), Монумент бойової слави радянських збройних сил (1970, м. Львів), скульптурні портрети художників Ф. Нірода (1957), О. Новаківського (1960), О. Кульчицької (1960), Л. Левицького (1966), письменників Р. Іванчука (1970), В. Стефаніка (1971), Р. Лубківського (1977) та інших видатних діячів національної культури.

© Андрій Бокотей, 2018

Роман ЯЦІВ,

*проректор з наукової роботи, кандидат
мистецтвознавства, професор,
Львівська національна академія мистецтв,
м. Львів, Україна*

СКУЛЬПТОР ЕММАНУЇЛ МИСЬКО: СВІТЛО ДОЛІ

Еммануїл Мисько мав відчуття громадянського обов'язку в Україні, історичного часу. У професійному сенсі був дуже активний, – розкривав свої можливості у різних творчих галузях – від скульптури до рисунку, організації різних мистецьких проєктів. Він став одним з найвідоміших реформаторів мистецького світу, розумів наскільки важливо повернутися до своїх витоків і дати європейську зорієнтованість українській культурі – того, що їй завжди було притаманне, але у радянські часи занедбано.

Еммануїл Мисько був як людина-інституція – рефлексував і дуже тонко міг подати філософічні, поетичні особливості кожної людини, зокрема, у своїх геніальних портретах йому мало було рівних – настільки точно він міг відтворити характерологію, внутрішній стан героїв своїх творів. З іншого боку – пропонував глибші реакції на суспільні запити і міг підтримати талановитих людей, особливо у час, коли був головою Клубу творчої молоді. Він давав можливість молодій людині розкрити свою індивідуальність.

Дуже важливою була роль Еммануїла Миська на зламі політико-адміністративних систем, коли він очолив львівське відділення Українського фонду культури. Був активний, багатогранний, ініціював багато важливих заходів. Активно підтримав проєкт виставки славетного карикатуриста Едварда Козака. Еммануїл Мисько був членом Народного руху у Львові. Він разом з іншими видатними постатями відіграв велику роль для мобілізації нашого національно-культурного організму. Його постава була дуже важливою, щоб створилося Товариство Лева.

У своїй індивідуальній творчості він створив непересічні портрети героїв свого часу. Йому вдалося створити геніальний ряд портретів, через які зміг передати настрій епохи.

Будучи ректором Національної академії мистецтв започаткував низку ініціатив з реформування радянської школи мистецької освіти. Ініціював конференції, під час яких відкривали заборонені раніше імена у мистецтві, відверто говорили про модернізм, Олену Кульчицьку, Михайла Бойчука та інші постаті.



© Роман Яців, 2018

УДК 73.071.1 Мисько

Володимир ОДРЕХІВСЬКИЙ,
*ректор Львівської національної
академії мистецтв, професор,
м. Львів, Україна*

ОСОБЛИВОСТІ ПЛАСТИКИ ЕММАНУЇЛА МИСЬКА

Одрехівський В. В. Особливості пластики Еммануїла Миська. У статті мова йде про творчість Еммануїла Петровича Миська, що припадає на другу половину ХХ ст. і займає особливе місце в українському мистецтві. Його пам'ятники і станкові роботи вирізняються певними образно-формальними якостями, виплеканими скульптором протягом багатьох років.

Ключові слова: Еммануїл Мисько, творчість, пам'ятники, станкові роботи, скульптура.

Одрехивский В. В. Особенности пластики Еммануила Мисько. В статье речь идет о творчестве Эммануила Петровича Мисько, что приходится на вторую половину ХХ в. и занимает особое место в украинском искусстве. Его памятники и станковые работы отличаются определенными образно-формальными качествами, выпестованными скульптором в течение многих лет.

Ключевые слова: Эммануил Мисько, творчество, памятники, станковые работы, скульптура.

Odrekivskiy V. V. The peculiarities of plastic art of Emmanuil Mysko. Considered in the paper is Emmanuil Petrovych Mysko's creative activity, which lasted in the second half of the 20th century and takes a special place in Ukrainian art. His monuments and indoor sculptures feature certain figurativeness and formal qualities, cultivated by sculptor for many years.

Key words: Emmanuil Mysko, creative work, monuments, indoor sculptures, sculpture.

© Володимир Одрехівський, 2018

Творчість Еммануїла Петровича Миська, що припадає на другу половину ХХ ст. займає, поза всяким сумнівом, особливе місце в українському мистецтві. Його пам'ятники і станкові роботи, а, переважно, це – портрети, в яких глибоко втілилися типові риси часу, вирізняються певними образно-формальними якостями, виплеканими скульптором протягом багатьох років.

Звичайно, що основою мистецької практики Миська Е. П. став творчий досвід Івана Севери, який був великим учителем як Еммануїла Петровича, так і багатьох інших скульпторів 1940–1960-х рр. Глибоке знання історії європейської культури, мистецтва, розуміння місця і закономірностей розвитку скульптури в контексті тієї, чи іншої епохи, передані Іваном Северою, стали базою мистецького світогляду молодого митця.

Одним із найважливіших факторів, на який звертав особливу увагу Севера, і який ми постійно спостерігаємо у творчості Еммануїла Миська, – це присутність головної ідеї твору, як домінуючого стрижня, на основі якого «вибудовується» композиція, рух і пластичний стрій скульптури. «Олена Кульчицька», 1960 р. – образ шляхетної благородної художниці, пам'ятник Іванові Франкові в Нагуєвичах, 1986 р. – збірний образ мислителя і поета-лірика, погруддя Йосипа Сліпого, 1997 р. – величний образ видатного церковного діяча.

Визначальною рисою творів Еммануїла Миська є багатство і різноманітність пластики. Якщо порівняти твори скульптора раннього, зрілого і останнього періоду творчості, то ми звернемо увагу на постійний розвиток і розширення діапазону засобів пластичної мови. У творчих розмовах із колегами і з своїми учнями Еммануїл Петрович неодноразово наголошував на тому, що митець повинен уважно спостерігати за характерними, неповторними рисами моделі, ніколи не «уніфікувати» їх, щоби не впадати у банальне повторення тих чи інших елементів і не вихолощувати пластичну мову. У цьому відношенні він приводив за приклад творчість великого італійця епохи Раннього Відродження Донателло.

Е. Мисько звертав увагу як на основі безсумнівної «портретності», виняткової пластичної гостроти цілого ряду образів Донателло, таких як євангеліст св. Марко і пророк Єремія для Ор Сан Мікеле у Флоренції, Марія Магдалина та Іоан Хреститель, Гатта Мелата у Падуї, вибудовується багата і різноманітна пластика. Такий шлях у скульптурі Еммануїл Мисько називав шляхом сильних і витривалих митців, на відміну від тих, хто працює нехай за ефектними, на перший погляд, схемами, але які не мають подиху свіжості і життя. У всій своїй творчості Еммануїл Мисько продемонстрував поруч із заглибленістю у серцевину духовної суті людини постійний пошук індивідуальної пластичної неповторності образів.

Вивчаючи праці Еммануїла Петровича, можна спостерігати зміни і еволюцію формально-пластичних рішень. Перші роботи, такі як портрети Ф. Нірода (1958), П. Балли (1957) з їх м'якою, майже те-

кучою пластикою близькі до імпресіоністичного розуміння форми. Цілий ряд наступних робіт (портрети О. Кульчицької, 1960; О. Новаківського, 1960) побудовані за принципом цільної, міцно збудованої із делікатним детальним моделюванням пластики італійського Відродження (Франческо Лаурана, Антоніо Росселіно, Вероккіо).

У 1960–1970-х рр. цілий ряд митців України, Литви, Латвії, Естонії, Росії починали пробувати творчо освоїти досвід таких митців, як Антуан Бурдель та Іван Мештрович, Олександр Архипенко та Жан Арп, Константін Бранкузі, Генрі Мур та ін. Більшість скульпторів тодішнього радянського простору працювала в галузі фігуративної скульптури, в якій тяга до синтезу, до монументального узагальнення характеризувалася такими рисами, як велика узагальнена форма, її певна геометризація і загострення.

Еммануїл Мисько, який є яскравим представником свого часу, також у руслі цих тенденцій починав щораз більше посилювати конструктивно-архітектурне начало пластики. Моделюючи скульптуру, Мисько концентрував увагу не на дрібних деталях мускулів, сухожилів, а на структурі форми, шукав узагальнюючі плани, позбавлявся «пластичних дір», пробував досягнути сутності конструкції. Це, безсумнівно, є творчим продовженням лінії, започаткованої на початку ХХ ст. французом Антуаном Бурделем, який захопився античністю, зокрема, грецькою архаїкою з її величним героїзмом, інтерпретував її і повернув скульптуру в русло суворих законів архітектоники. Це кредо скульптури продовжували і розвивали Арістід Майоль, Шарль Деспю, Іван Мештрович. Якщо уважно проаналізувати принцип побудови пластики цілого ряду творів А. Бурделя, зокрема, портретів О. Родена, Карпо, Анатолія Франса, то, очевидно, можна стверджувати, що цей принцип став засадничим і у творчості Еммануїла Миська.

Щораз яснішою ставала логіка побудови, точнішою конструкція, підкресленою архітектоніка, лаконічнішими поверхні, що чітко відокремлюють скульптурний об'єм від оточуючого середовища. Якщо в портретах 1970–1980-х рр. (Молодий архітектор, 1970; Письменник Р. Іваничук, 1970; Мистецтвознавець М. Фіголь, 1982) Е. Мисько висловлювався ще досить стриманою пластичною мовою, то у цілому ряді наступних робіт, зокрема, у портретах Р. Федоріва (1984), І. Драча (1986), можна спостерігати щораз більше загострення і активність форми, її просторовість, а також використання контрасту цільної «твердої» і «руйнованої» форми, експресивне співставлення фактур. Ці пластичні якості, поза всяким сумнівом, характерні для барокової пластики, якою багатий Львів і західноукраїнський регіон. І це, очевидно, не могло не відбитися на характері скульптури Е. Миська.

Широкий діапазон пластичної палітри скульптора: від ніжної форми в портретах Роксолани, матері до напружено-драматичного співставлення форм у портретах З. Флінти, З. Кецало, Є. Дзіндри. Таким чином, природа пластичного формотворення Ем-

мануїла Миська є багатошаровою і становить сплав класичних традицій європейської скульптури Відродження, бароко, тенденцій пластики ХХ ст. Цей творчий досвід попередніх поколінь став для скульптора лише плідним ґрунтом, що він у кожній роботі по-новому творчо опрацював, перепускав через розум і серце, і витворив свій неповторний стиль, сповнений сили і внутрішньої енергетики, стиль, співзвучний часові і який безпомилково вгадується як «стиль Еммануїла Миська».

Стаття надійшла до редакції 7 квітня 2018 р



УДК 929

Ростислав ШМАГАЛО,

*професор, доктор мистецтвознавства,
Львівська національна академія мистецтв,
м. Львів, Україна*

ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН ЕММАНУІЛА МИСЬКА

Шмагало Р. Т. Творчо-педагогічний феномен Еммануїла Миська. Стаття, присвячена ювілейній річниці з нагоди 90-ліття з дня народження Еммануїла Миська, базується на спогадах, телефільмі авторства Ростислава Шмагала «Е. Мисько: Я знаю, що я роблю» та матеріалах аудіозаписів інтерв'ю, що були записані з нагоди відкриття Міжнародної наукової конференції «Мистецька освіта напередодні третього тисячоліття» (Львів, 1998 р.).

Ключові слова: Еммануїл Мисько, творчо-педагогічний феномен, інтерв'ю, відеофільм, мистецька освіта.

Шмагало Р. Т. Творческо-педагогический феномен Эммуила Мисько. Статья, посвященная юбилейной годовщине по случаю 90-летия со дня рождения Эммуила Мисько, базируется на воспоминаниях, телефильме авторства Ростислава Шмагала «Э. Мисько: Я знаю, что я делаю» и материалах аудиозаписей интервью, записанные по случаю открытия Международной научной конференции «Художественное образование в преддверии третьего тысячелетия» (Львов, 1998 г.).

Ключевые слова: Эммуил Мисько, творческо-педагогический феномен, интервью, видеофильм, художественное образование.

Shmahalo R. Creative and pedagogic phenomenon of Emmanuil Mysko. The paper, dedicated to the jubilee – the 90th anniversary of Emmanuil Mysko is based on memories, «E. Mysko: I know what I do» telefilm by R. Shmahalo and interview audio recordings, recorded on the occasion of the opening of «Art education on the eve of the third Millennium» international scientific conference (Lviv, 1998).

Key words: Emmanuil Mysko, creative and pedagogic phenomenon, interview, video, art education.

© Ростислав Шмагало, 2018

У каталогах, енциклопедіях та довідниках, що були присвячені життю і творчості видатного митця і організатора мистецької освіти Еммануїла Миська, ми зможемо віднайти детальний статистичний літопис і перелік його діянь та здобутків [1; 2; 3]. Утім, з віддалі часу, у контексті нинішніх ювілейних споминів важливим буде висвітлити життєву філософію, подати нашим сучасникам і нащадкам «чисту цитату» без нашарувань необхідних інтерпретацій, рефлексій чи спекуляцій. Перекоаний, що про академіка Миська найкраще говорити простою мовою, насамперед з позицій людяності і душовності.

Як відомо, щабель духовного та інтелектуального зростання людини вирішально залежить від виховання в дитинстві та подальшого вишколу в юнацькі та молоді роки. Іншими словами, це залежить від батьків та учителів. Вважаю, що мені в житті пощастило, бо обираючи шлях мистецтва, серед учителів мав Еммануїла Миська. З митцем-скульптором мене познайомили батьки, щоби той оглянув мої ранні творчі роботи. Батьки були добрими друзями з Еммануїлом Петровичем, і довіряли його думці, чи вартують мої здібності по закінченні середньої та дитячої художньої школи, що діяла при Спільці художників, піти на навчання в ЛДПДМ.

Добре пригадую проникливий погляд з-під окулярів, що вдивлявся в майбутнього адепта та у його творіння. Багато років по тому довідався, що одна з газетних статей «офіційного» на той час у радянському Львові мистецтвознавця Григорія Островського мала назву «Людина-рентген». Так, це про нього, про Еммануїла Миська. І не лише як про неперевершеного скульптора-педагога, а скоріше як про різьбяра багатьох творчих душ.

Говорячи про Миська-вчителя, керівника і наставника, логічно з'ясувати, під чий впливом він сам формувався у дитинстві серед карпатських гір Устриків-Нижніх. Еммануїл Петрович любив розшифровувати етимологію назви рідного села. «Устя-ріки» символічно сприймав не просто як початки водної артерії, а як своєрідний духовний первінь своїх діянь. Три постаті мали вирішальний вплив на Еммануїла у дитинстві, що, окрім рідних батьків, заклали початки духовного світогляду. Стрико Миська був війтом в Устриках і хлопець часто «пропадав» у в'їтвській хаті, що слугувала усім своєрідним керівним та інформаційним осередком. Напрошуються аналогії для цієї в'їтвської хати з кузнем батька Івана Франка у Нагуєвичах, що для дітей ставали своєрідними школами життя. Тут формувався Мисько-організатор, лідер, громадський діяч.

Постать друга – живописець Михайло Війтович. Односельчанин. Будучи учнем Школи пластичних мистецтв у Львові, на канікулах нераз приїжджав у Нижні Устрики до родини і на етюди. Еммануїл із захопленням супроводжував його у цих плерерних студіях. Так відкривалися перші таємниці «вченого» мистецтва.

Постать третя – найзагадковіша і навіть містична. «Вічний Адамко» – так іменували горяни рідкісного гостя-мандрівника, старця із довгими сивими

пасмами волосся і бородою, що раз на рік коротко з'являвся в Устриках. Зупинявся лише в хаті Миськів. Про що вели довгі розмови з батьком, Еммануїл не пригадає вже ніколи. Але «Вічного Адамка» назвав своїм першим вчителем. Відвідуючи дім, завжди брав малого Миська на коліна і щось довго шепотів йому над головою. Від його довгої сивої бороди пахло медом, воском і травами. Жителі Устрик та довокільшніх сіл вважали, що Адамко був вічним мандрівником, мольфаром, що без числа з'являвся нізвідки і зникав у нікуди. Спілкувався лише з обраними. Про утаємничений духовний вплив Вічного Адамка Еммануїл Мисько розповідав мені вечірньою годиною у Підбужі, під час відвідин створеної за його ініціативою Малої академії мистецтв, що стала вінцем організаційних творінь тодішнього ректора.

Гори пробуджували спогади про вчителів мистецтва, яких доля подарувала в житті. Із вдячністю згадував Еммануїл Петрович про перші уроки, що давала йому Олена Кульчицька, про викладачів Львівського художнього училища Григорія Смольського, Романа Сельського, Стефанію Гебус-Баранецьку, Івана Северу. Е. Мисько був перекоаний, що життєву місію людині дає небо, але її виконання залежить від волі. Своє ставлення до Всевишнього трактував, посилаючись на богословів, зокрема, на владику Андрея Сапеляка, який прибув до Львова з Аргентини. Коли в товаристві останнього часто лунало «Бог допоможе», звернувся до присутніх: «Бог створив людину на свою подобу і треба не просити допомоги, а слідувати його законам. Бог зробив, що міг: дав людині розум, дав серце, дав душу, дав землю під ноги, а далі ти виконуй ті закони, по яких ти повинен жити за Його волею і дякуй Йому, що Він тобі дав ту місію. Одному дав бути шевцем, другому бути міністром, дякуй Йому за те, що він дав тобі ту місію, і що ти можеш те виконувати. Отак говорив священник і Ви знаєте, – вів далі Е. Мисько, – в тому є великий сенс».

Творча воля і воля на подолання життєвих перепон були життєвим кредо. Юрій Ємець, учень Е. Миська згадує: «Студенти в майстерні Івана Севери, недолюблюючи новачка, перед самим переглядом скинули виконану в глині голову «Гаттамелати». Але той попросився в лаборантів попрацювати після занять і до ранку скульптура була вже готова». Після цього «випробування» ставлення колег змінилося. Цікавою була позиція Е. Миська щодо ворогів. Вважав, що вони також даються долею неминуче. Однак говорив: «Обери собі достойного ворога!» Вчив не зупинятися перед «скверною», очищатися від неї: «Коли лізеш в кропиву, знай, що будеш обпечений». Твердий характер Миська доформувала і «тверда» школа Івана Севери, провідного вчителя. Далі вже своїм учням Еммануїл Мисько буде давати настанову до головного розуміння фаху скульптури: «Треба зламати себе і дивитися формою».

Методи викладання Миськом скульптури – окремим цікавою темою. Наприкінці 1980-х рр. він викладав «скульптуру» на 3-4 курсах кафедри Художньої кераміки, де я тоді навчався. Студії живої натури

(постаті людини) Мисько супроводжував філософськими міркуваннями, зокрема, про ставлення до античної спадщини. Він вважав, що сучасний митець не повинен сліпо копіювати античні шедеври чи реалістичні формальні принципи, оскільки це недосяжні вершини для цілковито інших, ніж у давнину, культурно-естетичних обставин. Натомість, вчив виробляти власне формально-пластичне бачення натури. Щонайменше троє моїх одногрупників кілька років творчо працювали на додаткових вечірніх студіях скульптури, які на ентузіазмі організовував Мисько у власній майстерні. Усі вони стали відомими в Україні скульпторами, які засвоїли і розвинули принципи Маестро у ставленні до пластики і форми.

Нам пощастило записати інтерв'ю 1999 р. із розгорнутим трактуванням ідейних засад творчості Еммануїла Миська. Оскільки це останній неопублікований аудіозапис роздумів тоді вже важко хворого ректора, приведемо його у повному обсязі: «Ми повинні в мистецьких школах вихованцям по-перше дати зрозуміння волі не зовнішньої, але внутрішньої дисципліни, щоб вони розуміли – якщо ідуть у мистецтво, то мусять повністю себе йому присвятити. Це вимагає точної праці, а за працею стоїть професіоналізм. І це є головне. Ми повинні вчити професіоналізму, щоби наш випускник конкретно нашої Академії міг володіти усіма засобами декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва, щоби він міг знайти своє місце в житті. Ми живемо в важкий перехідний період для розвитку мистецтва. Але я не вірю, що буде ліпше, тому що завжди є і буде протиріччя творця – художника з суспільством, з політичними укладами, з урядовцями і так далі. Це знову ж таки, коли народиться в Україні еліта людей імущих, котрі будуть володіти певним рівнем культури, які будуть усвідомлювати, що вони будуть співтворити то мистецтво. Це буде так як у час ренесансу, коли патриції замовляли будівництво палаців і храмів. Тоді мистецтво знову стане на якийсь рівень, а не буде лише прикладного характеру. Ну а художник звичайно має право вибору, він може творити те, що він хоче, але й разом з тим думати, чи ще хтось хоче крім нього.

Не кожен може ставати митцем, композитором і т. д. Володіючи цим даром, на митця накладається дуже велика відповідальність. Я би порівняв цю відповідальність з людиною, котрій дали зброю в руки. Ти маєш знати, для чого ця зброя у тебе в руках. Митець відповідає за людські душі, за психіку і т. д.

Ми маємо зараз дуже багато таких випадків, коли нам показують так зване мистецтво і хочуть представити, що це є щось таке екстравагантне. Люди не всі можуть сказати, що мені це не подобається. Люди мовчать думаючи, що вони чогось не розуміють. Це є те мистецтво, яке обездуховлює. Це є і в музиці і в образотворчому мистецтві і т. д. Але це є також і ідеологія. Власне оця ідеологія проти якої я, наприклад, виступаю і проти якої треба боротися. Це є цілий напрям обездуховити мистецтво, зробити його ніяким, щоби воно не мало своєї адреси. Воно має дуже конкретну ціль. То-

му в наших мистецьких школах, якого би рівня вони не були, в першу чергу треба націлювати на духовність нашої мистецької спадщини. Оце і треба вивчати. Іти у світ зі своїм обличчям, а не з маскою, бо маску зірвуть і скажуть: „Ти ж не такий”. Але це обличчя повинно бути чисте, розумне і професійне. Тоді ми і будемо на світовому ринку і нам не треба буде нікого наздоганяти, так як і наші ікони нікого не доганяють, а навпаки, за ними шукають, бо це твори з великою силою духу, що відсутнє у багатьох інших творах».

Як організатор мистецької освіти, Е. Мисько докладав великих особистих зусиль для розбудови її в широкому територіальному вимірі. Це, насамперед, реалізація ідеї міжрегіонального навчального комплексу, що об'єднав мистецькоосвітні осередки Львова, Косова, Ужгорода, Вишніці, Підбужа. Його безпосередню підтримку отримала новоутворена за участю випускників ЛАМ кафедра декоративно-прикладного мистецтва в Тираспільському університеті ім. Т. Шевченка в Молдові (Республіка Придністров'я).

У черговій (мабуть четвертій) поїздки до наших колег із невизнаної тоді ніким Придністровської республіки, тоді гарячої «політичної точки» на карті Європи, при зтяжньому перетині її кордону з численними прикордонниками та військовими з автоматами Калашнікова за плечима, я запитав тоді вже важко хворого, після двох операцій, ректора – чи не обтяжує його ця місія колегіальної підтримки, базована на ентузіазмі та почутті морального шляхетного обов'язку. Він відповів: «Палити мости значно легше, ніж їх розбудувати. Завжди може знайтися причина, щоби спалити мости». Сьогодні в Тираспільському університеті успішно викладають представники вже другого покоління митців і мистецтвознавців – випускників Львівської національної академії мистецтв.

У моєму авторському фільмі, відзнятому під час роботи на Львівському державному телебаченні «Еммануїл Мисько: я знаю, що я роблю» (1999) є епізод, як у Малій академії мистецтв у Підбужі ректор доводить учасникам Всеукраїнської конференції з проблем ступеневої мистецької освіти свою позицію: «При тому, що така біда є, щось можна тут зробити». Як організатор мистецької освіти, Мисько завжди шукав засоби для розбудови, а не критики і причин для згортання новоутворених структур мистецького та мистецтвознавчого вишколу. І знову цитую з аудіозапису: «Професіоналізм, заглиблення в історію мистецтва є завданням нашої школи. І я дуже радий, що в нас діє факультет історії мистецтва, де студенти вишукують такі моменти і так зачіпають сфери нашого життя, що це на правду дуже багатообіцяюче. А нам старшим, їхнім колегам, треба думати, щоби виховати нове покоління педагогів. Це дуже важливо, бо ми тягнемо за собою – хочемо ми, чи не хочимо – хвіст тих часів, і навіть категорично протестуючи проти того, ми робимо також шкоду самі собі і дітям, бо всілякі категоричні заперечення не дають ніякої користі (зокрема, проти схематичного трактування історії).

Візьмімо наш інститут прикладного і декоративного мистецтва був заснований за тієї радянської системи, і разом з тим він зберіг (завдяки прикладному характеру, це була та ніша, де можна було щось зберегти), він зберіг своє обличчя і основні засади мистецтва, яке базувалося на народному. І тому наш перехід (до нових умов) не є таким болючим як в інших школах, як, наприклад, в Харківській чи Київській школах: там то сиділо дуже mocno. Як ви пам'ятаєте, навіть тоді нас не дуже приймали на виставки, бо вважали нас формалістами».

Еммануїл Мисько відзначався стійкою послідовністю у формуванні гармонійного балансу по осі «наука – методика – творчість» на шляху творення мистецького навчального закладу найвищого рівня – академії. Це була нелегка місія переконання усього колективу викладачів, сформованого в радянський період, коли були загальмовані механізми стимулу методичних, методологічних та мистецтвознавчих наукових розробок, кристалізуючих поняття національної мистецької школи. З притаманним йому почуттям гумору, Ректор з трибуни Вченої ради доводив, що художник-педагог – «зовсім не те саме, що вільний художник. Він не може бути “недолугим як валянок”, повинен вміти написати методику власного та загалом академічного мистецько-педагогічного досвіду». Наведений фрагмент виступу на Вченій раді доповнює аудіо-запис: «І розвивати наше мистецтво зараз, на перспективу – це виховувати нове покоління педагогів-митців. Це є дуже і дуже складно, дуже мало написано методичних посібників. Я розумію чому: бо потрібно визначити, виробити свою позицію, сказати щось категорично. Ну а не кожен ще до того готовий, бо для цього багато ще потрібно. Отже, ми мусимо виховувати тих нових педагогів, які вже будуть виховувати те нове покоління митців, але разом з тим я вважаю, зараз іде якась спеціальна державна політика, спрямована на те, щоби знищити освіту, особливо мистецьку, наших державних діячів. Я цього не боюся сказати, бо тільки нерозумний або ворог може поступати з освітою так як зараз чинять. Але разом з тим, я вважаю, що біди немає, просто є певна розгубленість, бо колись щось забороняли і в якості альтернативи творили ряд художників. Зараз ніхто нікому нічого не забороняє, але нема шедеврів».

Це інтерв'ю із заключною фразою про відсутність шедеврів у мистецтві кінця ХХ ст. багато в чому виражає момент істини у висвітленні філософії митця-педагога Еммануїла Миська. Воно було записане з нагоди Міжнародної конференції «Мистецька освіта напередодні III-го тисячоліття» (1999), учасниками якої стали професори усіх мистецьких закладів України, а також академії та університетів Польщі, Молдови, Словаччини, США. Доктор мистецтвознавства, професор Університету штату Огайо, Мирослава Мудрак згодом у листі подяки за проведеної акцію написала мені: «Дякую Вам за гарні спомини про симпозиум, про Академію, про колег Ваших; зокрема, дякую за цей останній вечір в майстерні маєстра Миська, ректора Академії. Це був

«духовний» вершок моєї поїздки. ... Нехай далі розвивається Ваша праця, щоб українське мистецтвознавство зайняло своє належне місце серед світових культур». Справді, духовність у житті та мистецтві академік Мисько ставив понад усе. Творив і навчав із великою силою духу...



ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Еммануїл Мисько: Альбом / Авт.-упоряд. В. П. Павлов. – К.: Мистецтво, 1978. – 38 с.
2. Еммануїл Мисько: Бібліограф. показ./ Відп. ред. С. О. Черепанова; Уклад. Н. В. Міц; М-во освіти України. Львівська академія мистецтв. – Львів: Каменяр, 1996. – 60 с.
3. Еммануїл Мисько: найкраща робота – попереду (розмовляв і записав В. Бадяк) // Вісник ЛНАМ. – 1999. – Випуск 10. – С. 5-21.
4. Мисько Е. П. // Митці України: Довідник. – К.: Українська енциклопедія, 1992. – С. 402.
5. Шмагало Р. Т. Іти у світ зі своїм обличчям (штрихи до портрета Еммануїла Миська як педагога і організатора мистецької освіти) // Дзвін. – 2009. – №7. – С. 108-110.

REFERENCES

1. Emmanuyil Mys'ko: Al'bom / Avt.-uporyad. V. P. Pavlov. – K.: Mystetstvo, 1978. – 38 s.
2. Emmanuyil Mys'ko: Bibliohraf. pokazh. / Vidp. red. S. O. Cherpanova; Uklad. N. V. Mits; M-vo osvity Ukrainy. L'vivs'ka akademiya mystetstv. – L'viv: Kamenyar, 1996. – 60 s.
3. Emmanuyil Mys'ko: naykrashcha robota – poperedu (rozmovlyav i zapysav V. Badyak) // Visnyk LNAM. – 1999. – Vypusk 10. – S. 5-21.
4. Mys'ko E. P. // Myttsi Ukrayiny: Dovidnyk. – K.: Ukrain's'ka entsyklopediya, 1992. – S. 402.
5. Shmahalo R. T. Ity u svit zi svoym oblychchiam (shtrykhy do portreta Emmanuyila Mys'ka yak pedahoha i orhanizatora mystets'koyi osvity) // Dzvin. – 2009. – №7. – S. 108-110.

Стаття надійшла до редакції 12 березня 2018 р

УДК 73.071 Мисько (471.87)

Микола МУШИНКА,
академік Національної академії наук України,
професор, доктор філологічних наук,
м. Пряшів, Словаччина

**МОЇ ВЗАЄМИНИ
З ЕММАНУЇЛОМ ПЕТРОВИЧЕМ МИСЬКОМ**

Мушинка М. І. Мої взаємини з Еммануїлом Петровичем Миськом. У статті мова йде про дружні стосунки між Е. П. Миськом та М. І. Мушиною, які тривали багато років і ґрунтувалися на взаємоповазі та взаєморозумінні. Автор пригадує, як створювався його скульптурний образ.

Ключові слова: Еммануїл Мисько, дружні стосунки, Україна, Закарпаття, співпраця, мистецька еліта.

Мушинка М. И. Мои взаимоотношения с Эммануилом Петровичем Мисько. В статье речь идет о дружеских отношениях между Е. П. Мисько и М. И. Мушиной, которые продолжались много лет и основывались на взаимном уважении и взаимопонимании. Автор вспоминает, как создавался его скульптурный образ.

Ключевые слова: Эммануил Мисько, дружеские отношения, Украина, Закарпатье, сотрудничество, художественная элита.

Mushynka M. I. Our relationship with Emmanuil Mysko. The paper tells about friendly connections of E. P. Mysko and M. I. Mushynka that were lasting for many years and were based on mutual respect and understanding. The author recollects how his sculpture portrait has been created.

Key words: Emmanuil Mysko, friendly attitudes, Ukraine, Zakarpattia, cooperation, art elite.

1 квітня 1974 року я уперше в житті брав участь в аукціоні творів образотворчого мистецтва. Предметом аукціону була спадщина громадянки Чехословаччини українського походження Галини Стон-Балтарович, з дому Голубовської (1913-1973), яка в Празі покінула життя самогубством, не маючи жодних законних спадкоємців і не залишивши тестаменту. Згідно із законодавством Чехословаччини її спадщини припала державі.

Найбільшим багатством її художньої спадщини була колекція картин Олекси Новаківського, які вона успадкувала від батька Івана Голубовського (1878-1957), близького друга художника. Із колекцією я був уже раніше добре обізнаний і знав її вартість. Тому, ідучи на аукціон у Прагу, я мріяв придбати бодай одну картину славного українського художника.

Та виявилось, що я був єдиним учасником аукціону, а картини О. Новаківського «експертом» пражської Національної галереї в офіційній експертизі були названі «творами аматорського маляра без художньої вартості». Я їх купив оптом усі за найнижчу оголошену вартість: понад сорок картин, з яких більшу частину становили олійні роботи, решту – графіки та художні зарисовки.

Про свою колекцію я тоді ж написав невеличку статтю, рукопис якої (три сторінки) вислав на адресу Музею Олекси Новаківського у Львів. За її опублікування я обіцяв подарувати музеєві три олійні картини з новопроданої колекції. Мені відповів старший син О. Новаківського Ярослав, мовляв, моя вимога нескромна. Сім'я Новаківських у 1972 році подарувала Музеєві О. Новаківського кілька десятків картин, а про це не було у пресі жодного повідомлення, а я за три картини вимагаю публікацію у пресі. Нескромно... [1].

Пізніше я свою статтю про знахідку творів О. Новаківського у поширеному вигляді опублікував в українській пресі Польщі [2] та Югославії [3]. Отже, вона стала відомою і в Україні.

Першим на неї відгукнувся голова щойно заснованого Львівського відділення Радянського фонду культури Еммануїл Мисько. 1 листопада 1987 р. в центральній українській газеті «Культура і життя» з'явилася його програмна стаття «Духовний все-світ», в якій було сказано: *«Маємо намір звернутися до громадянина ЧССР М. Мушинки – збирача творів нашого земляка О. Новаківського – з тим, щоб показати твори останнього у Львові, можливо, домовитись і про придбання деяких з них».*

Після довгого часу була це перша «нейтральна» згадка мого імені в пресі України. Вже через два тижні – 16 листопада 1987 року – Еммануїл Петрович звернувся до мене офіційним листом від імені Львівського відділення Радянського фонду культури, в якому, між іншим, писав: *«Нам дуже було приємно дізнатися про ваш намір познайомити львів'ян з творами Новаківського з вашої приватної колекції [...] Подальші справи, що пов'язані з організацією виставки творів Олекси Новаківського, Ви можете безпосередньо вирішувати з директором Музею українського мистецтва Андрієм Новаківським, який є членом правління Львівського обласного відділення Радянського фонду культури»* [4].

Я так і зробив. Підготовка виставки тривала понад три роки. Довелось подолати багато непередбачуваних перешкод. Зате її відкриття у реконструйованих залах Львівського художньо-меморіального музею Олекси Новаківського 3 березня 1990 року перетворилося на справжнє свято культури, в якому брала участь уся мистецька еліта Львова: найвищі представники місцевої влади, журналісти всіх засобів масової інформації (преси, радіо, телебачення), син художника Олекса (Ждан), внуки та правнуки.

Виставку відкрив її головний ініціатор і куратор – ректор Львівської академії мистецтв, професор Еммануїл Петрович Мисько. Вона планувалася на три тижні, однак через велику увагу громадськості тривала шість місяців. Окрім каталогу, організатори видали до неї гарний плакат та інформаційну афішу. Із Львова виставка помандрувала у Київ, Ужгород, а згодом за океан: у Нью-Йорк, Філадельфію, Вінніпег, Торонто та Оттаву. І скрізь її приймали із захопленням. І ці виставки відбулися не без допомоги Еммануїла Петровича.

12 лютого 1996 р. у Львівському драматичному театрі імені Заньковецької відбулося святкування його 60-річчя, на якому з вітанням від Академії мистецтв виступив і Е. Мисько.

Через 2-3 дні мені довелося брати участь у вернісажі якоїсь персональної виставки, комісаром якої був Е. Мисько. Після вернісажу він запросив мене, Романа Лубківського, Степана Павлюка та його сина Олеса до своєї майстерні. На моє запитання: «Що ми там будемо робити?», він жартома відповів: «Будемо горілку пити».

І дійсно, у майстерні він посадив нас за стіл, поставив пляшку коньяку та закуску, а сам надівши на себе фартух, почав місити глину і кидати її на заготовлений дротяний каркас. Я навіть був ображений: господар запросив нас до себе, а сам, мабуть, творить якусь термінову роботу або готується до завтрашніх лекцій в академії. Ніколи я не бачив, як твориться скульптура. Але чого ж то він весь час заглядає у наш бік?

Через півтори години він нарешті заговорив до мене: «Пане Миколо, на Ваші вуса більше глини пішло, ніж на лису голову». І я зрозумів, що він за весь той час ліпив мій портрет. Коли бюст був готовий, він зняв із себе фартух, помив руки і засів до нашого товариства.

З того часу наші взаємини значно пожвавішали.

На початку березня 1996 року Еммануїл Мисько разом з Дмитром Павличком, Романом Лубківським та Василем Пилип'юком відвідали Пряшівщину. Кількаденна програма гостей була дуже насиченою. У Музеї Енді Варгола в Меджилабірцях вони брали участь у відкритті виставки моєї колекції картин Олекси Новаківського, на якій Еммануїл Петрович розповів про місце О. Новаківського в українському образотворчому мистецтві. Наступного дня гості у Пряшеві побували на офіційному відкритті Торгового представництва Посольства України у Словаччині – у Пряшеві та на Шевченківському вечорі у «Руському домі». У той же день зу-

стрілися на дружній бесіді з українською громадою міста Пряшева та дали інтерв'ю місцевим газетам і радіо. Наступного дня вони відвідали Музей української культури у Свиднику та мали зустріч з українською громадою Свидника. Все це справило на Еммануїла Петровича незабутнє враження.

Рано-вранці у неділю 10 березня усі ми поїхали на Бардіївшину. По дорозі оглянули найстарші дерев'яні храми Словаччини у – Трочанах та Гервартові, зупинилися у Бардієві, старовинна архітектура якого, зокрема на центральній площі, Е. Миська вчарувала. «Туди наші лемки їздили на ярмарки. Я й досі пам'ятаю пісню “Кед я ішов з Бардійова додому”». І він заспівав пісню про чорну куру, яка не захотіла лемківському вершникові вступитися з дороги. «Цю пісню записав Філарет Колесса на нашій Лемківщині», – мимохідь зауважив Еммануїл Петрович.

«Філарет Колесса на початку століття записував пісні і в наших селах – Цигельці, Нижньому Тваріжці та інших», – сказав я.

«Цікаво було б подивитися, як виглядають ці села зараз».

Ми сіли в машину і з Бардієва без попередження поїхали у недалеке село Нижній Тварожець, що сусідує з моїм рідним селом Курів. Усі п'ятеро зайшли у церкву, де якраз розпочалася літургія. Нас впізнали (напередодні була бесіда з гостями з України по українському радіомовленні з Пряшева) й дали місця у перших лавках. Із закритими очима Еммануїл Петрович вслухався у мелодії церковних пісень, які хором співали всі присутні.

«Точно, як у нас перед війною», – сказав він після Служби Божої групі дідів, які нас оточили надворі. – *Тільки наші села після війни опустіли: лемків вигнали, а церкви зруйнували або перетворили у католицькі костьоли...*» – і пішла бесіда про давні й не такі давні часи.

Якраз у той день у Нижньому Тваріжці проходило святкування 95-ліття з дня народження американського письменника Томаса Белла (1902-1961), батько якого Михайло Белейчак народився у цьому селі. Нас затримали на обід та запросили до участі в урочистій академії з цієї нагоди, на якій виступав місцевий фольклорний колектив «Бусівчан» з добіркою лемківських пісень, танців і звичаїв. Задушевне слово сказали Дмитро Павличко та Еммануїл Мисько, а я розповів про життя і творчість американського письменника.

Після академії відбулася неформальна бесіда українських гостей з селянами, центром якої став Еммануїл Петрович як «лемко з того боку». Його знов оточили старожили, розповідаючи, як то колись вони їздили на ярмарки до Горлиць, Тилича, Криниці; про зустрічі з лемками, а ще більше, – з лемкинями „з того боку...” Важко було розлучатися з тим товариством.

Хоч часу було мало, я не міг не завезти дорогих гостей у своє рідне село Курів, яке знаходиться у безпосередньому сусідстві з лемківським селом Мушинка на польському боці кордону. В Курові ми повечеряли в товаристві односельців й пізно увечері поверталися у Пряшів.

«Які прекрасні люди! З кожного би можна було портрет ліпити», – зауважив Еммануїл Петрович у машині на зворотній дорозі. До Пряшева ми прибули вже уночі. «Ця аж занадто враженнями насичена неділя назавжди залишиться у моїй пам'яті», – сказав він на прощання.

Коли я відвідав його у Львові наступного разу, він показав мені мій скульптурний бюст, виконаний у гіпсі й тонований на коричнево. «Не кожен портрет виходить в мене так, як я би хотів, однак цей мені вдався. Я його якраз відправляю на виставку в Ужгород, а після закінчення виставки ви можете забрати "себе" додому. Дарую вам ваш портрет на добру згадку», – і написав відповідну «дарчу грамоту».

Я був зворушений його увагою і не знав, як повести себе, тим більше, що майже безнадійний стан його здоров'я (рак шлунка) був відомий мені від його дружини пані Віолети Павлівни. Я лише потис чарівну руку Майстра і... поцілував її.

Після закінчення ужгородської виставки була проблема перевезти скульптуру через кордон. Митники вимагали від мене «дозвіл на вивіз твору мистецтва», затверджений відповідними органами. Такої «бумажки» в мене, ясна річ, не було, бо її одержання було пов'язане з немалою тяганиною. Митників не переконала ні «дарча грамота» автора, ні моє посвідчення академіка НАН України, ні орден Президента України «За заслуги».

«Повертайтесь у Львів, полагодьте справу в комісії по вивозу пам'яток в облдержадміністрації (яка засідає раз у місяць – М. М.) і везіть собі свій бюст додому!» – звучав безкомпромісний наказ митника.

Побачивши безнадійність ситуації, я виклав скульптуру на митний пульт. «Якщо не можна перевезти, віддаю цей твір вашій митниці. Робіть з ним, що хочете! Я не маю фізичної можливості повернутися у Львів, навіть в Ужгород, бо завтра в мене лекції у Пряшівському університеті». «Тут залишати не можна!» – перелякалися митники. Покликали начальника. «В чому справа?» Поясню. Той оком досвідченого експерта подивився спочатку на мої вуса, потім на скульптуру і заявив: «Подібний на вас. Робота непогана. Шкода її залишити на митниці. Що ж ми тут з нею будемо робити? Хіба би поставити її у порожню нішу, де донедавна Ленін стояв? Але ж не будемо ми тут на вас молитися! Раз це подарунок до вашого 60-ліття, забирайте собі його додому! Ми ж вас знаємо і не вперше зустрічаємося з вами».

Отак я перевіз роботу Еммануїла Миська до Пряшева.

Восени 1998 р. я відвідав Еммануїла Петровича на його львівській квартирі в день його повернення з лікарні. Виглядав він вповні здоровим і життєрадісним. Лікарі, дружина й друзі Майстра зробили все, аби вирвати його з обіймів страшної хвороби. Пару разів він піддавався операціям. Його особистий лікар-хірург академік М. Павловський на одному з вернісажів виставки (здається, Стефанії Шабатури) між чотирма очима сказав мені: «Це унікальний випадок у моїй лікарській практиці. Стан хворого був безнадійним. Та після останньої операції сталося чудо. Всі тести високо негативні. По ра-

ку – ні сліду! Еммануїл Петрович буде ще довго жити, бо його організм, загартований карпатськими вітрами й наполегливим трудом, поборов хворобу».

Ця вістка, почута з вуст авторитетної особи, мене втішила. Майстер і справді почував себе добре. Він і надалі ходив на роботу, ліпив скульптури, відкривав виставки. Працював дуже інтенсивно, намагаючись надолужити час, втрачений лікуванням.

Та виявилось що його перемога над грізною недугою була лише тимчасовою.

Про смерть Еммануїла Миська я довідався із некролога у варшавському «Нашому слові» і замість квітів на свіжу могилу найвизначнішого українського скульптора другої половини ХХ століття я опублікував два некрологи у пряшівській українській пресі: у «Дуклі» та «Новому житті».

Мій бюст роботи Еммануїла Миська побував на кількох виставках. У 2016 році – на виставці моєї колекції творів Олекси Новаківського в Художньо-меморіальному музеї Олекси Новаківського у Львові, який є складовою частиною Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького.

Цілу колекцію (50 картин) разом з останньою палітрою художника, добіркою фотографій з його сімейного архіву та іншими меморіальними речами я подарував згаданому музеєві. Там, згідно з договором між Національним музеєм і мною від 21 квітня 2016 року, колекція буде становити постійно діючу виставку під назвою „Твори Олекси Новаківського із колекції Миколи Мушинки”. Одинадцятичленна Фондово-закупівельна комісія Національного музею на своєму засіданні 11 травня 2016 року оцінила вартість подарунку на 262 200 євро.

Мій бюст роботи Е. Миська експонується і на сучасній виставці його творів у Закарпатському художньому музеї ім. Й. Бокшая в Ужгороді.

Світла пам'ять про Еммануїла Петровича Миська назавжди залишиться у моєму серці.

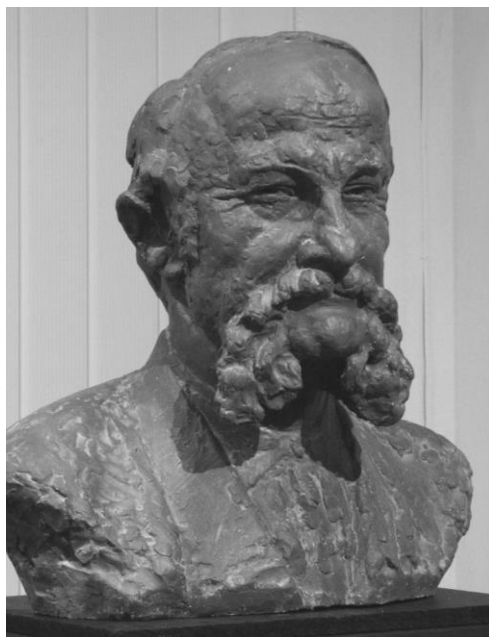


Фото бюсту М. Мушинки роботи Е. Миська див.: Шуркала Я. – Мушинка М. У всякого своя доля... – Пряшів, 2016. – С. 237.

УДК 73.071.1 Мисько (477.87)

Іван ДІДИК,

викладач-методист

Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі

Закарпатської академії мистецтв,

м. Ужгород, Україна

**ЕММАНУЇЛ МИСЬКО –
КЛЮЧОВА ПОСТАТЬ
МИСТЕЦЬКОЇ ЕЛІТИ УКРАЇНИ**

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Моя вимога не була пов'язана зі скромністю чи нескромністю. Два роки тому мене звільнили з роботи у Пряшівському університеті за «антирадянську діяльність» з суворою заборонаю працювати в духовній сфері та публікуватися. Якби у тому часі появилася моя стаття в радянській пресі, – думав я, – я б зміг спростувати це обвинувачення перед чехословацькими партійними та державними органами й документувати це статтею в радянській пресі. Не знав я, що саме тоді КГБ України опрацювало і запустило по своїй лінії супертаємний список п'ятдесятьох «найнебезпечніших українських націоналістів», імена яких ні в якому разі не сміли появитися у пресі. Ім'я М. Мушинки, як єдиного дисидента із Чехословаччини, було у списку на чільному місці. (Див.: Хмара С. Генеральний погром // Українська газета, Київ, 1994, ч. 17). Отже, Я. Новаківському, який тоді займав посаду головного архітекта Львова, цей список був відомий.

2. *Мушинка М.* Олекса Новаківський та Іван Голубовський // Український календар на рік 1978. – Варшава. – С. 165-167.

3. *Мушинка М.* Олекса Новаківський // Нова думка. – Вуковар, 1977. – № 13. – С. 90-93.

4. Лист в архіві автора.

5. *Мушинка М.* Митець етнічно споріднений з Пряшівщиною. (З приводу смерті скульптора Еммануїла Миська) // Дукля, 2000. – № 4. – С. 79-86.

6. *Мушинка М.* Еммануїл Мисько // Нове життя, 2000. – № 15-16. – С. 4.

REFERENCES

1. Moja vymoha ne bula pov'yazana zi skromnistyu chy neskromnistyu. Dva roky tomu mene zvil'nyl z roboty u Pryashivs'komu universyteti za «antyradyans'ku diyal'nist'» z suvoroyu zaboronoyu pratsyuvaty v dukhovniy sferi ta publikuvatysya. Yakby u tomu chasi royavylasya moya stattya v radyans'kiy presi, – dumav ya, – ya b zmih sprostu-vaty tse obvynuvachennya pered chekhoslovats'kymu partii-nymy ta derzhavnymy orhanamy u dokumentuvaty tse stat-teyu u ra-dyans'kiy presi. m'ya M. Mushynky, yak yedynoho dysyden-ta iz Chekhoslovachchynu, bulo u spysku na chil'no-mu mistsi. (Dyv.: Khmara S. Heneral'nyu pohrom // Ukrayin-s'ka hazeta, Kyviv, 1994, ch. 17). Otzhe, YA. Novakivs'komu, yakyu todi zaymav posadu holovnoho arkhitekta L'vova, tsey spysok buv vidomyu.

2. *Mushynka M.* Oleksa Novakivs'kyu ta Ivan Holubov-s'kyu // Ukrayins'kyu kalendar na rik 1978. – Varshava. – S. 165-167.

3. *Mushynka M.* Oleksa Novakivs'kyu // Nova dumka. – Vukovar, 1977. – № 13. – S. 90-93.

4. Lyst v arkhivi avtora.

5. *Mushynka M.* Mytets' etnichno sporidnenyy z Pryashiv-shchynoyu. (Z pryvodu smerti skul'ptora Emmanuyila Mys'-ka) // Duklya, 2000. – № 4. – S. 79-86.

6. *Mushynka M.* Emmanuyil Mys'ko // Nove zhyttya, 2000. – № 15-16. – S. 4.

Дідик І. М. Еммануїл Мисько – ключова постать мистецької еліти України. У статті автор порушує проблему формування мистецької еліти України, акцентуючи увагу на важливій ролі у цьому процесі Еммануїла Миська, пригадує цікаві факти співпраці між навчальними закладами Ужгорода і Львова.

Ключові слова: Еммануїл Мисько, мистецька освіта, Україна, Закарпаття, співпраця, мистецька еліта.

Дидык И. М. Эммануил Мисько – ключевая фигура художественной элиты Украины. В статье автор поднимает проблему формирования художественной элиты Украины, акцентируя внимание на важной роли в этом процессе Эммануила Мисько, вспоминает интересные факты сотрудничества между учебными заведениями Ужгорода и Львова.

Ключевые слова: Эммануил Мисько, художественное образование, Украина, Закарпатье, сотрудничество, художественная элита.

Didyk I. M. Mysko is the key figure of Ukraine's art elite. In his paper the author considers the problem of formation of Ukraine's art elite. He accentuates the important role of Emmanuil Mysko in this process and recollects the interesting facts of cooperation between art schools of Uzhgorod and Lviv.

Key words: Emmanuil Mysko, friendly attitudes, Ukraine, Zakarpattia, cooperation, art elite.

Стаття надійшла до редакції 5 квітня 2018 р.

© Іван Дідик, 2018

Питання творчої особистості актуальне в наш час, адже рушійна сила напрямку мистецького життя, творчості залежить від ключових постатей. Еммануїл Мисько – яскравий представник мистецької еліти, видатний діяч духовної культури, талановитий скульптор, академік Академії мистецтв України, лауреат Шевченківської премії, ректор Львівської національної академії мистецтв, організатор мистецького життя краю, взірець вірного служіння рідній землі. Долею було визначено, що в смутний історичний період розвитку нашої молоді держави, саме він опинився в тому місці (як ректор інституту) і в той потрібний час, бо були затребувані його людські якості енергійного і розумного лідера для збереження мистецьких навчальних закладів, а згодом і їх реформування. «Людини дивовижної працездатності, відповідальності і відкритості до різних викликів життя» [1]. Еммануїл Мисько – це явище в українському мистецтві та культурі, він жив з вірою задля національної ідеї. «Хто, як не ми...» – було гаслом його енергійної натури.

Мистецька освіта є і буде предметом особливої уваги в середовищі інтелектуальної еліти, це важливий фактор формування культури творчого потенціалу країни. Вічна цінність і вічний зміст мистецтва не залежать від часу, проблем та цінностей, але залежать від особистостей.

А тепер трохи історії...

У 1970 р. мені поталанило поступити в ЛДПДМ, я пішов шляхом мого старшого товариша Романа Василика (випускника нашого училища), який познайомив і зробив екскурсію інститутом, що переконало мене у виборі факультету. Згодом навчання, адаптація в новій атмосфері. Уже тоді я відчув якусь особливу творчу львівську енергетику. Велике старовинне місто, музеї, театри, але найбільше – це люди... Моїми викладачами були М. Яців, М. Курилич, І. Скобало, Р. Сельський, В. Овсійчук, Д. Довбошинський. Для нас, студентів, орієнтирами були визначні митці Е. Мисько, Н. Борисенко, Д. Крвавич, а також молоді художники – А. Бокотей, І. Боднар, І. Остафійчук та ін. З Е. Миськом вперше познайомився у майстерні Луки Біганича.

Після завершення навчання у 1975 р. отримав направлення в наше училище викладачем фахових дисциплін. На той час УУПМ належало до Міністерства місцевої промисловості УРСР, у складі якого були ще два аналогічні навчальні заклади – Косівський технікум прикладного та декоративного мистецтва та Вишницьке училище прикладного та декоративного мистецтва. Сама назва міністерства говорила яким спеціальностям був наданий пріоритет, а саме кераміці, обробці дерева та металу. Регулярні перевірки міністерських чиновників з Києва і їхня критика за прозахідні орієнтири у творчому процесі гнітили нас, гальмували наш поступ вперед. Місцеві чиновники, особливо партійні діячі, наголошували на недостатню підтримку закарпатської школи живопису.

Ця невдоволеність вищими органами, знецінювала авторитет закладу. Але ми знали, що робимо і не здавалися.

Я розумів (на той час був завучем в училищі), що допомогу, підтримку і поради ми зможемо знайти у професіоналів, котрі знають справжній зміст, мету і можливості навчального процесу. Звичайно, саме ректор та викладачі ЛДПДМ могли нас підтримати. Тодішній директор училища Борис Сливка став заступником мера міста і на хвилі демократії колектив вибрав нового директора – молодого, енергійного Івана Небесника.

25 січня 1991 р. відбулася пам'ятна поїздка до Львова. Викладачі інституту Ігор Боднар (брат моєї дружини) та Роман Василик скоординували цей захід. Вони були неодноразовими Головами ДКК на захистах дипломів в училищі і знали можливості нашого навчального закладу. У цей день відбулося засідання Вченої ради інституту. Старенький «Карус» з нашою делегацією стартував раненько і з «крейсерською» швидкістю 60 км/г прибув якраз на завершення засідання. Крім експозиції дипломних і курсових робіт наших студентів, історичної інформації про УУПМ, співу оригінального хору «Цимборове», фольклорної групи «Третій празник» була дегустація закарпатського вина з смаколикками. Наш «перфоманс» відбувався на тлі неспокійної політичної ситуації розвалу СРСР. Під Львовом стояли радянські війська, а у Вільнюсі – танки та побойща. Усе це відбивалося на настроях викладачів, але сам факт появи ужгородців сприяв позитивній атмосфері та підняттю настрою львів'янам. А на завершення зазвучала лемківська пісня «Коли тоту команицю сяяли», яку Мисько легко підхопив, створивши відповідний акцент зустрічі. Після цього, щиро вітав нас. Ось так і почалася дружба та спілкування навчальних закладів, яка продовжується й сьогодні.

Ректор інституту вразив ужгородців своїми розумними професійними порадами, інтелігентністю, наполегливістю, толерантним відношенням у спілкуванні. За словами сина Романа: «Сильні люди ведуть себе скромно і незавжди видно, які вони великі» [2]. Багато зустрічей відбувалися на ґрунті мистецького процесу в сприйнятті новітніх європейських структур та інновацій у професійній освіті.

Своє покликання – мистецтво вдосконалювати світ і людину у світі, Е. Мисько реалізовував і у педагогічній діяльності [3]. Неодноразово очолюючи ДКК на захистах, бачив результати творчого процесу в училищі та акцентував увагу на високому сучасному рівні дипломних робіт.

Упродовж 1991–1997 рр. з ініціативи ректора на перший курс інституту без екзаменів, зараховувались наші кращі випускники, серед яких Ю. Чегіль, І. Боднар, Т. Ігнат, Л. Драшкаба, Л. Дворак, В. Штець, І. Місяць, Н. Шандор, І. Ісак, Ю. Копанський та ін. Майже всі вони стали провідними спеціалістами у своїй галузі.

Саме у 1992 році відбулася нарада у ЛДПДМ про форми та напрями співпраці, де обговорювались проблеми ступеневої освіти. Наш навчальний заклад одним із перших підтримав ідею створення коледжів на базі училищ, технікумів. Перехід на ступеневу форму освіти вимагав створення нових за змістом та формою нормативних документів на-

вчального процесу. А вже у 1995 р. завдяки зусиллям адміністрації нашого навчального закладу І. Небесником та І. Дідиком за підтримки Еммануїла Миська, у Міністерстві освіти було затверджено статус Ужгородського коледжу мистецтв ім. А. Ерделі, що увійшов до комплексу мистецьких навчальних закладів західної України з Львівською академією мистецтв [4].

Не буду вдаватися до аналізу творчості Е. Миська, над тим працюють мистецтвознавці, але зупинюся на деяких спогадах. У 1994 р. в с. Кострино, Велико-Березнянського району відбувався осінній пленер, організований Закарпатською організацією НСХУ. Разом із закарпатськими художниками були і львівські колеги – Роман Василик, Еммануїл Мисько з дружиною Віолетою. Я, як уродженець цього села, добре знав особливості цього регіону, познайомив з найцікавішими куточками рідних Карпат та їх перлинами – дерев'яними церквами, що й стали основними мотивами робіт Е. Миська. Маєстро скульптор занурився у кольоровий світ пастелі. Щиро радів можливості побувати на природі, захоплювався навколишніми краєвидами, спілкуванню з людьми. Його хвилював неналежний стан пам'яток архітектури, а особливо – ставлення до їх реставрацій. Бентежила загальна байдужість, некомпетентність щодо збереження цих церков, проблема культурного виховання народу, його естетичних смаків. Разом з Віолетою Павлівною піднімали ці проблеми на сторінках закарпатської преси.

Невимушеність у спілкуванні з різними людьми проявлялася у багатьох ситуаціях. Відпочиваючи, любив співати. Пригадується, як під час вечері, старші жінки заспівали маловідому закарпатську пісню і Е. Мисько почав їм підспівувати, чим дуже здивував костринчан. Миський пан зі Львова гармонійно вписався у цей пісенний гурт, чий репертуар був дуже багатограним. А на завершення зав'язалася цікава бесіда з дотепними спогадами.

Для було властиве Е. Миську зацікавлення до всього незвіданого та небаченого. Він фанатично любив гори. Хотів бачити і ті місцевості в Карпатах, де ніколи не бував. Незважаючи на досить складний підйом схилами гір із захопленням піднявся разом із дружиною, І. Небесником та мною у покинуте «неперспективне» с. Кужбей на Міжгірщині, де високо в горах, ще збереглася автохтонна архітектура. Ініціативна група наших викладачів там організувала багато заходів для підняття іміджу цієї місцевості, відновленні та реставрації покрівлі церкви (гонтом займався М. Сирохман з меценатами), я, Надія Дідик і студенти попрацювали над заповненням частини інтер'єру (іконостаса та світильника). Улітку наші художники організували пленери, чим і повертали мешканцям віру у красу їхнього села, зацікавлювали багатьох людей цією місцевістю. Панорама, що відкрилася перед Миськами викликала зачарування та захоплення. А дари природи – гриби, які були нами там зібрані і приготівані на вогні, добавили настрою.

Запам'яталася і екскурсія до Горянської ротонди – найстарішої культової пам'ятки XIII ст. Михайло

ло Сирохман ознайомив з історією церкви Пресвятої Богородиці. На превеликий жаль – реставраційно-ремонтні роботи завдали чимало шкоди, вирівняні стіни сховали її оборонну суворість, а розписи інтер'єру заважали давнім фрескам. Все це ставало для Е. Миська пізнавальною інформацією про наш край.

Неможливо перерахувати всіх зустрічей на Закарпатті, знайомств з новими людьми, ювілеїв, захистів, виставок та творчих імпрез, де Е. Мисько відігравав визначну роль і, взагалі, був ініціатором різних заходів.

Пригадую події 20-річної давності. На весілля старшої дочки Іванки в Ужгород приїхали Віолета та Еммануїл Мисько, незважаючи на велику віддачу, службові навантаження і засідання в академії, вони зуміли знайти той дорогоцінний час для поїздки. Не дивлячись на титули та ранги, він був простим, завжди доступним другом багатьом, незалежно від віку. Його запал, уміння веселитися і відчувати ситуацію, імпровізувати, бути душею товариства, дарувати людям радість були дуже органічними в його поведінці. Танцюючи з молоддю, забув про вік, хворобу, спеку та був на рівні ритму весільного настрою. А лемківська пісня, яка душевно була виконана Еммануїлом Миськом стала незабутнім подарунком молодятам, запам'яталася на все життя, за що ми дуже вдячні.

Не знаю, скільки людина може витримати на своїх плечах, скільки всього осилити, виявилось, що він міг нести дуже великий вантаж, непосильний для однієї людини. Напевно, ім'я Еммануїл – з нами Бог, і пояснює феномен геніального маєстро, який любив увесь світ, дарував любов і радість, дбав про професійне мистецтво та роль митця у цьому світі. Постать Е. Миська гідна захоплення і пошани, бо такі талановиті особистості творять історію нації. Однозначно, що Е. Мисько був лідером у мистецькому середовищі, а саме представником тієї еліти, якою ми достойно можемо гордитися.

Я і моя сім'я дякуємо долі за знайомство із Еммануїлом та Віолетою Миськами та тими гарними миттєвостями нашого спілкування. Час ніби не існує, ніби немає тих 18 років, без нього. Здається, що він тут серед нас, просто «на хвилику» вийшов...

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Яців Р. М. Скульптор Еммануїл Мисько. – К., 2009. – 223 с.
2. Кіяк М. Ю. Коледж мистецтв ім. А. Ерделі ЗХІ у системі ступеневої освіти, становлення та перспективи // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Ужгород: Гражда, 2007. – С. 276.
3. З архіву родини Івана Дідика.

REFERENCES

1. Yatsiv R. M. Skul'ptor Emmanuyil Mys'ko. – K., 2009. – 223 s.
2. Kiyak M. YU. Koledzh mystetstv im. A. Erdeli ZKHІ u systemi stupenevoy osvity, stanovlennya ta perspektyvy // Visnyk L'vivs'koyi natsional'noyi akademiyi mystetstv. – Uzh-horod: Grazhda, 2007. – S. 276.
3. Z arkhivu rodyny Ivana Didyka.

Стаття надійшла до редакції 5 липня 2018 р.

Володимир МИКИТА,

академік Національної академії мистецтв України,
народний художник України, лауреат
Національної премії України ім. Тараса
Шевченка, м. Ужгород, Україна

СПОГАДИ ПРО ПОБРАТИМА

Дорогі друзі, сьогодні особливий день, адже ми згадуємо Еммуїла Миська – патріота своєї землі, справжнього художника та надзвичайно щирю людину. Із 1960-х років ми були близькими приятелями й однодумцями. Не раз зустрічалися на виставках, де відстоювали земляків: я – закарпатців, а Еммануїл Петрович – галичан. У своїх поглядах він був принциповим, адже основним критерієм для нього перш за все було Мистецтво. Без зайвого галасу ця людина із великим серцем дбала про колег, відстоюючи не одного талановитого у ті непрості радянські часи. Сьогодні не так часто зустрінеш таку відданість своїй справі.

Я щиро вітаю Віолету Павлівну в Ужгороді. Ми пам'ятаємо Еммануїла Петровича, бо він допоміг нам не водній справі. Таких людей, які б думали про художню освіту і щиро робили все для того, щоб вона розвивалася, і сьогодні дуже мало. Світла пам'ять про колегу і велику Людину живе у наших серцях. А його твори стали вже класикою українського мистецтва ХХ століття, вагомим етапом у його розвитку. Але найперше, це була дуже сильна і цільна особистість, інтелігент у поному смислі цього слова, надзвичайно працьовитий. А крім того, дуже товариський, веселий чоловік був, співав неймовірно, умів відпочивати, веселитися з друзями, насолоджувався спілкуванням з цікавими людьми.

Стаття надійшла до редакції 25 квітня 2018 р.

**Віолетта МИСЬКО,**

дружина Е. П. Миська,
м. Львів, Україна

«ТАКИМ МИ ЙОГО ПАМ'ЯТАЄМО...»

Від імені львів'ян – родин Вакарчуків, Патик, Новаківських вітаю усіх, адже ми дуже тішимся сьогоднішньою подією в Ужгороді. Стараннями і доброю душею Івана Івановича Небесника та його колективу гратуємо учасників конференції, присвяченої неординарній людині Е. П. Миську. Багато років тому відбулась перша напрочуд зворушлива зустріч, на якій ми були разом із Тарасом Олексійовичем Янко. Друга конференція пройшла у Львові у нашого прекрасного приятеля Василя Петровича Отковича в коледжі ім. І. Труша.

Емануїл Петрович надзвичайно любив Закарпаття, як і Григорій Островський. Коли проїжджали через Ракошино, кидав кермо і кричав: «Сервус, Влодко!», адже у цьому селі народився Володимир Микита. Славний закарпатець завжди пригощав нас різноманітними напоями, а Мисько при цьому казав, що це людина від Землі, винахідлива в усьому та з усього може зробити Францію. Зараз я шукаю портрет П. К. Балли, з яким вони разом вчилися. Про їхні молоді роки багато розповів мені Ласло Пушкаш під час зустрічі в Угорщині.

Це була глибоко мисляча людина, інтелектуальна. Любив свою землю і жалкував, що не встиг зробити розп'яття для своєї малої Батьківщини (с. Нижні Устрики, тепер містечко на території Польщі). Пригадую, як з ліхтариком в страшній дощ Еммануїл Петрович шукав могили своїх сусідів. Під час німецької окупації батьки віддали Еммануїла в перукарню, аби його не гнали на роботу до Німеччини. Протягом усього життя він прекрасно знав перукарське мистецтво.

Він був патріотом. Одного разу поїхав рятувати відомого композитора Отара Тактакішвілі в Грузію. І врятував. Казав, що треба ліпити Йонаса Білюнаса, бо то є литовський класик. Поїхали у Вірменію, а його там найбільше цікавило автентичне село, де з захопленням спостерігав як жінки пекли домашній хліб у тандирі. Завжди бачив романтику у звичайних речах. Він був рідним сином своєї землі, справжнім українцем, талановитим, красивим своїми вчинками. Найбільше подібним був з Ростиславом Андрійовичем Братунем, якому зробив прекрасну меморіальну дошку на будинку та Романівим. Вони були однодумцями.

Коли Еммануїл Петрович був головою фонду культури, куди входили Орест Шийка, Іван Гречко, Павло Романюк та інші вони врятували колекцію Миколи Островерхова, яку хотіли забрати до Москви в музей О. Пушкіна. Коли зробили виставку в картинній галереї, то сім'ї зі Львова впізнали свої картини.

Коли отримав замовлення на пам'ятник в Галичі, в нього вже була готова метрівка та все було обдумане. Аж раптом довідуємося, що пам'ятник буде

робити Сашко Пилів. «Як так? В тебе ж вже є готова робота», – схвильовано питала я. «Вітуля, бійся Бога, я маю замовлення, а він – ні», – сердечно відповів тоді Еммануїл Петрович. Так, автором цього прекрасного пам'ятника став Олександр Пилів.

Декілька років ми були в онкології, Тарас Янко весь час був поруч. Одного разу ми відвідали в лікарні нашого приятеля Зеника Флінту, звідки Еммануїл Петрович вийшов зі сльозами: «Цей чоловік був би добрим головою спілки, бо він вміє думати про людей». Пригадую, як в спілці багато малювали карикатури один з одного. Миськова манера глибоко бачити людину з'явилася від того. З колегами завжди був приязним. Ось що написав про це Петренко:

*Опустився крук на гілку, слухай Ілку:
«Йдем до Мілька пить горілку!»
«Нем тудом!, – говорить Ілку. –
Ми із Мільком маєм спілку.
Ще й до того, – каже Ілку
Я п'ю пліску, не горілку!»*

І коли на тому презентаційному столі була добра горілка Еммануїл Петрович казав: «Хай та хвороба вдавиться зі злості, і я вип'ю маленький келішок».

Він був звичайною людиною, не робив з себе аристократа, хоч насправді душа його була витончена та викристалізована. Маю багато таких спогадів, які характеризують його. Ось коли робив портрет Любки Черківської, то вона грала на скрипочці, а він ліпив та співав: «Моя мила шудри-тудри». А побачивши твори Архипенка в музеї в Тель-Авіві, де на простелених килимах сиділи дітки і слухали мистецтвознавця, сказав, що наші діти не мають жодної роботи Архипенка, а тут так багато.

Еммануїл Петрович був дуже вірним християнським засадам, був настільки уважним до колег. Вже будучи хворим, коли йшов до Академії, завжди заходив на вул. Гвардійську до Миколи Бідняка. На моє запитання: «Для чого туди ідеш? Пан Микола може бути в академії...», Еммануїл Петрович відповів: «Він поки що тут самотній, йому треба приділити увагу».

Перед відходом покликав нотаріуса. Все, що зробив протягом життя заповів музеям України, але зробив мене членом комісії для нагляду за розподілом робіт. Практично всі роботи передали Національному музею ім. Шептицького.

Народний артист України Богдан Миколайович Козак (театр ім. М. Зеньковецької) у своїх спогадах «Театральні відлуння» написав, що він бачить Еммануїла Петровича, як одного з ангелів, який ходив вулицями старовинного Львова.

Я щиро вдячна Закарпатській академії мистецтв за те, що можемо сьогодні згадати про Еммануїла Петровича. Вірю, що постать цієї надзвичайно світлої Людини і Художника залишиться назавжди в наших серцях.

Стаття надійшла до редакції 25 квітня 2018 р.



ПОСТАТІ

УДК 7.072.2 Грабар (477.87)

Іван НЕБЕСНИК,

професор, кандидат педагогічних наук,
ректор Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород, Україна

ЕВОЛЮЦІЯ ПОГЛЯДІВ І. ГРАБАРЯ У ГАЛУЗІ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА СВОЄЇ ПРИНАЛЕЖНОСТІ ДО ЗАКАРПАТСЬКИХ УКРАЇНЦІВ

Небесник І. І. Еволюція поглядів І. Грабаря у галузі української мови та своєї приналежності до закарпатських українців. У статті автор порушує проблему формування світогляду відомого російського художника, мистецтвознавця, реставратора, архітектора, малою батьківщиною якого є Закарпаття; прослідковує еволюцію його поглядів щодо русинів-українців та їх історії; на основі аналізу листів художника відтворює картину передачі його безцінної мистецької спадщини Закарпатському обласному художньому музею.

Ключові слова: Ігор Грабар, еволюція, мистецтвознавство, реставрація, архітектура, живопис, мала батьківщина.

Небесник И. Эволюция взглядов И. Грабаря в области украинского языка и своей принадлежности к закарпатским украинцам. В статье автор поднимает проблему формирования мировоззрения известного русского художника, искусствоведа, реставратора, архитектора, малой родиной которого является Закарпатье; прослеживает эволюцию его взглядов относительно русинов-украинцев и их истории; на основании анализа писем художника воспроизводит картину передачи его бесценного художественного наследия Закарпатскому областному художественному музею.

Ключевые слова: Игорь Грабарь, эволюция, искусствоведение, реставрация, архитектура, живопись, малая родина.

Nebsnyk I. I. Evolution of I. Hrabar's view in the sphere of Ukrainian language and on his affiliation to Zakarpattia Ukrainians. The author of the paper raises the problem of the formation of the outlook of known Russian artist, art historian, architect, whose native land is Zakarpattia, follows the evolution of his view referring Rusins-Ukrainians and their history. Basing on the Hrabar's letters the author reconstitutes the history of the donation of his valuable art legacy to Transcarpathian regional art museum.

Key words: Ihor Hrabar, evolution, history of art, restoration, architecture, painting, native land.

Постановка проблеми. Абсолютна більшість наукових публікацій про художника Ігоря Грабаря характеризують його виключно, як видатного російського художника, мистецтвознавця, реставратора, архітектора тощо. Навіть факт його народження 15 березня 1871 року як у сім'ї росіян в Австрії, чи уточненого – в Будапешті. Для жителів Закарпаття чи всієї України відомо, що він був онуком знаменитого діяча Угорської Русі Адольфа Добрянського, а факт народження майбутнього художника в Будапешті пов'язаний із роботою батька депутатом в угорському парламенті. Видається важливим прослідкувати еволюцію його поглядів щодо української мови та своєї приналежності до закарпатських українців.

Виклад основного матеріалу. Еммануїл Іванович Грабар народився 7 листопада 1831 року в с. Ділове у сім'ї греко-католицького священника Яноша Грабаря і Юлії Гаджеги. У 1869 році обраний депутатом Палати представників угорського парламенту від Волового (тепер с. Міжгір'я Закарпатської області). Очевидно вірніше було б стверджувати, що Ігор народився у сім'ї закарпатських русофілів Еммануїла Грабаря та Ольги Добрянської. Як відомо, головною метою життя цієї родини було зупинити асиміляцію русинів (рутенів) Підкарпаття яка відбувалася під впливом потужнішої угорської культури.

Адольф Добрянський (дід художника шукаючи союзників серед слов'янських) державних народів бачив порятуюнок тільки в царській Росії. Хвилюючись за долю рідної мови Добрянський вважав корисним перехід руського (русинського) населення Підкарпатської та Пряшівської Русі на російську (великоруську) мову, а народну говірку місцевого населення уявляв як діалект російської мови. В цьому дусі виховувалися всі онуки Адольфа Добрянського, тобто як справжні росіяни.

Зі спогадів про дитинство Ігоря Грабаря дізнаємося, що його дідусь дружив із такими слов'янофілами, як Хом'яков, Аксаков, Іловайський. [1] Дочка Добрянського Олена вийшла заміж за професора Ніжинського філологічного інституту, а згодом професора Варшавського університету Антона Будиловича також відомого слов'янофіла.

Четверта дочка Добрянського Олексія Адольфівна вийшла заміж за переконаного русофіла Юліана Геровського, львівського адвоката. П'ята дочка Віра одружилася із буковинським учителем гімназії, що згодом став приват-доцентом Харківського університету Ісидором Проданом.

Перелік родичів, друзів і знайомих русофільського напрямку у сім'ї Адольфа Добрянського можна перелічувати довго, проте, і так зрозуміло в якому дусі відбувалося виховання в юному віці підрастаючого Ігора Грабаря. Автомонографію «Моя жизнь» художник опублікував у 1937 році. Тоді він з пев-

ними сумнівами пише про рідну мову русинів: «не маючи спеціальних лінгвістичних знань, я не можу розібратися в цьому питанні, але мова угро-руських селян близька до української, в моїй пам'яті збереглися окремі слова і фрази розмовної мови і пісні, почуті у нашій сільській церкві у ранньому дитинстві: всі вони нагадують українську, чітко пам'ятаю господи помилуй...» «в дитинстві старші намагалися всяко виправляти нашу українську вимову, перекладаючи її на літературну мову (очевидно, російську – авт.)» [1].

Є підстави вважати, що Ігор Грабар з часом, після возз'єднання Закарпаття з Україною трохи поіншому став оцінювати русофільську діяльність свого дідуся Адольфа Добрянського. Під час поїздки І. Грабаря у 1955 році в Закарпаття і здійснення подарунку закарпатській картинній галереї в листі до знайомого, що запропонував видати статтю пропагуючи русофільську діяльність А. Добрянського, художник відповів наступне: «Що торкається статті про А. Добрянського, уважне вивчення усіх матеріалів його життя і діяльності викликає у мене деякі сумніви в доцільності їх публікації...» [3:182]

Нам здається, що дарування Ігорем Грабарем багатьох своїх творів Закарпаттю свідчить про пробудження в його душі певних синівських почуттів до малої батьківщини. Після завершення війни і участі закарпатських художників у всесоюзній виставці у Москві, що відкрилася у січні 1946 року та її обговорення у травні відбулася зустріч земляків із І. Грабарем. Про неї схвильовано розповідали викладачі Ужгородського училища вдома.

Ознайомлення із листами І.Грабаря, які були видані друком за 1941-1960 роки, відмічаємо переписку із мистецтвознавцем і працівником галереї Надією Григорівною Знаменською починаючи із 16 січня 1955 року. В листі згадується про двоюрідного брата художника Гомічко Володимира Павловича і рішення про передачу Ужгородові картин. Згадується і про Петра Петровича Сова.

У листі Надії Знаменській 28 березня 1955 року уже йдеться про планування поїздки в Ужгород Ігоря Грабаря і вибір конкретних картин для подарунку. Список картин для Ужгорода І. Грабар узгоджував із Міністерством культури. В листі Іларіонові Свенціцькому у Львів від 1 травня Ігор Еммануїлович пише наступне: «Ось уже років 15, як я не продавав свідомо жодної своєї картини, не маючи потреби накопичувати капітал і відмовляючи не тільки приватним особам, але й музеям. Таким чином, у мене накопичився значний запас речей різних періодів, із яких кращі не змусять мене червоніти. Ось я і вирішив, що по правді кажучи, поступав нечестно, не даруючи Ужгородові цілої колекції своїх картин. Адже в цьому місті, батьківщині моїх дідів і прадідів, де до фашистів стояв навіть бронзовий пам'ятник А. І. Добрянського, мойого діда, і вже 30 років є «вулиця Ігора Грабаря,» все ще немає в картинній галереї жодного мого твору» [3:175].

1 червня Ігор Грабар так описує свій приїзд в Ужгород: «Ну, а зустріч в Ужгороді не піддається описові. Здається все місто, довго очікуючи при-

їзду, прийшло на вокзал, народу просто видимо-невидимо, сують величезні букети... Зустрічали перший секретар голова міському партії, другий і третій голови міськвиконкому, заступник голови, художники, студенти художнього інституту і університету. [3,179] Зустрічав, звичайно, весь склад картинної галереї і Петро Петрович Сова, з яким я вів переписку, одночасно із заступником директора Знаменською...» [3:180] Після була екскурсія по м.Ужгород та до Горянської ротонди. Далі був обід у двоюрідного брата Гомічко Володимира, жінка якого приготувала обід із чертежських наїдків (рідне село діда Адольфа Добрянського). Особливо відмічав розчулений мистець паприкаш, який колись готувала мама Ольга.

Після повернення в Москву І. Е. Грабар в листі до А. Н. Петрова від 12.06.1955р. пише: «... поїхав з дружиною на свою батьківщину, в Закарпаття, в Ужгород... Який чудовий край, що за надзвичайні пейзажі... [3,181] І.Грабар висловив побажання прийхати сюди ще, помалювати, пожити і підібрати в подарунок додатково 24 графічні роботи. Таким чином, із наведених епізодів можемо зробити висновок, що І.Грабар не сумнівався де його мала батьківщина і чи любить він її. У любові до неї він признавався і в інших багатьох листах.

Деякі дослідники життя і діяльності цієї видатної особистості вказують на те, що художник не тільки жив і діяв у складні часи, досяг найвищих успіхів у жорстокому Радянському Союзі, а й вірно служив радянській владі. Його зв'язки із багатьма відомими людьми, в т.ч. дворянського походження дивним чином не викликали небезпечної для нього реакції від більшовиків. Очевидно, рятували зв'язки із дружиною Троцького, картини про Леніна біля телеграфу і приймаючого ходоків від народу тощо. Через здібності Ігора Еммануїловича Грабаря викручуватись із складних ситуацій йому дали прізвисько Угорь Обмануїлович Гробарь.

Серед претензій до діяльності І. Е. Грабаря при більшовицькій владі є такі, як перетворення під його керівництвом Третьяковської галереї в музей творів соціалістичного реалізму. Сумнівною є діяльність спрямована на відшкодування збитків завданих німецькими окупантами мистецтву СРСР за рахунок німецьких музеїв. Разом із названими претензіями до видатного митця мусимо також визнати його титанічну працьовитість, що дозволила видати багатотомну «Історію російського мистецтва», відкрити Інститут історії мистецтв, налагодити реставраційну справу в масштабах всього Радянського Союзу.

Необхідно зауважити, що вміння налагоджувати стосунки із владою використовувалися І. Грабарем не тільки для власної безпеки, але й для порятунку багатьох шедеврів, які могли бути знищеними некомпетентними представниками владних структур. Як відомо під загрозою було багато видів сакрального мистецтва.

Дуже показовим у цьому сенсі є епізод описаний у спогадах Василя Касіяна під час його перебування у Закарпатті і зустрічі із Андрієм Коцкою у 1945

році. Маєстро В.Касіян, у той час голова Спілки художників УРСР, згадує: «Багато говорилося між нами про мистецтво. Сердечним і щирим словом згадували видатного крайнина-закарпатця академіка Ігора Еммануїловича Грабаря, який завжди пам'ятав про своє рідне Закарпаття, дбав про розвиток українського образотворчого мистецтва. Я завжди з вдячністю думаю про цю славну людину, яка своїм високим авторитетом і значним словом підтримала мене, коли я приїхав із Праги в Україну, особливо в тридцять роки, у час репресій і гоніння, якого я зазнав. Може, це ласкава рука відвернула тоді від мене лихо, тож я з великим пієтетом малював його портрет» [4:483].

Висновки. Повертаючись із Ужгорода в Москву Ігор Грабар мріяв про те, щоб повернутись і ще в Закарпатті пожити і попрацювати. 16 травня 1960 року він помер і залишився і пам'яті закарпатців як патріот свого краю, як видатний художник, що досяг найвищого визнання в радянській імперії.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Грабарь И.* Моя жизнь: Автобиография. – М.-Л., 1937.
2. Грабар Ігор Еммануїлович / Павленко Г. В. Діячі історії, науки і культури Закарпаття: Малий енцикл. слов. – Ужгород, 1999. – С. 52-53.
3. *Игорь Грабарь.* Письма. 1941-1960. – Издательство «Наука», 1983. – 364 с.
4. *Касіян Василь.* Автопортрет. – К.: «Веселка». – 2004. – 670 с.

REFERENCES

1. *Hrabar' Y.* Moya zhyzn': Avtobyohrafiya. – M.-L., 1937.
2. Hrabar Ihor Emmanuyilovych / Pavlenko H. V. Diyachi istoriyi, nauky i kul'tury Zakarpattya: Malyy entsykl. slov. – Uzhhorod, 1999. – S. 52-53.
3. *Ihor' Hrabar'.* Pys'ma. 1941-1960. – Yzdatel'stvo «Nauka», 1983. – 364 s.
4. *Kasiyan Vasyi'.* Avtoportret. – K.: «Veselka». – 2004. – 670 s.

Стаття надійшла до редакції 10 лютого 2018 року

УДК 75.071.1 Грабар (437.6)

Микола МУШИНКА,

*академік Національної академії наук України,
професор, доктор філологічних наук,
м. Пряшів, Словаччина*

**ДИТИНСТВО ІГОРЯ ГРАБАРЯ
НА ПРЯШІВЩИНІ
ТА ЙОГО МАЙБУТНІ ЗВ'ЯЗКИ
З ФЛОРІАНОМ ЗАПЛЕТАЛОМ**

Мушинка М. І. Дитинство Ігоря Грабаря на Пряшівщині та його майбутні зв'язки з Флоріаном Заплеталом. У статті мова йде про маловідомі факти щодо народження та дитячих років відомого російського живописця, мистецтвознавця та архітектора Ігоря Грабаря, а також про його теплі стосунки з Флоріаном Заплеталом.

Ключові слова: Ігор Грабар, Пряшівщина, Флоріан Заплетал, дружні стосунки, листування.

Мушинка Н. И. Детство Игоря Грабаря на Пряшевщине и его будущие связи с Флорианом Заплеталом. В статье речь идет о малоизвестных фактах о рождении и детских лет известного русского живописца, искусствоведа и архитектора Игоря Грабаря, а также о его теплых отношениях с Флорианом Заплеталом.

Ключевые слова: Игорь Грабарь, Пряшिवщина, Флоріан Заплетал, дружеские отношения, переписка.

Mushynka M.I. Ihor Hrabar's childhood in Presov region and his future contacts with Florian Zapletal. The article throws light on little known facts about birth and infancy of well-known Russian painter, art historian and architect Ihor Hrabar and also on his warm relations with Florian Zapletal.

Key words: Ihor Hrabar, Presov region, Florian Zapletal, friendly relations, correspondence.

© Микола Мушинка, 2018

Навіть у працях поважних біографів Ігоря Грабаря наведено, що він народився (З. З. 1871 р.) в Будапешті, де його батько Емануїл Грабар (1830-1910) тоді був послом угорського парламенту. У дійсності в часі народження Ігоря батько був позбавлений депутатського мандату і, уникаючи арешту, емігрував у Італію. Мати Ольга Грабар (1843-1930) з сином Володимиром (1865-1956) переселилася до свого батька Адольфа Добрянського (1817-1901) в село Чертіжне на Пряшівщині.

Батько Адольф, не довіряючи сільській акушерці, післав дочку народжувати до професійного лікаря-гінеколога у столицю Угорщини. Негайно після родів мати з дитиною повернулася до батька в Чертіжне, де Ігор під опікою діда прожив вісім надзвичайно щасливих років свого дитинства. Все це він описав у своїй автобіографічній книзі «Моя жизнь. Автомонография» (Москва-Ленинград, 1937. – 376 с. + 30 л. ілюстрацій).

Чеський офіцер, науковець, публіцист та державний службовець Флоріан Заплетал (1884-1969) як послідовний русофіл уже на початку Першої світової війни добровільно здався в російський полон і потрапив у табір військовополонених у Нижньому Новгороді, де він прожив цілий рік. Наприкінці 1915 року він зголосився до щойно сформованого Чехословацького війська в Росії. Як досвідченого журналіста його призначили редактором анти-австрійського часопису „Čechoslovák“. Ця посада дозволяла йому вільно рухатися по Росії. В Москві він познайомився з опікуном, згодом директором Третяківської галереї Ігорем Грабарем (1871-1960), який став його близьким другом. В його реставраційній майстерні він познайомився із сотнями православних ікон, які раніше церковна влада не дозволяла реставрувати. У Грабаря він повертаючись у новостворену Чехословаччину, залишив свою багату бібліотеку російських книжок, головним чином, з історії та мистецтвознавства.

З Ігорем Грабарем Ф. Заплетал утримував письмові зв'язки і після прибуття у Чехословаччину. В 1923 році він в оломоуцькій газеті «Pozor» публікував на продовження ґрунтовну працю «Umělecko-historické objevy v revolučním Rusku», яка в тому ж році вийшла окремою книжкою. В ній він дав високу оцінку працям І. Грабаря. На жаль, у вірі громадянської війни бібліотека Ф. Заплетала безслідно пропала.

Окрему книгу Ф. Заплетала присвятив і дідові І. Грабаря Адольфу Добрянському – «A. I. Dobrianskij a naši Rusíni r. 1849-51» (Прага, 1927), написану під безпосереднім впливом І. Грабаря.

УДК 75.071.1 Грабар (477.87)

Галина РИЖОВА,

головний хранитель фондів

Закарпатського художнього музею

ім. Й. Бокшая,

лауреат премії Й. Бокшая та А. Ерделі,

м. Ужгород, Україна

І. ГРАБАР: «Я ПОЧАВ МАЛЮВАТИ З ТИХ ПІР, ЯК СЕБЕ ПАМ'ЯТАЮ...»

Рижова Г. Б. І. Грабар: «Я почав малювати з тих пір, як себе пам'ятаю...». Автор статті актуалізує цікаві факти з біографії відомого російського художника, мистецтвознавця та архітектора Ігоря Грабаря, прослідковує його взаємозв'язки із Закарпаттям, детально описує процес передачі Закарпатському обласному художньому музею колекцію його картин.

Ключові слова: Ігор Грабар, Закарпаття, колекція, живопис, Ермітаж, Третяковська галерея, музей.

Рыжова Г. Б. И. Грабарь: «Я начал рисовать с тех пор, как себя помню...». Автор статьи актуализирует интересные факты из биографии известного русского художника, искусствоведа и архитектора Игоря Грабаря, прослеживает его взаимосвязи с Закарпатьем, подробно описывает процесс передачи Закарпатскому областному художественному музею коллекцию его картин.

Ключевые слова: Игорь Грабарь, Закарпатье, коллекция, живопись, Эрмитаж, Третяковская галерея, музей.

Ryzhova H. B. I. Hrabar: "I have started painting from the time I remember myself...". The author of the paper actualizes interesting biography facts of well-known Russian painter, art historian and architect Ihor Hrabar, observes his mutual connections with Zakarpattia and describes in detail the process of transfer of the collection of his paintings to Transcarpathian art museum.

Key words: Ihor Hrabar, Zakarpattia (Transcarpathia), painting, collection, Hermitage, Tretyakov Gallery, museum.

Я почав малювати з тих пір, як себе пам'ятаю. З дитячих років мистецтво для мене – єдине джерело радості і горя, захоплення і страждань, зачарування і обурення, єдиний і справжній сенс життя...

Ігор Грабар

Постановка проблеми. Учений енциклопедичних знань Ігор Грабар назавжди залишиться в історії європейського мистецтва як кращий знавець вітчизняної ікони і архітектури, засновник російського музеєзнавства як науки, редактор академічного видання «Історія російського мистецтва», автор монографій «І. Рєпін», «В. Серов», «І. Левітан» і художніх статей з історії живопису Західної Європи, архітектор, організатор реставраційних майстерень, що згодом стали інститутом реставрації. Чудовий живописець – народний художник СРСР, дійсний член Академії наук і мистецтва – це тільки невеликий перелік аспектів діяльності і почесних звань нашого знаменитого земляка. Важливими для І. Грабаря були стосунки з малою батьківщиною – Закарпаттям. Спробуємо простежити їх.

Виклад основного матеріалу. Ігор Грабар народився в Будапешті в 1871 році. Його батько Емануїл Іванович Грабар був добровольцем у військах Лайоша Кошута, після закінчення юридичного факультету Пештського університету працював адвокатом. У 1869 році його обрали депутатом до угорського парламенту від Марамороша, але в 1871 році, через свою політичну діяльність, був змушений емігрувати. Спочатку він влаштувався в Італії, де протягом трьох років працював домашнім учителем дітей мільйонера П.Дімідова, а в 1876 році разом з сином Володимиром переїхав до Росії, де викладав сучасні мови під псевдонімом Храбровь спочатку в Егор'євську, потім в Ізмаїлі і нарешті в Юр'єві, де був призначений помічником ректора університету.

Мати Ігоря Ольга Адольфівна Добрянська була старшою дочкою Адольфа фон Добрянського – державного діяча відомого своїми русофільськими переконаннями. Ольга вийшла заміж за Емануїла Грабаря в 1863 році, в 1865 році народився їх син Володимир, а в 1871 році в Будапешті народився Ігор. Перші роки свого життя він прожив в селі Чертеж біля Сніни та родовому маєтку в Пряшеві. У 1880 році мати відвезла його в Москву до батька і брата, а сама повернулася в Австро-Угорщину і тільки в 1882 році приєдналася до своєї сім'ї. І з цього моменту Росія назавжди стала їх другою батьківщиною.

Першою освітою І. Грабаря була юридична, але любов до мистецтва перемогла. Після закінчення Петербурзької академії мистецтв, де він навчався у І. Рєпіна і Мюнхенської художньої школи А.Ашбе, Ігор Грабар займається живописом (в цей час він в захваті від французьких імпресіоністів). Разом з тим вивчає стародавні російські ікони і фрески в церквах Троїце-Сергієвої Лаври, Москви, Новгорода, Пскова, а знайомство з іконами і старовинною

дерев'яною архітектурою Архангельської губернії відкрило для молодого художника глибинну суть, витоки і традиції сакрального мистецтва Північної Росії. Починаючи з середини 20-х років, ім'я І. Грабаря знають в колах європейської художньої еліти не тільки як тонкого цінителя давньоруської іконопису, реставратора, теоретика мистецтв, талановитого живописця. Він знаний і як беззаперечний знавець творчості художників епохи Відродження, а також мистецтва імпресіоністів Сезана, Гогена, і Ван Гога.

Упродовж усього свого життя Ігор Грабар був у вирі подій російської історії кінця XIX – початку XX століття: стабільне і спокійне життя музейного працівника Третьяковської галереї, активного члена об'єднання «Світу мистецтв», редактора художніх журналів закінчилися назавжди після жовтневого перевороту більшовиків. Тоді перед Грабарем постало найважливіше завдання – врятувати і зберегти твори, які накопичувалися і зберігалися в старовинних російських дворянських садибах протягом століть. І з цим завданням він блискуче впорався: в музеї Москви і Петербурга на підводах звозилися тисячі художніх творів – живопис, скульптура, порцеляна, графіка і книги. Весь матеріал підлягав науковій обробці, кожна робота потрапляла в руки реставраторів, які повертали творам мистецтва первісний вигляд, в подальшому всі ці мистецькі праці поповнювали збірки російських музеїв.

У цьому безперервному процесі служіння мистецтву пройшло все життя Майстра. Ось, що він писав з приводу своєї наукової діяльності в 1946 році, коли вже перетнув межу свого 70-ліття: «...Три рази я їжджу в Москву і в ці дні, з ранку і годин до чотирьох, повертаю всі справи по очолюваним мною установам: Інституту історичних мистецтв Академії наук, Комісії з обліку і охорони пам'яток мистецтва, Московському Державному університету, де очолюю кафедру російського мистецтва, Центральної державної майстерні, Комітету зі справ архітектури (де я є головою вченої ради) і так далі...».

У середині 1950-х років у Ігоря Грабаря з'явилася можливість приїхати на батьківщину своїх предків – Закарпаття. Тоді у живописця і виникла ідея подарувати Закарпатській картинній галереї колекцію своїх творів. Для музейних співробітників Закарпатського обласного музею унікальність цієї ситуації в тому, що ми маємо можливість розповісти про неї зі слів самого автора. Ось, що він писав своєму другу І.С.Свенцицькому в травні 1955 року: «...Останнім часом я часто листуюся з Ужгородом, куди я надіслав не менше 15-20 листів, на які я отримав відповіді ... Мета цього жвавого листування ось яка. Ось уже років 15, як я не продавав свідомо жодної своєї картини, не маючи потреби накопичувати капітал і відмовляючи не тільки приватним особам, але і музеям. Таким чином, у мене накопичився великий запас речей різних періодів, серед яких кращі не змусять мене червоніти. Ось я і вирішив, що, по правді кажучи, поведився до сих пір по-хамськи, не піднісши в дар Уж-

городу колекції своїх картин. Адже в цьому місті, батьківщині моїх дідів і прадідів, де до фашистів стояв навіть бронзовий пам'ятник А. І. Добрянсько-моєму дідові, а також вже упродовж тридцяти років існує «вулиця І. Грабаря», все ще немає в картинній галереї жодного мого твору. Я посилаю зараз туди до 40 картин, для чого мені віддали великий зал в галереї в замку (в тому числі портрет О. А. Грабар) і багатьох російських діячів». Разом з тим художник писав в Ужгород в 1955 році Надії Григорівні Знаменській (заступнику директора картинної галереї): «Вельмишановна Надія Григорівна! Міністерство культури СРСР приймає близько до серця наш задум і у всьому буде сприяти. Нам необхідно тримати тісний взаємозв'язок. Я хотів відправити в дар Ужгородській картинній галереї кілька з моїх останніх кращих картин зі Всесоюзної виставки в Третьяковській галереї... Думаю, що, приблизно числа 11-13 квітня я отримаю дозвіл від комісії, яка в мене збереться, і 15-20 квітня можна буде вантажити ящики з картинами (всі до однієї зарамовані, крім малюнків)».

Формуючи колекцію авторських робіт для нашого музею, І. Грабар вчинив як справжній музейник: адже у нас є можливість простежити творчий шлях художника від початківця-студента Академії мистецтв у Петербурзі і учня студії Ашбе в Мюнхені до поважного академіка. Маєстро подарував портрети людей, які для нього завжди були дорогими і близькими, яскраві пейзажі, чудові натюрморти та жанрові полотна.

У червні 1955 року Ігор Грабар прибув у Закарпаття. Ось, що він писав в одному зі своїх листів: «...Ну, а зустріч в Ужгороді не піддається описанню. Здається, все місто довго чекало мого приїзду, на вокзал прийшла просто сила-силенна народу... Мене зустрічав увесь колектив картинної галереї та Петро Петрович Сова, з яким я листувався, разом із заступником директора Н. Знаменской...». У тому ж листі читаємо продовження: «Вчора я розвісив всі картини. Прийшовши в картинну галерею, в той зал, який мені виділили, я прийшов у розпач: він нікуди не годився, темний, освітлювався одним вікном, з якого ні клаптика неба не потрапляє на картини, а є тільки слабке світло відбите від дахів, прямо перед вікном. Я пішов шукати інше приміщення і незабаром знайшов його на верхньому третьому поверсі. Розвісив 20 речей в кімнаті, що була цілком відповідних розмірів для них, не тісно і добре погодивши їх за колористичними рішеннями. Вийшло чудово, як ще не було ніколи, ні в майстерні, ні на виставці. Всі основні речі вмістилися тут, а 6 повісив на майданчику між сходами, з якого ведуть відкриті двері в мій зал». Ця експозиція творів Ігоря Грабаря залишалася незмінною в залах замку аж до переїзду художнього музею в нинішнє приміщення на Жупанатській площі, де було виділено новий меморіальний зал для експонування картин нашого знаменитого земляка.

У колекцію подарованих творів увійшли 12 портретів, 6 натюрмортів, 8 пейзажів і 24 графічних аркуша. У портретну колекцію увійшли живописні

зображення коханих та близьких художникові людей, наприклад його матері Ольги Адольфівни Добрянської, брата Володимира Еммануїловича Грабаря, дочки Ольги Єпіфанової (доктора біологічних наук, автора 6 книг і великої кількості друкованих робіт в наукових журналах), дружини Марії Грабар-Мещеріної. Ось, що писав художник про створення портрета Ольги Адольфівни: «У грудні 1824 року я написав: поколінний портрет моєї матері, витриманий в сірій гамі: в сірій сукні, на сірому тлі, з сивим сіро-чорним волоссям і єдиною кольоровою площиною – східним килимом на столі. Портрет цей належить до кращих речей, мною зроблених, як по тонкості характеристики, так і за кольоровим рішенням...».

Портрет брата Володимира – доктора юридичних наук відноситься до дуже відомої серії «Люди в білому». До написання портретів своїх близьких і створення автопортретів Ігор Грабар звертався упродовж усього свого довгого творчого життя.

Особливу увагу в експозиції грабарівського залу привертає портрет Е. Г. Нікуліної-Волконської. От, що писав про цей твір сам автор в 1935 році: «Уже за два роки до того я збирався писати портрет Е. Г. Нікуліної. Правнучка декабриста Волконського – одночасно і його однодумця, також декабриста, італійця Поджо – вона дуже цікавила мене своїм відверто італійським типом: ні дати ні взяти – одна з настільки знайомих жіночих голів з картини Олексія Іванова «Явлення Христа народу». Прийшовши до неї, щоб разом вибрати сукню для світського портрета, я застав її з неприбраними волоссям, яке так пасувало саме до цього обличчя. Мені залишалося тільки накинути на неї клітчасту шаль, щоб вийшла готова картина.

Я так і написав її, піднявши лише зухвало і гордовито голову і відвівши погляд убік і вдалину. Вийшов не просто портрет, а щось більше, - картина, з досить складним змістом, що нелегко піддається більш точному визначенню і відкриває можливість для найрізноманітніших тлумачень для різних глядачів. Тут вдалося висловити якийсь складне переживання, немов була драма, зараз вже пережита і вистраждана, і ось настало заспокоєння, просвітлення і пов'язане з ним прозріння...» – художник так і назвав свій твір «Драма». А сама Єлизавета Григорівна, коли в 1967 році відвідала наш музей і зустрілась з собою молодою, тільки зауважила, що дуже здивувалася, коли художник вибрав для драпірування цей бордово-синій клітчастий плед. А ще додала, що перстень з лазуритом у неї на пальці – перстень самої Зінаїди Волконської і, що він пропав під час другої світової війни, а намісто зі справжніх самоцвітів було куплено нею в Афганістані, адже вона зі своїм чоловіком була в складі першої радянської делегації в цю країну. Тут слід зауважити, що І. Грабар написав ще один портрет Єлизавети Григорівни в повний зріст, в червоній сукні і ця картина зберігається в Третьяковській галереї. Єлизавета Григорівна все життя викладала курс гарних манер і правила етикету в Інституті міжнародних відносин та Державному інституті кі-

нематографії в Москві і померла в 1988 році. До числа друзів художника можна віднести портрет Петра Нерадовського – графіка, мистецтвознавця, музейного працівника, реставратора, іконописця. П. Нерадовський навчався в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури у К. Коровіна, Л. Пастернака, а потім в Академії мистецтв у І. Рєпіна. Він працював в Ермітажі і Третяковській галереї. Вони дружили з Ігорем Еммануїловичем з давніх-давен, але за сфабрикованим звинуваченням двічі в 1932-1935 і 1938-1943 роках був заарештований і перебував у ГУЛАГу. Вжив завдяки передачам і грошам свого друга, а після звільнення, коли йому заборонили жити в Ленінграді і Москві, саме І. Грабар допоміг йому з роботою і житлом в Загорську, в Тройце-Сергієвій лаврі, де П. Нерадовський отримав роботу реставратора і викладача іконопису.

Тут слід додати, що в 1937 році І. Грабар також очікував арешту і тому звільнився з роботи, щоб не піддавати загрози репресій своїх колег.

Два портрети з колекції, подарованої нашому музею, можна віднести до категорії офіційних – це «Портрет Омеляна Михайловича Ярославський» – російського революціонера, радянського партійного діяча ідеолога і керівника антирелігійної політики СРСР. За радянських часів цей твір знаходився в експозиції і на його прикладі ми розповідали про жанр портрета-картини, але з настанням радикальних змін в нашому житті полотно зберігається в фондах музею. Там же знаходиться і «Портрет Олександра Герасимова» – радянського живописця, першого Президента Академії мистецтв СРСР. Він, до речі, навчався у К. Коровіна, А. Архіпова і В. Серова. Картини цього художника написані яскравими, насиченими фарбами і, як правило, присвячені радянській і партійній історії, він був улюбленим художником Й. Сталіна і його сталінські портрети вважалися канонічними. Але з приходом до влади М. Хрущова, Герасимов був звільнений з всіх посад, а всі його роботи були видалені з музейних експозицій.

До хороших знайомих митця відноситься і відомий художник-реставратор Сергій Сергійович Чураков – який брав участь в реставрації творів Дрезденської галереї, один з кращих знавців ікон і настінного живопису Новгородських церков і монастирів. Недарма на портреті він тримає в руках старовинну ікону.

Усе життя І. Грабар дуже любив писати квіти, у дворі його майстерні в Абрамцево з ранньої весни і до перших заморозків буйним цвітом палахкотіли різноманітні рослини, їх спеціально висаджували рідні художника, що б він міг писати їх в пленері. Тому в нашій колекції є такі прекрасні роботи, як «Білі і рожеві троянди» 1945 р., «Квіти дельфініуми в саду» 1952 р., «Троянди на вікні» 1939 р., «Півонії» 1953 р.

Одним з найбільш цікавих оповідних сюжетів в творчості нашого знаменитого земляка була тема «Іній». Ось, що він писав у своїй автобіографії: «Я вперше побачив іній. Бачив його, звичайно і рані-

ше, але не як художник, а як обиватель, тепер же я впився очима в це незвичайне, фантастичне видовище, в цю казку дійсності. Був сонячний морозний день після декількох днів відлиги. Іній виблискував діамантовими мереживами на бірюзовій емалі неба. Я весь день ходив, як уві сні, насолоджуючись, спостерігаючи і готуючись вранці почати річ, яка, здавалося мені, повинна вийти небаченої за темою і живописною напругою. На жаль, я був недосвідчений і не очікував: на ранок від інею не залишилося і сліду».

Але в 1905 році, перебуваючи в селі Дугіно у своїх добрих знайомих Мещеріних, він знову захопився темою «іній», ось як Грабар це описує: «Настали чудові сонячні лютневі дні. Вранці, як завжди, я вийшов пройтися навколо садиби і поспостерігати. У природі коїлося щось незвичайне, здавалося, що вона святкувала якийсь дивовижне свято, – свято лазурового неба, перлястих беріз, коралових гілок і сапфірових тіней на бузковому снігу. Я стояв біля чудового екземпляра берези, рідкісного по ритмічній будові гілок. Задивившись на неї, я випустив палицю і нахилився, щоб її підняти. Коли я глянув на верхівку берези знизу, з поверхні снігу, я обімлів від видовища фантастичної краси, що відкрився переді мною: якісь передзвони і перегуки всіх кольорів веселки, об'єднаних блакитною емаллю неба. «Якби хоч десяту частку цієї краси передати, це було б ні з чим незрівнянне», – подумав я. Я негайно ж побіг за невеликим полотном і в один сеанс накидав з натури ескіз майбутньої картини. Наступного дня я взяв інше полотно і упродовж трьох днів писав етюд з того ж місця. Після цього я прорив в глибокому снігу траншею товщиною понад метр, в якій і помістився з мольбертом і великим полотном для того, щоб отримати враження низького горизонту і небесного зеніту, з усією градацією блакитних – від світло-зеленого внизу до ультрамаринового на верху. Полотно я заздалегідь в майстерні підготував під лессировку неба, поклав його по крейдяній поверхні, яка вбирає олію, густим шаром щільних свинцевих білил різних тоналностей».

Два чудових краєвиди «Іній при палевому небі» 1955 р. і «Іній при сході сонця» 1955 р. представлені в нашій експозиції. Крім цього, тут є такі відомі роботи, як «Золота осінь» 1901 р., «Прохідний двір в Замоскворіччі» 1941 р., «Над річкою піднімається туман» 1953 р. і жанрова робота «Карусель», про яку сам автор писав так: «...тоді ж я почав картину «Карусель», закінчену мною в січні 1925 року. Скориставшись старими дугінськими начерками, частково вже використаними для картини на той же сюжет, я приступив до цього нового варіанту, намагаючись передати рух без мерехтіння мазків». На цьому можна і закінчити розповідь про мальовничу експозицію грабарівського залу і перейти до знайомства з графічними роботами нашого знаного земляка.

У числі подарованих робіт були графічні аркуші – оригінали ілюстрацій до повістей М.В.Гоголя, а саме: «Шинель» 1890 рік, «Ніч перед Різдом» і «Со-

рочинський ярмарок» 1893 рік виконання. Цим малюнкам більше 100 років, а вони і сьогодні являють собою прекрасні зразки професіоналізму і трепетного ставлення художника до творчості великого письменника.

У 1890 році Ігор Грабар навчався в Петербурзькому університеті на юридичному факультеті і одночасно працював в журналі «Нива». Видавець журналу запропонував Грабарю зробити кілька малюнків до «Шинелі» Гоголя, літературний твір повинен був вийти в серії дешевих ілюстрованих книжок оповідань письменника. Повесть «Шинель» вперше була надрукована в 1842 році. В її основу покладено розповідь або, кажучи мовою того часу, «анекдот» про бідного чиновника, пристрасному мисливця, який ціною неймовірних зусиль економії накопичив 200 карбованців асигнаціями і купив дорогу рушницю. У перший же виїзд на полювання він поклав рушницю поперек носа човника і не помітив, як очерет скинув у воду його дорожчінну зброю, пошуки ні до чого не привели. Він повернувся додому, зліг і схопив гарячку, від якої і помер. Усі, крім Гоголя, сміялися над цим оповіданням. Він вислухав його задумливо і, опустивши голову, мабуть, згадав перші роки перебування в Петербурзі, коли писав «найдорожчій матусі» листи з проханнями про гроші і повідомленнями, що, незважаючи на свою ощадливість, «досі не в змозі зробити не тільки новий фрак, але навіть теплий плащ, необхідний для зими, і «отхвтал» всю зиму в літній шинелі». У російській літературі до Гоголя ніхто не звертався до теми «маленької людини» у величезному, холодному царському місті. Мабуть, саме тому Федір Достоєвський, кажучи про російських письменників 40-60 років XIX століття, наголошував, що всі вони вийшли з гоголівської «Шинелі».

Ігорем Грабарем були створені такі ілюстрації: обкладинка, «Акакій Акакієвич в старій шинелі», «Акакій Акакієвич мав особливе мистецтво», «Злодії знімають з Акакія Акакієвича нову шинель», «Знесилений Акакій Акакієвич впав на сніг», «Один, що тільки нещодавно прибув до департаменту, не сміявся над Акакієм Акакієвичем», «Радяться, як назвати новонародженого Акакія Акакієвича». До речі, ім'я «Акакій» з грецької – незлобливий. У своїй автобіографії художник зауважує: «Я підійшов до історії бідолашного Акакія Акакієвича з боку чисто художнього, будуючи ілюстрації на соковитій плямі, протиставленні світла і тіні, ефектах освітлення. У композиційному відношенні я також йшов методом «від супротивного», беручи замість великих розгорнутих групових сцен фрагменти, шматки з життя. Словом, сенс мого тодішнього ставлення до ілюстрації можна визначити як зміну академічної ілюстрації малюнком імпресіоністичного характеру. Повинен додати, що в той час – в 1890 р. – ні я, ні будь-хто інший з кола моїх однолітків і знайомих не мав уявлення про імпресіонізм і не чув навіть цього слова. Я так захопився, що ілюстрував всю книжку. У мене не було натурщиків і я все повинен був робити «від себе», не маючи ні необхідних костюмів, ні навіть потрібних для довідок ста-

ровинних журналів. Коли я приніс до редакції свої роботи, вони викликали фурор, і, під впливом загального схвалення, видавець також здався, давши мені одразу ж ілюструвати ряд подальших книжок Гоголя: «Ніч перед Різдвом», «Сорочинський ярмарок». «Сорочинський ярмарок» і «Вечір напередодні Івана Купала» я ще встиг намалювати в Петербурзі, так само від себе, але після них я твердо вирішив не обмежуватися таким дилетантським малюванням, а поїхати куди-небудь під Полтаву і там поспостерігати людей і побут і помалювати з натури... Ілюстрації до Гоголя мають ще підпис Ігор Храбровъ. Згодом це прізвище поступово вийшло з ужитку».

Жоден з периферійних музеїв Росії або України не має такої багатой колекції картин І. Грабаря. Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокша протягом останніх 63 років зберігає і експонує неповторні твори нашого славного земляка.

Висновки. Ігоря Грабаря як художника і людини прекрасно охарактеризував відомий сучасний мистецтвознавець Гліб Поспелов: «Грабар вмів захоплюватися творами архітекторів, скульпторів, живописців абсолютно так само, як він художник захоплювався красою природи. Я зазначив у Грабаря-живописця три особливості... Перша – це готовність до ентузіазму і самий цей ентузіазм при зустрічі з красою. Друга – прагнення вибирати явища, де ця краса виступає в особливо піднесеному, як ніби в святковому розквіті. І третє – потреба усвідомити такі явища, як осередок або синтез національного життя...»

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *И. Грабарь. Моя жизнь. Автобиография.* – Москва–Ленинград, 1937.
2. *И. Грабарь. Письма. 1917-1941 гг.* – М., 1977.
3. *И. Грабарь. Письма. 1941-1960 гг.* – М., 1983.
4. *Г. Поспелов. Очерки визуальности. О картинах и рисунках. И. Э. Грабарь и современное искусствознание. К 25-летию со дня смерти // Новое литературное обозрение.* – М., 2013.
5. *Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в 7-ми томах.* – М., 1967.

REFERENCES

1. *I. Grabar'. Moya zhizn'. Avtomonografiya.* – Moskva-Leningrad, 1937.
2. *I. Grabar'. Pis'ma. 1917-1941 gg.* - M., 1977.
3. *I. Grabar'. Pis'ma. 1941-1960 gg.* - M., 1983.
4. *G. Pospelov. Ocherki vizual'nosty. V kartinakh i risunkakh. I. E. Grabar' i sovremennoye iskusstvovznaniye. K 25-letiyu so dnya smerti // Novoye literaturnoye obozreniye.* - M., 2013.
5. *N. V. Gogol'. Sobraniye sochineniy v 7-mi tomakh.* - M., 1967.

Стаття надійшла до редакції 4 лютого 2018 року

УДК 75.071.1 Архипенко

Орест ГОЛУБЕЦЬ,

*професор, доктор мистецтвознавства,
Львівська національна академія мистецтв,
член-кореспондент НАМ України,
м. Львів, Україна*

**ОЛЕКСАНДР АРХИПЕНКО:
ВИЗНАНИЙ І НЕВИЗНАНИЙ ГЕНІЙ**

Голубець О. М. Олександр Архипенко: визнаний і невизнаний геній. О. Архипенко належить до числа видатних представників українського авангарду початку ХХ ст. Його ім'я стоїть поряд з найвідомішими світовими творцями, які спричинили значний вплив на подальший розвиток модерного мистецтва. За часів перебування в Європі та Америці він організував 125 персональних виставок. Чимало виданих художників вважали себе послідовниками виданого українця. Новаторські ідеї О. Архипенка, його багата творча практика та унікальний педагогічний талант в Україні були на довгі десятиліття відкинуті у забуття. У 1987 р. не відбулося святкування 100-річчя від дня народження художника. До сьогодні не можемо стверджувати, що доробок митця належним чином використовується у процесі навчання та творчого зростання української творчої молоді.

Ключові слова: Олександр Архипенко, мистецтво першої половини ХХ ст., модерна скульптура, український авангард.

Голубець О. М. Олександр Архипенко: признанный и непризнанный гений. О. Архипенко принадлежит к числу выдающихся представителей украинского авангарда начала ХХ века. Его имя стоит рядом с известнейшими мировыми творцами, которые призвели значительное влияние на последующее развитие современного искусства. Во время пребывания в Европе и Америке он организовал 125 персональных выставок. Новаторские идеи О. Архипенка, его богатая творческая практика и уникальный педагогический талант в Украине на долгие десятилетия были отброшены в забвение. В 1987 г. не состоялось празднования 100-летия со дня рождения художника. До сегодняшнего дня не можем утверждать, что созданное художником надлежащим образом используется в процессе учебы и творческого роста украинской творческой молодежи.

Ключевые слова: Олександр Архипенко, искусство первой половины ХХ века, современная скульптура, украинский авангард.

Holubets O. Olexander Arkhypoenko: recognized and unrecognized genius. O. Arkhypoenko is one of the prominent representatives of the Ukrainian avant-garde of the early twentieth century. His name stands next to the most prominent world artists who have had a significant impact on further development of modern art. During his stay in Europe and America, he organized over 125 personal exhibitions. Many famous artists considered themselves followers of the outstanding Ukrainian.

One of the basic principles used by O. Arkhypoenko was the theory of «empty space», which envisaged the organic unity between form and emptiness in the form of «anti-form». The stereotypical interpretation of sculpture also destroyed the effective use of light and transparent planes. Another fundamental innovation was the return of color to sculptures, completely superseded by classical art. In addition to voluminous compositions, the artist creates «sculptural painting» – relief compositions, where form and color play an equivalent role, organically merging into one whole. Along with the artistic practice, the artist paid attention to the education of young artists and founded his own artistic schools everywhere (Paris, Berlin, New York).

O. Arkhypoenko's innovative ideas, his rich artistic practice and unique pedagogical talent in Ukraine have been obliterated for many decades. He was represented as a «stranger», although the facts showed the opposite: O. Arkhypoenko always considered himself a Ukrainian and missed his native land. In 1987 in Ukraine there was no solemn celebration of the 100th anniversary of the artist's birthday. Until today, we can not claim that the artist's achievements are properly used in the learning process and creative development of Ukrainian artistic youth.

Keywords: Olexander Arkhypoenko, art of the first half of the twentieth century, modern sculpture, Ukrainian avant-garde.

Постановка проблеми. Аналіз основних досліджень та публікацій. Долі українських митців впродовж ХХ ст. склалися по-різному: одні отримували світове визнання і заслужений авторитет, іншим загрожували репресії та фізичне знищення. Яскравим прикладом сказаному є життєві шляхи двох геніальних творців – Олександра Архипенка та Михайла Бойчука. Кожен з них відстоював власні, не схожі чи, навіть, протилежні позиції, але обидва досягли вершин слави. Майже одночасно вони прибули до європейського центру модерного мистецтва – Парижа. Різницю у тому, як і коли завершилося їхнє життя, визначив лише один фактор – О. Архипенко назавжди покинув Україну, а М. Бойчук повернувся і його життя трагічно обірвалося. На 22 роки раніше.

В Україні О. Архипенко і його новаторські ідеї на довгі десятиліття були відкинуті у забуття. За радянських часів про творчість видатного українця воліли не згадувати. Лише під час «відлиги», в журналі «Вітчизна», появилася перша стаття про О. Архипенка, а підготовлене 1968 р. В. Коротичем монографічне видання так і не було опубліковане: «... У видавництві “Мистецтво” (захоплену рецензію написав Микола Бажан) книгу розсипали. Причиною став донос в ЦК, яким всесвітній авторитет Архипенка плюс академічна думка Бажана були перекреслені моментально. Нічого не зробиш, моя книжечка про Архипенка, яка помітно постаріла, вийшла лише через 20 років...» (переклад з російської – О. Г.) [7:1].

Відверто деформовані в тоталітарному суспільстві погляди на мистецтво ХХ ст. виявилися дуже стійкими. Мабуть, саме тому 1987 р. у нас не відбулося урочистого відзначення 100-річчя від дня народження О. Архипенка, а організована за кордоном грандіозна виставка, присвячена цій непересічній події, так і не одержала належного резонансу. В той час, коли у світі існували десятки великих альбомів і фундаментальних мистецтвознавчих досліджень, присвячених скульптурному генію, опублікованих різними мовами, перший альбом творів О. Архипенка (якщо його взагалі можна назвати альбомом), гротесково маленького формату, зі вступною статтею-есе згаданого В. Коротича, був надрукований в Києві лише у 1989 р. [8]. Для порівняння згадаймо, що значно раніше, у 1930-х рр., АНУМ планувала опублікувати у Львові монографію про О. Архипенка. Збереглися матеріали і фотографії до цього видання, яке, на жаль, так і не було здійснене [16:86].

Мета роботи – виявити феномен видатної творчої особистості Олександра Архипенка та очевидну недооцінку його новаторських ідей в сучасному культурно-мистецькому середовищі України.

Виклад основного матеріалу. О. Архипенко володів енергією першовідкривача, що генетично передала йому від батька: «... Цей син київського інженера-винахідника, професора механіки в університеті Святого Володимира Порфирія Архипенка, був шаленим до праці! Його руки не могли, не вміли бути без діла». Результати багатолітньої праці

художника – вражаючі. Він організував 125 персональних виставок: ...117 галерей світу – від Нью-Йорка до Токіо – гостинно відчинили свої двері перед творами митця» [14, 76].

Виняткове значення творчого доробку О. Архипенка, низки здійснених ним новаторських експериментів і відкриттів, які принципово змінили розуміння завдань і можливостей скульптурної пластики, визнане в усьому світі. Його ім'я стоїть поряд з найвидатнішими творцями: «Вплив цього майстра на увесь розвиток мистецтва ХХ ст. незаперечний – саме він з кількома видатними художниками – П. Пікассо, Ж. Браком, М. Дюшаном, В. Кандинським, К. Бранкузі визначив мистецьку парадигму минулого століття». Його нестримну новаторську потугу можна прирівнювати хіба що до непересічного таланту П. Пікассо: «На початку ХХ ст. і Пікассо, і Архипенко відкривали нові можливості мистецької лексики, та самі засади їхньої творчості мали багато спільного. Обидва вони були, насамперед, винахідниками, піонерами. Слідом за ними, подолавши тимчасову розгубленість, йшли послідовники, обганяючи подекуди лідера на шляху, що він для них торував. А тим часом лідер винаходив щось нове, йшов далі, знову залишаючи учням намічену стежину. Тому то так багато періодів налічують дослідники творчості Пікассо, тому й Архипенко все життя йшов від однієї ідеї до іншої, від винаходу до винаходу, не зупиняючись на досягнутому» [3:2].

Загальноновизнаним є вплив творчості О. Архипенка на багатьох видатних митців сучасності. Про це свідчать думки відомих фахівців. Д. Горбачов, зокрема, зазначає: «Історики мистецтва назвуть його генієм серед скульпторів ХХ ст. Пластичні ідеї українського різьбяр вріжуться круглими отворами в скульптуру англійця Мура, сплющать до двовимірності видовжені фігури швейцарця Джакометті, нададуть руху «мобілі» американця Калдера, поборознять рішучими лініями рельєфи італійця Манцу» [5:15]. За словами І. Горбачової: «Архипенко визначив шляхи розвитку скульптури ХХ ст. Адже і Генрі Мур, і Джакометті – ці майже культові постаті в мистецтві попереднього століття, мали себе за послідовників нашого земляка» [6:19].

Глибоко закорінений у прадавній культурі свого народу, захоплений дивовижною пластичною потугою знаменитих трипільських кам'яних баб, що «розбрелися» в українських степах, поліхромією сакральної скульптури, художник виявився небезпечним для українського радянського мистецтва. Його представляли в образі «чужинця», хоч факти свідчили протилежне – незважаючи на очевидну причетність до новаторських ідей авангарду, О. Архипенко ніколи не втрачав почуття самоідентифікації, завжди вважав себе українцем і сумував за рідною землею: «Хто знає, чи думав би я так, якби українське сонце не запалило в мені почуття туги за чимось, чого я сам не знаю» [6:19]. Довготривале перебування в Європі, а згодом у США, не змінило його синівської любові: «Він ніжно і часто згадував лише про Україну, де його в той час викреслили з усіх радянських реєстрів. Коли

він їхав до Америки, де згодом осів на довгі роки, то представив для візи паспорт тоді вже не існуючої Української Народної Республіки» (переклад з російської – О. Г.) [7:1]. В аспекті сказаного доречно згадати маловідомі досі факти: рідний брат О. Архипенка – Євген, був вояком армії УНР. Від 1921 р. він займався активною видавничою діяльністю у Львові, а в 1924–1925 рр. належав до управи «Товариства допомоги емігрантам з Великої України» [10:54].

Попри тривале перебування поза межами України, художник намагався не втрачати контактів з українським мистецьким середовищем. Так, 1922 р. він виставив твори у Берліні зі своїми «співвітчизниками Малевичем, Екстер, Філоновим, Поповою на знаменитій до нині експозиції радянського мистецтва в галереї Вані-Дімен». 1933 р., на великій міжнародній виставці в Чикаго, він показав свої праці в українському павільйоні. У 1930-х рр. художник стає членом львівської асоціації незалежних українських митців і дарує свої твори музеям Львова» [11:43].

За кордоном О. Архипенко зустрічається з відомими представниками вітчизняного мистецтва та чинить на них значний вплив. Показовими можуть бути його стосунки з Іваном Кавалерідзе та Олександром Довженком. Перший був однолітком і приятелем з часів навчання: «Обидва скульптори не сприйняли салонно-академічний класицизм, що його насаджували викладачі й залишилися без дипломів про освіту... Знаходили засоби, що гармонували з вимогами часу, їх втілювали і відображали. При цьому кожний з них завжди виявляв духовний зв'язок з національною культурою» [12:71]. І. Кавалерідзе зустрічався з О. Архипенком у Берліні. Обидва були знайомі з О. Довженком. Пояснюючи свої перші творчі здобутки та згадуючи про перебування у берлінській майстерні митця, О. Довженко говорив: «Це завдяки Архипенку, він вчасно мене підтримав, навчив вірити в свої сили, схоплювати найсуттєвіше» [13:68]. Варто згадати, що О. Довженко мріяв створити образ видатного скульптора у кіномаграфії. Цьому задуму, як і багатьом іншим, перешкодила тоталітарна система. Дружина О. Довженка згадувала: «...Олександр Петрович не мав змоги створити на екрані образи людей, які викликали його щире захоплення. Маю насамперед, на увазі постаті геніальних винахідників: зокрема Архипенка і Кондратюка. З першим він познайомився в Берліні і заприятелював, про другого випадково дізнався з зарубіжної преси» [13:69].

Одним із основних принципів, котрі використовував О. Архипенко, була теорія «порожнього простору», яка передбачала досягнення органічної єдності між формою і пустотою у вигляді «антиформи». У своїх роздумах О. Архипенко не був одиноком: подібні ідеї набували популярності на початку століття. Їх, зокрема, висловлював Анрі Бергсон: «предмет, якщо його знищити, залишає своє місце незайнятим, бо за гіпотезою, насправді це МІСЦЕ, тобто порожнеча, обмежена чітким обрисом, або інакше кажучи, ЩОСЬ» [1:247]. Обгрунтовуючи свої висновки, О. Архипенко проводив аналогії з музи-

кою: «... Ритм у музиці можливий лише тоді, коли звук настає за тишею, а тиша – за звуком... застосування тиші та звуку в симфонії подібне до застосування значущого простору в скульптурі» [8:57].

Ідеї художника виявляли споконвічний філософський підтекст і, разом з тим, закладали основи нової естетики. Не випадково сучасні дослідники говорять «про близькість художньої інтуїції О. Архипенка до засад Дзенбуддизму з його домінантним принципом «змістовної порожнечі»... як втілення «одкровення», тобто прориву в зону багатинформативної споглядальності «тиші – інтуїції – підсвідомого» [9:47].

Ефективність кардинальних перемін у скульптурній пластиці пояснює ще одне відкриття О. Архипенка – виразність контррельєфу: «...До митця прийшла ідея зробити наріжним каменем творчості не випуклість, на чому стояла класична скульптура, а впадину й порожнечу» [14:78]. В оптичному сприйнятті контррельєфу художник видобуває такі ж пластичні якості, як і у випуклій формі. Акцентоване протиставлення на цьому ґрунті межі світла і тіні, разом з плавним розгортанням динаміки випуклих та ввігнутих площин, навіює асоціацію з пластичними концепціями епохи бароко. Першим помітним успіхом на шляху органічного синтезу опуклості, ажуру і контррельєфу стала скульптура «Жінка, яка іде», створена у 1912 р. Подальший розвиток новаторських підходів позначили твори «Жінка, яка розчісує свою косу» (1915) і «Сидяча чорна вгнутість» («Сидяча фігура», 1916). Оцінюючи перспективу застосування згаданих ідей О. Архипенка у пізнішому історичному зрізі, згадаймо, насамперед, «досконалість порожнечі» у творчості відомого англійського скульптора Генрі Мура.

Ще одну можливість долання стереотипного трактування скульптури представляє використання світла і прозорих площин, яке базується на новітніх технологіях – винайденні пластмас, плексигласу та інших матеріалів. Як часто бувало у тодішньому мистецькому середовищі, новітні ідеї існували паралельно, перепліталися і взаємодоповнювали одна одну: «Ймовірно, що поштовх до цих пошуків йому надав Анрі Матіс, який від 1910 до 1913 рр. створив серію прозорих скульптур “Жанетт”, чим відкрив провідну для пластики ХХ ст. просторову прозорість скульптурної форми» [3:5]. Створена О. Архипенком з плексигласу скульптура «Мадонна» (1936) стала в той час своєрідною сенсацією мистецького життя. Однак і в цьому випадку художник не заспокоюється на здобутому – намагаючись досягти максимального пластичного ефекту та незалежності скульптури від зовнішнього освітлення, він використовує штучні джерела світла, розташовуючи їх у підставках [14:78].

Наступним нововведенням О. Архипенка було повернення у сучасну скульптуру кольору, витісненого класичним мистецтвом. Ідеї поліхромної скульптури у значній мірі інспірувало захоплення українськими традиціями: він «часто згадував з тої чи іншої нагоди народних майстрів України з їхнім непомільним смаком, з яким розмальовують вони іг-

рашки і керамічний посуд, різьблення іконостасів чи весільних скринь» і зважився на те, «чого не наважувалися зробити європейські різьблярі протягом багатьох сторіч: покрити веселковими кольорами грані і площини своїх скульптур, додавши радості й динаміки їхнім рухливим формам» [5:15].

Потреба присутності кольору в скульптурі для художника була цілком очевидною: «Хіба ми не милуємося різнокольоровими формами птахів, квітів та ін. Коли ми дивимося у дзеркало, хіба ми не бачимо себе як форму і колір? У нашому щоденному рухомому оточенні кольори переходять у форми, а форми – в кольори і нема форми без кольорів» [3:4]. Саме введення поліхромії найповніше виражало ідею О. Архипенка – домінування позитивної «вітаїстичної» енергетики. Спочатку вона була реалізована в скульптурній композиції «Медрано 1» (1912). Незважаючи на негативну реакцію мистецької критики, її значення згодом відзначив під час огляду «Салону незалежних» Г. Апполінер: «На відміну від моїх колег, які певні, що володіють естетичною істиною й ніколи не згадують такого незвичного твору, я щасливий, що можу повідомити про задоволення, яке мені дала ця вишукана скульптура» [3:4]. Концепцію багатобарвності продовжила «Карусель П'єро», яка нагадувала дитячу забавку (1912). Далі митець творить «скульптуроживопис» – рельєфні композиції, де форма і колір відіграють рівнозначні ролі, органічно зливаються в одне ціле.

Попри яскраво виражену поліхромію, художник пробує у своїх композиціях втілювати ще один неочікуваний засіб виразності – кінетизм. Вражаючим відкриттям на цьому шляху став винахід, запатентований О. Архипенком у 1927 році. У вирішення оригінального задуму художник вклав багато зусиль і коштів, пов'язував з ним значні сподівання. Про це, зокрема, свідчать слова із листа його матері: «... Він винайшов рухливий живопис, скоро закінчує і думає, що створить великий фурор в мистецькому світі...» [10:55]. Складний механічний пристрій, названий «Архипентурою» був експонований на виставці художника в Нью-Йорку, 1928 р. Проект викликав зацікавлення, однак не створив сенсації. Він залишився до кінця не зрозумілим, але справив значний вплив на майбутній розвиток мистецтва [15:86].

Незважаючи на прагнення нести у світ «вітаїстичну енергію», життя художника не було легким. Його експерименти випереджували час, нерідко породжуючи негативну суспільну реакцію. Так, на першій персональній виставці 1906 р., коли 19-річний Архипенко звертається до хроматичної і поліхромної скульптури, він викликає відверте «невдоволення призвичаєної до бронзи, мармуру і гіпсу публіки» [14:77]. У США, за часів антикомуністичної істерії, так званого «маккартизму» (1949), його звинувачували у причетності до «революційного марксизму». Здивований такими висновками художник пише: «Який хаос, західні політики трактують модерне мистецтво як комуністичне, тим часом, у комуністичних країнах те саме модерне мистецтво оголошують небезпечною примхою захід-

ної буржуазії. Комуністи вилучили мої твори з своїх музеїв. Гітлер просто знищив їх під час політичного цькування вільного духу. Сучасне мистецтво, як мистецтво, не пов'язане ні з комунізмом ні з іншою політичною доктриною. Воно живе від себе і для себе і служить для розумного творчого виховання...» [6:19].

Поруч з творчою практикою, художник приділяв увагу питанням виховання і всюди, де б не опинявся, засновував власні мистецькі школи. Щедро ділився своїми новаторськими ідеями з молоддю у Парижі і Берліні [9:46]. 1923 р. в Нью-Йорку він відкрив школу, де бажаючі могли вивчати основи живопису, скульптури, кераміки, рисунку і дизайну [4:7].

Педагогічний талант О. Архипенка ніколи не був реалізований в Україні. У 1929 р. Київський художній інститут запросив його до складу місцевої професури. Та, мабуть, О. Архипенко, постійно листуючись з братом, який у той час проживав у Львові, знав чим загрожує йому приїзд в радянську Україну під час розгортання репресій проти кращих представників інтелігенції. Його відмова була однак тактовною: «...Обставини моєї педагогічної і художньої роботи за кордоном не дозволяють тепер приїхати до Києва. Для зміцнення зв'язків з Києвом пропоную прийняти як подарунок бронзове погруддя – портрет диригента Менгельберга...» [5:18].

Висновки. Педагогічний талант О. Архипенка та його вплив на творчість багатьох видатних митців залишаються незаперечними. Разом з тим, справедливою можна вважати й таку думку: «Сам Олександр Архипенко настільки повно втілював свої ідеї, що не залишив нам нічого, що можна було б продовжити. Славені майстри не залишають прямих учнів чи послідовників» [16:89].

ЛІТЕРАТУРНА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Архипенко О. Теоретичні нотатки // Хроніка 2000. – 1999. – № 5 (7). – С. 243-249.
2. Архипенко Олександр. – Київ, 1989. – С. 97.
3. Асєєва Н. Ідеї Олександра Архипенка у мистецькій практиці ХХ століття // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 2-6.
4. Білокин С. Листи Олександра Архипенка до Святослава Гордінського // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 7-14.
5. Горбачов Д. І архіст, і футурист Олександр Архипенко. 1987–1964 // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 15-18.
6. Горбачова І. «Поголоси» про Олександра Архипенка // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 19-20.
7. Коротич В. Затоптаний слід // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 1.
8. Олександр Архипенко. – К.: Мистецтво, 1989. – 64 с., іл.
9. Петрова О. «Просторові паузи» Олександра Архипенка – феномен таємниці // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 45-47.
10. Сварник Г. Листи Олександра Архипенка до брата Євгена Архипенка в Національній бібліотеці у Варшаві // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 54- 64..
11. Сидор О. Жовтень. – 1988. – № 2. – С. 79-86.
12. Синько О. З кіноархіву пам'яті // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 67-69.
13. Синько Р. Олександр Архипенко та Іван Кавалерідзе // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 70-72.

14. Степовик Д. Архипенківськими місцями Нью-Йорка й околиць // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 75-83.

15. Сусак В. Архипентура Олександра Архипенка // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 84-87.

16. Хоменко Я. Творча особистість Олександра Архипенка та її вплив на сучасну українську скульптуру // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 88-90.

REFERENCES

1. Arxypenko O. Teoretychni notatky // Xronika 2000. – 1999. – # 5 (7). – S. 243-249.
2. Arxypenko Oлександр. – Ky'yiv, 1989. – S. 97.
3. Asyeyeva N. Ideyi Oлександра Arxypenka u mystecz'kij praktyci XX stolittya // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 2-6.
4. Bilokin S. Ly'sty Oлександра Arxypenka do Svyatoslava Gordyn'skogo // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 7-14.
5. Gorbachov D. I arxyist, i futuryst Oлександр Arxypenko. 1987–1964 // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 15-18.
6. Gorbachova I. «Pogolosy» pro Oлександра Arxypenka // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 19-20.
7. Koroty'ch V. Zatoptanyj sled // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 1.
8. Oлександр Arxypenko. Ky'yiv: My'steczstvo, 1989. – 64 s., il.
9. Petrova O. «Prostorovi pauzy» Oлександра Arxypenka – fenomen tayemny'ci // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 45-47.
10. Svarnyk G. Ly'sty Oлександра Arxypenka do brata Yevgena Arxypenka v Nacional'nij biblioteci u Varshavi // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 54- 64..
11. Sydor O. Zhovten. – 1988. – # 2. – S. 79-86.
12. Syn'ko O. Z kinoarxivu pam'yati // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 67-69.
13. Syn'ko R. Oлександр Arxypenko ta Ivan Kavaleridze // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 70-72.
14. Stepovyk D. Arxypenkivs'ky'my' miscyamy' N'yujorka j okoly'cz' // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 75-83.
15. Susak V. Arxypentura Oлександра Arxypenka // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 84-87.
16. Xomenko Ya. Tvorchcha osoby'stist' Oлександра Arxypenka ta yiyi vplyv na suchasnu ukrayins'ku skulpturu // Materialy konferenciyi «O. Arxypenko i svitova kul'tura XX stolittya». – Nacional'nyj xudozhnij muzej Ukrayiny, 2001. – S. 88-90.

Стаття надійшла до редакції 10 травня 2018 року

УДК 75.071.1 Musson 437.6

Даніела БАРНОВА,
історик мистецтва,
заступник директора
Земплінського музею в Міхаловцях,
м. Міхаловце, Словаччина

MOUSSON.
SVET FARIEB A SVETLA

Даніела Барнова. Муссон. Світ фарб і світла. Публікація з'явилася з нагоди 130-річчя від дня народження Теодора Йозефа Муссона (1887–1946), який від 1911 до 1944 жив і працював у Міхаловцях.

Видавець публікації: н. о. Друзі Земпліна у співпраці з містом Міхаловце у видавництві PRO, Банска Бістріца. Укладач публікації: інж. Владімір Секела. Автори публікації: д-р Мартін Молнар, історик Земплінського музею в Міхаловцях. Життєпис – магістр Дана Барнова, мистецтвознавець. У виданні подано 154 репродукції творів Теодора Йозефа Муссона з різних періодів його творчості. Картини походять з приватних збірок та з колекції Земплінського музею в Міхаловцях – найбільшої в Словаччині колекції робіт цього митця. Видання здійснено за фінансової допомоги міста Міхаловце.

Ключові слова: Теодор Муссон, Земплінський музей, Друзі Земпліна, живопис.

Daniela Barnova. Mousson. World of Colors and Light. The publication has appeared on the occasion of 130th anniversary of the artist Teodor Jozef Mousson (1887–1946), who lived and worked in Michalovce in 1911–1944.

Publisher: Priatelja Zemplina (Friends of Zemplin) n. o. in cooperation with the city of Michalovce in PRO publishing house, Banska Bystrica. Publication compiler: ing. Vladimír Sekela. Authors of publication: dr. Martin Molna, a historian of Zemplin museum in Michalovce. Biography – Mgr. Dana Barnova, an art historian of Tvorba association. Included in publication are 154 reproductions of Teodor Jozef Mousson's works from private collections and from Michalovce Zemplin museum, which owns the largest collection of works of this artist in Slovakia. The publication appeared with financial help of the city of Michalovce

Key words: Teodor Jozef Mousson, Zemplin museum, Priatelja Zemplina, painting.

Daniela Barnova. Mousson. Svet farieb a svetla. Publikácia vznikla pri príležitosti 130. výročia narodenia maliara Teodora Jozefa Moussona (1887–1946), ktorý v rokoch 1911–1944 pôsobil v Michalovciach.

Vydavateľ publikácie: Priatelja Zemplína, n. o. v spolupráci s Mestom Michalovce vo vydavateľstve PRO, s. r. o. Banská Bystrica. Zostavovateľ publikácie: Ing. Vladimír Sekela. Autori publikácie: dr. Martin Molnár, historik Zemplínskeho múzea v Michalovciach. Životopis Mgr. Dana Barnová, historička umenia ZM Tvorba. Do publikácie bolo zaradených 154 obrazov Teodora Jozefa Moussona z rozličných období jeho tvorby. Obrazy pochádzajúce zo súkromných zbierok a zo Zemplínskeho múzea v Michalovciach, ktoré vlastní a spravuje najrozsiahlejšiu zbierku diel tohto umelca na Slovensku. Publikácia vyšla s finančnou podporou Mesta Michalovce.

© Даніела Барнова, 2018

Вýtvarné umenie na Slovensku v prvej polovici 20. storočia ako východisko pre tvorbu T. J. Moussona (uvеденіе до контексту nášо вýtvarného umenia).

Každé dejiny – nevyнімајúc pritom dejiny umenia – predstavujú odraz i kombináciu rôznych faktorov, ktoré ich spoluvytvárajú, vplývajú na ne a ovplyvňujú ich, sú tiež odrazom rôznych interpretácií a pohľadov.

Stredná Európa vždy bola a stále je križovatkou kultúr. Umenie na Slovensku na prelome 19. a 20. storočia sa muselo vyrovnávať s mnohými historickými spoločenskými premenami v relatívne krátkom čase – s minulosťou, tradíciou, ako aj s novými prejavmi a zmenami funkcie umenia.

Pri hodnotení výtvarného umenia na Slovensku v prvej polovici 20. storočia umenoveda vo význame «slovenské» chápe jednak tvorbu pôvodom slovenských autorov, jednak diela tu žijúcich neslovenských umelcov, respektíve «umelcov slovenských tvorbou» [1]. «Zoznam autorov tohto obdobia vždy obsahoval aj neslovenské mená, dokonca sa priberali stále nové a noví autori», ktorí svojou tvorbou neraz významne prispeli – priamo alebo nepriamo – k rozvoju slovenského umenia [2].

Umenie, ktoré vzniklo na území dnešného Slovenska, tvorilo súčasť európskej kultúry. Jej umelecké centrá boli východiskom pre domácu tvorbu, ale často iba v sprostredkovanvej podobe.

Výtvarné umenie na Slovensku, ktoré sa okolo roku 1910 rozvíjalo v impresionistickom duchu, predstavovalo odvážnejšie narábanie s farbou, so žiarivými valérmi. Predmetom skúmania sa stala predovšetkým problematika svetla a svetelných účinkov na farbu, tak dôležitá pre impresionistické maliarstvo.

Na našom území sa impresionizmus vo svojej čistej – ortodoxnej forme, respektíve podobe prezentoval iba výnimočne (napríklad v tvorbe Maxa Schurmannu); škála ohlasov naň je však dosť pestrá. V prvom rade ide o plenérovú maľbu v tomto duchu – najmä o luminizmus, ktorý je umenovedou považovaný za neskorú, záverečnú fázu impresionizmu [3].

Z dôvodu absencie výtvarného školstva na území Slovenska boli umelci «nútení» študovať na akadémiách v zahraničí – v Budapešti, Mníchove, vo Viedni, ojedinele aj v Paríži. Popri klasickej akademickej výučbe im tam taktiež sprostredkovali princípy moderných umeleckých prúdov v Európe (impresionizmu, secesie, symbolizmu, expresionizmu, okrajovo fauvizmu a kubizmu).

Podľa vzoru barbizónskej školy v tomto období vznikali umelecké kolónie, ktoré sa prirodzene zameriavali na plenérovú maľbu. Charakteristické bolo pritom ich nové videnie prírody, komponovanie bez prípravy a kresba priamo v teréne. To všetko poskytovalo umelcom dostatok podnetov, respektíve dávalo možnosť na ich pretlmočenie či zacytenie v podobe chvíľkových dojmov a atmosféry.

Tieto umelecké kolónie predstavovali fenomén 19. a začiatku 20. storočia. Vznikali z potreby nových tém či odpútania sa od princípov akademického umenia, respektíve oficiálneho umenia vôbec. Prvou bola francúzska barbizónska umelecká kolónia, v ktorej išlo o dôsledných plenéristov. V roku 1896, zásluhou Simona Hollósyho – odchovanca mníchovskej Akadémie, vznikla v sedmohradskom meste Nagybánya (dnes Baia Mare v

Rumunsku) prvá umelecká kolónia v rámci Uhorska. Postupne sa stala dôležitým kultúrnym strediskom. Simon Hollósy tiež inklinoval k plenérovej maľbe. Vo svojej súkromnej škole zároveň sústredil mladých umelcov, ktorí mali podobný názor. Kolóniu navštívili i mnohí umelci, ktorí potom určovali smerovanie slovenského výtvarného umenia. Ďalšie početné umelecké kolónie vznikali v Nemecku. V roku 1902 zas vznikla umelecká kolónia v Szolnoku. Prvú takúto kolóniu na území dnešného Slovenska (Horného Uhorska) založil J. Augusta s E. Pacovským v Detve. Existovala však len pár rokov. Spomedzi umelcov možno uviesť E. Halásza – Hradila (1973-1948), K. Kováriho Kačmárika (1882-1916), L. Csordáka (1864-1937), ale aj Teodora Jozefa Moussona (1887-1946).

Tvorba Teodora Jozefa Moussona v kontexte dejín výtvarného umenia na Slovensku

Výtvarné umenie prvej polovice 20. storočia na východnom Slovensku tvorí významnú kapitolu v rámci dejín slovenského umenia. Najvýznamnejší, priam určujúci význam pre vývin výtvarného umenia na Slovensku mal vznik takzvanej východoslovenskej košickej avantgardy v 20. rokoch 20. storočia, ktorá bola orientovaná na nové idey.

Do tohto obdobia sa datuje i tvorba «maliara a monografistu Zemplína» Teodora Jozefa Moussona (15. december 1887, Hőgyész – 6. november 1946, Trenčín). Uvádzaná a hodnotená bola donedávna iba v širších súvislostiach a do kontextu dejín výtvarného umenia 20. storočia na východnom Slovensku ju zaradovali poväčšine len v sumarizujúcich umenovedných prácach a dobovej, prevažne regionálnej tlači. Tvorbe tohto výnimočného maliara boli venované aj texty katalógov k výstavám, ktorých výpočet je tiež dosť rozsiahly.

Marián Váross, popredný slovenský umenovedec (historik umenia), uvádza: «Zemplínsky ľud našiel svojho žánristu v maliarovi T. Moussonovi (1887-1946), ktorý sa po štúdiách u Eduarda Ballu ...usadil v Michalovciach. Moussonova maľba prešla na začiatku vývojovými zmenami. Tematicky ... inklinoval k žánru... Potreba čistej až ostrej farebnosti stávala sa u Moussona čoraz výraznejšou, a tak postupne prechádza k temperamentnej škrvrnovej maľbe prenikavého kobritu, ktorý v zásade čerpá z farebných vlastností zemplínskeho ženského kroja... nevdojak sa tu pozorovateľovi asociuje raná tvorba Úprkova» [4].

Teodor Jozef Mousson však svojou tvorbou nepredstavoval to najradikálnejšie vo vývine umenia svojej doby a prostredia. S jemu vlastnou usilovnosťou a neúnavnou snahou o sebazdokonaľovanie vytvoril svojrázny a zároveň charakteristický, neustále sa vyvíjajúci a meniaci maliarsky prednes. Pri aktuálnej téme jeho «znovuobjavenia» nemožno opomenúť fakt, že azda iba nedostatok príležitostí a kontaktov s centrami výtvarného umenia, prípadne naviazanosť na takmer zabudnutý a umelcami nepovšimnutý kraj ho nevyniesli na piedestál slovenského výtvarného umenia. Teodor Jozef Mousson bol však «objavený» už počas svojho života – okrem nadšených návštevníkov výstav mal tiež početných obdivovateľov predovšetkým z radov českých intelektuálov, prichádzajúcich po roku 1918 na Slo-

vensko, boli to i priatelia či známi z jeho pobytov v Prahe alebo Ostrave. Zrozumiteľnosť, istá nostalgia a emotívnosť diel Teodora Jozefa Moussona tak imponuje divákovi dodnes.

Počiatky a východiská tvorby Teodora Jozefa Moussona

Tvorbu Teodora Jozefa Moussona – rovnako, ako v prípade iných výtvarných umelcov – nie je možné rozčleniť na presné, chronologicky za sebou nasledujúce úseky. I napriek tomu možno sledovať niekoľko období, ktoré charakterizujú rozdielne, prelínajúce sa tendencie a rôznorodé prístupy k maľbe, ku kompozícii či k farebnosti. Určované boli pritom mnohými okolnosťami, ktoré zároveň ovplyvňovali i výsledky umelcovej činnosti.

Obdobie po roku 1909 bolo poznamenané akademickým realizmom z čias štúdií Teodora Jozefa Moussona u profesora Eduarda Ballu v Budapešti (1905 – 1909), ktorý zotrval na princípoch tradičného ateliérového vyučovania, poskytujúceho kvalitnú kresliarsku i maliarsku prípravu. Charakterizujú ho realistické, formálne («v snahe podchytiť materiálnosť reality») dokonale spracované ateliérové kompozície, portréty a zátišia. Teodor Jozef Mousson si totiž uvedomoval dôležitosť dobrých základov, rešpektoval aj «akademický drill». Znalosť anatómie pritom považoval za samozrejmosť. Podľa jeho vyjadrení musí dobrý umelec kresliť a maľovať v rýchlosti, akoby automaticky. Kresba a maľba tak musia byť jeho prirodzenou súčasťou.

Z prvých prác sa zachovali predovšetkým technicky majstrovsky prevedené zátišia a portréty, akceptujúce «konvenčné vkusové a estetické kritériá».

Ak v počiatkoch nadväzoval na ateliérovú prax (pretože prevládala záujem o «solídne maľby»), postupne dochádzal v jeho tvorbe ku kontrastu až rozporu medzi výtvarnými požiadavkami v duchu akademickej maľby a požiadavkami «zachovania vnemu» v plenérovej tvorbe. Farba, ktorá nepredstavuje len výplň kresby, ale má samostatné výsostné postavenie, by mala byť podľa Teodora Jozefa Moussona nanášaná rovnako suverénne, ako suverénne vzniká kresba.

Príchod do Michaloviec

Zaujímavou «hrou osudu» sa Teodor Jozef Mousson dostal v roku 1911 do Michaloviec. Príchod do malého poľnohospodárskeho mestečka na východe Slovenska – mimo spoločenských a kultúrnych centier – bol, samozrejme, výrazným medzníkom v jeho živote.

V rokoch 1911-1919 pôsobil ako učiteľ kreslenia (a nemčiny) na michalovskej meštianskej škole, čiastočný úväzok mal i na tunajšej Učňovskej remeselníckej škole.

Počiatkové sklamanie zo vzdialeného, cudzieho prostredia čoskoro vystriedalo očarenie z množstva pre maliara inšpiratívnych podnetov, ktoré tento zabudnutý, chudobný kraj poskytoval.

Zemplínske slnko, krajina, folklór, farebná krása krojov – to všetko vyvážilo sklamanie z prostredia, ktoré umeniu nepriala predovšetkým vo vzťahu k dosahu na kultúrne umelecké strediská.

Obdobie plenérového krajinárstva

Prostredie Michaloviec vystriedal Teodor Jozef Mousson v období prázdnin v roku 1912 za plenérový

pobyt v letnom umeleckom stredisku – v umeleckej kolónii, vedenej v tom čase profesorom Karolom Ferenzym v sedmohradskej Nagybányi (dnes Baia Mare v Rumunsku).

Tento čas bezprostredného kontaktu s prírodou, i napriek väčším očakávaniam, priniesol pre umelca aj množstvo podnetov v rámci tvorby. Jeho plenérovú malbu tak charakterizovala snaha «naučiť sa zásady modernej malby v prírode», zachytiť realitu a vystihnúť atmosféru námetu.

Vznikali ešte farebne a svetelne nesmelé krajinky a kompozície s figurálnou zložkou, boli však prínosom pre jeho tvorbu – Teodor Jozef Mousson začal už suverénnejšie pracovať s farbou, postupne sa uvoľňoval jeho rukopis, objavil sa tiež cielený záujem o svetlo a jeho účinky i vo vzťahu k farbe.

Na pobyt v Nagybányi následne nadviazali opakované študijné cesty do Talianska – do miest Fiume a Benátky v rokoch 1913 a 1914, ktoré predstavovali pre Teodora Jozefa Moussona silný zdroj inšpirácie a námetov, podobne ako motívy z pobrežia Dalmácie s prírodnou architektúrou a hornatým masívom v pozadí.

Umelec, očarený novou krajinou a svetlom, vytvoril početné kompozície morského pobrežia, prístavov a uličiek. Vzhľadom na prostredie a podnebie či farebne aj svetelne bohatý námet by sa v týchto dielach očakávalo výraznejšie pôsobenie a prejavenie svetla – morské krajiny a veduty v podaní Teodora Jozefa Moussona sú však poznačené istou nostalgiou, zvláštnou náladovosťou, sprostredkovanou jemným hmlistým, akoby «strateným», rozptýleným svetlom a nenápadnou farebnosťou s ešte obmedzenou farebnou škálou. Striebristý opar hmloviny, ktorá sprostredkováva neopakovateľné variácie a premeny svetla v tomto inšpirujúcom prostredí, pritom dodáva dielam umelca zvláštne čaro.

Teodor Jozef Mousson ale postupne akceptoval premeny svetla na slnkom prežiaranom pobreží a svetelné reflexy na vodnej hladine. Ustúpil tak od nostalgických začiatkov a rozšíril svoju paletu farieb základného radu. Jeho zmysel pre reálne zobrazenie sa premietol v lyrických pohľadoch na zákutia krajiny a prímorské prostredie. Paleta umelca sa už priklonila k odvážnejšej farebnej skladbe, ako aj k uvoľnenejšiemu rukopisu. Vznikli tak svieže krajinárske kompozície, ktorých farebnosť a svetelnosť bola priam predurčená prostredím.

Návrat do Michaloviec

Príchod späť do Michaloviec a školského prostredia znamenal pre Teodora Jozefa Moussona i návrat k istej subjektívnej emotívnosti v malbe. Nepokračoval tak v nastupujúcich, študijnými pobytmi a cestami naznačených tendenciách.

Obdobie okolo roku 1915 je v tvorbe umelca charakterizované istým náladovým momentom, a to v rámci motívu jesenných trhov, mestských vedút a zimnej krajiny. Práve cit pre vystihnutie atmosféry, vyjadrenie pocitu či náladovosti krajiny robí jeho diela prevažne malých rozmerov veľmi prítlačlivými.

Repertoár námetov týchto malieb, tvorených s čoraz výraznejším záujmom o svetelné účinky, Teodor Jozef Mousson obohatil o tematiku všedného života, ktorú povýšil na úroveň, hodnú výtvarného spracovania. S

citlivosťou maliarskeho stvárnenia smútkom a nostalgiou poznačených mestských vedút s figurálnou stafážou tak vytvoril diela, charakteristické istou uvoľnenosťou a pastóznymi nánosmi šedohnedých tónov, ktoré sú kde-tu oživené svetelnými či farebnými detailami.

Obdobie po vzniku Československej republiky

Dejinný úsek po roku 1918 je charakterizovaný výraznými spoločensko-politickými zmenami a istým nacionálnym uvoľnením, čo – samozrejme – neobišlo ani región Zemplína.

Dôležitý medzník v živote Teodora Jozefa Moussona predstavoval rok 1919. Zanechal totiž učiteľské povolanie a stal sa umelcom v slobodnom povolaní, čím sa doslova «oslobodil» pre tvorbu. Mal tiež viac možností chodiť na mestské trhy, ktoré mu poskytovali nevyčerpatelný zdroj námetov.

Bolo to i obdobie záujmu o dedinský ľudový žáner, respektíve prechodu k fáze žánrových kompozícií s trhovou tematikou, ktorú naplno rozvinul v druhej polovici 20. rokov.

Motívy trhov boli tiež čoraz viac predmetom objednávok. Oblube sa tešili najmä obrazy s rozoznatelnou architektúrou Michaloviec i trhové scény s dominantnými figurálnymi kompozíciami, v rámci ktorých umelec spájal – v krojovaných postavách predávajúcich dedičaniek a mestských paničiek – vidiecky a mestský prvok.

Častým a dobre sa predávajúcím artiklom boli – po pri trhovách motívoch – i kompozície zimnej krajiny, plne vystihujúce náladovosť a neopakovateľnú atmosféru tohto ročného obdobia. Sneh sa tak stal ďalším umelcovým «živlom». Svetlo a množstvo farieb, ktoré dokázal maliar uplatniť v rámci zimnej krajiny (ide predovšetkým o zemplínsku krajinu z okolia Michaloviec), možno pritom považovať za rovnocenné s výraznou svetelnosťou a farebnosťou diel, zachytávajúcich horúce letné dni.

Maliarsky prednes umelca sa tak postupne stal razantnejším. Jeho malba si vyžadovala rýchly záznam a náznakovosť, čomu vyhovovali malé formáty, priam predurčené pre skice – štúdie (ako tieto autentické záznamy sám nazýval, hoci často išlo o takmer hotové diela). Maliar sa ešte neodvažoval použiť výraznejšie kontrastné pigmenty. Postupne sa však vo svojich dynamickejších kompozíciách dopracoval k sviežejšiemu, odvážnejšiemu rukopisu a farbe, prostredníctvom deleného rukopisu až takmer k škvrnovému záznamu. Ten dokonale vystihoval prchavosť okamihu, ktorý sa snažil zachytiť a pri ktorom bola najdôležitejšia svetelno-atmosférická zložka.

Dôležitá bola tiež etnografická stránka jeho tvorby – dokumentácia zemplínskych krojov.

Uvedené obdobie, charakterizované svižnosťou záznamu, dynamikou prejavu a vyváženou farebnosťou, v rámci ktorého vznikol i «denník zemplínskeho malmesta», bolo teda možné považovať za «šťastné», za akýsi vrchol tvorby Teodora Jozefa Moussona.

Oblúbenosť jeho «veselých obrazov, plných kypiaceho života, farieb a svetla» priniesol príklon k dekoratívizmu a istý remeselný manierizmus v malbe.

Umelcom neopakovateľný rýchly záznam deja v priamom kontakte s prírodou bol evidentný najmä pri štú-

diách, vytváraných v plenéri; ateliérové realizácie tento «šmrnc» strácali, pretože im chýbal rýchly švih štetca, vnášajúci do obrazu istú dynamiku.

Teodor Jozef Mousson bol tiež kritizovaný, a to za opakované námety. Kompozície s motívom trhov totiž prirodzene varioval, vydarené diela však nikdy nekopíroval.

Obdobie 30. rokov v súvislosti s tvorbou autora umenovedná literatúra – kvôli niektorým rozmerným, farebne i štylisticky preexponovaným kompozíciám, spracovaným často, respektíve prevažne v ateliéri, umelo vykonštruovaným, bez kontaktu so skutočnosťou – označuje za «úpadkové»; tento názor bol ale neskôr prehodnotený.

Interpretácia tejto neskorej fázy tvorby umelca, keď vytváral – paralelne s maľbami, vznikajúcimi v autentickom prostredí – aj mnoho «komerčných» diel rozličnej kvality (ako viacerí iní umelci), je zložitá.

Posledné roky tvorby

Dané obdobie (po roku 1944) bolo poznačené chorobou umelca a iba čiastočným návratom k tvorbe – takmer výlučne akvarelových štúdií. Spôsob použitia farieb v nich Teodor Jozef Mousson označoval za expresionistický, hoci uvedené smerovanie ako také odmietal, pretože deformovalo tvar: «Farebnosť nesmie ísť na úkor formy; nikdy by som nedovolil, aby kresba nebola presná... farby, s nimi som narábal ako impresionista...»

Zhrnutie

Tvorba Teodora Jozefa Moussona predstavuje neoddeliteľnú súčasť slovenského výtvarného umenia prvej polovice 20. storočia. Rozvíjala sa v období hľadania «národného v umení». Samotný maliar sa danej otázke programovo nevenoval «Riešil vlastné výtvarné témy bez akceptácie súvislostí, ponúkané spoločenským a kultúrnym vývinom. Aj keď žil v ústraní malého poľnohospodárskeho mesta, ďaleko od centier, jeho tvorba nebola okrajová».

Umelcovu činnosť možno pritom iba zhruba rozdeliť do troch fáz:

I. obdobie – po roku 1911.

Východisko jeho tvorby predstavoval akademický realizmus, ktorý postupne vystriedal príklon k plenérovej maľbe – jej zásady boli umelcovi sprostredkované na maliarskych pobytoch (v roku 1912 v Nagybányi) a študijných cestách (v rokoch 1913 a 1914 v Taliansku a Dalmácii).

II. obdobie – roky 1919 až 1929.

Už predtým, okolo roku 1915, charakterizoval tvorbu autora realisticko-dokumentárny záujem o krajinu a mestské či dedinské veduty. Pre maliara bola tiež významná druhá polovica 20. rokov 20. storočia – čas sviežich, farebne odvážnych a dynamických žánrových kompozícií letných a jesenných trhov.

III. obdobie – 30. roky 20. storočia.

Táto fáza bola pôvodne označovaná ako kríza v tvorbe – odrážala sa vo farebne i v kompozične preexponovaných dielach, poplatných vkusu objednávateľov. Zároveň išlo o obdobie citovo podfarbených rodinných figurálnych kompozícií a portrétov [5].

Postrehy a hodnotenie

Michalovce predstavovali v roku 1911 poľnohospodárske mestečko, kde boli významnou spoločenskou udalosťou – okrem cirkevných sviatkov – iba trhy.

Maliar Teodor Jozef Mousson sa venoval – ako hlavnej umeleckej otázke – problematike výtvarného uchopenia svetla.

Človek ako psychologický fenomén teda umelca nezaujímal. Rád mal všetko, čo bolo prirodzené a pochopiteľné; na druhej strane ho odpuzovalo, čo bolo choré a komplikované – odsudzoval tak formalistické výstrelky, tvrdiac, že «človek je krásny a deformovať ho neslobodno».

Teodor Jozef Mousson ako nadaný maliar tiež objavil nový pohľad na zemplínsky vidiek: «Zemplín má v ňom oddaného stvárnovateľa – ako Važec v Hábovi, Horehrad v Polkórábovi, Trenčiansko v Strakovi, Novohrad v Gyurkovicsovi...»

O princípoch svojej tvorby umelec pre Národné noviny uviedol: «...obrazotvornosť je najdôležitejšia. Bez nej niet umeleckého diela, je len fotografia. V skutočnosti je modelom obraz v mozgu, a nie príroda. Tak pomáha kompozícia, fantázia. Niet tu inej cesty a jednako premrhajú umelci celé noci po kaviarňach v polemikách o slovíčko „ako“ v umení, hoci to „ako“ je niečo prirodzené, vrodené, na čo je človek predurčený!»

Teodor Jozef Mousson je «maliarom zemplínskeho slnka a ľudu». Zemplín totiž umelca – cudzinca upútal, podmanil si ho, až sa stal «naturalizovaným Zemplínčanom»; na oplátku sa mu zas odvdáčil svojou umeleckou aktivitou: «Svojou tvorbou je naším, národným a cez náš národ i medzinárodným a všeludským».

O dielo Teodora Jozefa Moussona sa už v minulosti zaujímali milovníci umenia i kultúrne inštitúcie. Nateraz najucelejší súbor jeho olejomalieb, kresieb a akvarelových štúdií v rámci Slovenska, vrátane fotografií a predmetov z pozostalosti maliara, vlastní Zemplínske múzeum v Michalovciach. Menšie kolekcie diel umelca sa tiež nachádzajú v zbierkach iných múzeí, respektíve galérií či rôznych inštitúcií, ako aj domácich i zahraničných obdivovateľov jeho tvorby. Uvedený maliar bol tiež v poslednom období «najčastejšie hostujúcim umelcom» zo zbierok michalovského múzea na putovných výstavách.

Významné 100. výročie príchodu maliara do Michaloviec si mesto uctilo vyhlásením roka 2011 za Rok Teodora Jozefa Moussona. V rámci neho sa konalo i viacero podujatí – okrem iných aj súborná výstava diel tohto umelca v priestoroch Zemplínskeho múzea. Vyšla tiež monografia, venovaná životu a tvorbe uvedeného maliara, a to ako výsledok spolupráce mesta Michalovce so Zemplínskym múzeom.

Vydanie novej publikácie...

Trvalej prezentácii diela tohto «maliara zemplínskeho slnka a ľudu» budú venované i novozrekonštruované reprezentatívne priestory v hlavnej budove Zemplínskeho múzea – kaštieli, ktorý pôvodne patrila šľachtickej rodine Sztárayovcov [6].

toho, čo umelec maliarsky precítil a ako to tlmočil vo svojich dielach. Spomienky a súkromné listy maliara pritom tvorili súbor, doplnený hodnotením a komentárom umelcovej dcéry Edity. *MOUSSONOVÁ Editha*. Spomienky na Th. J. Moussona a jeho listy. Rukopis. – Košice, 1986.

6. Myšlienka vytvorenia samostatnej expozície z diel Teodora Jozefa Moussona sa zrodila už pri vzniku Zemplínskeho múzea v Michalovciach. Na realitu ju čiastočne pretavili v roku 1967 – pri 80. výročí narodenia umelca. Dňa 15. decembra 1967 tiež bola v priestoroch michalovského kaštieľa sprístupnená pamätná izba tohto maliara. Aj založenie tradície silvestrovských vernisáží je späté s osobou Teodora Jozefa Moussona – na ich počiatku totiž stála výstava olejomalieb umelca, inštalovaná pri príležitosti 100. výročia jeho narodenia, ktorú slávnostne otvorili 31. decembra 1987. V zrekonštruovanej vilke na michalovskom Hrádku, kde rodina maliara bývala v rokoch 1931-1944, zas múzeum zriadilo samostatnú expozíciu. Po jej zrušení dňa 4. novembra 1989 sprístupnili v takzvanom starom kaštieli stálu expozíciu s názvom Výtvorná kultúra na Zemplíne, ktorá mala i samostatnú časť, venovanú dielu Teodora Jozefa Moussona. K jej zrušeniu došlo v roku 2014. Po definitívnom ukončení rekonštrukcie kaštieľa šľachtickej rodiny Sztárayovcov budú obrazy tohto umelca vystavené v jeho najexkluzívnejšej časti.

REFERENCES

1. *BARCZI Július*. Impresionizmus sk. Podoby impresionizmu na Slovensku. – Bratislava, 2014. – S. 29.
2. *VACULÍK Karol*. Umenie XIX. storočia na Slovensku. – Bratislava, 1952. – S. 8.
3. Cieľom bolo zachytiť slnečné svetlo a oživiť ním farbu, nanášanú uvoľneným rukopisom v podobe škvŕn a malých plôch.
4. *VÁROSS Marián*. Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945. – Bratislava, 1960. – S. 122
5. *HASČÁKOVÁ-VIZDALOVÁ Gabriela*. Dielo Teodora Jozefa Moussona. In SEKELA, Vladimír (zost.). Teodor Jozef Mousson. – Harmanec, 2011. – S. 29-46.

V súvislom erudovanom texte hodnotenia premien v tvorbe umelca, zohľadňujúc jeho miesto v kontexte dejín umenia na Slovensku, autorka čerpá aj zo spomienok, ktoré Teodor Jozef Mousson v čase ťažkej choroby, keď už nemohol tvoriť, diktoval synovi Viliamovi. Išlo vlastne o slovné vyjadrenie toho, čo umelec maliarsky precítil a ako to tlmočil vo svojich dielach. Spomienky a súkromné listy maliara pritom tvorili súbor, doplnený hodnotením a komentárom umelcovej dcéry Edity. *MOUSSONOVÁ Editha*. Spomienky na Th. J. Moussona a jeho listy. Rukopis. – Košice, 1986.

6. Myšlienka vytvorenia samostatnej expozície z diel Teodora Jozefa Moussona sa zrodila už pri vzniku Zemplínskeho múzea v Michalovciach. Na realitu ju čiastočne pretavili v roku 1967 – pri 80. výročí narodenia umelca. Dňa 15. decembra 1967 tiež bola v priestoroch michalovského kaštieľa sprístupnená pamätná izba tohto maliara. Aj založenie tradície silvestrovských vernisáží je späté s osobou Teodora Jozefa Moussona – na ich počiatku totiž stála výstava olejomalieb umelca, inštalovaná pri príležitosti 100. výročia jeho narodenia, ktorú slávnostne otvorili 31. decembra 1987. V zrekonštruovanej vilke na michalovskom Hrádku, kde rodina maliara bývala v rokoch 1931-1944, zas múzeum zriadilo samostatnú expozíciu. Po jej zrušení dňa 4. novembra 1989 sprístupnili v takzvanom starom kaštieli stálu expozíciu s názvom Výtvorná kultúra na Zemplíne, ktorá mala i samostatnú časť, venovanú dielu Teodora Jozefa Moussona. K jej zrušeniu došlo v roku 2014. Po definitívnom ukončení rekonštrukcie kaštieľa šľachtickej rodiny Sztárayovcov budú obrazy tohto umelca vystavené v jeho najexkluzívnejšej časti.

Стаття надійшла до редакції 22 травня 2018 року

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *BARCZI Július*. Impresionizmus sk. Podoby impresionizmu na Slovensku. – Bratislava, 2014. – S. 29.
2. *VACULÍK Karol*. Umenie XIX. storočia na Slovensku. – Bratislava, 1952. – S. 8.
3. Cieľom bolo zachytiť slnečné svetlo a oživiť ním farbu, nanášanú uvoľneným rukopisom v podobe škvŕn a malých plôch.
4. *VÁROSS Marián*. Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945. – Bratislava, 1960. – S. 122
5. *HASČÁKOVÁ-VIZDALOVÁ Gabriela*. Dielo Teodora Jozefa Moussona. In SEKELA, Vladimír (zost.). Teodor Jozef Mousson. – Harmanec, 2011. – S. 29-46.

V súvislom erudovanom texte hodnotenia premien v tvorbe umelca, zohľadňujúc jeho miesto v kontexte dejín umenia na Slovensku, autorka čerpá aj zo spomienok, ktoré Teodor Jozef Mousson v čase ťažkej choroby, keď už nemohol tvoriť, diktoval synovi Viliamovi. Išlo vlastne o slovné vyjadrenie

УДК 75.071.1 Семан (477.87)

Галина СКЛЯРЕНКО,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник ІМФЕ
ім. М. Рильського НАНУ та ІПСМ,
м. Київ, Україна

ТВОРЧИСТЬ ФЕРЕНЦА СЕМАНА – НОВИЙ ЕТАП У РОЗВИТКУ ЗАКАРПАТСЬКОГО ЖИВОПИСУ

Скляренко Г. Я. Творчість Ференца Семана – новий етап у розвитку закарпатського живопису. Стаття присвячена творчості ужгородського художника Ференца Семана (1937–2004), що розпочалася в роки відлиги, репрезентуючи нові творчі спрямування в радянському мистецтві. Укорінене в традиції закарпатської школи живопису з її складним поєднанням у своїй художній мові ранньомодерністичних та фольклорних складових, малярство художника розвивало її традиційні спрямування, доповнюючи їх яскравою авторською суб'єктивністю та інтересом до більш різноманітної тематики. Порівняно з іншими творами ужгородських художників Семан майже не писав карпатські пейзажі, віддаючи перевагу портретам, сюжетним композиціям та натюрмортам, що за своїм змістом виходили за усталені межі свого жанру, були наповнені багатозначним метафоричним змістом. У своїй творчості митець принципово унікав ідеологічних картин та той псевдореалістичної стилістики, яка культивувалася в соціалістичному реалізмі, що позначилося на його особистому та творчому житті, відсунувши художника за межі офіційного мистецького життя. Головні виставки творів Ф. Семана відбулися в роки перебудови та незалежності. Малярство художника, у якому віддзеркалилася його яскрава індивідуальність, відбилася своє-

рідна авторська інтерпретація європейського модерністського досвіду та традицій закарпатської школи живопису, являє собою показове явище українського мистецтва другої половини ХХ ст.

Ключові слова: закарпатська школа живопису, модернізм, традиції, радянське мистецтво.

Скляренко Г. Я. Творчество Ференца Семана – новый этап в развитии закарпатской живописи. Статья посвящена творчеству ужгородского художника Ференца Семана (1937–2004). Начавшаяся в годы оттепели, она демонстрирует новые творческие устремления в советском искусстве. Глубоко связанная с традициями закарпатской школы живописи, в художественном языке которой объединились раннемодернистские и фольклорные составляющие, живопись художника развивала ее традиции, дополняя их своей яркой субъективностью и интересом к более разнообразному кругу тем и сюжетов. По сравнению с большинством работ ужгородских художников Семан почти не писал карпатских пейзажей, отдавая предпочтение портретам, сюжетным композициям и натюрмортам, которые по своему образному содержанию далеко выходили за традиционные границы жанра, наполненные многозначным метафорическим смыслом. В своем искусстве художник принципиально обходил идеологические картины и псевдореалистическую стилистику социалистического реализма, что отразилось на его творческом пути: его работы не экспонировались, он был «вычеркнут» из официальной художественной жизни. Главные выставки Ф. Семана состоялись в годы перестройки и независимости. Живопись художника, в которой проявилась его яркая индивидуальность, нашли отражение авторская интерпретация европейского модернистского опыта и традиции закарпатской школы, представляет собой выразительное явление украинского искусства второй половины ХХ в.

Ключевые слова: Закарпатская школа живописи, модернизм, традиции, советское искусство.

Sklyarenko G. The work of Ferenc Seman – a new stage in the development of Transcarpathian painting. The article is sanctified to work of the Uzhhorod artist Ferencz Seman (1937–2004). It began in the years of «ottepel» in the USSR and showed new aspirations in a soviet art. Suman's art is deeply related to traditions of Transcarpathian school of painting, in that the lines of early modernism and united interest in folklore. An artist continued these traditions, complementing them the bright subjectivity and interest in more various circle theme and plots. As compared to most works of Uzhgorod artists Seman did not almost write landscape of Carpathians, he preference to the portraits, to a plot compositions and still lives, which on the vivid maintenance far went beyond the traditional scopes of genre, gap-filling the multiple-valued metaphorical sense. An artist did not draw ideological pictures on principle, did not imitate socialistic realism, that affected on his creative way: his works were not exhibited, he had been «deleted» from official artistic life. The main exhibitions of F. Seman took place in the years of «perestroika» and Ukraine Independence. Painting of artist, his bright individuality showed up in which, found a reflection author interpretation of European modernistic experience and tradition of Transcarpathian school, there is the expressive phenomenon of the Ukrainian art of the second half of XX age.

Keywords: Transcarpathian school of painting, modernism, traditions, soviet art.

Постановка проблеми. В історії закарпатського живопису другої половини ХХ ст. творчість Ф. Семана (1937–2004) займає своє, особливе місце, продовжуючи традиції славетної школи та одночасно – поєднуючи з ними. З ім'ям цього художника пов'язані нові спрямування не лише в мистецтві Закарпаття, а й тенденції, що позначилися у вітчизняній образотворчості з 1960-х рр. Малярство Ф. Семана суттєво доповнює загальну картину українського мистецтва пізньорадянських десятиліть, демонструючи індивідуальну версію інтерпретації західного модерністського та національного досвіду.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Творчість Ф. Семана, що належала до неофіційного шару українського мистецтва, привернула увагу критиків та істориків мистецтва з років перебування, коли виставки його творів пройшли в Ужгороді, Мукачеві, Києві. І хоча ґрунтовного монографічного дослідження його творчості поки що не з'явилося, мистецтву художника присвячено низку статей О. Петрової [8], О. Гаврош [1], Р. Шуміловича [9] та кілька репрезентативних альбомів, що надають великий матеріал для подальших мистецтвознавчих розвідок.

Мета статті. Розглянути творчість Ф. Семана в контексті українського мистецтва пізньорадянських десятиліть та особливостей закарпатського малярства, що з 1960-х рр. вступило у новий етап свого розвитку. Прослідкувати особливості творчої еволюції художника, пов'язаної з обставинами його життя та загально-культурними змінами в країні.

Виклад основного матеріалу. В українському мистецтві закарпатська школа живопису посідає особливе місце, овіяна захопленням художників і глядачів зображеною у її творах чудовою природою та яскравою декоративною образністю, відмінною від малярства інших художніх центрів в Україні. А ще – тим «міфом» про зв'язок з Європою, через який довгі роки сприймалася творчість її митців. Адже приєднання Закарпаття до УРСР відбулося, як відомо, лише у 1945 р. «Радянський спосіб життя» приживався тут болючо і складно, довго, принаймні протягом 1950–1960-х рр., зберігаючи свій, відмінний від радянського, побутовий колорит. Закарпаття було тоді «українським Заходом», де у кав'ярнях лунала угорська мова, можна було купити угорські та чеські журнали, а свята відрізнялися особливою самотністю. А тому, як вважають дослідники, «...завдяки особливостям, що сформувалися упродовж століть перебування західноукраїнських земель в іншому цивілізаційному просторі – слушно говорити не так про набуття ними нових, «радянських», рис, як про збереження старих, сталих, що вирізняли західні терени УРСР попри всі уніфікаційні намагання влади» [2:93].

Уже з перших виставок закарпатського живопису, які після приєднання до СРСР почали проходити у Києві, Львові та Москві, це мистецтво вразило не лише українських, а й всіх радянських художників, а Ужгород, Мукачево та навколишні карпатські села та містечка вже з 1950-х перетворилися на місця справжнього паломництва живописців, кінемато-

графістів, літераторів. З 1960-х «закарпатська тема» виразно позначилася в українському мистецтві, зачепила широке коло художників, які працювали у малярстві, графіці, скульптурі. Більш того – стала основою «головного фільму українських 1960-х» – «Тіні забутих предків» С. Параджанова... Для митців з інших регіонів країни, вимушених десятиліттями обмежувати свою творчість ідеологічними та естетичними вимогами соціалістичного реалізму, малярство закарпатців відкривало нові, інші можливості, залучаючи їх до тих рис живопису, що були викреслені з офіційного радянського мистецтва. Невипадково на пленумі Спілки художників України у 1950 р. С. Отрошенко зазначав: «...у них є те, чого нам не вистачає (...), нам потрібно зберегти їхнє прагнення до ясного, радісного кольору, (...) можна учитися їхньому оптимізму у кольорі» [7:169].

Однак варто додати – і не лише цьому. Своєрідність закарпатської школи, що сформувалася у 1920–1930-ті рр., поєднала складне та доволі парадоксальне коло художніх тенденцій, де, з одного боку мистецькі засади спиралися на досвід європейського модернізму, традиції постімпресіонізму, фовізму, експресіонізму, з іншого – модерністські формально-пластичні принципи «накладалися» тут на цілком традиційні сюжети – пейзажі Карпат, зображення селян та їхнього побуту. І хоча поступово, під тиском радянської влади, закарпатське малярство все далі відходило від своїх модерністських витоків, його своєрідність не зникла, постійно підживлена тим декоративним колоризмом, що й став, мабуть, його головною ознакою.

Творчість ужгородського художника Ференца Семана стала не лише частиною закарпатської школи малярства, а й окреслила в ньому своє особливе місце, то продовжуючи традиції її славетних засновників – А. Ерделі, Й. Бокшая, Е. Грабовського, А. Коцки, Ф. Манайла та ін., то дискутуючи з ними. Його роботи одночасно і схожі і несхожі на твори його ужгородських колег та сучасників, відрізняючись яскравою індивідуальністю, широтою та різноманіттям використаних формально-пластичних прийомів, відвертим драматизмом, що насичує часто досить прості мотиви несподіваною напруженою емоційністю, та й колом самих сюжетів, до яких протягом життя звертався митець. Адже на відміну від більшості ужгородців, він майже не писав карпатських пейзажів, обмежуючись в цьому плані зображенням куточків свого рідного міста. Головні його твори – численні автопортрети та портрети знайомих, фігуративні композиції, метафоричні та символічні, різноманітні натюрморти, які загалом виходять далеко за межі цього жанру, перетворюючись на складні багатозначні образні висловлювання. Добре відома в Ужгороді, де живопис та постать Ф. Семана вже давно перетворилися на одну з місцевих легенд, творчість художника ще чекає на широку репрезентацію, на дослідження її у колі тенденцій та спрямувань вітчизняного мистецтва пізньорадянських десятиліть.

Отже, Ференц Семан народився в 1937 р. в Ужгороді в інтелігентній угорській родині (дід – епис-

коп в Австрії), все життя угорська мова залишалася для нього першою та рідною, українською та російською він розмовляв із помітним акцентом. Пізніше свої картини підписував псевдо «Ocsi», що угорською означає «молодший брат». В його родині захоплювалися мистецтвом. У 1923 р. на виставці Сезанна в Парижі батько Семана познайомився із Адальбертом Ерделі, їхня дружба зберіглася надалі. Невипадково, що й молодий Ференц став учнем цього видатного майстра.

У 1953–1958 рр. він навчався в Ужгородському училищі декоративно-ужиткового мистецтва, у якому тоді викладав весь цвіт закарпатської школи, а додатково відвідував приватні уроки А. Ерделі та Ф. Манайла. Більшість з митців старшого покоління мали за плечима досвід художніх академій Будапешту, Мюнхену, Парижу, Праги, сповідували ідеї модернізму, де головною була індивідуальність художника, його особисте сприйняття світу, а ще – добра обізнаність в історії мистецтва, що розкривала широкі шляхи для пошуків художньої мови. Умовність зображення та його трансформація на полотні, взаємодія всіх елементів картини, формотворча роль кольору – ці мистецькі закономірності залишалися засадничими для більшості закарпатських митців. Училище було засноване у 1946 р., попри свою художньо-промислову орієнтацію мало відділення живопису та скульптури.

Залучення до вимог соціалістичного реалізму драматично позначилося на творчості ужгородців. Спрямованість ідеологічних кампаній кінця 1940–початку 1950-х по боротьбі з «космополітизмом та впливами Заходу», «буржуазним націоналізмом» та «формалізмом» суперечила самим основам їхнього мистецтва, виразно самобутнього та одночасно відкритого до європейських впливів, а постійна «критика» в пресі та на численних «зборах» та «офіційних заходах» жорстко відбилася на долях окремих митців, спричинивши, зокрема, передчасну смерть А. Ерделі... Навчання Семана припало на ті драматичні часи. Однак все своє життя він залишився прибічником тих, дорадянських засад ужгородської школи: відкритості до світу, розуміння мистецтва як віддзеркалення власного світобачення, образної активності та постійних пошуків більш різноманітних засобів виразності. Його творча позиція визначалася принциповою послідовністю, а тому протягом життя він не написав жодної радянської соцреалістичної картини.

Його молодість розпочалася у добу відлиги. Однак оманливість проголошеної тоді в СРСР «свободи» він зрозумів зразу, глибоко та драматично переживши угорську трагедію 1956 р.: придушення військами СРСР повстання проти престалінського режиму в Угорщині.

У 1958 р. твори Семана вперше були представлені на обласній Виставці молодих художників Закарпаття і зразу ж потрапили під нищівну критику: на обговоренні в Спілці художників його робота – ескіз до мозаїки «Джаз» була названа «порочною за ідейним змістом», такою, що «пропагує гнилу буржуазну культуру, музику і танці в стилі “буги-вуги” та “рок-н-рол”». Варто зазна-

чити, що й більшість інших творів на виставці (серед її учасників – В. Звенигородський, Ю. Герц, М. Сапатюк, А. Шепя, П. Ітязков, П. Бедзір, Є. Кремницька, М. Біланіна, Н. Толстая, М. Медвецький, М. Ілку) була охарактеризована як відірвані від життя та ідейно незмістовні [5]. Вступити до художнього вишу Семану не вдалося. На заваді стала його особиста незалежна поведінка та виїзд закордон брата та сестри... Але бажання вчитися далі було сильнішим за обставини. У 1958 р. він написав листа М. Хрущову, з проханням дати можливість вступити до вищих навчальних закладів, дозвіл він отримав лише для навчання за межами України. У 1958–1960 рр. Семан – вільнослухач Таллінського художнього інституту... 3 1960-го повернувся до Ужгорода.

Але й тут, в дома, його творчість залишалася «чужою», ніяк не співпадаючи з тим, що в більшості писали ужгородські живописці. З 1960-х притишена сталінськими роками яскравість закарпатського малярства повернулася в нього знову, все більше орієнтуючись на декоративність народного мистецтва. Змушене пристосуватись до соцреалістичного канону, в той же час, прагнучи зберегти свою регіональну своєрідність, мистецтво Закарпаття не лише поступово звужувало та консервувало свої надбання, а й все далі відходило від реального життя, вибудовуючи у своїх творах певний «паралельний світ» із народними святами, яскравими краєвидами, прекрасними селянськими образами та ідеалізованими сценами з архаїчного народного побуту. Невипадково вже в середині 1970-х Г. Островський писав: «Один пейзаж з'являється за іншим, і навіть коли кращі з них написані на рівні попередніх, то це ще не означає руху вперед. (...) Якось послаблюється напруження творчого шукання, і в монолітній загаті відкриваються тріщини, в які проникають поки що не дуже помітні струмки салонності, інертності думки й почуття. Краса, знайдена у постійному спостереженні, вивченні й емоційному переживанні природи, обертається на красивість, сміливість і впевненість пензля – на браваду широкого мазка, «бокшаївська» лінія закарпатського пейзажу – на догматичне повторення пройденого. В закарпатському живописі складається така ситуація, коли численні пейзажі, кожен з яких зокрема виконаний у цілком прийнятному рівні професійної майстерності, у своїй масі створюють потік, який поглинає яскраві творчі індивідуальності...» [4:153–154].

Про вступ Семана до Спілки художників взагалі не йшлося. Але творче спілкування було необхідним. Подією у його життя стала участь у 1965 р. в групі художників в Седневі, куди його запросила Тетяна Яблонська, та одноразове експонування його творів за її рекомендацією на Республіканській виставці молодих художників України у 1966 р. У 1964 р. відбулася ще одна важлива для нього зустріч – з Сергієм Параджановим в Ужгороді, коли обираючи натуру для майбутнього фільму режисер відвідав закарпатську столицю. Як пише О. Петрова, якій пощастило бути знайомою з режисером та художником, «дні, години, проведені в знімальній

групі в Карпатах, а згодом – у Києві, стали знаковими для свідомості юного художника... Уроки свободи, якими С. Параджанов щедро обдаровував усіх, хто годен був їх сприймати, у випадку Семана лягли на гарний ґрунт. (...) Протягом цілого життя ужгородський живописець повертався до образу С. Параджанова у полотнах, колажах, присвячених режисеру. Він болюче сприймав звістку про смерть майстра. Знаковою стане остання, вже «віртуальна» зустріч із натхненником юності, коли в 2002 р. Ечі Семан спеціально приїде до Києва, щоб побути біля пам'ятника Параджанову, в саду кіностудії ім. О. Довженка» [8:6]. У 1990-ті він напише картину «Реквієм. Пам'яті Параджанова», де обличчя режисера, схоже на якусь міфологічну істоту, ніби розчиняється у гарячо-червоному кольоровому середовищі, пронизане потаємним драматизмом та таємничою вітальною силою...

Однак вплив Параджанова на художника Семана був пов'язаний не лише з яскравою особистістю славетного режисера, а й з подорожами карпатськими селами разом з ним. Людина міста, справжній ужгородець, тут, у Карпатах, він відкривав для себе світ природи та гуцульського життя. Проте «глибоке занурення» в гуцульську культуру відбулося у його життя трохи пізніше – у 1966–1970 рр., коли разом з дружиною він переїхав до карпатського містечка Рахова. І хоча потім він повернувся до рідного Ужгороді, як пише О. Петрова, за ці роки в малярстві Семана «проросте та оформиться у стійку творчу лінію фольклорна тема» [8:9]. Однак його твори, написані за цією, традиційною для Закарпаття тематикою, зразу ж відрізнялися від робіт його колег. «Гуцульський натюрморт» (1960-ті), «Гуцульська сім'я» (1969), «Гуцульська мадонна» (1973), «Гуцульське весілля» (1978), як і пізніше «Гуцульське весілля з автопортретом» (1993), «Гуцульська люлька» (1993), «Гуцульський автопортрет» (1994), «Гуцульські музиканти» (1994), «Гуцул з люлькою» (1996) далекі від прямих стилізацій в народному дусі, у деяких з них, правда, можна побачити певні відгомони розписів гуцульських кахлів, але й вони повністю трансформовані художником, інші ж зображені крізь призму спочатку декоративного кубізму, пізніше з 1970-х – вільно експресивної фігуративності. Прикмети народного побуту, яскравого колоритного одягу виступають тут скоріше поштовхом для створення образу, де архаїчна своєрідність наповнена сучасним сприйняттям художника. Захоплюючись гуцулами, їхнім життям та традиціями Семан залишався художником ХХ ст., що дивився на цей фольклорний світ з певної дистанції, милуючись його барвами і одночасно відчувуючи його приховану драму.

Особливості малярства та більшість тем, що стануть наскрізними в творчості митця, склалися в середині 1960-х. Чи не найбільш помітною рисою зразу ж було його категоричне несприйняття будь-якого академізму та типізації зображення. Орієнтирами для нього являлися твори класиків модернізму – Міро, Модільяні, німецьких експресіоністів, а разом і того різнобарвного західного мистецтва се-

редини ХХ ст., що у свій спосіб віддзеркалювалося в малярстві художників Східної Європи. Надихала Ф. Семана і творчість Пікассо. За мотивами його кубістичних картин він напише «Три королі» (1965), «Квартет» (1969), та й в майже абстрактному «Рахівському мотиві» (1969) будуть проглядати відгомони декоративного кубізму.

Окреме місце серед його уподобань, безумовно, належало і творам Федора Манайла, одного з небагатьох ужгородських художників виразного експресивно-драматичного спрямування, чії роботи 1930 – початку 1940-х рр. зображували трагічні сцени з життя карпатських селян. Однак у доробку самого Семана соціально-критичні рефлексії чи ті чи інші політичні алюзії майже не позначилися. Дослідник його творчості І. Небесник згадує «портрет Леніна (1970) намальований на тлі фото-колажу складеного із портретів самого автора і розмальованого акварельними та гуашевими фарбами зверху. Робота сповнена іронії, самоіронії та провокуючого нарцисизму ніби на зло режиму, котрий заставляв автора тримати власні твори на горішці» [3:65]. У 1990 р. у перебудову він напише картину «Мундир Брежнєва», відгукнувшись у такій спосіб на розвал СРСР. На той час колишнього генерального секретаря ЦК КПРС вже не було, його любов до орденів та медалей, якими він нагороджував себе сам, перейшла в анекдоти. У своїй картині Семан зобразив його мундир, щедро прикрашений орденами, який вже перетворився на атрибут історичної епохи, що відходила у минуле... Малярство Семана взагалі відзначається залученням різноманітним художніх мов та прийомів, через які він то наближався до природи у портретах та пейзажах, то відходив від неї, вільно трансформуючи реальність у сюрреалістичному, експресивному або умовно-декоративному дусі. Псевдореалізму та пропаганді соціалістичного реалізму він протиставляв не критику влади, а авторську креативність, бажання та право говорити власним голосом, фантазувати, грати, вигадувати – бути вільним художником.

Як і для більшості українських митців 1960–1970-х рр., «чистота стилю» у будь-якій її версії була чужою Семану, свобода самовиразу, яку він по-стійно наголошував і у своєму житті, і у своєму мистецтві, проявлялася у широті образного бачення, у вільному залученні до свого малярства тих засобів, стилів, формально-пластичних прийомів, які були потрібні для конкретної роботи у певний час. Різностям імпульси об'єднувалися в полотнах художника його індивідуальним сприйняттям та баченням, тою авторською суб'єктивністю, що й наповнювала часто досить звичайні сюжети та мотиви у багатозначною образністю.

З середини 1960-х у творчості Ф. Семана почала складатися велика «Карпатська сюїта», що завершилася лише у 2004 р. Однією з перших її картин став «Сліпий» (1964), де умовна і одночасно дуже переконлива фігура сільського музики асоціюється і з гротесковими портретами Пікассо, і з образами найвного малярства. У 1995 р. він напише іншого «Сліпого музиканта» – тепер відверто експресіоніс-

тичного, де драма людського життя, трагедія самотності та нерозуміння, відтворена контрастом чорно-фіолетового тла та палаючого біло-жовтого обличчя музики, що співає свою пісню у в оточуючій його темряві... Твори «Карпатської сюїти» дуже різноманітні. Серед них – згадані гуцульські полотна, «Купол» (1976), що зображує фрагмент інтер'єру старовинної церкви; «несподівано драматичний «Півень» (1991) – скоріше не реальна, а фантастична істота; яскраво-динамічний «Хлопчик з півнем» (1992), різноманітні натюрморти, то цілком предметні, то умовні, близькі до абстракції...

Такі ж різноманітні і його нефігуративні роботи. Деякі з них трансформують реальні предметні мотиви, переводячи їх в кольорові структури, («Натюрморт», 1975), інші – умовні, то більш декоративні, то майже орнаментальні, то такі, що відтворюють безпосередність малярського жесту («Композиція», 1975, «Композиція», 1994, «Рожева композиція», 1997, та ін.) Абстрактною роботою відгукнувся художник і на Чернобильську трагедію, переводячи її на узагальнюючу мову контрастних кольорових плям та імпульсивних ритмів («Чорнобиль» 1992).

Серед творів художника – багато гротескових композицій, проникнутих то поблажливою, то гіркою іронією («Кутор кав'ярні», 1975). Часто писав він і жіночі акти, як і в інших своїх роботах, вільно інтерпретуючи натуру, то відтворюючи деталі, то трансформуючи її у майже умовну пластичну форму.

Однією з наскрізних та постійних тем у малярстві Ф. Семана стали численні автопортрети. Він почав писати їх з середини 1950-х, поступово все більше наділяючи себе, як персонажа свого мистецтва, різними якостями, у різних ситуаціях та образах. Його автопортрети певною мірою фіксують не лише ті чи інші ситуації у житті художника, а й відтворюють його психологічний стан, емоційні переживання, сумніви, являючи собою то цілком серйозний, то театралізовано-іронічний «аналіз» свого душевного складу, характеру, вдачі. А ще – бажання побачити себе іншим, перенестися у вигадану ситуацію, «зіграти» ще одну, несподівану і неможливу в реальності роль. В історії мистецтва численність автопортретів у творчості художника зазвичай свідчить про певну самокритичність, тяжіння до самоаналізу, а водночас – і про внутрішню, духовну самотність або усамітненість, зосередженість на внутрішньому, де митець може вести творчий діалог із самим собою. Роздивляючись автопортрети Ф. Семана помітна і схожість і відмінність зображеної на них людини, що мимоволі ставить питання про те, яким же він був насправді? «Живопис Семана – виклик, то іронічний, то сентиментальний. Часто це запрошення до роздумів, до гри, пошук смислу в абсурді, іноді шарж, гротеск», – пише про його малярство Людмила Біксей [6].

У своїх автопортретах він то уважно вдивляється в себе, відтворюючи не лише риси зовнішності, а й той чи інший емоційний стан, то використовує себе як модель для живопису, дивлячись на неї відсторонено. Серед його автопортретів – «Автопорт-

рет в телевізорі» (1987), стримано драматичний «Автопортрет з порожніми очима» (1994) та відверто трагічний – «Автопортрет із нічним горщиком» (1999). Він зображує себе то «Синьою бородою» з красунею на колінах, то єгипетською музикою, то арлекіном, то у фантастичному яскраво червоному вбранні на даху міста, то у матроській тільняшці, у шапці-вушанці, з флейтою, з палітрою, навіть – у труні (1994). Здається, автопортрети були для нього таким собі власним театром, у якому він міг пережити, відобразити з фантазувати те, чого не було в реальності, і те, що він переживав насправді...

Переламним у його житті став 1968 р.: художнику вдалося організувати персональну виставку в Ужгороді, за три дні вона була закрита, ті, кому вдалося її відвідувати, запам'ятали її на довго, через роки переказуючи свої враження. У 1973-му одна з картин Семана – «Натюрморт. На столі» (1968), написана у посткубістичному дусі, була репродукована у виданому у Москві великому альбомі «Изобразительное искусство Закарпатья». Більше його ім'я в офіційному просторі не згадувалося. Як пише Б. Шумілович: «...Семан не визнавав радянську художню систему (він не розумів сенсу роботи на соцзаказ, не сприймав канон соцреалізму, «спілчанські» стосунки та інш.), а система у відповідь відверто ігнорувала художника» [9:226].

Але «неофіційний статус» не давав заробітку, і хоча час від часу його твори купували ужгородські колекціонери, Семан змушений був працювати і сторожем, і технічним робітником, хотів він знайти роботу і у художньому фонді – в цьому джерелі «заробітчанства» для більшості членів СХ. Але й це було для нього дуже непросто. У 1977 р. він подав заявку на дозвіл працювати у закарпатських художньо-виробничих майстернях – йому відмовили. Тоді ж відмовили йому і у проведенні персональної виставки, мотивуючи тим, що він, на думку одного з очільників Спілки, «талановито копіює різних великих художників» [1:46]. У 1970-ті ставлення до Семана в художніх колах Ужгорода переросло у відверту конфронтацію. Разом з П. Бедзиром Ф. Семан став уособленням творчої свободи. Відверте нерозуміння серед колег, переслідування та виклики до КДБ так і не зламали дух художника» [1:49]. Але, варто додати, спричинили до глибокої психологічної кризи та алкогольної залежності. З тих років зберіглося небагато робіт. «У приватних колекціях період 1970-х – початку 1980-х творчість Семана ілюструють переважно натюрморти, в яких художник розвивав формальні пошуки та експерименти з кольором й фактурами. З властивим для художника надрином, експресією та нестримним темпераментом він торував свій шлях у мистецтві» [1:49]. Новий етап у житті Семана почався з перебудовою, що відкрила кордони країни для широкого світу. У 1990 р. його картини експонуються у Будапешті. У 1991 р. він стає лауреатом Міжнародної премії імені Шимона Холлоши для художників-угорців, які живуть за межами Угорщини. У 1992 р. бере участь у міжнародному пленері в угорському місті Мезевкеведж і розпочинає там цикл творів

«Угорська рапсодія». Як згадує О. Петрова, «попри мистецькі маски то козака з оселедцем, то гуцула, частіше – парижинина, Ф. Семан був угорцем. Ментальність його батька та родинний устрій, його релігійність, повага до національних святинь, товариські стосунки із переслідуваними радянською владою релігійними діячами, пам'ять про діда – єпископа з Австрії – все це було живим в його підсвідомості» [9:9].

В контексті «угорської сюїти» Семан написав кілька автопортретів в угорському костюмі, де на одному він, вбраний у святкові білі національні строї, поважно сидить на лавці з квітами у руках (1992), на іншому – зображує себе маляром з палітрою (1997), на третьому – найбільш сумно-гротесковому, втомленим, замисленим, однак сповненим самоіронії та гумору (1997). Серед полотен циклу – «Прихід угорців у Закарпаття» (1996), що називають також «Автопортретом з конем». Як відомо, угорські племена прийшли у Закарпаття ще у IX ст., пізніше угорці масово прибували сюди у XIII та XVI ст., склавши поступово велику та помітну частину населення краю. В картині художник зобразив себе в образі одного з своїх предків – у язичницькій шапці з баранячими рогами, у волохатому тулупі, з конем, якого веде із собою... Чи була це данина минулому, чи прагнення осмислити національний історичний поступ, чи ще одна «роль», яку художник примінив на себе... «Угорська пара», «Угорська мадонна», «Угорський натюрморт» – світлі, площинно-декоративні, гротескові, в них є гумор, милування народними костюмами, самоіронія...

Висновки. З 1990 р. виставки творів Ференца Семана починають проходити в Ужгороді, Мукачеві, Києві. Про нього пишуть статті, виходять друком великі монографічні альбоми. Проникнуте яскравою індивідуальністю, захопленням широким світом образотворчості, де фольклор та високий модернізм тісно переплітаються між собою, малярство Ф. Семана все більше розкривається як частина історії українського мистецтва, як важлива сторінка в поступі закарпатської школи живопису – традиційної та здатної до оновлення.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА:

1. *Гаврош О.* Інший. Нонконформізм у творчості Ференца Семана // Екзиль. Науково-мистецький часопис. – Ужгород, 2015. – № 13(18). – С. 46-49.
2. *Нагорна Л. П.* Регіональна ідентичність: український контекст. – К: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАНУ, 2008. – 240с.
3. *Небесник І.* Мистецтво шістдесятників в контексті графічного мистецтва Закарпаття. Друга пол. 19690 – 1970-х рр. // Вісник ХДАДМ. – 2009. – №9. – С. 65-77.
4. *Островський Г.* Образотворче мистецтво Закарпаття. – К.: Мистецтво, 1975. – 200 с.
5. Протоколи засідання правління Союзу художників Закарпатської області (3 январа 1958 – 19 ноября 1958). // ДАЗО. – Ф. Р-1544. – Спр. 85. – Арк. 27.
6. Ретроспекція живопису. Ювілейна виставка з нагоди 55-річчя Ф. Семана. Буклет. – Ужгород, 1992.
7. Стенограма VII пленума Союзу советських художників України. 26 мая – 28.1950. // ЦДАМЛМ України. – Ф. 581. – Оп. 1. – Спр.53. – 264 с.
8. *Семан Ференц.* Живопис як автобіографія: Фотоальбом, вст. стаття О. Петрової. – К.: Видавництво «Сталь», 2005. – 144 с.
9. *Шумилович Б.* Семан Ференц Яношевич. 1937–2004. // Искусство украинских шестидесятников / Сост. О. Балашова, Л. Герман. – К: Основи, 2015. – С. 224-227

REFERENCES

1. *Havrosh O.* Inshy`j. Nonkonformizm u tvorchosti Ferenca Semana // Ekzy`l. Naukovo- my`stecz`ky`j chasopy`s. – Uzhgorod, 2015. – # 13(18). – S. 46-49.
2. *Nagorna L. P.* Regional`na identy`chnist`: ukrayins`ky`j kontekst. – K: IPiEND im. I. F. Kurasa NANU, 2008. – 240s.
3. *Nebsny`k I.* My`steczto shistdesyatny`kiv v konteksti grafichnogo my`steczta Zakarpattya. Druga pol. 1960–1970-x rr. // Visny`k XDADM. – 2009. – #9. – S. 65-77.
4. *Ostrovsk`y`j G.* Obrazotvorche my`steczto Zakarpattya. – K.: My`steczto, 1975. – 200 s.
5. Protokoly zasedany`ya pravleny`ya Soyuzu xudozhny`kov Zakarpatskoj oblasti` (3 yanvary 1958 – 19 noyabrya 1958). // DAZO. – F. R-1544. – Spr. 85. – Ark. 27.
6. Retrospekciya zhy`vopy`s. Yuvilejna vy`stavka z nago- dy` 55-richchya F. Semana. Buklet. –Uzhgorod, 1992.
7. Stenogramma VII plenuma Soyuzu sovetsky`x xudozhny`kov Ukray`ny. 26 maya – 28.1950. // CzDAMLМ Ukrayin`y. – F. 581. – Op. 1. – Spr.53. – 264 s.
8. *Seman Ferencz.* Zhy`vopy`s yak avtobiografiya: Fotoal`bom, vst. stattya O. Petrovoyi. – K.: Vy`davny`cztvo «Sta`l», 2005. – 144 s.
9. *Shumy`lovy`ch B.* Seman Ferencz Yanoshevy`ch. 1937–2004. // Y`skusstvo ukray`nsky`x shesty`desyatny`kov / Sost. O. Balashova, L. German. – K: Osnovy`, 2015. – S. 224-227.

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2018 року

УДК 929 Добрянські (477.87)

Наталія РЕБРИК,

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри культури
та соціально-гуманітарних дисциплін,
проректор Закарпатської академії мистецтв

**РОДИНА ДОБРЯНСЬКИХ
У ДОСЛІДЖЕННЯХ
ІВАНА МАЦИНСЬКОГО**

Ребрик Н. Й. Родина Добрянських у дослідженнях Івана Мацинського. У статті мова йде про відому на Закарпатті і в Європі родину Добрянських – братів Адольфа і Віктора, а також про доньку Адольфа Ольгу Грабар. Стаття базується на дослідженнях Івана Мацинського. Іван Мацинський – авторитетний і неупереджений науковець, літературознавець, представник Пряшівського феномену, до думки якого слід прислуховуватись, а на висновки – опиратися

Ключові слова: родина Добрянських, Закарпаття, Іван Мацинський, родина Грабарів, культурне і громадське життя.

Ребрик Н. Й. Семья Добрянских в исследованиях Ивана Мацинского. В статье речь идет об известной на Закарпатье и в Европе семье Добрянских – братьев Адольфа и Виктора, а также о дочери Адольфа Ольге Грабарь. Статья базируется на исследованиях Ивана Мацинского. Иван Мацинский – авторитетный и объективный ученый, литературовед, представитель Пряшевского феномена, к мнению которого следует прислушиваться, а на выводы – основываться.

Ключевые слова: семья Добрянских, Закарпатье, Иван Мацинский, семья Грабарей, культурная и общественная жизнь.

Rebryk N.Y. Dobrianskyi family in the research of Ivan Matsynskyi. The paper refers to a well-known in Zakarpattia and in Europe Dobrianski family – brothers Adolf and Viktor and Adolf's daughter Olha Hrabar. The paper is based on the Ivan Matsynskyi's research. Ivan Matsynskyi is a competent and objective scientist, literary critic, representative of Presov phenomenon. We should lend our ear to his thought and base ourselves on his conclusions.

Key words: Dobrianskyi family, Zakarpattia, Ivan Matsynskyi, Hrabar family, cultural and public life.

Постановка проблеми. Родина Добрянських добре знана в Закарпатті: вона дала світові двох великих науковців і громадських діячів – Віктора і Адольфа, а також Ольгу Добрянську-Грабарь, котрій судилося стати матір'ю великого художника, архітектора, мистецтвознавця і реставратора – Ігоря Грабаря. Просліджував найвідоміші зв'язки родини Добрянських Іван Мацинський, на дослідженнях і відкриттях якого ми опиралися у власній статті.

Виклад основного матеріалу. Мацинський Іван Миколайович (9.04.1922, Меджилабірці – 14.03.1987, Пряшів) – провідний український письменник, перекладач та громадський діяч Пряшівщини. Народився у сім'ї залізничника. Навчався у Руській учительській семінарії у Пряшеві (1934-1941) та у Вищій школі політичних і соціальних наук у Празі (1946-1949). Працював драматургом та директором Пряшівського українського національного театру (1956-1959) (при якому допоміг заснувати Піддуклянський український народний ансамбль), першим секретарем ЦК КСУТ (1969-1970), завідувачем відділу української літератури Словацького педагогічного видавництва у Пряшеві (1959-1970), де після звільнення з керівної посади працював рядовим редактором із заборобою публікувати власні праці. До його навантаження входило і редагування «Наукового збірника Музею української культури в Свиднику», якого він був не лише редактором, але й неофіційним упорядником (1972-1988 – 8 томів). Співзасновник Української філії Спілки письменників Словаччини (перший її голова – 1952) та ж. «Дукля» (1953). Писав російською, від 1956 року – українською мовами. Видав шість книжок власної поезії («Белые облака», «Токаик», «Наша мова», «Карпатські акорди», «Пристритники», «Вінок сонетів», «Меридіани і паралелі»), книжку прози «Зимова ніч», історичну монографію «Розмова сторіч» та п'ять книжок перекладів зі словацької мови (Я. Кноблех – Р. Блага, Ян Ботто, С. Халупка, Я. Краль та А. Сладкович). По смертю реабілітований 1989 року.

Іван Мацинський – авторитетний і неупереджений науковець, літературознавець, представник Пряшівського феномену, до думки якого слід прислуховуватись, а на висновки – опиратися.

Отже, з досліджень Івана Мацинського нам відомо, що відомий закарпатоукраїнський та австроросійський політичний діяч другої половини XIX ст. Добрянський Адольф Іванович (6 грудня 1817 – 6 березня 1901) народився в селі Рудльов біля Вранова у Східнославацькому краї в давній священничій сім'ї. Мати походила із німецьких колоністів, а дід Добрянського був бургмейстром м. Левочі. Майбутній чільний представник політичної думки закарпатоукраїнського національно-відродженецького руху XIX ст. був одним із семи дітей.

У сім'ї одержав добре виховання. Початкову школу закінчив у с. Завадка нинішнього Пряшівського округу, куди батька 1824 р. було переміщено. Гімназію відвідував у Левочі (1-2 кл.), Рожняві (3 кл.), Мішколці (4-5 кл.) та знов у Левочі (6 кл.) протягом 1827-1835 рр.

Набувши в Ягрі кваліфікацію юриста, молодий Добрянський поступив на службу чиновником Списької столиці. Через інтриги, які викликала в мадяронських колах його слов'янофільська орієнтація, вирішив кинути службу і 1 жовтня 1836 р. став студентом Гірничої академії в Банській Щавниці. Тут до 1840 р. набув кваліфікацію гірничого та лісного інженера.

Під час навчання в різних містах Угорщини пильно вивчав мови. Добре володів латинською, грецькою, угорською, німецькою, російською, французькою, італійською, словацькою та чеською мовами, які в подальшій діяльності стали йому в пригоді. У Банській Щавниці в той час навчалось багато слов'ян, головне – чехів, батьківщина яких швидко перетворювалась в розвинений буржуазний край Габсбурзької імперії. У 1840-1842 рр. він проходить інженерську практику у Віндшахті, де звернув на себе увагу раціоналізацією деяких процесів гірничої промисловості. Тут зійшовся зі словацькою родиною Мілвіости. Тут зійшовся зі словацькою родиною Мілвіости, керівного чиновника Віндшахти і місцевого діяча Банської Щавниці, дочка якого наприкінці 1842 р. стала дружиною Добрянського.

У ці роки взяв активну участь у словацькому культурно-політичному житті, і його приятелями стали такі діячі тодішнього словацького культурно-політичного життя, як Гурбан, Радлинський, Шкультети, Дакснер, Мудронь, Павлюк, Францісі та ін. 1846 року був відкомандирований у Відень, де вивчав вищу математику, механіку, архітектуру та машинобудування. З 1847 р. працював у Чехії. Тут відкрив кілька нових вугільних шахт і за невідомих обставин зійшовся з чеським національно-відродженецьким діячем Вацлавом Ганкою (1791-1861), який зміцнив у молодого інженера його слов'янофільські та русофільські погляди.

У Чехії застають його революційні події 1848 р. 31-річного інженера в розпалі цих подій відкликано назад у Банську Щавницю. Коли ці події перекинулись і сюди, Добрянський повністю піддався їх стихії і став між місцевим словацьким населенням настільки відомим діячем, що Немчанський округ 1848 р. обрав його депутатом Угорського сейму. Та життя склалося так, що новообраному депутатові слов'янофільської орієнтації загрожував воєнопольовий суд, і Добрянський таємно перебрався на Спиш, а звідти з сім'єю – в Галичину, де встановлює знайомство з передовими діячами галицькоукраїнського культурно-політичного життя – Григорієм Яхимовичем (1792-1863), Денисом Зубрицьким (1767-1862), Іваном Гушалевицем (1823-1903), Антоном Петрушевицем (1821-1913) та ін. У Львові бере участь у роботі Головної руської ради і від імені закарпатських українців подає графу Голуховському (1812-1875), тодішньому губернаторові т. зв. «Королівства Галичини та Ладомерії», петицію про приєднання Закарпаття до Галичини.

З квітня 1849 р. він працював комісаром при російській інтервенційній армії генерала І. Ф. Паскевича (1782-1856) і безпосередньо перед капітуляцією угорської армії біля Вілагоша 13 серпня 1849 р. був свідком, як майбутній прем'єр-міністр Угорщини Кальман Тиса (1820-1902) пропонував династії

Романових корону угорських королів. За ці служби царський уряд нагородив Добрянського орденом Володимира 4-го та Анни 3-го ступенів і пам'ятною медаллю «За усмирение Венгрии и Трансильвании». Після Угорської кампанії був якийсь час верховним комісаром Сегединського округу. Потім у складі делегації закарпатських українців, яку очолював його власний брат Віктор Добрянський (1816-1860) і дальшими членами якої були: пряшівський каноник Йосиф Шолтес, радник консисторії Олександр Яницький та віденські лікарі Михайло Висаник і Вікентій Алексевич, відвідав у справах закарпатських українців комісара Герінгера, міністра внутрішніх справ Баха та імператора Франца Йосифа I (1820-1848-1916). Розходилося про надання автономних прав Українському Закарпаттю. Після цих відвідин зайняв впливову посаду референта при комісарові нововиниклого Ужгородського автономного округу Ігнацові Гілецу, чехові за національністю. У ті ужгородські роки (1849-1850) своєї діяльності Добрянський вводить у школи та установи Закарпаття російську мову, звільняє угорських чиновників і на їх місця призначає представників місцевої української інтелігенції, доповнюючи нестачу власних кадрів чеською інтелігенцією, яка в той час очолювала в Австрії австрославистську політичну доктрину слов'янських народів. З його ініціативи почав виходити в Пешті «Земский Правительственный Вестник для королевства Угорского» (1850-1859), для редагування якого Добрянський придбав тодішнього віце-ректора Ужгородської богословської семінарії І. І. Раковського (1815-1885). Нерозуміння Добрянським мовної проблематики національно-відродженецького руху, неприхильність Габсбурзької династії до слов'янського населення імперії взагалі та опір поугорщеної частини закарпатоукраїнської інтелігенції покладали нововведенням Добрянського кінець. Ужгородський автономний округ було скасовано, а Добрянського наприкінці березня 1850 р. переведено на посаду референта комісара Свечені, що працював при штабі начальника Кошицького воєнного дистрикту, очоленого генералом Бордоло. У цей кошицький період (1850-1851) Добрянський багато роз'їжджає і займається виключно соціальними конфліктами, головне в Шариші, на Маковиці та в Плавчі. Внаслідок нових інтриг у квітні 1851 р. він їде у Відень і доводить свою відданість режиму. Будучи призначений референтом Угорського намісництва, Добрянський переселяється у Пешт. Згодом (після скасування функції тимчасового намісника Угорщини, яким був Карл Герінгер) Добрянський став секретарем першого рангу у відомстві ерц-герцога Альбрехта, який поєднував колишні функції воєнного і цивільного губернатора Угорщини. Пробув Добрянський на цій посаді 3 роки, займаючись все тими самими соціальними питаннями і розв'язуючи їх з послідовністю представника буржуазних реформ. Пештянський період (1851-1853) життя Добрянського взагалі мало вивчений, але все свідчить про те, що бурхлива діяльність О. Духновича в ті роки («Літературное заве-

деніє)» якимось чином пов'язана і з його іменем. У 1853 р. з нез'ясованих причин він переселяється у Великий Варадин, де аж до 1860 р. працює радником намісництва. Тут застосовує свої технічні знання. З його ініціативи проводиться регуляція рік та ремонт доріг, за що 1857 р. нагороджують його орденом Залізної Корони, а 1858 р. також титулом «рицаря із Сачурова» – за назвою маєтку, який купив того самого року біля Вранова. Після поразки австрійської армії біля італійського м. Сольферино в липні 1859 р., коли переляканий імператор повернув Угорщині конституцію, Добрянський разом з іншими представниками кривджених слов'янських народів Угорщини з'являється у Пешті. Від липня 1860 р. працює в Будині спершу міністерським радником Угорського намісництва, а від початку 1861 р. – радником Королівської угорської намісницької ради. На цій посаді залишається аж до 24 червня 1864 р. У цей будинський період свого життя (1860-1864) він тісно співпрацював із словацькими діячами – Яном Францісці (1822-1905), Яном Готчаром (не встанов.), Віляїмом Пауліні-Тотгом (1826-4877) та Яном Палариком (1822-1870). Відвідують його й інші слов'янські та словацькі діячі, між якими є і Міхал Мирослав Годжа (1811-1870). Добрянський бере участь у виникненні словацької газети «Пештбудинські відомості» та в праці «Тимчасового комітету Матиці Словацької». З позицій радника найвищого урядового органу Угорщини спричинився до одержання дозволу на заснування Матиці Словацької. 1861 р. А. І. Добрянський був вдруге обраний депутатом угорського сейму – цим разом українським населенням Маковиці та словаками Зборова. Проте в праці першого засідання сейму 2 квітня 1861 р. йому було заборонено взяти участь і на вулиці Будина зроблено замах на його життя. Програмна доповідь, яку Добрянський збирався тут виголосити до національного питання, домагалася адміністративного розподілу Угорщини на автономні національні області. (Сейм невдовзі було розпущено). Ця доповідь повністю вийшла друком 1861 р. у Відні, правда, німецькою мовою під назвою «Промова депутата угорського сейму Адольфа Добрянського до питання про адресу», Відень, 1861 р. У ту добу Добрянський, здається, почав розуміти фальшивість політики Габсбурзької династії в ставленні до слов'ян Австрійської імперії і кілька разів марно подавав у відставку. Рівночасно знову взявся до організування культурного життя закарпатоукраїнської інтелігенції. У 1862 р., у зв'язку з урочистим святкуванням 1000-річчя Росії, царський уряд нагородив його орденом св. Анни 2-ого ступеня. На установчих зборах Матиці Словацької 4 серпня 1863 р., на знак подяки за діяльність в словацькому культурному житті взагалі та за допомогу при організації цієї, на свою добу найвищої культурної установи словацького народу, Добрянського, як єдиного несловака, було обрано членом комітету. У 1864 р. його призначено радником і доповідачем Угорської придворної канцелярії у Відні. Разом з Духновичем 1865 р. засновує в Пряшеві культурно-допоміжну організацію

«Товариство св. Іоанна Хрестителя», в якому Добрянський займав посаду почесного, а Духнович – дійсного голови. Після смерті О. В. Духновича (1803-1865) – засновує в Ужгороді «Товариство св. Василя Великого», на установчих зборах якого 19 вересня 1866 р. обрали його почесним головою, дійсним головою став І. І. Раковський. Після 1866 р., коли Австрія прогнала війну з Прусією, що привело до австро-угорського поєднання і перетворення Австрії в Австро-Угорщину (1867), угорську придворну канцелярію було скасовано, і Добрянський вийшов у відставку. Обраний ще 1865 р. втретє депутатом Угорського сойму, він виконував свої депутатські обов'язки аж до 1868 р. Після дуалістичної угоди 1867 р. йому запропоновано в нововиниклому угорському уряді міністерський портфель, якого не прийняв. Проте в праці сейму, який до 1867 р. мав тільки обласне значення, Добрянський взяв активну участь. У своїх виступах 1867-1868 рр. він прогресивно ставиться до питань місцевого самоуправління, дискримінації опозиції в Хорватії та Словаччині, переходу частини австрійської державної заборгованості на Угорщину, несправедливого оподаткування населення, заснування апеляційних судів і прав національних меншин. Значна частина тих виступів стосується соціального питання. Звіти про засідання сейму збереглися, і виступи Добрянського на ньому належать до сміливих і прогресивних як в соціальному, так і національному відношеннях. Для пояснення національної політики тодішнього угорського уряду особливе значення мають його промови від 8 листопада 1867 р., 6 грудня 1867 р., 23 травня 1868 р. – у зв'язку з подаванням петиції словацького населення Липтова, та від 25 листопада 1868 р. – до питання національних прав словацької, румунської, сербської, німецької та української меншин Угорщини. Для закарпатоукраїнського населення пропонував створити в межах Угорщини т. зв. Руське воєводство, обґрунтовуючи свою вимогу історичним існуванням цього воєводства в добу Стефана I Святого (1001-1038). У 1869 р. він покинув Відень, переселився у с. Чертижне (замість проданого маєтку в Сачурові біля Вранова купив тут 1861 р. інший маєток від угорського дворянського роду Сірмаї). У Чертижному прожив аж до 1881 р. і написав тут такі публіцистичні праці: «Проект политической программы для Руси австрийской» (1871), «Патриотические письма» (1873), «О западных границах Подкарпатской Руси со времен св. Владимира» (1880), «Ответ угрорусского духовенства Пряшевской епархии своему епископу» (1880), «Апеляция к папе от имени угрорусского духовенства Пряшевской епархии по вопросу о ношении униатскими священниками бороды» (1881). Новий угорський уряд проводив політику асиміляції закарпатоукраїнського населення і посередництвом уніатської церкви, висуваючи в єпископи Мукачівської та Пряшевської єпархії людей, які б цю політику успішно перетворювали в життя. А. І. Добрянський взяв участь і виступив з викривальною промовою на конгресі католиків у Пешті 1870 р. У складі делегації він на

конгресі представляв і виступав від імені Гуменського округу, до якого належав за місцем проживання. І в Чертижному відвідували його відомі слов'янські діячі, між якими були і Светозар Ваянський (1847-1916), Йозеф Шкультетий (1853-1947) та ін. Фатальна недостача смислу для народнорозмовної мови в період національно-відродженецького руху стала причиною того, що ужгородське «Товариство св. Василя Великого» швидко занепадало і на шостих звітно-виборчих зборах 1871 р. легко стало здобиччю мадярофільської групи ужгородського єпископа Стефана Панковича (1864-1874). У цей день на життя Добрянського було зроблено вдруге замах, при якому було поранено сина Мирослава. У цей період свого життя Добрянський двічі відвідав Росію. Вперше 1875 р. був запрошений у Росію офіційно як знавець слов'янської проблематики. Було це напередодні Російсько-турецької війни 1777-1778 рр. Під час тої подорожі поширив свої знайомства з офіційними представниками тодішньої Росії: членом Державної ради і майбутнім обер-прокурором синоду К. П. Победоносцевим (1827-1907), гофмаршалом Г. П. Алексеєвим, І. П. Корніловим, кн. Дунковим-Аксаковим та такими культурними діячами, як письменник І. С. Аксаков (1823-1886), історик С. М. Соловйов (1820-1879), публіцист М. П. Катков (1818-1887) і т. п. Добрянського було представлено навіть майбутньому царю Олександрові III (1845-1881-1894). Добрянський тут використав нагоду і запропонував царському уряду обмін території Польщі на українські землі Австро-Угорщини – Галичину, Закарпаття, Буковину. Вдруге відвідав Росію 1880 р. разом з відомим галицькоукраїнським своїм однодумцем – письменником І. Наумовичем (1826-1891), видавцем газети «Науки (від 1871 р.) та пізнішим засновником «Товариства імені Качковського» (1786). У 1881 р. Добрянський переселився у Львів і, знаходячись на ідейних позиціях москвофільства, пробував розгорнути діяльність проти генерації народовців, що започаткувала повернення життя на колії української національної свідомості та національного культурного розвитку. Побут у Львові закінчився для нього ув'язненням в січні 1882 р. і судовим процесом, відомим під назвою «Ольга Грабар, нар. Добрянська, та ін.». Добрянський на суді повів себе гідно здібностям досвідченого політичного діяча і суд 29 червня 1882 р. з групи 11 підсудних виправдав 6 чоловік. Після цього переселився у Відень, де проживав у 1882-1887 рр. Цей, другий, віденський період його життя, багатий на публіцистичну діяльність. Публіцистика цього періоду: «Апеляция к папе Льву XIII русского униатского священника местечка Скалат Иоанна Наумовича против великого отлучения его от церкви по обвинению в схизме 1883 года» (авторство Добрянського), «О современном религиозно-политическом положении Австро-Угорской Руси» (1885), «Назва австро-угорських росіян» (1885), «Матеріали до пам'ятної записки галицьких росіян» (1885), «Програма здійснення національної автономії в Австрії» (1885), «У день святкування св. великомученика Димитрія»

(1886), «Поясненню та правді» (1887), статті, назви яких тут наведені по-українськи – друквані німецькою мовою. У цьому дусі проходили також останні роки життя Добрянського в далекому тирольському Інсбруку, де проживав у 1887-1898 рр. у своєї дочки, чоловіка якої – фінансового урядовця Юліана Геровського – уряд не без політичної причини переклав сюди 1887 р. із Львова. 1898 р. Геровський пішов на пенсію і переселився з сім'єю у Чернівці. Добрянський в Інсбруку проживав під поліційним доглядом з забороною відвідувати Галичину та Закарпаття. Публіцистика інсбруцького періоду: «Взгляд Адольфа Ивановича Добрянського на вопрос об общеславянском языке» (1888), «На захист правди» (1888). «До пояснення захисту греко-слов'янської церкви з боку апостольського римського престолу» (1888), «Партійне життя слов'ян у Чехії» (1889), «Римско-німецькая империя Гогенцолернов и греко-слов'яне» (1892), «Календарный вопрос в России и на Западе» (1894), «Плоды учения гр. Л. Н. Толстого» (1896), «Куда мы дошли?» (1898), «Суждение православного галичанина о реформе русского церковного управления, проектируемой русе ними либсриип» ми нашего времрии» (1899), «Где выход» (1901). Статті підписував криптонімами А. І. – witsch; А. І. Witsch; А. І: А. І. Д, та псевдонімами – К. Lomé, akú; Bin Slave; Ein österreichischer Patriot; Сремец; Старый австрийский патриот; Православный галичанин тощо. Найповніший перелік публіцистичної спадщини Добрянського подає С. В. Добош в монографії «А. І. Добрянський» (с. 150-156). У 1898-1901 рр., живучи на самоті в далекому Інсбруку, Добрянський найчастіше зустрічався зі слов'янськими студентами, що відвідували тут Медичний факультет. Між ними були й відомі словаки-толстовці – майбутній лікар Л. М. Толстого Душан Маковицький (1866-1921) та його приятель і однодумець Альберт Шкарван. Із визначних політичних та культурних діячів кінця минулого сторіччя відвідали Добрянського в Інсбруку – згаданий вже К. П. Победоносцев, тодішній станіславський уніатський єпископ Андрій Шептицький (1865-1899, з 1900 – галицький митрополит; пом. 1946 р.) та російський вчений-славіст В. І. Ламанський (1833-1914). В останні роки життя австрійський уряд кілька разів дозволив йому відвідати Чертижне на Межилабірщині, де проживала його дружина. Помер в Інсбруку, похоронений на кладовищі в Чертижному. Був свого часу визначним діячем слов'янського руху в Австрії. На жаль, представляв його помилкове угруповання, яке свої політичні плани будувало на офіційній політиці урядів Австрії та Росії. Після дуалізму 1867 р. покладався Добрянський виключно на царську Росію, не вірячи в можливість власними силами галицьких та закарпатських українців здобути національну рівноправність з німецьким та угорським населенням Австро-Угорщини. Все це було майже єдиним змістом його політичної програми. У цьому смислі був глашатаєм багатьох поглядів офіційною уряду царської Росії. Своєю діяльністю і величезним впливом на життя протягом другої половини XIX ст.

стримував культурний розвиток українського Закарпаття, всіляко перешкоджаючи будівництву культури на народнорозмовній основі.

«19 грудня 2017 р. виповнилося рівно двісті років від дня народження Адольфа Івановича Добрянського. На Закарпатті про нього мало хто пам'ятає. По той бік Карпатських перевалів – і поготів. Він ніколи не був однозначною постаттю, яка би годилася на плакат чи на повчальний життєпис для юного покоління. Його політична діяльність завжди здійснювалася всупереч існуючим реаліям, випереджала свій час. Для Добрянського політика була не мистецтвом можливого, а мистецтвом неможливого. Що найдивніше – інколи йому вдавалося здійснювати свої, здавалось би, цілком ірреальні плани. Правда – не надовго. Скоро все поверталось на круги своя, проте усі переконувалися, що неможливе є таки можливими, отримували приклад для наслідування.

За свого життя він пересварився з усіма, з ким тільки міг. Справа не тільки у холеричному темпераменті цього діяча. Хоча його вибухова вдача якраз багато чого пояснює у зигзагах його біографії. Справа у суперечливості самої його доби» (С. Федака).

Найстарша донька Адольфа Добрянського Ольга, у заміжжі Грабар Ольга Адольфівна (1843-1930) – закарпатоукраїнська громадсько-політична діячка, мати відомих радянських учених Володимира та Ігоря Грабарів, головна підсудна у відомому львівському процесі «Ольга Грабар та ін.» в 1882 р. Із шістьох дітей Добрянського політичну діяльність розгортали лише двоє – вона та Мирослав. У 60 рр. стала дружиною Еммануїла Івановича Грабаря, політичного однопумця свого батька. Після вимушеної еміграції свого чоловіка на початку 70 рр. до червня 1882 р. проживала з дітьми в Чертіжному на Межилабірщині разом з батьком та його численною сім'єю. У 1879 та 1880 рр. вивезла до чоловіка в Росію дітей Володимира та Ігоря, які навчалися там під прізвищем Храбрових, під яким виступав батько, аби приховати від австро-угорських урядів своє місце перебування. Австро-угорська поліція відкривала їх листування. Добрянського в Чертіжному відвідували різні визначні ліберальні та консервативні представники російського громадсько-політичного життя, що теж привертало увагу угорського державного апарату. Все це призвело до відомого львівського процесу, який, гадаємо, готувався вже давніше. Ольга Грабар в січні 1882 р. була ув'язнена в числі дальших 11 підсудних (Адольф Добрянський, Йосиф Марков, Бенедикт Площанський, Іван Наумович, Володимир Наумович, Микола Огоновський, Сидір Трембицький, Аполон Ничай, Ян Спундер, Олекса Запуський). Обвинувачення розцінювало їх діяльність як зраду державних інтересів Австро-Угорщини, і для головних підсудних, в тому числі і для неї та її батька, вимагало смертного вироку. Крім іншого, було притягнуто до справи також її листування з чоловіком, особисті відвідини Чертіжного представниками російського політичного життя, емігрування всіх дітей Добрянського в Росію тощо. Процес мав величезний резонанс як в

багатонаціональній Австро-Угорщині, так і поза її межами. Він мав започаткувати переслідування за будь-які симпатії до Росії, підводячи все під поняття панславизму без того, щоб диференціювати прихильність до уряду царської Росії від традиційних симпатій до російського народу та його культури. Розходилося про шукання причин для відкриття нової фази подавлювання національного життя австро-угорських українців, в середовищі яких на території Галичини вели між собою боротьбу вже три суспільно-політичні течії: москвофіли, ліберальне народоцтво та революційні демократи. Драгоманов назвав процес «огидним з кожного погляду». Його погляди поділяв також І. Я. Франко. Процес скінчився скандальним провалом австро-угорської юстиції. Він, разом з тим, відкрив і багно, у якому після австро-угорської угоди 1867 р. опинилась політика ідеалізації царської Росії, очолена в Габсбурзькій імперії лідером москвофільства А. І. Добрянським: на суді виявилось, що син Добрянського Мирослав, який в той час був уже службовцем Генерального губернаторства Царства Польського у Варшаві, організував між молодими галицькими українцями сітку шпигунів з метою вистежувати російських революційних діячів у еміграції, головне у Відні та Женеві, і подавати йому про них відомості. В листуванні Володимира Наумовича та Мирослава Добрянського не бракувало таких імен, як Михайло Драгоманов, Остап Терлецький та Іван Франко. Зрозуміло, така діяльність деяких підсудних не йшла врозріз з інтересами панівних кіл Австро-Угорщини, що й сама вела боротьбу з соціальними демократами, і через брак доказів про шпіонаж на користь Росії суд присяжних 29 червня 1882 р. звільнив з-під обвинувачення О. Грабар та дальших шестеро підсудних. Після процесу О. Грабар виїхала на постійне життя до сім'ї в Росію. Померла на 87 р. життя від раку. І. Е. Грабар намалював з матері кілька портретів – у тому числі й портрет за три місяці до смерті.

Старший брат Адольфа Добрянського – Добрянський Віктор Іванович (1816-1860) – закарпатоукраїнський шкільний діяч та публіцист. Народився в селі Рудльові в Східній Словаччині, де його батько до 1824 р. працював священником. Теологічну освіту здобув у Відні, після чого, не одружившись, став священником і поступив на службу в пряшівське єпархіальне управління, де якийсь час працював помічником секретаря єпископа. У 1840 р. – префект інтернату фундації Августина Бечей для дітей збіднілого дворянства. В 1847 р. – секретар єпископа Пряшівської єпархії, радник та нотар консисторії. У революційних 1848-1849 роках якийсь час стримується в Галичині. Після поразки угорської революційної армії біля Вілагоша 13 липня 1849 р. очолює делегацію (Віктор Добрянський, Адольф Добрянський, Олександр Яницький, Йосиф Шолтес, віденський українці-лікарі Михайло Висаник та Вікентій Алексович), що 19 жовтня 1849 р. від імені закарпатоукраїнського населення пред'явила австрійському імператору та його уряду свої вимоги. Того ж таки року в новоствореній Ужгородській національ-

ній області (Унгська, Мараморська, Березька та Ужанська столиці), де провідну роль грав Адольф Добрянський, Віктор займав посаду обласного шкільного інспектора і перетворював у життя указ міністерства освіти віденського уряду про переведення навчання в школах Австрії на материнську мову. Коли після трьох місяців область було скасовано і прилучено до Кошиць (1850), Віктор Добрянський став тут шкільним радником нового комісара. Завів у кошицьку гімназію російську мову як предмет. У цьому самому році призначено його каноником Пряшівської єпархії. Викладає в кошицькій гімназії грецьку мову. Є активним членом заснованого О. Духновичем «Пряшівського літературного заведення». Коли в 1852 р. до Пряшівської гімназії (6 класів) було приєднано і два класи філософії, що раніш належали до університету, разом з О. Духновичем, який безплатно взявся викладати руську та латинську мови, В. Добрянський безплатно викладав грецьку класичну літературу. У 1853 р. – член одної з комісій кошицького адміністративного управління. З цієї посади дбає про достаток галицьких, українських підручників головне для ужгородської вчительської препарандії. Складав підручник віршування для гімназії, рукопис якого, мабуть, загубився. На свій час був дуже культурною людиною. Позитивно ставився до української народно-розмовної мови і засуджував мовну боротьбу, яка в його часі в Галичині набирала все гостріших форм. Характерним для його мовних позицій є вирок: «Хай пише кожний, як уміє, а загальне признание буде долею, перед якою те, що добре, не втратить переконливої сили». Співпрацював у «Вістнику для русинів Австрійської держави» і в своїх кореспонденціях із Кошиць та Пряшева зголошувався до культурних, політичних і господарських справ. У 1859 р. захворів. Розчарувавшись в доброзичливості внутрішньої політики Габсбурзької імперії, психічно занедужав і 18 березня 1860 р. наклав на себе руки пострілом із пістоleta. Помер 12 червня 1860 р. і похований поряд з Духновичем – в крипті Пряшівського кафедрального храму. Словацький письменник Йонаш Заборський в листі до Мартіни Гатали від 24 травня 1867 р. про оточення Віктора Добрянського написав був: «Це люди, при яких вчений Віктор Добрянський, каноник, за найкраще вважав застрілитися». В іншому листі від 5 травня 1860 р, Заборський писав: «Був це один із двох слов'ян, які знаходяться у цілій пряшівській дієцезії».

Висновки та перспективи. Родина Добрянських – одна з найдавніших на Закарпатті: нею до сьогодні цікавляться науковці. Такий підвищений інтерес до історії роду пояснюється з одного боку специфічним суспільним становищем Добрянських, а з другого – Добрянські завжди були носіями руськості (українськості), оскільки це була одна із небагатьох родин, яка в силу історичних обставин зберегла своє православне віровизнання. Разом з тим історія роду потребує сучасної оцінки та подальших досліджень.



ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Іван Мацінський. Розмова сторіч. – Пряшів, 1965
2. Іван Мацінський. Східна Словаччина в закарпатоукраїнському культурному житті // Екзиль. – Ужгород: Гржда, 2017. – С. 6-30
3. С. В. Добоні. А. И. Добрянский. – Пряшів: Словацьке видавництво художньої літератури, 1956.
4. Michal Sekey. Životopis A. I. Dobryanskoho. – Košice, 1928.
5. Корнило Заклинський. Віктор Добрянський (за рукописом з архіву видавництва «Гржда»).
6. Евгений Недзельский. Очерк карпаторусской литературы. – Ужгород, 1922
7. Мацінський І. Концепції, безконцепційність і – де ти, концепції нашого культурного життя? // Дукля, 1965. – №1. – С. 1–20.
8. Рудловчак Олена. Журналістика закарпатських українців середини ХІХ століття. Монографія (за рукописом з архіву видавництва «Гржда»).

REFERENCES

1. Ivan Matsyns'kyu. Rozmova storich. – Pryashiv, 1965
2. Ivan Matsyns'kyu. Skhidna Slovachchyna v zakarpato-ukrayins'komu kul'turnomu zhytti // Ekzyl'. – Uzhhorod: Grazhda, 2017. – S. 6-30
3. S. V. Doboni. A. Y. Dobryanskyy. – Pryashiv: Slovats'ke vydavnytstvo khudozhn'oyi literatury, 1956.
4. Michal Sekey. Životopis A. I. Dobryanskoho. – Košice, 1928.
5. Kornyllo Zaklyns'kyu. Viktor Dobryans'kyu (za rukopysom z arkhivu vydavnytstva «Grazhda»).
6. Evhenyy Nedzel'skyu. Ocherk karpatorusskoy lyteratury. – Uzhhorod, 1922
7. Matsyns'kyu I. Kontseptsiyi, bezkontseptsiynist' i – de ty, kontseptsiye nashoho kul'turnoho zhyttya? // Duklya, 1965. – №1. – S. 1–20.
8. Rudlovchak Olena. Zhurnalistyka zakarpat-s'kykh ukraiyntsv sereyny KHIKH stolittya. Monohrafiya (za rukopysom z arkhivu vydavnytstva «Grazhda»).

Стаття надійшла до редакції 15 травня 2018 року

УДК 7.75.37.377.

Наталія МОЛИНЬ,
аспірантка Державного вищого
навчального закладу «Прикарпатський
національний університет
імені Василя Стефаника»,
м. Косів, Україна

Надія БАБІЙ,
науковий керівник,
доцент кафедри дизайну і теорії
мистецтва ПНУ,
кандидат мистецтвознавства,
м. Косів, Україна

АНАТОЛІЙ КАЛИТКО В ІСТОРІЇ КОСІВСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ

Молин Н., Бабій Н. Анатолий Калитко в історії Косівської мистецької школи. Анатолий Миколайович Калитко – заслужений художник України, доцент кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. У статті подана коротка хронологічна історія Косівського мистецького навчального закладу. Окреслюється діяльність А. Калитка в контексті історичного розвитку Косівської мистецької школи (технікум, коледж, інститут), якій художник-педагог присвятив 47 років плідної праці. Аналізується творчий доробок художника і викладача. Особливу увагу приділено педагогічним і методичним принципам. Розглядається участь А. Калитка в становленні національного мистецького середовища. Визначено його багатий внесок у розвиток та популяризацію українського живопису. Названо учнів Анатолія Миколайовича – кращих студентів-випускників, котрі продовжують його справу і є викладачами вищих мистецьких навчальних закладів.

Ключові слова: Анатолий Миколайович Калитко, художник, педагог, учні, Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Молин Н., Бабій Н. Анатолий Калитко в истории Косовской художественной школы. Анатолий Николаевич Калитко – заслуженный художник Украины, доцент кафедры изобразительного искусства и академических дисциплин Косовского института прикладного и декоративного искусства Львовской национальной академии искусств. В статье представлена краткая хронологическая история Косовского художественного учебного заведения. Определяется деятельность А. Калитка в контексте исторического развития Косовской художественной школы (техникум, колледж, институт), которой художник-педагог посвятил 47 лет плодотворной работы. Анализируется творчество художника и преподавателя. Особое внимание уделено педагогическим и методическим принципам. Рассматривается участие А. Калитка в становлении национальной художественной среды. Определены его богатый вклад в развитие и популяризацию украинской живописи. Названы ученики Анатолия Николаевича – лучшие студенты-выпускники, которые продолжают его дело и являются преподавателями высших художественных учебных заведений.

Ключевые слова: Анатолий Николаевич Калытко, художник, педагог, ученики, Косовский институт прикладного и декоративного искусства Львовской национальной академии искусств.

Molyn N., Babiy N. Anatoliy Kalytko in the history of Kosiv art School. Anatoliy Mykolayovych Kalytko is Honored Artist of Ukraine, docent of the department of fine arts and academic disciplines of Kosiv Institute of Applied and Decorative Art of Lviv National Academy of Arts. He is autor of 23 solo exhibitios, participant of many nationwide exhibitions, internationnal plein Air and Symposiums. Anatoliy Kalytko's works are shown in a number of museums and private collections in Ukraine and abroad.

The objectives of this article are an analysis of pedagogical system and educational method of Anatoliy Kalytko in the Kosiv Institute. The task is: analysis of literary and archival sources, artist's works; identification of his pedagogical method. This study requir to use several science methods such as analysis method, comparing, historical and systematic method.

The article supplies a brief chronological history of Kosiv educational establishment. It was founded in 1882. In 1960-1970 years the staff of Kosiv institute was enriched by graduates of the Lviv National Academy of Arts: Ivan Andreikanych, Grigoryi Kolos, Vasyl Boychuk and by graduates of the Kyiv Art Institute: Anatoliy Kalytko and Mykola Soltys. Anatoliy Kalytko started his job as a teacher in 1971, he taught drawing, painting, plastic anatomy. Since 1973 he was the chairman of the cycle commission on drawing, painting and sculpture, and from 1978 he started his job as a Head of the Department of Special and Professionally-oriented Disciplines of the Kosiv State Institute of Applied and Decorative Arts. Since 2006 he was a senior lecturer at the Department of Fine Arts and Academic Disciplines of Kosiv Institute of Applied and Decorative Art of Lviv National Academy of Arts. From 2014 – docent.

Activity of Anatoliy Mykolayovych is described in the context of historical development of Kosiv artistic school (technical school, college and finally an institute). Teacher and artist worked there fruitfully for 47 years. His creative workouts (as of a teacher and an artist) are analysed here.

Pedagogical system of Anatoliy Kalytko was formed due to his education. At first the painter was trained in the Norilsk Art Studio of Nikolay Loy and later on continued his education at Kyiv Art institute at the Faculty of Art and Pedagogics. Among his teachers there were leading Ukrainian painters: People's Artist, Professor Karpo Trokhymenko, Professors Oleksandr Syrotenko, Tetyana Yablonska, Mykhailo Khmelko, famous Ukrainian painters Yuliy Yatchenko, Anatoly Plamenytsky, Victor Prystalenko, Valentyna Vyrodova-Gotyev.

Anatoliy Kalytko is a gifted painter and an educator, who trained a generation of talented students, gave them skills in different technics (such as: tempera, oil painting, gouache). Their names are: Ivan Mykytyuk, Igor Melnychuk, Mykola Grymalyuk, Yuriy Yusypchuk, Volodymyr Sandjuk, Maria Hrynyuk, Valentyna Molyn, Bogdana Knysh, Vasyl Dutka, Victor Bilyi, Orest Pasika, Nikolai Yancak. There is also an observation of the artist's participation in the formation of national artistic environment. Kalytko's great contribution into the development and popularization of Ukrainian painting is a part of the study.

Key words: Anatoliy Mykolayovych Kalytko, teacher, artist, students, Kosiv Institute of Applied and Decorative Art of Lviv National Academy of Arts.

Постановка проблеми. На сьогоднішній день недостатньо вивчено і чекає ширшого висвітлення особистий внесок художника-педагога Анатолія Калитка до історії розвитку Косівської мистецької школи.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Про життєвий і творчий шлях Анатолія Миколайовича Калитка інформують вступні статті альбомів про художника [1;2]. Найбільш повним дослідженням є книга-альбом «Мелодія живопису Анатолія Калитка» [12], підготовлене у співавторстві Валентиною Молинь та Валентиною П'ясецькою з нагоди 70-річного ювілею художника. У виданні представлено 160 живописних і графічних творів різних періодів, перелік його персональних виставок та перелік основних робіт. Творчості художника присвячені мистецтвознавчі статті Валентини Молинь [3;4;6;7] у фахових виданнях «Українська академія мистецтва», «Вісник Львівської національної академії мистецтв», журналі «Образотворче мистецтво» та регіональних періодичних виданнях.

Про педагогічну працю Анатолія Калитка інформують статті першого ректора Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва Катерини Сусак [15], народного художника України Людмили Жоголь [2]. З найновіших публікацій слід назвати статтю у Віснику ЛНАМ, підготовлену у співавторстві Валентиною Молинь і Наталією Молинь [9]. Творчість художника-педагога Анатолія Калитка неодноразово була темою доповідей (одноосібних і в співавторстві) на наукових конференціях у Косові, Коломиї, Львові, Києві, Черкасах, що підтверджують опубліковані тези доповідей і матеріали наукових конференцій [5;8;10].

Мета цієї статті – висвітлити педагогічну та творчу діяльність Анатолія Миколайовича Калитка в контексті історичного розвитку мистецького навчального закладу в Косові (технікум, коледж, інститут).

Виклад основного матеріалу. Історія Косівського мистецького закладу сягає XIX ст. За 136-річний період існування відбувалися зміни його статусу. У 1882 р. заснована ткацька школа, що 1885 р. отримала статус крайової. У 1939 р. створено Промислову школу гуцульського мистецтва. З 1945 р. – Косівське художньо-промислове училище, а з 1949 – Косівське училище прикладного мистецтва; у 1968 р. заклад перейменовано в Технікум народних художніх промислів, а в 1976 – Технікум народних художніх промислів ім. Касіяна. З 1991 р. – Косівське училище прикладного та декоративного мистецтва ім. В. І. Касіяна, а з 1995 р. – Косівський коледж прикладного та декоративного мистецтва ім. В. І. Касіяна. У 2000 створено Косівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, який 2006 р. реорганізовано в Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

У 1960-1970-х рр. викладацький колектив поповнився випускниками Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, серед яких Іван Андрійканич, Григорій Колос, Василь Бойчук, Микола Салига та Київського художнього ін-

ституту – Анатолій Калитко, Микола Солтис, Юрій Касьяненко.

Анатолій Миколайович Калитко народився 13 липня 1942 р. в селі Оринин Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. Мистецьку освіту здобув у Київському державному художньому інституті (нині – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури) [14], де 1958 р. було засновано художньо-педагогічний факультет. Окрім фахових дисциплін – живопису, рисунку, композиції – вивчали основи педагогіки та оволодівали знаннями з історії мистецтва. У 1971 р. А. Калитко отримав кваліфікацію «Художник-педагог, викладач малювання і креслення, методист художнього виховання».

Його викладачами з фахових дисциплін були провідні українські живописці: народний художник України, професор Карпо Трохименко, професори Олександр Сиротенко, Тетяна Яблонська, Михайло Хмелько, відомі українські живописці Юлій Ятченко, Анатолій Пламеницький, Віктор Пристащенко, Валентина Виронова-Готье, яких художник з вдячністю згадує й нині. Народний художник України Людмила Жоголь про педагогів А. Калитко в Київському художньому інституті зауважує: «Він потрапив до найталановитіших викладачів того часу: спокійного виваженого майстра композиційного вирішення полотна Карпа Дем'яновича Трохименка і темпераментного колориста Анатолія Олександровича Пламеницького. Вони, як дві стихії, заклали у свідомість художника Анатолія Калитка обов'язкове вирішення композиції і кольору твору. Ці поєднання з чітким рисунком і дали високі результати у творчості» [2:6].

Провідним методом викладання ключових дисциплін 1960-1970-х рр. у Київському художньому інституті був реалізм. Більшість викладачів формували відповідний творчий фундамент у своїх студентів. Карпо Трохименко, як переконаний живописець-реаліст вважав, що тільки засобами реалістичного мистецтва можна об'єктивно, правдиво відтворити навколишню дійсність [17].

Саме під час навчання розпочалося формування педагогічних та методичних принципів і поглядів А. Калитко, найкращими з яких, він згодом керувався у своїй практичній педагогічній роботі.

Після закінчення інституту у 1971 р. Анатолій Миколайович за розподілом повинен був поїхати у Дніпропетровську або Чернігівську область. Однак, попередньо побувавши в Карпатах під час літніх пленерних практик, він настільки сподобав цей край, що попросив, щоб його направили до Косова, де став працювати в Косівському технікумі народних художніх промислів.

Директором технікуму на той час (1968–1972) був Юрій Олексійович Касьяненко, випускник живописного факультету Київського державного художнього інституту (1957–1963). Анатолій Миколайович спочатку викладав рисунок, живопис, пластичну анатомію, з 1973 р. очолив циклову комісію з рисунку, живопису та скульптури. З 2000 р. переведений на посаду завідувача кафедри фунда-

ментальних та професійно-орієнтованих дисциплін Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. У 2003 – старший викладач з виконанням обов'язків завідувача кафедри фундаментальних та професійно-орієнтованих дисциплін. З 2006 р. старший викладач кафедри образотворчого мистецтва і академічних дисциплін Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, а від 2014 року – на посаді доцента цієї кафедри.

Анатолій Миколайович за час своєї викладацької діяльності підготував низку навчально-методичних розробок та навчально-наочних посібників з методики викладання рисунка, живопису, пластичної анатомії. Для кожної з дисциплін розробляв програми, навчально-методичне забезпечення, у яких визначались ефективні форми та методи навчання. Основою його методики викладання як рисунка, так і живопису, постійно була робота з натури: спочатку робота з натюрмортом, потім з гіпсовими моделями, а далі – поступове оволодіння знаннями передачі живої натури. Педагогічна практика засвідчує, що з перших завдань студентів потрібно послідовно налаштовувати на конструктивне сприйняття форми, на аналітичний спосіб мислення під час рисування, на розуміння анатомічної будови, тобто не допускати механічного, поверхневого, зрисування.

За його словами, до рисунку «можна підходити з двох позицій: з навчально-пізнавальної, коли він є засобом вивчення натури й набуття професійних знань, та творчої, коли рисунок є вираженням задуму художника, який оволодів професійними знаннями й навичками, і становить основу для створення художнього образу. Творчому малюванню в буквальному розумінні цього слова навчити неможливо, бо воно вже саме по собі є результатом навчальної професійної підготовки, виявленням авторського таланту, темпераменту, індивідуальності. А студійному, так званому академічному рисунку, – можна й треба, оскільки саме це робить відчутною межу між аматорським і професійним світосприйняттям. У цьому полягає різниця між творчим і навчальним рисунком» [11:202].

Анатолій Калитко вимагає у студентів добрих знань з анатомії; студіюванню рисунка відводить основне місце, розуміючи, що у декоративно-прикладному мистецтві, не обійтися без чіткого рисунку. Викладач активно використовує метод аналітично-конструктивного зображення, основним принципом якого є пропорційне членування предмета чи фігури на частини, що дозволяє за частиною визначити ціле, за допомогою однієї частини визначити розмір іншої. Він вимагає від студентів (бакалаврів, магістрів) не просто зрисовувати, а аналізувати, малювати усвідомлено.

Заслужений працівник освіти України Катерина Романівна Сусак про діяльність художника-педагога зауважує: «Усе своє зріле життя А. Калитко присвятив вихованню молодого покоління митців. Володіючи професійно сформованою методикою Київської художньої школи, А. Калитко в педагогіч-

ній праці синтезував її з надихаючою силою мистецтва, яку відкрила й дарувала йому Гуцульщина, та особистим творчим потенціалом... Поряд із власною методикою викладання А. Калитко надає значення та широко використовує в практиці навчання незмінну впродовж століть методику «тренування руки», тобто постійно рисувати, малювати. Обраного життєвого кредо «жодного дня без рисочки; жодного дня без праці» постійно вимагає від студентів. Не жалюючи свого здоров'я та дорогого часу, здійснює це не декларативно, а через проведення консультацій, додаткових занять, так званого «вечірнього рисунка», планових і добровільних занять на пленері» [15:249].

Серед випускників Анатолія Миколайовича – переважна більшість нинішніх викладачів, старших викладачів і доцентів Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ. Також серед учнів А. Калитка немало викладачів інших мистецьких закладів. Зокрема – заслужений діяч мистецтв України, професор Львівської національної академії мистецтв, скульптор Іван Микитюк; заслужений художник України, член Національної спілки художників України, доцент Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури Ігор Мельничук; член Національної спілки художників України, доцент Львівської національної академії мистецтв Микола Грималюк; кандидат мистецтвознавства, доцент ВДНЗ «Національний Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника» Юрій Юсипчук; заслужений художник України, член Національної спілки художників України, доцент ВДНЗ «Національний Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника» Володимир Сандюк; доценти Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, члени Національної спілки художників України: Марія Гринюк, Валентина Молинь, Василь Дутка, які з вдячністю згадують його настанови. Сотні випускників різного часу завдячують Анатолієві Миколайовичу за надані глибокі професійні знання. Багато з них присвятили своє життя живопису, як Орест Пасіка, який згодом закінчив відділення реставрації творів мистецтва і зараз працює в Мексиці. Один з учнів А. Калитка – Микола Янчак – відомий скульптор у Росії.

Упродовж багатолітньої наполегливої праці в Косівській мистецькій школі (технікум, коледж, інститут) Анатолій Калитко формувався і зростав як педагог (викладач фахових дисциплін, завідувач відділу, завідувач кафедри). Водночас розвивався як творча особистість – майстер реалістичного живопису, член Національної спілки художників України (від 2002 року).

Своєю педагогічною практикою живописець А. Калитко довів одвічну мудрість – педагог повинен не тільки мати глибокі професійні знання, а володіти майстерністю навчати [15:250]. Методика викладання Анатолія Миколайовича ґрунтується на власних уміннях і досвіді [8].

Анатолій Калитко – окрім педагогічної роботи представляє й Косівську регіональну організацію

Національної спілки художників України на всеукраїнських художніх виставках, бере участь у вітчизняних та міжнародних симпозиумах із живопису. Активний учасник мистецьких пленерів: III Міжнародного симпозиуму живопису і графіки в Гурзуфі (2007), пленеру «Карпатський хребет» у Яремче (2008), пленеру в Седневі (2009), симпозиуму художників України в Сухумі (Грузія) та Міжнародного симпозиуму в Стамбулі (Туреччина), організованих 2010 р. [6]. Наступними були міжнародний творчий симпозиум у Одесі «Мелодія степу і моря» (2014), пленери у Немирові (2017) та Буковелі (2018).

За період творчої діяльності А. Калитко представив більше двадцяти персональних виставок, які проходили в залах Івано-Франківського краєзнавчого музею (1987), Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини (1990, 2002, 2004, 2015), Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського (2002), Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (2002, 2015), картинної галереї міста Кам'янець-Подільський (2006), Центрального будинку художника НСХУ в Києві (2007), Українського фонду культури в Києві (2007, 2010), музею Василя Касіяна у Снятині (2010) [7]. Реалістичний живопис А. Калитка експонувався на персональних виставках художника не лише в Україні. З успіхом пройшли його виставки у США: Філадельфії та Вашингтоні, зокрема, у представництві посольства України (2007), та Росії: культурному центрі України в Москві (2008), на виставках у Тюмені й Сургуті (2009) [7].

Великим творчим звітом художника з нагоди 70-річчя від дня народження стала персональна виставка, організована у виставковій залі Косівської регіональної організації Національної спілки художників України (2012).

У 2015 р. художник організував дві персональні виставки творів живопису під гаслом «З любов'ю до Гуцульщини» у Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини і Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, представивши твори, виконані впродовж 2012–2015 рр. З найновіших привертають увагу живописні роботи «Проводи на полонину», «Гуцули», «Барви осені», «Косів зимовий», «Церква у с. Вербіж», «Благовіщенська церква в Коломиї», «Осінь у Соколівці», «Річка Рибниця на Буківці», «Весна в Космачі». Персональна виставка з нагоди 75-річчя від дня народження заслуженого художника України Анатолія Калитка впродовж липня 2017 р. експонувалася у чотирьох виставкових залах Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського в Коломиї.

Творча та педагогічна діяльність Анатолія Миколайовича відзначена державними нагородами: відзнакою Міністерства освіти і науки України «Відмінник освіти України» (2002), Міністерства культури і туризму України «За багаторічну плідну працю в галузі культури» (2011), Ювілейною медаллю на відзнаку 25-річчя діяльності Україн-

ського фонду культури за багатолітню творчу та благодійницьку діяльність у відродженні, примноженні й пропаганді національної культури (2012), Почесним дипломом Президії Національної Академії мистецтв України (2012), дипломом Національної спілки художників України (2012), Почесною грамотою Національної спілки художників України (2017). За значні творчі здобутки, високу професійну майстерність Анатолію Миколайовичу присвоєно державне почесне звання «Заслужений художник України» (2013), підтверджено вчене звання доцента (2016). У 2018 р. Анатолій Калитко нагороджений медаллю «За заслуги перед Прикарпаттям».

Висновки і перспективи. Можемо впевнено стверджувати про вагомий внесок художника-педагога Анатолія Миколайовича Калитка, його значну роль в історії Косівської мистецької школи, яка сьогодні здійснює освітню діяльність в статусі вищого навчального закладу – Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Впродовж педагогічної діяльності Анатолій Калитко підготував фахових митців, визнаних в Україні: художників, педагогів, викладачів мистецьких навчальних закладів. Творча діяльність художника спрямована на пропагування українських культурних традицій. Він гідно презентує образотворче мистецтво гуцульського краю в Україні та світі.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Анатолій Калитко*. Живопис: Альбом / Автор-упорядник Молинь В. – Львів, 2017. – 72 с., іл.
2. *Жоголь Л. Є.* Співець краси Карпат / Молинь В., П'ясецька В. Мелодія живопису Анатолія Калитка: Альбом. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. – С. 6-7.
3. *Молинь В.* Анатолій Калитко: з любов'ю до Гуцульщини // Образотворче мистецтво. – 2017. – № 4. – С. 148.
4. *Молинь В.* Випускники НАОМА в історії Косівської мистецької школи // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – Випуск 26. – К.: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – 2017. – С. 16-27.
5. *Молинь В.* Гуцульщина у живописних творах Анатолія Калитка // Український феномен Гуцульщини: національний та європейський контексти. Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції в рамках XXIV Міжнародного гуцульського фестивалю (м. Коломия, 11 серпня 2017 року) – Коломия: Вік, 2017. – 274 с. – С. 87-91.
6. *Молинь В.* Карпати як творча робітня митця // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-

методичні праці. – Випуск 16. – К.: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – 2009. – С. 369-375.

7. *Молин В.* Ювілейний рік художника і педагога Анатолія Калитка // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Спецвипуск IX. – Львів: ЛНАМ. – 2014. – С. 75-88.

8. *Молин В., Молин Н.* Анатолій Калитко: особистість художника і педагога // Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва [Текст]: Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (23 листопада 2016 р.) / Упорядники: Л. І. Полудень, А. І. Єфіменко. – Черкаси: Видавець О. М. Третяков, 2016. – 164 с. – С. 82-85.

9. *Молин В., Молин Н.* Художник-педагог Анатолій Калитко в історії розвитку Косівської мистецької школи // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Випуск 33. – Львів: ЛНАМ, 2017. – С. 290-300.

10. *Молин Н.* Анатолій Калитко – талановитий випускник художньо-педагогічного факультету Київського державного художнього інституту // Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новачі мистецтвознавчої діяльності. Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25-28 квітня 2017р. / М-во культури України; НАОМА. – Київ: Видавництво «Фенікс», 2018. – 192 с.

11. *Молин В., Калитко А.* Рисунок як важлива дисципліна циклу професійної та практичної підготовки бакалаврів у Косівському інституті // Вісник Закарпатського художнього інституту. Випуск 7: Збірник наукових праць / Ред. кол.: Небесник І.І. та ін. – Ужгород: Закарпатський художній інститут, 2015. – С. 201-204.

12. *Молин В., П'ясецька В.* Мелодія живопису Анатолія Калитка.: Альбом. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. – 128 с., іл.

13. *Паньок Т. В.* Фактори і умови становлення вищої художньо-педагогічної освіти в Україні на початку ХХ століття // Соціально-економічні проблеми просторового розвитку: монографія / Берд. держ. пед. ун-т; за заг. ред. В. Дучмала, Т. П. Несторенко. – Бердянськ: Вид. Ткачук О. В., 2015. – Розд. 4. – С. 201-212.

14. *Прибега Л.* Історія і сьогодення Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – Випуск 14. К.: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – 2007. – С. 12-23.

15. *Сусак К.* Художник-живописець, педагог Анатолій Калитко // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Випуск 23. – Львів: ЛНАМ. – 2012. – С. 246-251.

16. *Фомічова Н.* Формування творчого потенціалу художника-живописця на засадах академічної художньої освіти // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Випуск 26. – Львів: ЛНАМ. – 2015. – С. 100-109.

17. *Щербак В. А.* Незабутні: Будівничі української художньої культури / Василь Щербак. – Ін-т проблем сучасн. мистец. НАМ України. – К.: Фенікс, 2016. – С. 57-66.

REFERENCES

1. Anatolij Kaly`tko. Zhy`vopy`s: Al`bom / Avtor-uporyadny`k Moly`n` V. – L`viv, 2017. – 72 s., il.

2. Zhogol` L. Ye. Spivecz` krasy` Karpat / Moly`n` V., P`yasecz`ka V. Melodiya zhy`vopy`su Anatoliya Kaly`tka: Al`bom. – Ivano-Frankivs`k: Misto NV, 2012. – С. 6-7.

3. Moly`n` V. Anatolij Kaly`tko: z lyubov`yu do Guzczul`shhy`ny` // Obrazotvorche my`stecztvo. – 2017. – # 4. – С. 148.

4. Moly`n` V. Vy`puskny`ky` NAOMA v istoriyi Kosivs`koyi my`stecz`koyi shkoly` // Ukrayins`ka akademiya my`stecztva. Doslidny`cz`ki ta naukovu-metody`chni praci. – Vy`pusk

26. – K.: Nacional`na akademiya obrazotvorchogo my`stecztva i arxitektury`. – 2017. – S. 16-27.

5. Moly`n` V. Guzczul`shhy`na u zhy`vopy`sny`x tvorax Anatoliya Kaly`tka // Ukrayins`ky` fenomen Guzczul`shhy`ny`: nacional`ny`j ta yevropejs`ky`j konteksty`. Materialy` XXI Mizhnarodnoyi naukovoyi konferenciyi v ramkax XXIV Mizhnarodnogo guzczul`s`kogo festy`valu (m. Kolomy`ya, 11 serpnja 2017 roku) – Kolomy`ya: Vik, 2017. – 274 s. – S. 87-91.

6. Moly`n` V. Karpaty` yak tvorcha robitnya my`tca // Ukrayins`ka akademiya my`stecztva. Doslidny`cz`ki ta naukovu-metody`chni praci. – Vy`pusk 16. – K.: Nacional`na akademiya obrazotvorchogo my`stecztva i arxitektury`. – 2009. – С. 369-375.

7. Moly`n` V. Yuvilejny`j rik xudozhny`ka i pedagoga Anatoliya Kaly`tka // Visny`k L`vivs`koyi nacional`noyi akademiyi my`stecztv. – Specvy`pusk IX. – L`viv: LNAM. – 2014. – С. 75-88.

8. Moly`n` V., Moly`n` N. Anatolij Kaly`tko: osoby`stist` xudozhny`ka i pedagoga // Tradyciyi ta novitni texnologiyi u rozvy`tku suchasnogo my`stecztva [Tekst]: Zbirny`k materialiv III Vseukrayins`koyi naukovu-prakty`chnoyi konferenciyi (23 ly`stopada 2016 r.) / Uporyadny`ky`: L. I. Poluden`, A. I. Yefimenko. – Cherkasy`: Vy`davecz` O. M. Tretyakov, 2016. – 164 s. – С. 82-85.

9. Moly`n` V., Moly`n` N. Xudozhnmk-pedagog Anatolij Kaly`tko v istoriyi rozvy`tku Kosivs`koyi my`stecz`koyi shkoly` // Visny`k L`vivs`koyi nacional`noyi akademiyi my`stecztv. – Vy`pusk 33. – L`viv: LNAM, 2017. – С. 290-300.

10. Moly`n` N. Anatolij Kaly`tko – talanovy`ty`j vy`puskny`k xudozhn`o-pedagogichnogo fakul`tetu Ky`yivs`kogo derzhavnogo xudozhn`ogo insty`tutu // Yuvilej NAOMA: My`stecz`ky`j kontekst V Ukrayini XX stolittya: tradyciyi ta novaciyi my`stecztvoznachoyi diyal`nosti. Tezy` dopovidej Vseukrayins`koyi naukovoyi konferenciyi pry`svyachenoyi 100-richchyu zasnuvannya Ukrayins`koyi akademiyi my`stecztv, 25-28 kvitnya 2017r. / M-vo kul`tury` Ukrayiny`; NAOMA. – Ky`yiv: Vy`davny`cz`tvo «Feniks», 2018. – 192 s.

11. Moly`n` V., Kaly`tko A. Ry`sunok yak vazhly`va dy`s`cy`plina cy`klu profesijnoyi ta prakty`chnoyi pidgotovky` bakalavriv u Kosivs`komu insty`tuti // Visny`k Zakarpats`kogo xudozhn`ogo insty`tutu. Vy`pusk 7: Zbirny`k naukovy`x prac` / Red. kol.: Nebesny`k I.I. ta in. – Uzhgorod: Zakarpats`ky`j xudozhnij insty`tut, 2015. – С. 201-204.

12. Moly`n` V., P`yasecz`ka V. Melodiya zhy`vopy`su Anatoliya Kaly`tka.: Al`bom. – Ivano-Frankivs`k: Misto NV, 2012. – 128 s., il.

13. *Pan`ok T. V.* Faktory` i umovy` stanovlennya vy`shhoj xudozhn`o-pedagogichnoyi osvity` v Ukrayini na pochatku XX stolittya // Social`no-ekonomichni problemy` prostорового rozvy`tku: monografiya / Berd. derzh. ped. un-t; za zag. red. V. Duchmala, T. P. Nestorenko. – Berdyans`k: Vy`d. Tkachuk O. V., 2015. – Rozd. 4. – С. 201-212.

14. *Pry`byega L.* Istoriya i s`ogodennya Nacional`noyi akademiyi obrazotvorchogo my`stecztva i arxitektury` // Ukrayins`ka akademiya my`stecztva. Doslidny`cz`ki ta naukovu-metody`chni praci. – Vy`pusk 14. K.: Nacional`na akademiya obrazotvorchogo my`stecztva i arxitektury`. – 2007. – С. 12-23.

15. *Susak K.* Xudozhny`k-zhy`vopy`secz`, pedagog Anatolij Kaly`tko // Visny`k L`vivs`koyi nacional`noyi akademiyi my`stecztv. – Vy`pusk 23. – L`viv: LNAM. – 2012. – С. 246-251.

16. *Fomichova N.* Formuvannya tvorchogo potencialu xudozhn`oyi osvity` // Visny`k L`vivs`koyi nacional`noyi akademiyi my`stecztv. – Vy`pusk 26. – L`viv: LNAM. – 2015. – С. 100-109.

17. *Shherbak V. A.* Nezabutni: Budivny`chi ukrayins`koyi xudozhn`oyi kul`tury` / Vasy`l` Shherbak. – In-t problem suchasn. my`stecz. NAM Ukrayiny`. – K.: Feniks, 2016. – С. 57-66.

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2018 року

УДК 7041 (477) І. Труш

Юрій ЯМАШ,
доцент, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
Національного лісотехнічного
університету України,
кандидат мистецтвознавства,
м. Львів, Україна

ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ДРУГОЇ ТВОРЧОЇ ПОДОРОЖІ ІВАНА ТРУША ДО КРИМУ

Ямаш Ю. В. Історична реконструкція другої творчої подорожі Івана Труша до Криму. Дослідження продовжують вивчення кримської тематики у творчості видатного українського художника Івана Труша. Історична реконструкція першої подорожі на півострів була висвітлена в доповідях на наукових конференціях та в окремих публікаціях. Другу подорож художник здійснює восени 1903 року. Її маршрут пролягає через Севастополь, Балаклаву, мис Фіолент та Георгієвський монастир, Байдари, південний берег Криму. Труш зупиняється в Алушці, Ялті, Гурзуфі, Алушті, робить сходження на гору Чатирдаг. Основною мотивацією звернення художника до кримської тематики лишається бажання проілюструвати «Кримські сонети» Адама Міцкевича, а також, пошуки нових сюжетів у живописі. Художній спадок Труша, що включає твори як з музейних колекцій так і картині з приватних зібрань, архівні документи, епістолярій та мемуаристика митця, його авторські вінтажні світлина є об'єктом дослідження. Їх аналіз дозволив достовірно відтворити картину другої подорожі.

Історична реконструкція відбувалася не лише шляхом зазначеного аналізу, але й методом ситуативного моделювання. Цінним матеріалом виявились результати польового дослідження кримських місць перебування художника проведених у 2013 р., а саме Мису Фіолент та південного узбережжя півострова в районі Алушті.

В результаті сучасної наукової розвідки були з'ясовані обставини другої творчої подорожі Івана Труша до Криму, визначена географія та хронологія його перебування, проведений мистецтвознавчий аналіз окремих творів.

Ключові слова: Іван Труш, Крим, живопис, Балаклава, Генуезька фортеця, мис Фіолент, Байдари, Чатирдаг.

Ямаш Ю. В. Историческая реконструкция второго творческого путешествия Ивана Труша по Крыму. Исследования продолжают изучения крымской тематики в

творчестве выдающегося украинского художника. Историческая реконструкция первого путешествия на полуостров была освещена в докладах на научных конференциях и в отдельных публикациях. Второе путешествие художник совершает осенью 1903 г. Его маршрут пролегает через Севастополь, Балаклаву, мыс Фиолент и Георгиевский монастырь, Байдары, южный берег Крыма. Труш останавливается в Алушке, Ялте, Гурзуфе, Алуште, совершает восхождение на гору Чатирдаг. Основной мотивацией обращения художника к крымской тематике остается желание проиллюстрировать «Крымские сонеты» Адама Мицкевича, а также поиски новых сюжетов в живописи. Художественное наследие Труша, которое включает произведения как из музейных коллекций так и картины с частных собраний, архивные документы, эпистолярный и мемуаристику художника, его авторские винтажные фотографии есть объект исследования. Их анализ позволил достоверно воссоздать картину второго путешествия.

Историческая реконструкция производилась не только путем определенного анализа, но и методом ситуационного моделирования. Ценным материалом явились результаты полевых исследований мест пребывания художника проведенных в 2013 г., а конкретно, мыса Фиолент и южного берега полуострова в районе Алушты.

В результате современного научного исследования были уточнены обстоятельства второго творческого путешествия Труша в Крыму, определена география и хронология его пребывания, проведен искусствоведческий анализ отдельных произведений.

Ключевые слова: Иван Труш, Крым, живопись, Балаклава, Генуезская крепость, мыс Фиолент, Байдары, Чатирдаг.

Yamash Yu. Historical reconstruction of Ivan Trusz's second creative trip to Crimea. Studies continue to study the Crimean theme in the work of the famous Ukrainian artist Ivan Trusz. Historical reconstruction of the first trip to the peninsula was highlighted in reports at scientific conferences and in separate publications. The second trip is performed by the artist in the fall of 1903. Its route runs through Sevastopol, Balaklava, Cape Fiolent and Georgievsky Monastery, Baydara, the southern coast of Crimea. Trusz has stops in Alupka, Yalta, Gurzuf, Alushta, makes a climb to the mountain Chatyrdag. The main motivation for the artist's appeal to the Crimean theme is the desire to illustrate Adam Mickiewicz's «Crimean Sonnets», as well as the search for new subjects in painting. The artistic heritage of Trusz, that includes works from both museum collections and the picture from private collections, archival documents, epistolary and the artist's memoir, his author's vintage photographs is the object of research. Their analysis allowed to reproduce faithfully the picture of the second trip.

Historical reconstruction took place not only through this analysis, but also by the method of situational modeling. Valuable material were the results of a field study of the Crimean places of the artist's stay in 2013, namely Cape Fiolent and the southern coast of the peninsula in the region of Alushta.

As a result of modern scientific reconnaissance, the circumstances of Ivan Trusz's second creative trip to the Crimea were clarified, the geography and chronology of his stay were determined, the art review of individual works was carried out.

Keywords: Ivan Trusz, Crimea, painting, Balaklava, Genoese fortress, Cape Fiolent, Baydary, Chatyrdag.

Постановка проблеми. Минуло понад 110 років після кримських творчих вакацій Івана Труша здійснених на початку ХХ ст. Друга його подорож відбулася 1903 року. Попри увагу істориків мистецтва, мистецтвознавців до творчості славетного художника досі не було з'ясовано ані географію другої подорожі, ані її хронологію. Лишалися не з'ясованими сюжети його картин кримської серії які б мали відношення до 1903 р. Подоланню цієї білої плями у висвітленні творчого шляху митця і присвячені сучасні дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед новітніх друкованих матеріалів присвячених творчості І. Труша немає жодної яка мала би відношення до кримської тематики. Монографічна серія Юрія Ямаша «Труш малює», яка виходить від 2006 р. і складає вже 5 книжок, висвітлювала інші теми.

Мета – з'ясувати історію перебування художника Івана Труша на кримському півострові 1903 року, провести аналіз окремих творів кримської серії.

Виклад основного матеріалу. Життєві умови дозволяють Трушеві здійснити свою наступну подорож до Криму лише за два роки по першій у вересні 1903 р. Початковий його маршрут не відрізняється від попереднього – спочатку Львів, Київ, до Одеси, а потім пароплавом до Криму, до Севастополю, про що художник сповіщає у першій листівці до Аріадни Драгоманової: «Гаразд приїхав в Одесу. Трохи неприємно, що не оставсь вчора в Києві. о год. З виїду пароходом в Севастополь» [1].

Цього разу художник трохи затримується в Одесі. Про це згадувала у своїх споминах дочка художника Аріадна: «Там познайомився з одним молодим студентом і заприятелював з ним» [2]. Нажаль про цього одесита практично нічого не відомо; залишилася лише їх спільна світлина разом з Трушем, яка зберігається у Архіві Труша (НМЛ).

До Севастополю Труш прибув 25 (12) вересня 1903 р. Це місто мало являти для художника суміш військової бази з селом. Дійсно, ознаки татарського села Ахтар на місті якого наказом від 10 лютого 1784 р. повстав порт названий Севастополем були досить помітні. Краєвиди в самому місті та його околицях не мали вразити художника – монотонний водний простір та обпаленні сонцем голі пагорби усіяні одноманітними убогими саклями.

На відміну від першої подорожі, Труш від Севастополя повертає на право до Балаклави. Його головна мета – генуезька фортеця та краєвиди Георгієвського монастиря біля мису Фіолент. Він дістається балаклавської бухти наступного дня 26 (13) вересня. Містечко в цей час було переповнено військовими. Вільні номери в готелях були практично відсутні. Художник знаходить притулок в кімнатах що здаються у маєтку графів Валсамакі.

Балаклаву на початку ХХ ст. можна було характеризувати як дачне містечко що розкинулося на пагорбах навколо мальовничої бухти. Гори обабіч абсолютно голі і, як севастопільські краєвиди, навряд мали тішити око художника. Такого виду вони набули після війни 1854 р. коли англійці повирубували і ліси, і сади не шкодуючи навіть фрукто-

ві дерева. Одноманітність краєвиду з лисими горами збагачували лише залишки генуезької фортеці, які сподобалися митцеві: «Рештки старинних кріпостей гарні, можна з них зробити гарненькі дрібниці. Може, удасться мені зняти зо два більших краєвидів» [1:24].

Художник лишається в Балаклаві на три дні. Малює переважно фортецю з дальніх планів [3]. В його кримському доробку є картин балаклавського узбережжя з видом зі сторони моря. Можливо, він мав рибальський ялик щоб зробити етюди.

Поруч, на відставні погляду від Балаклави, знаходився мис Фіолент і художник переїздить туди. На кримському півострові мис Фіолент був і лишається щось на зразок Мекки. Його назва багато що пояснює. З грецької мови означає «Божа країна». В давнину він називався Партеніон (Дівочий). Колись тут знаходилось святилище таврійської богині Діви (Артеміді), жрицею якого була Іфігенія. Ця місцина має свою сакральну форму – дивовижні велетенські скелі на тлі бурхливого моря і безмежного блакитного неба, та сакральний, паломницький зміст – Георгієвська скельна церква та монастир. Православний переказ свідчить про чудесне спасіння рибалок під час бурі на скелі що має назву Святого каменю. На тому місці рибалкам-грекам явився образ Святого Георгія який їх врятував. Тут й досі височить великий хрест в ознаку цих подій.

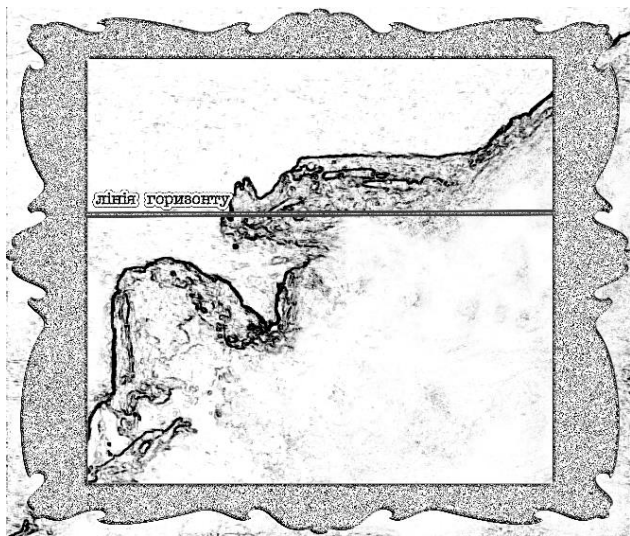
Якщо заїжджати до мису з суші то подорожуючий спочатку потрапляє на широке плато, бачить море і шукає за попередніми описами сам мис. За метрів сорок-п'ятдесят по плато до берега берег різко обривається глибоким урвищем що зупиняється у самої кромки моря. Мочульський М. так описує враження Труша від побаченого: «Ніколи Трушева душа не була так близько сонця, як тут, ніколи воно не розсипало такого багатства весельчаних красок...» [3].

Сьогодні не можливо достовірно відповісти на питання яку кількість натурних етюдів поблизу Георгієвського монастиря міг написати Труш під час другої (1903) та ймовірно третьої вакації (1904) на півострів. Якщо розглянути найбільш відомі та віднайдені в приватних збірках картин з образом мису Фіолент написані на пленері то повстає дуже цікава ситуація з відповідними висновками. Всі роботи з образом мису можна віднести по чисельності до окремої групи. Ці картини мають різний формат від близьких до мініатюри до досить великих метрових та півтораметрових форматів. Незважаючи на велику кількість робіт при їх виконанні використано всього два ракурси.

Перший ракурс.

Художник, потрапивши до мису, спочатку з гори обсервує краєвид який не повністю розкривається. Найближча скеля «Монах» показує лише маківку. Повернувшись наліво і спустившись додолу художник спостерігає вигідну композицію і пише перший етюд. Наскільки низько з плато він спускається підказує лінія горизонту яка співпадає з рівнем очей. Цей ракурс дозволяє створити діагональну динамічну композицію яка об'єднує три стихії –

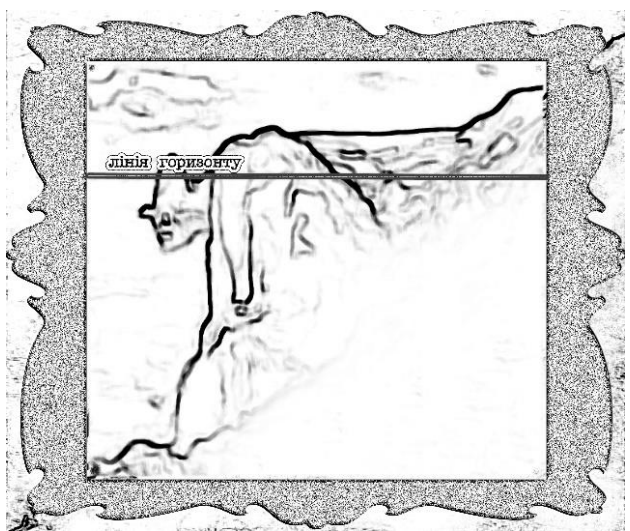
небо, море, землю. Труш розуміє що терени мису приховують масу вигідних диспозицій й, можливо, найкращу він ще знайде, але мусить поспішати і не гаяти часу.



Другий ракурс.

Після першого етюдів художник спускається ще нижче по кам'яних сходах що ведуть до берега від Георгієвського монастиря. В ідеалі, вже з берега моря він мав оглянути весь краєвид, але щоб туди дістатися треба було подолати 891 сходинку. Після такої прогулянки сил і часу на нову роботу могло не вистачити і треба було вчасно зупинитись. Новий ракурс відрізнявся не значно. «Монах» вже опинився правіше від скелі «Орест» на задньому плані і, відповідно, лінія горизонту опустилась нижче маківок двох скель. Залишилася та сама діагональна композиція.

Художник працює на місі трохи менше двох тижнів і при кожній нагоді звітує своїй нареченій: «Сьогодні суббота, 27. Уже 4-й день сиджу в Георгієвському монастирі. Місце гарне! Дотепер маю три розпочатих етюдів, а оден – викінчений. Зістану тут ще цілий тиждень. Думаю викінчити два маленьких і два великих етюди. До того – намалювати кілька маленьких етюдиків. Погода гарна» [1:24].



Через відсутність поштового відділення час від часу Труш мусив повертатися до Балаклави. Там він заходить на пошту щоби перевірити повідомлення та відправити чергову вісточку нареченій. Він купує дві однакові листівки з видом мису Фіолент. На першій адресованій Аріадні робить лаконічний запис: «Посилаю сердечний поклін! Твій Іва. До георгієвського монастиря почта не ходить. Листи треба адресувати Балаклава до Востребован.» [4]. Другу листівку Труш адресує Іванові Франкові. Має бажання підтримувати стосунки з родиною письменника, тому звітує: «З під отсеї скали посилаю Вам, Вашій Пані і хлопцям сердечний поклін! Ваш Ів. Труш» [5].

Після декількох етюдів з панорамними видами мису художник починає шукати інших привабливих мотивів і спускається по крутих сходах до берега моря, де відкриваються не менш цікаві краєвиди.

Скелі Монах, Орест, Пілад та й велетень-скеля Хрестова які малював Труш з гори на долині мали зовсім інший вигляд – припустимий для нових робіт, але вже відпрацьований художником. Він опиняється на, так званому, Яшмовому пляжі з кольоровою галькою, майже напроти скелі Святого явища. З ліва в сторону Дикого пляжу художник бачить привабливий мотив зі скелястим високим берегом і починає над ним працювати. Пізніше, у Львові Труш зробить чисельні варіації, змінює формат цього сюжету, композицію та освітлення. По кількості авторських реплік зображення цього краєвиду сперечаються з поширеним панорамним видом мису Фіолент.

Труш також мав розвернутися і в протилежну праву сторону. Там височіли скелі прямо з води. Цей краєвид він не тільки малює але й фотографує. Пейзаж з розкиданими вздовж скелястого берега монументальними брилами що стирчать свічками з моря художник майже не повторює. Між тим робота має оригінальну композицію, яка могла би успішно використана у більшому форматі. Її можна порівняти з картиною К. Моне «Скелі в Бель-Іль» 1886 р. І в українському і у французькому варіантах відчутне захоплення авторами контрастом морської динамічної стихії з непорушною твердою скель.

Далі пересуватися вздовж берега ні вліво поза яшмовий пляж, ні вправо до крайньої точки мису художник не міг через скелі що обривалися у самій воді. Але Труш не припинив на цьому пошуки мотивів. Від монахів він міг дізнатися про ще одне пам'ятне місце поблизу. По той бік Фіоленту практично на його південно-східному березі знаходився мис Лермонтовський.

Щоб туди потрапити треба було від монастиря йти по доріжці вздовж урвища у південно-західному напрямку (сьогодні там знаходиться російська окупаційна військова частина і така подорож може бути смертельно небезпечна). Спочатку на шляху трапляється невідомий мис з якого вже можна побачити другий Лермонтовський з дивовижним гротом Діани. Велика ймовірність що етюд «Скелястий берег» написаний Трушем з натури зображує саме цей грот. Це також рідкісний сюжет у кримському спадку Труша який можна порівняти з ви-

дами скель в Етреті Клода Моне. Єдина суттєва різниця в цій паралелі, що при написанні «Скелястого берега» автор використовує свій власних композиційний принцип «Віч-на віч», тобто зображення подається максимально наближене до глядача, крупним планом [6:72].

Якщо мис Фіолент, яшмовий пляж і скелі на ньому знаходились поруч від Георгієвського монастиря то до Лермонтовського мису треба було подолати відносно велику відстань. Це втрата фізичних сил, обмеження часу і тому, ймовірно, художник малював грот лише раз.

До південного берегу півострова художник потрапляє вже не через Севастопіль, а їде до Байдарської брами з Балаклави. Там він зупиняється щоб малювати: «В Байдарах пробув одну добу і зробив досить удачний ескіз» [7].

Далі за наміченим маршрутом Труш зупинився на ночівлю в Алушці і рано в ранці 26(13) жовтня виїхав до Ялти, встигнувши перед тим відправити листа своїй нареченій. Ялта ще за першої подорожі художнику не сподобалась, тому він там не залишився. Для плерної роботи артист обирає наступне місце – Гурзуф про що і пише у листі: «В Гурзуфі зробив 2 ескізи, оден навіть досить удачний» [8].

Нажаль серед живописного спадку Труша, безпосередньо його кримської серії що доступна у науковому обігу на сьогоднішній день не ідентифіковано жодної роботи з гурзуфськими мотивами. Після Гурзуфу Труш зупиняється в Алушті, місті також пов'язаним з Адамом Міцкевичем і відповідно залученим в коло зацікавлення галицького митця. Кожного дня він мандрує вздовж берега в сторону славетного Стрімчака (Утеса), який так полюбляв малювати Сергій Васильківський. Що саме там опиняється художник, тобто між Алуштою та приблизно татарським селом Біюк-Ламбат (нині Малий Маяк) дають дві суттєві документальні підказки. Першу підказку дає Ярослав Нановський. Описуючи славетну «Виставку українських художників» у Львові 1905 р. (практично перша всеукраїнська художня виставка організована Іваном Трушем) він звертає увагу на виставленні митцем роботи, в т. ч. і картину «Гора Кагель в хмарі» [9:50]. Ці та інші кримські роботи свого часу згадує і Микола Голубець: «Довго можна вдивлятися в такі картини, як “Кипариси на зелено-синьому небі”, “Самітна сосна”, “Гора Кагель в хмарі”, “Вечір у Георгієвському монастирі”» [10:49]. Ця гора добре проглядається саме на згаданому відрізку узбережжя. Другу підказку дає сам художник. У своїх мемуарах він згадує епізод що відбувся з ним на плері на кримському узбережжі: «Півтора кілометри від чорноморського, набережного містечка Алушти, серед піль окружених горами праворуч Демерджи, ліворуч Бабуганом сидів я і малював етюд» [11].

Вказана навігація (Демерджи, Бабуган, Кагель) дозволяє доволі точно визначити місце перебування Труша в цей момент. Він малював етюд в районі сучасного Лазурного та Малеого Маяка. До нього підійшов молодий татарин який представився експертом гірського ялтинського клубу і запропону-

вав йому піднятися на гору Чатирдаг. Труш погодився на пропозицію і відразу перервав роботу: «Іа передер етюд який склясифікувал як неінтересний по темі кинув на землю» [11].

Труш мав з'ясувати всі умови та деталі подорожі і не забути вказати про свої малярські цілі. Його не мав цікавити спуск до гротів. Художнику, в першу чергу, хотілося побачити чудові краєвиди, захоплюючі гірські панорами: «...задоволений що нагода здійснення мого наміру гарна, без заходів і без клопотів, пустив ся з татариним до Алушти» [11].

Художник викликав фіакр і мандрівники рушили. Цю подорож Труш докладно описує: «Льтне, чисте тепле повітря, різномодна широка рівнина в оточенню гір, а над тим усім чисте, синє небо надавало околиці яки радісного, священого настрою. Передо мною все виднів у своїй величі – Чатирдаг. Чатирдаг, це пасмо гір яке кілька кілометрів від моря підноситься до поважної висоти терену перепережного великими просторами лісів, а кінчить ся скалистим широким верхом з виглядом кольосального стола або гробу. Це фронт гори. З боків має цей скалистий верх форму шатра, відки і вийшла назва Шатро-гора, Чатирдаг» [11].

Біля сьомої години мандрівники опинилися у татарському селі Корбекли. (Труш добре не розчув назви і у споминах записав його як Комберлі). Тут мали добрати собі попутчиків які чекали в хаті брата грот-експерта. Труш сподівався зустріти більш чисельне товариство прихильників гірських прогулянок, але побачив лише компанію з трьох осіб. Ними виявились, як з'ясувалося при знайомстві, родина поляків з Петербургу. Інженер Пшишляк, його жінка та доросла донька розмовляли по російськи. Треба було чекати годину коли провідник злагодить мажару, а доти Труш мав слухати Пшишляка, що подорожував ріками і горами Індії: «...оповідав про все з емпазою, гідною переживання фактичного, а не видуманого, незручно компонованого шаблонними фразами, які не шалювали ні аж індивідуальних появ» [11]. Пізніше експерт перервав монолог поляка і оголосив що о 8-й годині все буде готово до подорожі. Скориставшись нагодою Труш пішов шукати кав'ярню. Він знайшов сільську забігайлівку з просторим але слабо освітленим приміщенням. Кава коштувала п'ять копійок. Труш приглядався до місцевих типажів яких мав намір малювати: «Татар було багато, деякі з них сиділи своїм звичаєм на землі заложивши під себе ноги, а деякі проти находились на лавах, мовчки пили чорну каву, а деякі розмовляли» [11]. Лише о 12 ночі провідник повідомив що мажара вже чекає мандрівників на подвір'ї. Мажара мала обмаль місця для сидіння. В ній розмістилися лише жінки. Коли врешті фіра рушила чоловіки супроводжували її з двох боків. Уже за десять хвилин ходи поляк почав важко дихати. Труш порадив йому схопитися за драбину возу. Це не дуже допомогло і художник зробив іншу пропозицію – примоститися інженерові третім на фірі для перепочинку, а вони з гідом в той час трохи пройдуться. Пропозиція з задоволенням була прийнята [11].

Насправді художник і провідник кинули своїх попутчиків і рушили до верхівки Чатирдаку самостійно. За це татарин отримав від Труша три карбованці. Обіцяв завести художника на пік гори до 11 години ранку, при умові що сходження буде відбуватися у прискореному режимі. За дві години важкого підйому пляями, крутогороми Труш відчув страшну втому. Мандрівники мусили зробити коротенький перепочинок під час якого Труш спостерігав за природою: «Душне повітря уступило, а на небі показався місяць який досить тільки від часу до часу показувався то з поза хмар то із-за велетенських горбів» [11]. За наступну годину сходження Труш зовсім знесилився чекаючи допомоги від експерта: «Він усміхнувся значущо й багатообіцяючим жестом показав пальцем на право, а за кілька хвиль ходу звів мене в чудо-закуток. З поміж каміних ब्लюків витрискувала прозора срібла вода. З подивом на цю дорогоцінність любувався нею – сівши відпочивати в душі. хвилину як буду пити холодно, чисту гірську воду. Відпочивши трохи довше як попередні рази уживав я щастя. Зараз – це почнім пустити ся ми в дальшу дорогу. Стало весело. Щоби зі мною було якби не ця цілюща вода! Щаслива і несподівана розв'язка додала моєї ще більшої сили, змоги дістатись на верх» [11].

Вже коли трохи розвиднілося і під ногами можна було щось розгледіти, Труш побачив дивовижної краси рідкісну гірську квітку із азотку, зірвав і обережно поклав її до торби для своєї коханої Аріадни. На тому моменті спомини Труша що до цієї події перериваються.

Висновки та перспективи. Друга подорож І. Труша до Криму 1903 р. тривала більше місяця від 24 вересня до кінця жовтня – початку листопада. За цей час художник-плєнерист створив чималий творчий доробок, який мав складатися з десятки етюдів. Вдачею цієї подорожі можна рахувати картини Труша присвячені мису Фіолент. Не всі сюжети вдалося розшифрувати, визначити місця їх написання та час. Це стосується як деяких Трушевих картин так і світлин з мотивами скель, заток, зображень з мечетями і фортецями. Не вирішене завдання не дозволяє визначити повний маршрути Трушевої вакації 1903 р.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Листівка Івана Труша до Аріадни Драгоманової від 24 (11) вересня 1903 р. Одеса. // НМЛ. – АТ-54888/2. – Арк. 52.
2. *Труш Аріадна*. Спомини про батька. – НМЛ. – АТ-54888/211. – Арк. 11.
3. *Мочульський М.* Іван Труш / М. Мочульський // *Артистичний вістник*. – 1905. – Зош. 5. – С. 63.
4. Поштівка Івана Труша до Аріадни Драгоманової. Крим. Балаклава. 1903 // НМЛ. – АТ-54888/2. – Арк. 57.
5. Поштівка Івана Труша до Івана Франка. Крим. Балаклава. 1903. // Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописів, фонд І. Я. Франка. – Ф. 3. – № 1639. – Арк. 577.
6. *Ямаш Ю. В.* Живопис Івана Труша: творчий метод тематичних циклів: дис. канд. мистецтвознавства / Ямаш Юрій Володимирович; Львівська національна академія мистецтв; (наук. кер. Шмагалю Ростислав Тарасович) – Львів: [б. в.], 2013. – 195 с.
7. Лист Івана Труша до Аріадни Драгоманової від 26 жовтня 1903 р. Крим. Ялта. // НМЛ. – АТ-54888/2. – Арк. 17.
8. Лист Івана Труша до Аріадни Драгоманової від 31 (18) жовтня. 1903. Алушта // НМЛ. – АТ-54888/4. – Арк. 24.
9. *Нановський Я.* Іван Труш / Я. Нановський. – К.: Мистецтво, 1967. – С. 50.
10. *Голубець М.* Іван Труш / Українське мистецтво. – 1941. – №4. – С.48-50.
11. *Труш І.* З моїх споминів. // НМЛ. – АТ-54888/15. – Арк. 1.

REFERENCES

1. Lystivka Ivana Trusha do Ariadny Drahomanovoyi vid 24 (11) veresnya 1903 r. Odesa. // NML. – АТ-54888/2. – Ark. 52.
2. *Trush Ariadna*. Spomyny pro bat'ka. NML. – АТ-54888/211. – Ark. 11.
3. *Mochul's'kyu M.* Ivan Trush / M. Mochul's'kyu // *Artystychnyy vistnyk*. – 1905. – Zosh. 5. – S. 63.
4. Poshtivka Ivana Trusha do Ariadny Drahomanovoyi. Krym. Balaklava. 1903. // NML. – АТ-54888/2. – Ark. 57.
5. Poshtivka Ivana Trusha do Ivana Franka. Krym. Balaklava. 1903. // Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrayiny, viddil rukopysiv, fond I. YA. Franka. – F. 3. – № 1639. – Ark. 577.
6. *Yamash YU. V.* Zhyvopys Ivana Trusha: tvorchyy metod tematychnykh tsykliv: dys. kand. mystetstvovnavstva / Yamash Yuriy Volodymyrovych; L'viv's'ka natsional'na akademiya mystetstv; (nauk. ker. Shmahalo Rostyslav Tarasovych) – L'viv: [b. v.], 2013. – 195 s.
7. Lyst Ivana Trusha do Ariadny Drahomanovoyi vid 26 zhovtnya 1903 r. Krym. Yalta. // NML. – АТ-54888/2. – Ark. 17.
8. Lyst Ivana Trusha do Ariadny Drahomanovoyi vid 31 (18) zhovtnya. 1903. Alushta // NML. – АТ-54888/4. – Ark. 24.
9. *Nanovs'kyu YA.* Ivan Trush / YA. Nanovs'kyu. – K.: Mystetstvo, 1967. – S. 50.
10. *Holubets' M.* Ivan Trush / Ukrayins'ke mystetstvo. – 1941. – №4. – S.48-50.
11. *Trush I.* Z moyikh spomyniv. // NML. – АТ-54888/15. – Ark. 1.

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2018 року

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 75.041.5 Бойчук

Микола МУШИНКА,
професор Пряшівського університету
та Українського вільного
університету у Мюнхені, д-р філол. наук,
іноземний член НАН України
м. Пряшів, Словаччина

МАЛОВІДОМИЙ ПОРТРЕТ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА ПЕНЗЛЯ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

Мушинка М. І. Маловідомий портрет Володимира Гнатюка пензля Михайла Бойчука. Йдеться про невідомий олійний портрет українського фольклориста та громадського діяча Володимира Гнатюка з 10-х рр. ХХ ст., власником якого після смерті В. Гнатюка стала його дружина Олена, а після її смерті – дочка Олександра Гнатюк-Пісничевська, що проживала у Парижі. У 1965 році вона посередництвом свояка Івана Боднаря подарувала портрет авторів статті, у власності якого він зберігається й досі. Авторство портрета ідентифікував мистецтвознавець Святослав Гординський із США.

Ключові слова: Михайло Бойчук, бойчукізм, бойчукісти, Володимир Гнатюк, Олександра Гнатюк-Пісничевська, Іван Боднар, Григорій Смольський, реставрація.

Мушинка М. И. Малоизвестный портрет Владимира Гнатюка кисти Михаила Бойчука. Речь об не подписанном портрете украинского фольклориста и общественного деятеля В. Гнатюка с 10-х годов ХХ столетия. После смерти В. Гнатюка та его супруги Алены собственницею портрета стала их дочь Александра Гнатюк-Писничевская, живущая в Париже. В 1965 году она посредством свояка Ивана Боднаря подарила портрет автору статьи, в собственности которого он находится до сих пор. Авторство портрета идентифицировал искусствовед Святослав Гординский из США.

Ключевые слова: Михаил Бойчук, Владимир Гнатюк, Александра Гнатюк-Писничевская, Иван Боднар, Григорий Смольский, реставрация.

Mushynka M. I. Little-known portrait of Volodymyr Hnatiuk by Mykhailo Boichuk. The paper concerns the unsigned oil portrait of Ukrainian folklorist and public figure Volodymyr Hnatiuk, painted in 1910s. After decease of Hnatiuk his wife Olena had become the owner of the portrait and after her decease it became the ownership of their daughter Oleksandra Hnatiuk-Pisniachevska who lived in Paris. In 1965 by mediation of her brother-in-law Ivan Bodnar, she presented the portrait to the author of the paper and it is his property till nowadays. The authorship of the portrait was identified by the art historian Sviatoslav Hordynskyi from the USA.

Key words: Mykhailo Boichuk, boichukism, boichukists, Volodymyr Hnatiuk, Oleksandra Hnatiuk-Pisniachevska, Ivan Bodnar, Hryhoriy Smolskyi, restoration

У вересні 1963 року я поступив у очну наукову аспірантуру на кафедру етнографії та фольклористики філософського факультету Карлового університету в Празі (керівник аспірантурою – доц. Карел Дворжак, завідувача кафедри) [6, с. 51]. Оскільки я хотів спеціалізуватися в українській фольклористиці, а він не був спеціалістом у цій ділянці, Міністерство освіти Чехословаччини восени 1964 року направило мене на трирічне аспірантське стажування на філологічному факультеті Державного університету ім. Т. Г. Шевченка у Києві. Там фольклористика розглядалася лише в рамках української літератури. Не було ні кафедри, ні відділу українського фольклору.

Звідти мене направили в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР у Києві, де мене закріпили за провідним українським фольклористом Олексієм Івановичем Деєм (1921-1986). Той запропонував мені тему кандидатської дисертації про щойно реабілітованого незмінного секретаря Наукового товариства ім. Шевченка у Львові Володимира Гнатюка (1871-1926) – «*Володимир Гнатюк та Закарпаття і його зв'язки з чехами і словаками*». З темою я охоче погодився, бо феноменальні праці В. Гнатюка мені були відомі ще із студентських років, а його близький друг Іван Панькевич (1887-1958) був моїм професором та наставником. У Празі ще жили чеські друзі В. Гнатюка: Франтішек Главачек, Франтішек Тихий, Рудольф Гулька та інші, праці яких були мені відомі. Крім того, я привіз до Києва верстку мною відредагованого першого тому «Наукового збірника Музею української культури у Свиднику», присвяченого пам'яті мовознавця-діалектолога Василя Латти (1921-1965), обіцяючи черговий номер присвятити В. Гнатюку, що і сталося.

О. Дей знав, що найбільше публікованих праць В. Гнатюка та його архів знаходяться у Центральній науковій бібліотеці АН УРСР ім. В. Стефаніка у Львові, тому моє перше відрядження в грудні 1964 року було спрямоване саме туди¹. Те, що я там знайшов перевершило усі мої очікування.

Найбільшою несподіванкою для мене був прекрасно упорядкований архів кількох сотень кореспондентів В. Гнатюка. Працівники бібліотеки (які всебічно виходили мені на зустріч) встановили, що дарователем гнатюкіани у бібліотеку був ще у дорядянський час Іван Андрійович Боднар і навіть дали мені його тодішню адресу. На цій адресі однак жили зовсім інші люди, які про І. Боднара нічого не знали. На вулиці старша жінка пригадала його і навіть сказала мені, що він живе десь на вулиці Васнецова. Номера квартири вона не знала. У будинку

¹ Певним путівником по рукописних і публікованих працях В. Гнатюка у Бібліотеці Стефаніка була для мене рукописна картотека М. Яценка праць В. Гнатюка про Закарпаття, не використаних у його монографії «Володимир Гнатюк. Життя і фольклорна діяльність» [15], разом з наведеною монографією.

номер 1 на цій вулиці я знайшов старенького пенсіонера Івана Боднара, який був мило здивований, що з його швабра знято тавро «українського буржуазного націоналіста» і що про нього в Україні навіть книжки виходять. Виявилось, що його дружина Текля була сестрою дружини В. Гнатюка Олени. Після смерті В. Гнатюка 1926 року Олена змушена була звільнити квартиру в будинку НТШ і переселилася до доньки Ірини Косаренко-Косаревиц у Берлін. Меблі і все устаткування квартири вона залишила у Боднарів. «Стіл за яким ми сидимо – Гнатюків, шафи і картини – теж його. А в шафах є частина архіву Гнатюка, яку я не встиг передати до Бібліотеки Стефаніка». І поклав переді мною цілу гору рукописів В. Гнатюка та інших людей, між ними надзвичайно цінний рукопис українських народних пісень Зоряна Доленги-Ходаковського з 1819 року (понад 2 000 пісень) та братів Бодянських із середини XIX століття – які у фольклористиці вважалися безслідно пропавшими.

Накінець він приніс із підвалу значно пошкоджений олійний портрет Володимира Гнатюка, відомий мені із репродукції, опублікованій Ф. Колесою у «Матеріалах до етнології та антропології» 1929 року (теж без наведення автора портрета) [3]. Портрет був значно пошкоджений північною вологою. З нижньої його частини олійна фарба на багатьох місцях відпала від полотна. Обличчя В. Гнатюка і верхня частина портрета пошкоджень не зазнали.

Іван Андрійович, побачивши моє здивування, пояснив це приблизно так: «*За перших більшовиків 1939-40 років, коли Наукове товариство імені Шевченка було ліквідоване, а частина його членів арештована й вивезена у Сибір, я зняв портрет Гнатюка зі стіни і поклав у підвалі за шафу аби його ніхто не бачив. Там він пробув до нинішнього дня і, як бачите, вогкість підвалу дала про себе знати. На жаль, ні той пошкоджений портрет та ніщо з архіву Гнатюка я вам не зможу дати, бо власницею цих речей після смерті старшої дочки Гнатюків Ірини є його молодша дочка Олександра, яка живе у Парижі та з якою я є у контакті.*

На моє прохання він дав мені її адресу, на яку я написав листа і вислав їй все, що про її батька було видано у Чехословаччині, головним чином, свої власні статті. У листі до неї я поділився планами вшанування пам'яті В. Гнатюка на Пряшівщині окремими томами «Наукового збірника Музею української культури». При найближчих відвідинах квартири І. Боднаря восени 1965 року господар прочитав мені листа Олександри Гнатюк, в якому стояло: «*Віддайте Миколі Мушинці усе, що він захоче взяти із спадщини мого батька.*

Я на цей раз взяв лише кілька фотографій та портрет В. Гнатюка, відреставрований (перемальований) зятем І. Боднаря – художником Григорієм Смольським, який з дружиною мешкав у тій же квартирі. Г. Смольський порадив мені, як вивезти портрет через кордон: «*Купіть від мене дві мої невеличкі картини, а ми додамо до них портрет В. Гнатюка як "Портрет невідомого" ніби моєї роботи і завеземо у відповідну установу, де нам видадуть дозвіл на вивіз картин*

за кордон». Ми так і зробили і повернулися з посвідкою «*Картины Г. Смольского (наведені назви, техніка і розміри – М. М.) не имеют художественной ценности. Вывоз за границу разрешается.*

На кордоні у Чопі наприкінці грудня 1965 року я потрапив у пастку КДБ. У купе вагону в мене провели ґрунтовний обшук багажу, потім роздягли до трусів, під якими знайшли пакунок з 12 документами «самвидаву». Після кількадечного слідства в Ужгороді мене передали чехословацьким органам безпеки без вилучених речей, однак з картинами².

З портрета В. Гнатюка я зробив кольорову репродукцію, опублікавши її на четвертій сторінці обкладинки прашівського українського журналу «Дружно вперед». Журнал, в якому була опублікована моя стаття «Володимир Гнатюк – неперевершений дослідник нашого фольклору» [5, с. 18-19], я розіслав на різні адреси, головним чином, в Україну, з проханням, з'ясувати авторство портрета³. Мої розшуки виявилися безуспішними.

З'ясувавши, що моє аспірантське стажування у Києві остаточно закінчене, я наприкінці 1966 року про знахідку меблів, особистих речей, архіву та портрета В. Гнатюка повідомив своїх українських друзів Остапа Черемшинського з Велеснева та Ігоря Герету з Тернополя – великих прихильників і шанувальників їх славного земляка. Ті за мною поданою адресою відвідали львівську квартиру І. Боднаря і з його згодою та з дорученням Олександри Гнатюк перевезли меблі, особисті речі та архів В. Гнатюка у Тернопільський краєзнавчий музей (де І. Герета працював на посаді наукового працівника). Згодом було вирішено на основі нововиявлених речей до сторіччя з дня народження В. Гнатюка 1971 року побудувати меморіальний музей його імені в його рідному селі Велесневі. Я обіцяв подарувати ново-заснованому музеєві оригінал портрета В. Гнатюка **під умовою, що мене буде покликано на його відкриття**, куди я особисто привезу портрет В. Гнатюка⁴. Не покликали і безцінний портрет В. Гнатюка і досі висить на стіні мого робочого кабінету, а у Велеснівському музеї експонується олійна кольорова копія портрета в оригінальній рамі⁵.

Працюючи пастухом худоби в артілі (колгоспі) рідного села, я і надалі цікавився життям і творчістю В. Гнатюка та авторством його портрета. Моя кандидатська дисертація, успішно захищена у Празі, друком появилася у Парижі 1967 року [7]. Вона

² Детальніше про це див.: Мушинка М. Стежками життя з Володимиром Гнатюком: [8, с. 276-285; видання друке: с. 328-340].

³ Хто є автором портрета В. Гнатюка не знали ні його дочка Олександра, ні І. Боднар та Г. Смольський.

⁴ Про мою обіцянку було повідомлення не лише у районній та обласній пресі Тернопільщині, але навіть у центральному народознавчому журналі України «Народна творчість та етнографія» (Київ, 1969, ч. 4, с. 90).

⁵ Причиною мого непокликання на відкриття Музею В. Гнатюка у Велесневі було надання мені в Радянському Союзі титулу «persona non grata» та залучення мого імені у «чорний список» 50 людей, імена яких не сміють появитися у пресі УРСР. Детальніше про це див. у моїх спогадах «Стежками життя з Володимиром Гнатюком» [8].

відкривається портретом В. Гнатюка з приміткою «Художник невідомий» [7, с. 5]. Провідний український мистецтвознавець із США Святослав Гординський в листі до мене висловив припущення, що це портрет пензля Михайла Бойчука. Я почав досліджувати зв'язки В. Гнатюка з М. Бойчуком і з'ясував, що вони були знайомі з початку ХХ століття; певний час спільно працювали в НТШ, а у 1911-1912 роках навіть мешкали разом у спільному будинку НТШ по вулиці Чернецького № 26. Тим припущення С. Гординського підтвердилося [8, с. 273-297; вид. 2, с. 323-354].

Як вже було сказано, портрет реставрував зять Івана Боднаря художник Григорій Смольський. На жаль, він не знав, що репродукція портрета була публікована у збірнику на пошану В. Гнатюка 1929 року [3, с. III]. Тому знищені частини портрета він не лише реставрував, але й домалював. Наприклад, чорнильницю зробив значно меншою, бічну стіну дерев'яної полиці намалював значно вужчою, саму полицю позбавив книжок та дрібних фігур тощо. Зате обличчя В. Гнатюка та верхня частина його тіла залишилися не пошкодженими і Г. Смольський на них лише злегка «відсвітив» фарбу.

Кілька слів про автора портрета.

Як відомо, уродженець Тернопільщини Михайло Бойчук (1882-1937) був видатним українським монументалістом та графіком [1]. Вищу художню освіту він здобув у Львові, Відні, Кракові, Мюнхені та Парижі (1899-1914). [11, 12]. В часі Першої світової війни був на засланні у місті Арзамас за Уралом. Після повернення із заслання 1917 року оселився у Києві, де був співзасновником Української державної академії мистецтв та ряду інших мистецьких установ, в яких до 1936 року працював педагогом, активним художником-новатором та реставратором старовинних пам'яток. Виховав цілу плеяду учнів, відомих під назвою «бойчукісти» [4; 11]. У 1926-1927 роках на стипендію митрополита Андрея Шептицького він здійснив піврічне творче відрядження у Західну Європу (Німеччину, Францію, Італію). У 1930-32 роках керував кафедрою композиції у Ленінградській Академії мистецтв.

Восени 1936 року був зарештований, обвинувачений в «українському буржуазному націоналізмі та керівництві фашистською терористичною організацією». 13 липня 1937 року – розстріляний разом з учнями Василем Седлярем, Іваном Падалкою, Іваном Липківським та Іваном Орлом-Орленком. 11 грудня 1937 року розстріляли й дружину М. Бойчука Софію Налепинську-Бойчук. Усі їх відомі твори були фізично знищені. Останні 14 картини М. Бойчука було спалені 1952 році у котельні Львівської наукової бібліотеки АН УРСР як «ідейно шкідливі». У 1967 році М. Бойчука, і його учнів було формально реабілітовані, однак «бойчукізм» і надалі вважався крайнє негативною мистецькою течією. По-справжньому Михайло Бойчук та його школа були реабілітовані лише після проголошення незалежності України 1993 року [14]. Сьогодні його іменем названо вулиці, установи, організації; існує престижна «Премія ім. Бойчука» тощо.

На цьому фоні портрет Володимира Гнатюка пензля Михайла Бойчука (в автентичності авторства якого я не сумніваюся) має виняткове значення як один з небагатьох портретів репресованого українського художника, збережених перед знищенням.

І покійний засновник та директор Етнографічно-меморіального музею Володимира Гнатюка у Велесневі Остап Черемшинський і сучасна директорка Романа Черемшинська неодноразово висловлювали сподівання, що я згідно із своєю давньою обіцянкою портрет В. Гнатюка подарую їхньому музеєві [13]. Я глибоко шаную і поважаю Музей В. Гнатюка у Велесневі та його засновників і керівництво, однак віддавати в музей портрет В. Гнатюка пензля М. Бойчука не збираюся. Нехай він залишиться цінною художньою пам'яткою моєї сім'ї.

Я переконаний, що в архіві Володимира Гнатюка знайдуться документи, які підтвердять авторство портрета, але це вже справа досліджень мистецтвознавців України. Я, з огляду на свій вік (83 роки), не думаю займатися цією справою.



Михайло Бойчук. Портрет Володимира Гнатюка.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Білокінь С. Бойчук Михайло Львович // Енциклопедія сучасної України. – Т. 3. – Київ, 2004. – С. 208-209.
2. Жуковський А. Внесок Миколи Мушинки в українське народознавство. – У кн. [6, с. 11-22].
3. Колесса Ф. (упор.). Збірник праць присвячений пам'яті Володимира Гнатюка // Матеріали до етнології й антропології. – Т. XXI-XXII. – Частина 1. – Львів, 1929. – 372 с.
4. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. – Оранта. – Київ – Львів, 2010. – 400 с.
5. Мушинка М. Володимир Гнатюк – неперевершений дослідник нашого фольклору // Дружно вперед. – Пряшів, 1966. – № 5. – С. 18-19.
6. Мушинка М. Колеса крутяться... Біо-бібліографія академіка Миколи Мушинки. Кн. I. Спогади. Уклав Олесь Мушинка. – Пряшів, 1998. – 198 с.

7. *Мушинка М.* Володимир Гнатюк – дослідник фольклору Закарпаття. – ЗНТШ. – Т. 190. – Париж-Мюнхен, 1975. – 116 с.
8. *Мушинка М.* Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. ЗНТШ. – Т. 207. – Париж – Нью-Йорк – Сідней – Торонто, 1987. – 332 с. Видання друге, доповнене та перероблене. – Тернопіль, 2012. – 384 с.
9. *Мушинка М.* З архівних джерел. Михайло Бойчук – Михайлу Грушевському. До 125-річчя з дня народження М. Грушевського // Образотворче мистецтво. – Київ, 1991. – № 6. – С. 37-39.
10. *Мушинка М.* Нове про художника М. Бойчука // Дзвін. – Львів, 1992. – № 11-12. – С. 113-115.
11. *Ріпко О.* Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. – Львів, 1991.
12. *Сусак В.* (упор.). Михайло Бойчук. Альбом-каталог збережених творів. Автор вступної статті Я. Кравченко. – Львів – Київ, 2010. – 124 с.
13. *Черемшинська Р.* Портрет Гнатюка роботи Бойчука. До 135-річчя від дня народження художника // Слово «Просвіти», 30. 11. 2017.
14. *Федорук О.* Бойчук і геноцид культури // Слово і час. – Київ, 1992. – № 4. – С. 76-86.
15. *Яценко М.* Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність. – Київ, 1964. – 287 с.

REFERENCES

1. *Bilokin' S.* Boychuk Mykhaylo L'vovych // Entsyklopediya suchasnoyi Ukrayiny. – Т. 3. – Kyiv, 2004. – S. 208-209.
2. *Zhukovskyy A.* Vnesok Mykoly Mushynky v ukraiyin's'ke narodoznavstvo. – U kn. [6, s. 11-22].
3. *Kolessa F.* (upor.). Zbirnyk prats' prysvyachenyy pam'yati Volodymyra Hnatyuka // Materialy do etnologiyi y antropologiyi. – Т. КНКНІ-КНКНІІ. – Chastyna 1. – L'viv, 1929. – 372 s.
4. *Kravchenko Ya.* Shkola Mykhayla Boychuka. Trydtsyat' sim imen. – Oranta. – Kyiv – L'viv, 2010. – 400 s.
5. *Mushynka M.* Volodymyr Hnatyuk – nepereversheny doslidnyk nashoho fol'kloru // Druzhno vpered. – Pryashiv, 1966. – № 5. – S. 18-19.
6. *Mushynka M.* Kolesa krutyat'sya... Bio-bibliografiya akademika Mykoly Mushynky. Kn. I. Spohady. Uklav Oles' Mushynka. – Pryashiv, 1998. – 198 s.
7. *Mushynka M.* Volodymyr Hnatyuk – doslidnyk fol'kloru Zakarpattya. – ZNTSH. – Т. 190. – Paryzh-Myunken, 1975. – 116 s.
8. *Mushynka M.* Volodymyr Hnatyuk. Zhyttya ta yoho diyal'nist' v haluzi fol'klorystyky, literaturoznavstva ta movoznavstva. ZNTSH. – Т. 207. – Paryzh – N'yu-York – Sidney – Toronto, 1987. – 332 s. Vydannya druhe, dopovnene ta pere-roblene. – Ternopil', 2012. – 384 s.
9. *Mushynka M.* Z arkhivnykh dzherel. Mykhaylo Boychuk – Mykhaylu Hrushevs'komu. Do 125-richchya z dnya narodzhennya M. Hrushevs'koho // Obrazotvorche mystetstvo. – Kyiv, 1991. – № 6. – С. 37-39.
10. *Mushynka M.* Nove pro khudozhnyka M. Boychuka // Dzvyn. – L'viv, 1992. – № 11-12. – С. 113-115.
11. *Ripko O.* Boychuk i boychukisty, boychukizm. – L'viv, 1991.
12. *Susak V.* (upor.). Mykhaylo Boychuk. Al'bom-kataloh zberezhenykh tvoriv. Avtor vstupnoyi statti YA. Kravchenko. – L'viv – Kyiv, 2010. – 124 s.
13. *Cheremshyn's'ka R.* Portret Hnatyuka roboty Boychuka. Do 135-richchya vid dnya narodzhennya khudozhnyka // Slovo «Prosivity», 30. 11. 2017.
14. *Fedoruk O.* Boychuk i henotsyd kul'tury // Slovo i chas. – Kyiv, 1992. – № 4. – S. 76-86.
15. *Yatsenko M.* Volodymyr Hnatyuk. Zhyttya i fol'klorystychna diyal'nist'. – Kyiv, 1964. – 287 s.

Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2018 року

УДК 75.046.3 Ерделі (477.87)

Михайло ПРИЙМИЧ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри
декоративно-прикладного мистецтва
Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород, Україна

**ВІДОБРАЖЕННЯ ЦЕРКОВНОЇ ТРАДИЦІЇ
У МИСТЕЦТВІ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ**

Приймич М. В. Відображення церковної традиції у мистецтві Адальберта Ерделі. У статті розглядається питання творчості відомого закарпатського художника Адальберта Ерделі у контексті культурної ідентичності руського (українського) населення, яка була переважно конфесійною. На підставі проведеного аналізу та опрацювання щоденників художника вдалося встановити зв'язок багатьох його роздумів про Бога з твором «ХХ століття», а також уточнити дату твору (1930 р.). Також завдяки інтерпретації твору «Прозріння єпископа» наводимо приклади використання майстром християнських образно-символічних форм для розкриття посвячення свого життя мистецтву.

Ключові слова: церковний живопис, конфесійний чинник, композиція, самосвідомість.

Приймич М. В. Отображение церковной традиции в искусстве Адальберта Эрдели. В статье рассматривается вопрос творчества известного закарпатского художника Адальберта Эрдели в контексте культурной идентичности русского (украинского) населения, которая была преимущественно конфессиональной. На основании проведенного анализа и обработки дневников художника удалось установить связь многих его размышлений о Боге с произведением «ХХ век», а также уточнить дату произведения (1930 г.). Также благодаря интерпретации произведения «Прозрение епископа» приводим примеры использования мастером христианских образно-символических форм для раскрытия посвящения своей жизни искусству.

Ключевые слова: церковная живопись, конфессиональный фактор, композиция, самосознание.

Pryimych M. V. Reflection of the church tradition in the art of Adalbert Erdeli. Considered in the paper is the creative work of Adalbert Erdeli in the context of Rusin (Ukrainian) population cultural identity, which was mainly confessional. Basing on the study and analysis of the artist's diaries the connection of his many thoughts with the work "20th century" could be established and the date of work (1930) could be clarified. Due to the interpretation of his painting "Epiphany of Bishop" we give an example of artist's using of the Christian figures and symbolic forms to reveal the devotion of his life to art.

Key words: church painting, confessional factor, composition, consciousness.

© Михайло Приймич, 2018

Постановка проблеми. Творчість і життя Адальберта Ерделі (1891–1955) досить непогано проаналізована у мистецтвознавчій літературі. Зокрема написано низку статей-розвідок його біографії, видано альбом творів, а також вийшли друком його щоденники як українською, так і угорською мовами. Здавалося б, усе, що можна було зробити для збереження пам'яті про митця, – зроблено. Однак, на нашу думку, зовсім мало уваги було приділено інтерпретації творчості майстра на тлі культурно-історичного розвитку тогочасного Закарпаття. Зважаючи на значний конфесійний чинник у свідомості місцевої закарпатської інтелігенції, на який згодом доповнювався певними історичними та політичними орієнтирами, важливо подивитися у цьому ракурсі і на творчість одного із засновників закарпатської малярської школи Адальберта Ерделі.

Мета статті – проаналізувати відображення у творчості художника суспільної та індивідуальної свідомості і зокрема чинника релігійного, чи вужче, конфесійного.

Вклад основного матеріалу. Підставою для такого погляду стали щоденники художника, в яких зауважуємо дуже часто звертання до Бога. Як свідчать записи, він прагне проникнути у самі глибини проблем людського життя, що демонструють його діалоги з Творцем. Можемо сказати, що християнська образна система для Адальберта Ерделі мала значення універсального засобу відображення життя та понять, якими було сповнено його життя та ціла епоха початку ХХ ст. Важливим є і той факт, що ця образна система знайшла своє відображення не тільки у записах, але і в живописі. Серед творів, які підтверджують використання християнських образів для відтворення сучасної художникові епохи, найкращим зразком можемо назвати композицію «ХХ століття», що датується 1931 р. [3].

Композиція лаконічна, завдяки узагальненості художнику вдалося створити алегорію духовних шукань тогочасної Європи. Загалом, незважаючи на незначні розміри, полотно можемо вважати програмним у творчості А. Ерделі, про що свідчить і велика увага до нього у дослідника Г. Островського. [4:33] Незважаючи на хронологічну структуру його праці, першою композицією у книзі поставлено саме «ХХ століття». Що цей твір пов'язаний з глибокими роздумами митця над епохою, бачимо його записах у французькому щоденнику. Зокрема, у записі під датою 24 серпня 1930 р. звучить: «Я не політик, але відчуваю, що кров людська заражена, і ці кілька років є тільки винятком у пульсації кровопускання...» [2]. А зважаючи на те, що твір було виконано у цьому ж часі, маємо підстави говорити, що поява такого образу у творчості митця є не випадковою, вона стала наслідком роздумів і спроб знайти відповідь для себе.

Можемо говорити, що у композиції «ХХ століття» знайшли своє відображення думки, які хвилювали не тільки митця, але й європейське суспільство. У творі найсвітліша частина – скорботне обличчя Христа, яке дещо зміщено з центральної частини. Динамічні мазки темних, переважно умбристо-

коричневих кольорів, які творять тло твору, асоціюються з важкими роздумами художника. Звернення до іконографії «Спаса Нерукотворного» говорить про глибоке розуміння художником важливої проблеми людини – зустрічі з обличчям того, який дає життя. Проте, за іконографічною схемою лик Христа завжди малювався у центрі формату, а от у композиції А. Ерделі обличчя зсунуто вбік. У цьому можемо бачити не тільки формальні імпровізації, але також реакцію (можливо, підсвідому) на тогочасні ідеології комунізму та націонал-соціалізму, які поступово оволодівали душами європейського суспільства, відстаючи образ Христа на периферію суспільної свідомості. Тож бачимо, що лик Христа для художника не відсторонене поняття, чи якийсь символ, цей образ для митця живий і актуальний, бо це внутрішня суть його самого. Таку думку підтверджує сам митець, коли у щоденнику про твір «ХХ століття» написав: «Його око – моє». А так говорити про Христа могла тільки людина, яка мала з ним дуже багато довірливих розмов.

Про те, що такі розмови не поодинокі, свідчать його записи у щоденниках, де художник навіть свариться з Богом. Але основне – це довірлива розмова, наприклад, у щоденнику під датою 18 серпня 1930 р. він записав: «Боже!... Ти знаєш, скільки разів із невидимих ниток я плів Твій образ, скільки разів я шукав у траві у лузі, у квітах, пейзажі Твій портрет, і, можливо, я завжди тільки Тебе малював... Мої лінії – були дорогами до Тебе. Мої кольори? Вони у Тобі раділи, вічно Тебе шукали, і, можливо, тому стали такими сумними...» [2]. Ці записи художника чудово представляють принципи образного мислення художника, втілені в композиції «ХХ століття». Це дозволяє говорити про помітну роль церковної культури у мисленні визначного митця. Про християнське виховання А. Ерделі свідчать також його слова з щоденника, де він описує свою роботу над полотном «ХХ століття»: «... я малював постившись і молившись», що вказує на його добру обізнаність з процесом творення іконопису у монастирях. Таким чином, бачимо, що художник, шукаючи відповіді на проблеми, поставлені перед ним суспільством, у нових культурних реаліях початку ХХ ст. не знайшов нічого кращого, як образ Христа. Через його глибинну скорботу та втрату центральної частини у композиції полотна він спробував відобразити власну візію втрати цінності людської особистості у суспільній свідомості ХХ ст.

Про особливе значення цієї роботи для художника говорить те, що останню він подарував владиці Петру Гебею (1924–1931) для єпископської каплиці в Ужгороді. Тобто, можемо говорити, що А. Ерделі мислив її як образ, який повинен жити в просторі церкви. Завдяки передачі композиції «ХХ століття» до єпископській каплиці відбулося своєрідне поєднання пошуків Бога у фарбах двома основоположниками закарпатської школи, А. Ерделі та Й. Бокшая, який у 1927 р. розписував цю каплицю.

Про те, що цей твір – не один із випадкових ескізів майстра, свідчить також етюд із зображенням шести облич Христа на одному полотні (знаходив-

ся у квартирі митця і був викрадений 2004 р.). На полотні були легко нанесені вправними рисувальними рухами кілька зображень Христа, починаючи від лику, інспірованого закарпатським церковним малярством, через образ, який художник шукав у лику Христа з картини Ель Греко «Несіння Хреста» 1577 р., і завершуючи узагальненнями «Жовтого Христа» 1889 р. Поля Гогена. Ці пошуки дуже цікаві, бо демонструють глибоке знання традиції європейського мистецтва і вказують на його інтерес не тільки до формальних пошуків, а також на спроби знайти такий образ, який би передавав внутрішній емоційний стан зображення. Формальні пошуки на ескізі передають цілу палітру емоційних станів, починаючи від виразу почуття умиротворення та повної довіри і завершаючи смертельними стражданнями. Можемо припустити, що саме верхнє зображення нахиленої вправо голови з виразом співчуття і жалю до людини «прогресу» стане образом нового, ще не пізаного століття. Це і дало можливість датувати ескіз 1930–1931 рр. [1:12]

Про логічність і правильність наших суджень на основі щоденників та твору свідчить авторський напис, виконаний угорською мовою на тильній стороні полотна: *«Божественним натхненням з'явився Ісус Христос» Ужгородській греко-католицькій єпископській каплиці подарував, присвячену ХХ століттю, змучене страшенною скорботою, добре і надзвичайно сумне обличчя Господа правовірний греко-католицький художник. Намалював з божественним натхненням лице Христа в Парижі в 1930 році». А нижче напис своєрідним віршем: «Душа моя сумна безмежно. Люди! Ненавидите один одного чому? Душа моя бачить за горизонт вашого земного польоту. Люди! Моє слово вічне: «Любіть один одного». Останнє підкреслено. А у самому низу напис: «Цю картину освятив його Високопреосвященство єпископ Петро Гебей у 1930 р. від Різдва Христового». З цієї причини і твір можемо датувати саме 1930 р., хоча на полотні можемо зауважити одну рисочку, яка завжди сприймалася як 1931 р. [1:31], але це може бути залишок від цифри «0».*

Це дозволяє робити висновок, що секулярна освіченість модерного художника не позбавила його засвоєного у дитинстві чинника конфесійної свідомості. Про наявність церковної свідомості свідчить не тільки використання церковної тематики у творенні окремих композицій, але також можемо говорити, що А. Ерделі мав безпосереднє відношення до виконання творів для церкви, про що свідчить, на жаль, втрачена робота «Спасителя». Виконаний твір був як запрестольний образ для церкви Св. Трійці у м. Виноградів, що була споруджена на території лікарні стараннями головного лікаря Стефана Рокіцького та освячена єпископом Олександром Стойкою 20 вересня 1936 р. [5:362].

Цей образ Христа став цікавим явищем у тогочасному Закарпатті, про що свідчить цілий матеріал, присвячений роботі, в угорськомовній газеті «Keleti újság (Східні новини)». Автор підкреслює появу у греко-католицькій церкві модерного мистецтва, адже на полотні художник зобразив Христа

серед палаючих храмів та літаків [6]. Незважаючи на те, що полотно пізніше за попередній твір майже на шість років, його напруга звучання дуже схожа з «ХХ століттям». Домінує на композиції величезна фігура Христа у білих одягах, від якої світло поширюється по всьому образу. На тлі постаті Христа у нижній частині полотна зображено жіночі укліклені постаті із заламаними руками та бородаті чоловічі обличчя, а на передньому плані – єпископ Олександр Стойка з високо піднятим хрестом.

Цікавим виглядає тло композиції, бо на задньому плані бачимо промені прожекторів, що проривають темряву, в якій твориться своєрідний хаос з вибухів, церков, що валяться, та літаків. Христос, який займає середній план картинного поля, руками немов відгороджує людей на передньому плані від того, що відбувається на задньому. З огляду на згадану дату роботи бачимо, що художник не тільки прагне говорити по-новому у сакральному мистецтві, але також прагне через неї передати індивідуальні переживання, які проявлялися у подіях світу. Це дозволяє говорити, що А. Ерделі не були чужими пошуки у новому церковному мистецтві. А сам твір став своєрідним передчуттям подій, які уже за два роки розгорнулися в Європі та на Закарпатті зокрема. Порив єпископа, котрий багато зробив для допомоги сиротам, відкривши сиротинці «Конвікт» і «Аломнеум», та біднякам, організовуючи пасхальні акції під лозунгом – «кожному бідняку по білій пасці», звучить як пересторога і водночас благословення. Жіночі постаті виглядають, як плакальниці над долями своїх дітей, суворі бородаті обличчя – це все звучить, як передчуття Другої світової війни.

Про значення церкви у формуванні мислення Адальберта Ерделі свідчить ще одна робота – «Прозріння єпископа», що датується початком 1940 рр. Твір характеризується потужним кольором з підкресленням форм лінією, що було притаманно творам митця. Однак, у даному випадку маємо справу з надзвичайно цікавим своєю алегоричністю твором. Стоячи на землі-палітрі, маленький Адальберт тримає у мушлі водичку, а єпископ з німбом покладає на його голову беретту – священничий головний убір. Найвірогідніше, що тут художник прагнув зобразити свого патрона – св. Адальберта, єпископа Празького (X ст.), який був надзвичайно популярним на території Чехії, Угорщини та Польщі. З іншого боку, викликає зацікавлення використання символів у цьому творі, зокрема наповнена водою ракушка, яка пов'язується з поняттями хрещення та воскресіння, тобто, можемо говорити про алегорію покликання маленьким хлопчиком Адальберта Ерделі у світ палітри, на якій він і стоїть [1:127].

Висновки. Адальберт Ерделі, будучи вихованим у середовищі зі значною роллю церковної культури, не залишився до неї байдужим у своїй творчості. Його індивідуальні переживання часто проявлялися через алегорії, які в основі своїй спиралися на парадигми християнської моралі. Це дозволяє нам говорити, що у творах Адальберта Ерделі церковна традиція ще досить помітна, що свід-

чить про присутність конфесійної свідомості у художника. Митці другого покоління цій темі приділяли уваги значно менше, і найчастіше церковна тематика була пов'язана з обрядовою системою села. Таким чином, елемент народності, який був також складовою частиною соцреалізму, у творах закарпатських художників проявлявся й у формах відображення церковних елементів, як ознак історичної спадщини, і аж ніяк не як принцип мислення автора. А згодом ця тема майже зникає з творчості професійних художників, залишаючись тільки у малярстві сільських художників, які уже були виховані Ужгородським училищем прикладного та декоративного мистецтва.

УДК 7.04 (476.6)

Владислав ГРЕШЛИК,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Пряшівський університет в Пряшеві,
м. Пряшів, Словаччина

ІКОНИ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ЦЕРКВИ СВ. ЛУКИ (1727) В с. БРЕЖАНИ

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Адальберт Ерделі*. Альбом / Адальберт Ерделі / Вступ. ст. А. Ковач. Автори статей М. Приймич, О. Приходько. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2007. – 378 с. – 203 іл. – С.12.

2. *Ерделі А.* Паризький щоденник: рукопис, 1930.

3. Мистецтво Закарпаття: Каталог творів із фондів музею / [авт.-упоряд. Зайцев О. та Біксей Л.] – Ужгород, 2004. – С. 22. (Автопортрет, ХХ століття. 1931 р. Картон, олія. 30.5x22. Ж.2078. Від Міністерства культури СРСР. 1988 р.)

4. *Островський Г.* Адальберт Михайлович Ерделі. – М.: Сов. художник, 1966. – С. 33.

5. *Сирохман М.* Церкви України. Закарпаття. – Львів: МС, 2000. – С. 362.

6. *Keszthei T.* Égő templomok és lezuhant repülőgépek között jelent meg modern festő Krisztust. Hangulat Erdélyi Béla műterméből // Keleti újság. – 1936. – XVI. évf.– Szeptember.

REFERENCES

1. *Adal'bert Erdeli*. Al'bom / Adal'bert Erdeli / Vstup. st. A. Kovach. Avtory`statej M. Pry`jmy`ch, O. Pry`hod`ko. – Uzhgorod: Vy`davny`cztvo Oleksandry` Garkushi, 2007. – 378 s. – 203 il. – S.12.

2. *Erdeli A.* Pary`z`ky`j shhodenny`k: rukopy`s, 1930.

3. *Mystecztvo Zakarpattya: Katalog tvoriv iz fondiv muzeju* / [avt.-uporyad. Zajcev O. ta Biksej L.] – Uzhgorod, 2004. – S. 22. (Avtoportret, XX stolittya. 1931 r. Karton, oliya. 30.5x22. Zh.2078. Vid Ministerstva kul`tury` SRSR. 1988 r.)

4. *Ostrovskij G.* Adal'bert My`xajlovy`ch Erdely`. – M.: Sov. xudozhny`k, 1966. – S. 33.

5. *Sy`roxman M.* Cerkvy` Ukrayiny`. Zakarpattya. – L`viv: MS, 2000. – S. 362.

6. *Keszthei T.* Égő templomok és lezuhant repülőgépek között jelent meg modern festő Krisztust. Hangulat Erdélyi Béla műterméből // Keleti újság. – 1936. – XVI. évf.– Szeptember.

Грешлик В. Иконы деревянной церкви св. Луки (1727) в с. Брежани. У статті мова йде про унікальні живописні твори в дерев'яній грекокатолицькій церкві св. Луки в селі Брежани біля Пряшева. За написом над вхідним порталом церква була зведена в 1727 році. Автор доводить, що ікони та розписи церкви в с. Брежани стисло, але чітко вписуються в контекст розвитку поствизантійської традиції західноукраїнського іконопису XVII-XVIII століття.

Ключові слова: ікона, Словаччина, Брежани, візантійська традиція, західноукраїнський іконопис.

Грешлик В. Иконы деревянной церкви св. Луки (1727) в с. Брежани. В статье речь идет об уникальных живописных произведениях в деревянной греко-католической церкви св. Луки в селе Брежаны в Пряшеве. По надпису над входным порталом церковь была возведена в 1727 году. Автор доказывает, что иконы и росписи церкви в с. Брежаны кратко, но четко вписываются в контекст развития поствизантийской традиции западной иконописи XVII-XVIII века.

Ключевые слова: икона, Словакия, Брежаны, византийская традиция, западная иконопись.

Grešlík V. Icons of the wooden church of St. Luke (1727) in the Brežany. The article analyzes icons on iconostasis and other paintings in the wooden church of St. Lukáš in Brežany. The text points to the interrelationship of Byzantine traditions and Western elements. The result is an interesting penetration of traditional practices using Eastern symbolism and Western realism.

Keywords: icons, Slovakia, Brežany, Byzantine traditions, Western influence.

Постановка проблеми. Переважна більшість ікон та церков Східної Словаччини була вже публікована, існують про них хоча би короткі друковані згадки або репродукції. Наперекір цьому багало з них заслуговують на дальше, детальніше вивчення, щоб можна було якомога комплексніше дослідити їхній художній рівень та історичне тло створення. Належать сюди також унікальні живописні твори в дерев'яній грекокатолицькій церкві св. Луки в селі Брежани біля Пряшева, яка ніби острів серед мурованих римокатолицьких храмів навколишніх, нині словацьких, сіл. За написом над вхідним порталом церква була зведена в 1727 році (Тим самим 1727 роком датували церкву деякі пряшівські Шематизми XIX століття, як до прикладу за 1889 рік [13: 39]. В декотрих інших Шематизмах – за 1882 [11:38] та 1884 роки [12;38] з невідомих причин датування 1790. В Шематизмах першої половини XIX століття бракує будь-яке датування виникнення церкви: «Vuják, cum Eccl. Lig. ad S.Lucan Evang». [10:60]). У документах латинських єпископів за 1746 рік наведено, що «церква в доброму стані» [20:31]. Сама архітектура відкрито наслідує готичні форми. Та й в інтер'єрі на тутешніх іконах та істориками майже непомічених зображеннях на парапеті «коруша» зустрілися західні та східні іконографічні елементи образів. Автори дотеперішніх публікацій про цю церкву зосереджувалися на її архітектурі. Дослідники зверталися до ікон тільки в незначній мірі, а про живопис на парапеті хору або взагалі нічого не пишуть, або йому присвячена тільки коротка згадка, як наприклад, в книзі Ф. Павловського: «na raġarete chóru súdenie, odsúdenie, umučenie a ukrižovanie Krista (na spôsob Krížovej cesty)» [7:13]. Саме дослідженню ікон цієї церкви присвячена наша розвідка.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Архітектура дерев'яної грекокатолицької церкви в с. Брежани досліджена доволі повно. Адже вона аналізована чи не у всіх оглядових публікаціях про церкви Східної Словаччини [2:30; 3:48-49; 4; 28:14]. Але тільки одиниці з них трохи детальніше торкаються й ікон та внутрішнього обладнання храму [6:223; 15:223]. Чи не найбільше про ікони цієї церкви в 1971 році оприлюднили Б. Ковачовічова-Пушкарова та І. Пушкар, включно з наведенням дедикаційних написів на іконах [25:48-49, 474]. Побіжно архітектури та ікон в Брежанах торкаються новіші публікації Б. Пушкаш [8:143, 165, 184].

Мета. На прикладі ікон однієї церкви, яка століття проіснувала в римокатолицькому оточенні, показати на процес співіснування та проникнення західних елементів в іконографію ікон Східної Словаччини поствізантійської традиції протягом останніх треста років.

Виклад основного матеріалу. Найдавніша відома згадка про село Брежани датована 1329 роком, де наведена назва *Vuyak* [Буяк], що спонукає до думки про язичницьке минуле села. До 1956 р. існувало під офіційним найменуванням *Vujakov* [18:42-43]. Воно розташоване неподалік м. Пряшів, відстань до грекокатолицької метрополії всього 18 км. Разом з іншими навколишніми селами (Кленов,

Квачани, Фулянка, Руська Нова Весь, Гералтів, Любовець, Міклушовце, Округна та інші) колись переважно грекокатолицькими, воно представляє залишок того культурно-історичного багатства, яке тут донедавна існувало. Після 1950 року з початком православізації віруючі перейшли до римокатоликів і в Шематизмі Пряшівської метрополії за 2008 рік Брежани згадані тільки як територія під юрисдикцією парафії Кленов [14:133]. Хоча споруда храму й надалі належить Пряшівській грекокалицькій метрополії, для своїх потреб користуються нею римокатолики.

Брежанський іконостас за складом ікон та цикл «Страстей Христових» на парапеті хору для часу та території створення унікальні. Їхня унікальність полягає в тому, що первісною складовою частиною празникового ряду є ікона «Спаса Нерукотворного», яку в період її написання (1733 рік) в інших церквах регіону давно замінили іконою «Тайної вечері». Правда, винятково ікону «Мандиліона» в регіоні Карпат поставили посеред ряду празників іконостаса і в кінці XVIII століття, як в колишній церкві свв. Козьми та Даміана в с. Піорунка (неподалік Криниці в Польщі, зі словацької сторони – м. Бардієва), яка була побудована в 1798 році [1:47]. Ще одна, давніша ікона «Мандиліона» (друга половина XVII століття) (про подібні давніші ікони Р. Біскупський писав: «Різномірність прикладів Нерукотворного образу, якому поклоняються зображені у півпостаті й на повний ріст архангели, свідчить, що майстри XV-XVI століть мали у своїх майстернях кілька відмінних у деталях варіантів укладу» [21:41]), наслідує більш ранні традиції. На цій іконі зображені ще й два ангели, які стоять й притримують «Обрус». Секундарно вона була використана замість ікони «Розп'яття» в завершенні іконостаса. Таке розміщення ікони «Мандиліона» в системі іконостаса зовсім не є випадковим явищем. Адже на аналогічному місці в настінних розписах тріумфальної арки центральної нави, або посередині східної стіни святилища словацьких католицьких готичних храмів часто знаходиться якраз таке зображення лику Христа. До прикладу: Жел'єзовце (*Želiezovce*) – біля 1388 р., де у святилищі за В. Досталовою – «*Rouška Veroniččina*» й «*Imago Pietatis*» нижче неї [5:180, іл. 101] та Красково (*Kraskovo*) – [5:106-107]. За М. Тогнером [17:30] в Красково на східній стіні святилища знаходиться мотив «Плату Вероніки» [sic!] (60-80-ті роки 14 ст.), хоча так само, як в с. Жел'єзовце насправді це також «Мандиліон». З невідомих нам причин і В. Досталова [5:107] ототожнює ці два все ж таки за історією свого створення два відмінні нерукотворні образи: „*Dva andělé, heraldicky symetrickí jako štítonoši, drží v pokleku v natažených rukou roušku Veroničinu, která se objevuje v Kraskovu jako dosud nepoznaná ikonografická novinka. [...] tato «Veronika», sudarium, šátek s otištěnou hlavou Kristovou, je spojena se vzpomínkou na slavnou poutní relikvii, chovanou tentokrát v chrámě sv. Petra v Římě, od níž speciální «pictores Veronicarum» masově vyráběli kopie, zakupované římskými poutníky jako prostředek k získání odpustků. Ale nejen upomínkové kopie, nýbrž*

jakýkoli obraz Veraikonu, pořízený pro kostel, přinášel podle buly papeže Bonifáce VIII. věřícím odpustky. Ne- ní tedy divu, že byla tato ikonografie od poloviny 14. sto- letí po celé západní Evropě tak rozšířená». Якщо взя- ти до уваги численні римокатолицькі храми з від- повідним оздобленням інтер'єра, то можна прийти до висновку, що припущення про ймовірний ла- тинський вплив в іконописі Східної Словаччини міг проявитися і в такій формі. Крім того, в латинських зразках не раз знаходимо явні ремінісценції на ві- зантійські взірці, як до прикладу, в храмі св. Якова у Великому Шариші близько Пряшева, де напере- кір радикальній барочній перебудові й пониження нового склепіння, на лівій частині тріумфальної арки фрагментарно збереглася композиція «Благо- віщення» першої половини XIV століття. Також ма- ємо приклад, що процес обміну / інспірації / збага- чення був, як правило, не одностороннім.

Взагалі, традиція розміщувати зображення «Спаса Нерукотворного» в іконостасі [27:114], або над ар- кою до святилища, у візантійському та поствізан- тійському східному християнстві, «канонічно за- тверджене візантійськими синодальними програ- мами художніх інтер'єрів» [22; 26:112] доволі довго зберігалася на дуже великому просторі. Це й кап- лиця замку (1418 р.) в Люблині, де на завершенні арки над входом у вівтарну частину – «Мандиліон» з двома пристоячими ангелами [9:іл. 3, 121; 26:112] та іконостаси церков в Україні (наприклад в церкві 1742 р. села Зарубинці на Черкащині, нині в Наці- ональному музеї народної архітектури і побуту Ук- раїни в Пирогові). Належать сюди також численні церкви на Балканах (ц. Богородиці Одигітрії, м. Печ; ц. Благовіщення в Молдовиці (1537 р.) біля Сучави в Румунії [19, іл. 95]. В церкві св. Миколи (XVI столі- ття) с. Марица в Болгарії «Мандиліон» з двома анге- лами знаходиться по центру зображення «Воскре- сіння» на вершині арки передвівтарної східної сті- ни [30:78-80, іл. 50, 81]. Розпис апсиди Великої церк- ви Кобайра у Вірменії (остання чверть XIII ст.) мі- стить аналогічний образ «Оплічного Спаса» по цен- тру ряду «Євхаристія» з подвійним зображенням Христа [24:іл. 4, 17, 18]. Взагалі, якщо «Мандиліон» в ряді празників замінили іконою «Тайної вечері», то він не раз зберігся хоча би над «Царськими вра- тами», як в с. Гукливе на Закарпатті (1784) [8:167]. З розташування наведених прикладів можна дійти до висновку, що зображення «Мандиліона» в рам- ках внутрішнього оздоблення східних церков про- тягом століть на відміну від латинської частини Європи традиційно зберігало важливо місце чи не у всіх регіонах, які спиралися на візантійські про- тотипи та правила упорядкування образів.

В інтер'єрі церкви збереглися й дальші ікони XVII століття. Вони цікаві тим, що свідчать про іс- нування в с. Брежани попередньої церкви та її дав- ніших за початок XVIII століття ікон. Цінною є пара діяконських врат із зображеннями першосвящен- ників Аарона та Мельхиседека [29:570], які секун- дарно розміщені за іконостасом. Ікони «Богородиці Милування» та «Архангел Михаїл» належать до низ- ки пам'яток, які історики, як правило, відносять до

продукції риботицьких майстрів [8:292]. До ікон початку XVIII століття можна віднести двосторон- ній процесійний хрест, на якому зображені «Бого- явлення» («КРЕЩЕНІЕ ГДНЕ») з Іваном Хрестите- лем та архангелом Гавриїлом та «Розп'яття» («РАС- ПАТІЕ ГДНЕ»), на якому під табличкою з буквами «ІНЦІ» розіп'ятий Христос з ногами прибитими за західною традицією одним цвяхом. На стіні нави окремо висить намальований за західною іконо- графією образ «Розп'яття» XVIII століття.

Західні іконографічні взірці використали й на іконостасі. Найяскравіше це видно на празниках «Вознесіння», «Воскресіння Христове», де Христос зображений з тільки частково закритим тілом та апостолах із індивідуальними атрибутами.

Особливу увагу заслуговує живопис, який зна- ходиться на парпеті хору іконостаса. Разом це де- сять зображень, які відділяють намальовані стов- пчики, що імітують пластичну архітектуру. Компози- ції розташовані в такому порядку (зліва направо): 1. «Христос на Оливовій горі» (з ангелами), 2. «Хри- стос на Оливовій горі» (з апостолами), 3. «Схоплен- ня Христа», 4. «Бичування Христа», 5. «Коронування терном», 6. «Христос перед Пилатом», 7. «Несіння хреста», 8. «Розп'яття», 9. «Зняття з хреста», 10. «По- кладення до гробу».

Якщо весь іконостас виконав відносно добрий професіонал, автор зображень на парпеті хору був набагато слабше підготовленим, результатом чого було не тільки спрощення використаної живопис- ної техніки (дуже правдоподібно без левкасу на де- ревяній дошці), але також використання інших мо- ментів притаманних народним майстрам – спрощен- ня та модифікація можливих взірців, котрі не завж- ди можна однозначно ідентифікувати. Взірцями послуговували найімовірніше грав'юри нідерланд- ських барочних майстрів: Адрієна Коллерта (Ad- riana Collaert) для «Бичування Христа» та естампи зі страсного циклу Єроніма Вірикса (Hieronymus Wierix) для «Коронування терням» та «Христа пе- ред Пилатом».

Супровідні тексти сакральних зображень вико- нані кирилицею, тільки під «Розп'яттям» супровід- ний профанний текст, з іменем фундатора церкви – місцевого солтиса з дружиною, виконаний латини- цею. Аналогічні ктиторські написи збереглися й в греко-католицькій церкві Стрітєння с. Кожани на Бар- діївщині.

На північній стіні розміщений бічний вівтар з іконою «П'єта» середини XVIII століття, де над Ма- рією зображена гірлянда в стилі рококо. Напрес- тольну ікону «Коронування Діви Марії» в 1782 році намалював Франтішек Фердинанди («Pinxit Fracis- cus Ferdinandy Anno 1782. Die 12. Julij» [25:474].), який стоїть десь напочатку процесу помітного пе- реходу від традиційної східнохристиянської симво- лічної суті іконопису до західної реалістичної ма- нери, коли «наростаюча гібридність релігійних об- разів [...] ослабила художній та естетично-поетич- ний ефект мистецьких творів» [16:74].

На цьому місці можна погодитися з В. Головей, що «...для створення витвору сакрального мисте-

цтва недостатньо лише конвенційного пов'язування його зі священним смислом, цей смисл має бути відповідним чином оформленим, вираженим, представленим. Проте формальні чинники не можуть бути автономними й самоцінними, як у мистецтві світському. Серед найважливіших критеріїв досконалості сакральних художніх форм – їх «прозорість» для змісту та максимальна адекватність йому». [23:183-4]

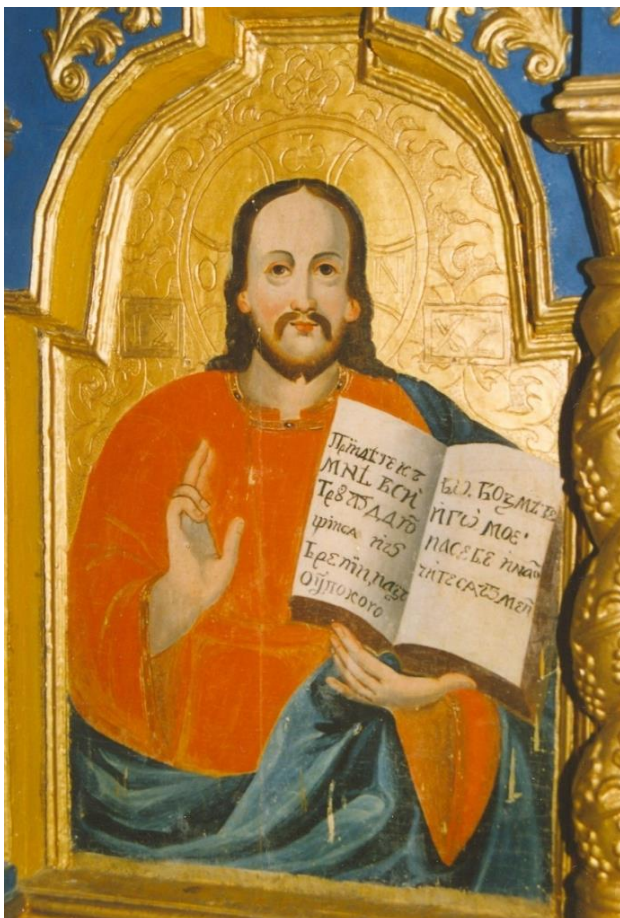
Висновки та перспектива дослідження. Ікони та розписи церкви в с. Брежани стисло, але чітко вписуються в контекст розвитку поствізантійської традиції західноукраїнського іконопису XVII-XVIII століття, де знайшли своє місце й західноєвропейські елементи, спочатку головним чином в іконографії, а згодом і в манері та техніці виконання образів. Іконостас досліджуваної церкви є прикладом виняткового в даному середовищі збереження давніх візантійських теологічних вимог до побудови та складу іконостаса. Крім того, брежанські пам'ятки уособлюють не тільки взаємопроникнення сакрального та світського елементів образності, але й органічне включення народних, побутових моментів до церковного мистецтва. В майбутньому варто би було ще детальніше дослідити походження західних ренесансних взірців використаних для розпису парапету хору та порівняти решту ікон на стінах церкви з аналогічними пам'ятками не лише Східної Словаччини, але й сусідніх регіонів України, Польщі та Угорщини.



«Мандиліон». 1733 р. Іконостас. Брежани.



«Деесіс». 1733 р. Брежани.



«Христос Вседержитель». 1733 р. Іконостас. Брежани.



«Апостоли Варфоломій, Андрій, Іоанн Євангеліст». Іконостас (на перших двох фігурах взаємно поміняні імена-написи). 1733 р. Брежани.



*«Поцілунок Іуди. Бичування Христа»,
«Коронування терном» і «Несення хреста».
1733 р. Парпет хору. Брежани.*



«П'єта». Бічний вітвар. XVIII століття. Брежани.



*«Коронування Марії». 1782 р. Напрестольна ікона.
Франтішек Фердинанди. Брежани.*



*«Богородиця Милування».
Кінець XVII століття. Брежани.*



«Архангел Михаїл». Кінець XVII століття. Брежани.



«Архієрей Аарон». Кінець XVII століття.
Колишні дияконські двері. Брежани.
(Автор всіх світлин: В. Грешлик)

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Cerkwie południowej Polski. – Nowy Sącz: Drukarnia GOLDRUK, 2007. – 152 s.
2. Dudáš M. Drevené kostoly, chrámy a zvonice na Slovensku / Miloš Dudáš. – Košice: Vydavateľstvo JES, 2010. – 180 s.
3. Dudáš M. Chrám sv. Lukáša Evanjelistu / Miloš Dudáš // Miloš Dudáš – Ivan Gojdič I. – Margita Šukajlová. Drevené kostoly. – Bratislava: DAJAMA, 2007, s. 48-49.
4. Dudáš M. Kostol v Brežanoch / Miloš Dudáš // Krásy Slovenska, LXXXIV, 2007, č. 1-2, s. 26-27.
5. Dvořáková V. – Krása J. – Stejskal K. Středověká nástěnná malba na Slovensku. – Praha: Odeon – Tatran, 1978. – 407 s.
6. Frický A. Pamiatky – hnutelné – Východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch II / Alexander Frický. – Prešov: Krajské stredisko štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, 1969. – 494 s.
7. Pavlovský F. Drevené gréckokatolícke chrámy na východnom Slovensku. Humenné, okolie a iné / František Pavlovský. – Prešov: PETRA, n. o., 2008. – 144 s.
8. Puskás B. A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon. – Budapest: Hagymány és megújulás / Bernadett Puskás. – Budapest: Szent Atanáz Görög Katolikus Hittudományi Főiskola – Magyar Képek Kiadó, 2008. – 320 o.
9. Rózycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubielskiego / Anna Rózycka-Bryzek. – Warszawa: PWN, 1983.- 176 s- + il.
10. Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiessiensis, pro Anno Domini M.D.CCC. XXXIII. – Eperiessini, 1833. – 160 p.
11. Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiessiensis, pro Anno Domini 1882. – Eperiessini, 1882. – 226 p.
12. Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiessiensis, pro Anno Domini 1884. – Eperiessini, 1884. – 200 p.
13. Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiessiensis, pro Anno Domini 1889. – Eperiessini, 1889. – 207 p.
14. Schematismus Gréckokatolíckej Prešovskej metropolie 2008. – Prešov: Petra, 2008. – 560 s.
15. Súpis pamiatok na Slovensku. Zväzok prvý A – J. – Bratislava: Obzor, 1967. – 535 s.
16. Tkáč Š. Ikony 16. – 19. storočia na severovýchodnom Slovensku / Štefan Tkáč. – Bratislava: Tatran, 1980. – 280 s.
17. Togner M. Stredoveká nástenná malba v Gemeri / Milan Togner. – Bratislava: Tatran, 1989. – 208 s.
18. Uličný F. Dejiny osídlenia Šariša / Ferdinand Uličný. – Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1990. – 517 s.
19. Vasiliu A. L'architettura dipinta. Gli affreschi moldavi nel XV e XVI secolo / Anca Vasiliu. – Milano: Jaca Book, 1998. – 328 p.
20. Zubko P. Gréckokatolíci v záznamoch latinských biskupov z 18. storočia /II. / Peter Zubko. Košice: Viena, 2009. – 152 s.
21. Біскупський Р. Українські ікони XVI століття з Нерукотворним образом та сценами його явлення / Ромуальд Біскупський // Пам'ятки України. Історія та культура, 2010, № 1-2, с. 30-45.

22. Герстель Ш. Чудотворный Мандилион. Образ Спа-са Нерукотворного в византийских иконографических программах / Шарон Герстель // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Редактор-составитель А.М. Лидов. – Москва: MARTIS, 1996. – С. 76-89.

23. Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації / Вікторія Юрїївна Головей. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2012. – 420 с.

24. Драмлян И. Р. Фрески Кобайра / Ирина Рубеновна Драмлян. – Ереван: Издательство «Советакан грох», 1979. – 27 с. + 53 илл.

25. Ковачовичова-Пушкарёва Б. – Пушкар І. Дерев'яні церкви. Науковий збірник Музею української культури в Свиднику том 5 / Бланка Ковачовичова-Пушкарёва – Імрих Пушкар. Пряшів: БПВ – ВУЛ, 1971. – 528 с.

26. Овсійчук В. – Крвавич Д. Оповідь про ікону / Володимир Овсійчук – Дмитро Крвавич. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – 397 с.

27. Пушкар І. Ранні ікони Мукачівської єпархії в структурі середньовічного іконостасу / Бернадетт Пушкар // Цінності та виклики. Матеріали міжнародної наукової конференції «Мовне і культурне розмаїття у Центральній та Східній Європі: цінності та виклики» 26-27 березня 2015 р., м. Берегово. У двох томах. Том II / За ред. Газдага Вільмоша – Кормочи Золтана – Товт Еніке. – Ужгород: Аутдор-Шарк, 2016. – С. 110-117.

28. Сополіга М. Перлини народної архітектури / Мирослав Сополіга. Prešov – Svidník: DINO – Štátne múzeum ukrajinsko-rusínskej kultúry, 1996. – 128 s.

29. Шалина И. А. Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография / Ирина Александровна Шалина. // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика. Редактор-составитель А.М. Лидов. – Москва: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 559-598.

30. Чилингиоров А. Църквата св. Никола в село Марица / Асен Чилингиоров. – София: Български художник, 1976. – 160 с.

REFERENCES

1. Cerkwie południowej Polski. – Nowy Sącz: Drukarnia GOLDRUK, 2007. – 152 s.

2. Dudáš M. Drevené kostoly, chrámy a zvonice na Slovensku / Miloš Dudáš. – Košice: Vydavateľstvo JES, 2010. – 180 s.

3. Dudáš M. Chrám sv. Lukáša Evanjelistu / Miloš Dudáš // Miloš Dudáš – Ivan Gojdič I. – Margita Šukajlová. Drevené kostoly. – Bratislava: DAJAMA, 2007, s. 48-49.

4. Dudáš M. Kostol v Brežanoch / Miloš Dudáš // Krásy Slovenska, LXXXIV, 2007, č. 1-2, s. 26-27.

5. Dvořáková V. – Krása J. – Stejskal K. Středověká nástěnná malba na Slovensku. – Praha: Odeon – Tatran, 1978. – 407 s.

6. Frický A. Pamiatky – hnutelné – Východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch II / Alexander Frický. – Prešov: Krajské stredisko štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, 1969. – 494 s.

7. Pavlovský F. Drevené gréckokatolícke chrámy na východnom Slovensku. Humenné, okolie a iné / František Pavlovský. – Prešov: PETRA, n. o., 2008. – 144 s.

8. Puskás B. A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon. – Budapest: Hagyomány és megújulás / Bernadett Puskás. – Budapest: Szent Atanáz Görög Katolikus Hittudományi Főiskola – Magyar Képek Kiadó, 2008. – 320 o.

9. Rózycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubielskiego / Anna Rózycka-Bryzek. – Warszawa: PWN, 1983. – 176 s. + il.

10. Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiessensis, pro Anno Domini M.D.CCC. XXXIII. – Eperiessini, 1833. – 160 p.

11. Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiessensis, pro Anno Domini 1882. – Eperiessini, 1882. – 226 p.

12. Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiessensis, pro Anno Domini 1884. – Eperiessini, 1884. – 200 p.

13. Schematismus Venerabilis Cleri Graeci Ritus Catholicorum Dioecesis Eperiessensis, pro Anno Domini 1889. – Eperiessini, 1889. – 207 p.

14. Schematismus Gréckokatolíckej Prešovskej metropolie 2008. – Prešov: Petra, 2008. – 560 s.

15. Súpis pamiatok na Slovensku. Zväzok prvý A – J. – Bratislava: Obzor, 1967. – 535 s.

16. Tkáč Š. Ikony 16. – 19. storočia na severovýchodnom Slovensku / Štefan Tkáč. – Bratislava: Tatran, 1980. – 280 s.

17. Togner M. Stredoveká nástenná malba v Gemeri / Milan Togner. – Bratislava: Tatran, 1989. – 208 s.

18. Uličný F. Dejiny osídlenia Šariša / Ferdinand Uličný. – Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1990. – 517 s.

19. Vasiliu A. L'architettura dipinta. Gli affreschi moldavi nel XV e XVI secolo / Anca Vasiliu. – Milano: Jaca Book, 1998. – 328 p.

20. Zubko P. Gréckokatolíci v záznamoch latinských biskupov z 18. storočia /II. / Peter Zubko. Košice: Viena, 2009. – 152 s.

21. Biskups'kyy R. Ukrayins'ki ikony KHVI stolittya z Nerukotvornym obrazom ta stsenamy yoho yavlennya / Romual'd Biskups'kyy // Pam'yatky Ukrayiny. Istoriya ta kul'tura, 2010, № 1-2, s. 30-45.

22. Herstel' SH. Chudotvornyy Mandylyon. Obraz Spasa Nerukotvornoho v vyzantyyskykh ykonohrafycheskykh prohrammakh / Sharon Herstel' // Chudotvornaya ykona v Vyzantyy y Drevney Rusy. Redaktor-sostavitel' A.M. Lydov. – Moskva: MARTYS, 1996. – S. 76-89.

23. Holovey V. YU. Sakral'ne v mystetstvi: problemy obrazotvorchoyi reprezentatsiyi / Viktoriya Yuriyivna Holovey. Luts'k: Volyns'kyy natsional'nyy universytet imeni Lesi Ukrayinky, 2012. – 420 s.

24. Drampyan Y.R. Fresky Kobayra / Yryna Rubenovna Drampyan. – Erevan: Yzdatel'stvo «Sovetakan hrokh», 1979. – 27 s. + 53 yll.

25. Kovachovichova-Pushkar'ova B. – Pushkar I. Derevyani tserkvy. Naukovyy zbirnyk Muzeju ukrayins'koyi kul'tury v Svydnyku tom 5 / Blanka Kovachovichova-Pushkarova – Imrykh Pushkar. Pryashiv: BPV – VUL, 1971. – 528 s.

26. Ovsyichuk V. – Krvavych D. Opovid' pro ikonu / Volodymyr Ovsyichuk – Dmytro Krvavych. – L'viv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny, 2000. – 397 s.

27. Pushkash B. Ranni ikony Mukachivs'koyi yeparkhiyi v strukturі seredn'ovichnoho ikonostasu / Bernadett Pushkash // Tsinnosti ta vyklyky. Materialy mizhnarodnoyi naukovoї konferentsiyi «Movne i kul'turne rozmayittya u Tsentral'niy ta Skhidniy Yevropi: tsinnosti ta vyklyky» 26-27 bereznya 2015 r., m. Berehovo. U dvokh tomakh. Tom II / Za red. Hazdaha Vil'mosha – Kormochi Zoltana – Tovt Enike. – Uzhhorod: Atdor-Shark, 2016. – S. 110-117.

28. Sopolyha M. Perlyny narodnoyi arkhitektury / Myroslav Sopolyha. Prešov – Svidník: DINO – Štátne múzeum ukrajinsko-rusínskej kultúry, 1996. – 128 s.

29. Shalina I. A. Bokovyie vrata ikonostasasa: simvolicheskiy zamysel i ikonografiya / Irina Aleksandrovna Shalina. // Ikonostas. Proiskhozhdeniye -razvitiye - Simvolika. Redaktor-sostavitel' A.M. Lidov. – Moskva: Progress-Traditsiya, 2000. – S. 559-598.

30. Чилингиоров А. Църквата св. Никола в село Марица / Асен Чилингиоров. – София: Български художник, 1976. – 160 с.

Стаття надійшла до редакції 20 червня 2018 року

УДК 75.071.1.041.5 (477) «18»

Андрій КОВАЛЬ,
викладач фахових дисциплін,
Львівська національна академія мистецтв,
м. Львів, Україна

НЕВІДОМІ ІКОНИ КОРНИЛА УСТИЯНОВИЧА: СТАН ЗБЕРЕЖЕННЯ, ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СЮЖЕТІВ

Коваль А. М. Невідомі ікони Корнила Устияновича: стан збереження, художня інтерпретація сюжетів. У статті розглядаються іконописні роботи К. Устияновича, які віднайдені в церкві с. Опірець Сколівського р-ну Львівської обл. Це три мистецькі твори: «Апостоли Петро й Павло», «Каменування першомученика Стефана та «Воздвиження Чесного Хреста». Кожна з них має свій сюжет, композиційне, стилістичне рішення, яке належало пензлю митця. Художник уміло візуалізував біблійні теми, підсилював їх символічним значенням, знаковою атрибуцією (ключі, хрест, пальмове гілля та ін.). Вдало розкрив образи святих (анатомічне виконання) та просторові локуси (флористичний фон). Об'єднуючим фактором є кольорова гама пейзажної частини у трьох роботах, що надає певного взаємозв'язку. Акцентував увагу на реалістичних формах вираження, проте не порушував традицію іконографічного письма. Виявлені ікони збагачують церковне монументальне малярство зокрема та українську культуру загалом.

Ключові слова: іконографія, біблійні теми, церковне монументальне малярство, сюжети, кольорова гама.

Коваль А. М. Неизвестные иконки Корнила Устияновича: состояние сохранения, художественное толкование сюжетов. В статье рассматривается иконография К. Устияновича, которые находятся в церкви с. Опірець Сколевского р-на, Львовской обл. Это три художественных произведения: «Апостолы Петр и Павел», «Каменувание первомученика Стефана» и «Воздвижение Святого Креста». У каждого из них есть сюжет, композиционное, стилистическое решение, принадлежащее кисти художника. Он умело визуализировал библейские темы, усилил их символический смысл, символическую атрибуцию (ключи, крест, пальмовые ветви и т. Д.). Успешно раскрыл образы святых (анатомическое исполнение) и пространственные локусы (флористический фон). Объединяющим фактором является цветовая схема ландшафтной части в трех работах, что дает определенную взаимосвязь. Он подчеркивал реалистичные формы выражения, но не нарушал традиции иконографического письма. Представленные иконы будут обогащать монументальную живопись в частности, а также украинскую культуру в целом.

Ключевые слова: иконография, библейские темы, церковная монументальная живопись, рассказы, цветная гамма.

Koval A. The unknown icons of Kornylo Ustyianovich: state of preservation, artistic plots' interpretation. The article considers the iconographic works of K. Ustyianovich, which were found in the church in village Opirets of Skole district in Lviv region. It is three works of art: «The Apostles Peter and Paul», «Stoning of the first martyr Stephen» and «Exaltation of the Holy Cross». Each has its own plot, compositional and stylistic resolution, which belongs to the artist's brush.

The artist skillfully visualized biblical themes, strengthened them with its symbolic meaning and attribution (keys, cross, palm branches, etc.). He successfully revealed the images of the saints (anatomical execution) and spatial locus (floral background).

The unifying factor is the colour palette of landscape part in these three works, which gives a particular interconnection. He placed emphasis on the realistic forms of expression, but did not break from tradition of iconographic writing. The revealed icons will enrich church monumental painting in particular and Ukrainian culture in general.

K. Ustyianovich played an important role in the formation of new western Ukrainian school of realistic art. His artistic legacy is multivarious; he is a monumentalist, artist of different genres, graphic artist, illustrator and caricaturist. His works in church monumental painting is an important acquisition for Ukrainian culture. These works require research and proper presentation in artistic space. Epistolary materials (letters) were found by applying scientific and searching ways; it gave an opportunity to determine the belonging of some icons to Kornylo Ustyianovich.

The main task, put forward by the author of this article, is identification of artist's works in front of scientific society. Consequently, our aim is to find out: geographical location of sacral buildings, where the artist's paintings are situated; in what condition they were preserved and whether they lost their authenticity; studying of archive materials, photo fixation; scientific interpretation of a piece of art (to determine main themes, plot, to represent characters' system and to undertake a stylistic analysis of icons). Iconographic scenes with skilful presentation approach (gesture dynamics, eyes, structural usage of anatomic projection) are at the core of artistic canvases by the artist. The priority is given to figures. Body planes are naturalistic: contour lines, distinct traits.

Landscape space images (celestial and earthly locus) dominate in his works. Genre paintings are represented both in the cathedral interior and against the background of architecture with a distinct perspective. The artist professionally handles imaginative generalizations of big forms. It should be noted that in all three monumental works the only colour palette prevails: sky-blue background of sky and light-yellow clouds, it gives a sense of spatiality. Kornylo Ustyianovich managed to convey materiality of an object, structural modelling of forms and colours; for this purpose, the artist widely used special techniques (glazing). This method in oil painting achieves lightness and transparency, especially in shadow parts.

Works of K. Ustyianovich were studied by a few researchers, especially sacral works; for this reason, we focused on iconography of the artist. The article lays emphasis on several narrative works, presents artistic and stylistic peculiarities of canvases, manner, characteristic for K. Ustyianovich brush.

On the basis of complex investigation of a source base, the following points were discovered:

1. Role and place of K. Ustyianovich in artistic process of Halychyna in XIX century.
2. Main factors that influenced the development of artist's personality, his outlook beliefs and aesthetic ideals.
3. Historic and cultural peculiarities of artist's works were uncovered.
4. A variety of unknown works were engaged into scientific circulation, particularly sacral art, archive materials, letters, etc.

Keywords: iconography, biblical themes, church monumental painting, plots, color palette.

Постановка проблеми. На сучасному етапі все вагомим для української науки стає зміцнення її наукового статусу, що неможливе без кардинального переосмислення здобутків своїх попередників. Сприятливі умови для об'єктивного дослідження національної культури, науки зокрема, виникли за роки державної незалежності України. Позбувшись ідеологічного пресу, вчені почали по-новому осмислювати духовні надбання минулого, залучати до наукового обігу маловідомі факти, персоналії, архівні джерела, які зі зрозумілих причин тривалий час залишалися поза увагою, або згадувалися побіжно чи навіть подавалися в негативному освітленні. Колосально велика і ще належно не оцінена спадщина Корнило Устияновича, яка потребує аналітичного студювання та введення в український культурно-мистецький контекст.

Варто зазначити, що на світогляд митця, його формування як громадянина, творчої особистості впливав час та культурне середовище, в якому він перебував. 30–40 роки XIX ст. – це досить яскравий період відродження у всіх його проявах. Тоді жили й творили генії української культури Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький, Микола Устиянович. Син останнього – Корнило Устиянович став одним з відомих художників Галичини другої половини XIX ст. За словами дослідника його творчості Ярослава Нановського, «він відіграв велику роль у формуванні нової західноукраїнської школи реалістичного мистецтва» [5:43]. Малярська спадщина К. Устияновича різноманітна – монументаліст, живописець різних жанрів, графік-ілюстратор, карикатурист.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукового дослідження доробку художника, на жаль, досі немає. Є лише невеличка монографія про життя і творчість Корнило Устияновича львівського мистецтвознавця Я. Нановського, яка вийшла друком 1963 р. Через п'ятдесят років (2013) опубліковано альбом-каталог малярства, графіки та рукописів Корнило Устияновича у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, автором-упорядником якого є Оксана Жеплинська [1]. Маємо й окремі статті [11:811–816], що допоможуть по-новому осягнути багатогранну малярську, графічну й літературну діяльність художника.

Мета. Пріоритетним для наукового аналізу стане дослідження джерельної бази, яке дасть змогу розставити такі акценти:

1. Представити творчість К. Устияновича мистецькому колу як іконописця; акцентувати на його світоглядних переконаннях та естетичних ідеалах;
2. Залучити в науковий обіг низку невідомих творів, передусім сакрального мистецтва, архівні, епістолярні матеріали та ін.;
3. Здійснити художньо-стильовий аналіз у виявлених сакральних творах із с. Ополецького району Львівської обл.

Виклад основного матеріалу. Корнило Устиянович народився 1839 р. в с. Вовкові, Пустомитівського району Львівської області, в сім'ї священника й відомого українського письменника Миколи Устия-

новича. Сім'я була досить велика – сім синів і три доньки. Під впливом батька формувався Корнило – найстарший син. Початкову освіту здобув у с. Дуліби, в приватній школі учителя Романчука, доброго педагога й вихователя. В цій школі, що жартома називали «академією в Дулібах», навчалися діти тих галицьких інтелігентів, які не бажали посилати їх у польські чи німецькі школи. Згодом Корнило навчався в гімназії та реальній школі в Бучачі та Львові. У школі Устиянович дуже багато читав. Досить рано виявив свої літературні здібності, цікавився питаннями національного життя. У гімназії почав писати перші вірші. Після закінчення семи класів гімназії Корнило Устиянович почав проявляти інтерес до художнього мистецтва. Упродовж 1858–1863 рр. навчався у Віденській Академії мистецтв та слухав лекції з історії мистецтв. Творчу особу захоплювали життя, культура, мистецтво, художні надбання Відня. Перебуваючи в новому культурному середовищі, художник зазнав впливу течій, які існували тоді в західноєвропейському мистецтві, передовсім у Віденській Академії образотворчих мистецтв.

Зосередимо увагу на численній спадщині К. Устияновича – це напрацювання у церковному монументальному малярстві, про яку наукова спільнота знає зовсім мало. Найбільш відомі мистецькому загалу лише декілька робіт, це насамперед «Христос перед Пилатом» (1880), «Мойсей» (1887), що знаходяться у Преображенській церкві Львова, «Хрещення Руси», «Свята Ольга» у церкві с. Вістова на Калушчині та деякі ін. Варто наголосити, що впродовж сорока років творчої діяльності К. Устиянович, як він сам зазначив, «розмалював 15 іконостасів, виконав 11 стінописів та велику кількість окремих ікон для понад п'ятдесят церков» [10:2].

Шляхом наукового вивчення епістолярних матеріалів нам удалося виявити приналежність К. Устияновичу ікони «Преображення Христове» у церкві с. Волосянка, Сколівського району Львівської області, що аргументовано доведено в публікації [3:1234–1238]. Зазначимо, що автор статті віднайшов іконописні твори художника ще в одній церкві с. Ополецького району. Цьому передували основні завдання – з'ясувати географічне розташування сакральних споруд, де знаходяться розписи художника, у якому стані вони збереглися, чи втратили свій автентичний стан, здійснити стилістичний аналіз цих ікон.

Дослідник Я. Нановський у своїй монографії подав перелік сіл, у яких малював К. Устиянович, зазначивши про Ополецького району Львівської обл. За цією інформацією ми провели скрупульозний аналіз у названому населеному пункті та здійснили детальну фотофіксацію. Зазначимо, що церква Воздвиження Чесного Хреста датується 1844 р. Екстер'єр: трикупольна споруда бойківського типу, побудована із смерекових брусів. Інтер'єр: чотириохарусний різьблений, із позолотою іконостас, поверхня якого, вочевидь, була поправлена іншими майстрами. Основною стінопису ополецької церкви є біблійні сюжети із життя Ісуса Христа, Ікона

«Соломон мудрий цар» – все це, за даними респондентів, наприкінці ХХ ст. нефахово перемалювали, залишився лише сюжет, тому стилістичний аналіз розпису робити не було необхідності. На стінописі ми відшукали криптонім «С.Т» та рік – 1900, а це дає підстави стверджувати, що розписував храм Степан Томашевич, з яким у свій час співпрацював Корнило Устиянович. Можемо допустити, що роботи були виконані у співавторстві, проте за автографом ідентифікуємо лише одного. Зазначимо, що С. Томашевич досить відома постать цього часу, значно молодший від К. Устияновича (на 20 років). Відомий, зокрема, за розписом храму в с. Бутини біля Жовкви.

Досить вагомою знахідкою у святині ми виявили навісні монументальні твори, які, очевидно, належать пензлю К. Устияновича. Це роботи розміром 220x160, виконані у техніці олійного живопису. Центральний образ «Апостоли Петро й Павло» (він же запрестольний) відрізняється від двох інших позолоченою оправою з рослинним рельєфом. На полотні зображено дві біблійні постаті Петра й Павла. За словником українського сакрального мистецтва, Петра малювали чоловіком старшого віку. Характерним іконографічним зразком є храмовий тип ікони св. апостолів Петра і Павла (на повний зріст) [9:181]. Залучення в іконографію цих святих починається із початком іконописання. Вони (Петро і Павло) різні за характером, але близькі по духу, які в один день принесли мученицьку смерть, очевидно, тому іконописці komponують ці дві фігури на одній площині.

Таким же композиційним рішенням є образ К. Устияновича. Дві монументальні постаті вдало заповнили живописний формат. Художник поєднує світло-рожеві та темно-сині кольори в одязі. Важливе значення має символічна атрибуція (два ключі), які Петро тримає у руці, напіврухом зводячи їх вверх: «Тож і я тобі заявляю, що ти Петро (скеля), і що я на цій скелі збудую мою Церкву, й що пекельні ворота її не подолають. Я дам тобі ключі небесного царства, і що ти на землі зв'яжеш, те буде зв'язане на небі: і те, що ти на землі розв'яжеш, те буде розв'язане на небі» [8: Матвій 16. 16–19].

Дії Павла більш статичні: права рука на грудях, з якої спадає багрянний плащ. Вказівним пальцем лівої руки він показує на згорток із написом: «Нихлихопмцы ни злодіє, ни піапицы царствїа Божїа пенаслѣдять. Посланїє ко корїнфіпамъ». Відомо, що апостол Павло за час місіонерських подорожей відвідав місто Коринт. Це було дуже багате місто, однак грішне, просякнуте нечистотою. Щоб повернути містян на дорогу законслухняності та укріпити Христову церкву, апостол пише «послання до коринтян», фрагмент з якого вдало використав К. Устиянович у своєму композиційному творі. Невипадково цей згорток художник малює на фоні мармурових колон, що символізує міцність, основу Христової церкви. Такі колони зустрічаються у ранніх візантійських іконах, які досить часто моделювалися у центрі та візуально розділяли дві постаті Петра та Павла. Своєрідним обрамленням міг бути круг, в якому поміщено літери «X» і «P» – Ісус

Христос. Дещо пізніше іконографія представляє цей сюжет уже по-іншому: ошатний трон з Хрестом на мандолі, Спас Нерукотворний у згущенні хмар. В опорецькій іконі важливим художнім рішенням є зображення хреста світло-охристого кольору на блакитно-голубому тлі неба, що розташований у верхній частині полотна. Митець не надто акцентує увагу на ньому, представляючи його схематично без чітких контурів, візуально розмитим.

У цьому мистецькому творі пріоритет надано постатям. Площини тіла є натуралістичними, чіткі риси обличчя. Святий Петро, погляд якого спрямований до неба, динамічно підносить ключі. Типологія і портретні риси апостола Петра виходять із синайської ікони: широке чоло, сиве хвилясте волосся, коротка борода. Особливо вражає образ апостола Павла. З першого погляду він характеризується із портретними рисами самого автора: високе чоло, чорні очі, чорна густа борода, все це має типологічну подібність із автопортретом К. Устияновича 1880-х рр. Цю гіпотезу аргументуємо тим, що художник досить часто залучав образи сучасників у церковних сюжетах. Імовірно, у цій роботі автор використав цей метод. На задньому плані нижньої частини полотна зображено середземноморську рослинність. Досліджуючи інші твори художника, мусимо зазначити, що саме такий флористичний фон досить часто застосовував митець. Вартісним у художньому плані є те, що надзвичайно потужно змодельовано анатомічне виконання кінцівок ніг, які графічно обрамлюються пов'язаними шнурками. Земля, на якій стоять апостоли, кам'яниста, що заставляє замислитись про шлях пройдений ними задля встановлення Христової віри.

Ще одним виявленим художнім твором Корнила Устияновича в опорецькій церкві є образ «Камінування першомученика й архідиякона Стефана». Біблійний сюжет започаткований ще зі встановленням апостольської віри: «Першосвященники юдейські звинуватили Стефана у тому, що він проповідує христову віру і через те зневажає Бога і Мойсея. Згідно з рішенням синоду він був каменований» [9:233]. Вшановувати Стефана почали найраніше з усіх мучеників. Його день відзначали на рівні з апостолами вже у IV ст. З цього часу на честь святого будують храми і пишуть його ікони. Традиційно Стефана зображують молодим, безбородим, із тонкими рисами лику, одягненим у дияконське вбрання – далматик, стихар і орар. Святого Стефана вважають першомучеником за те, «що був перший, який після Зіслання Святого Духа прийняв мученицьку смерть» [2:756]. Зображують його з кадильницею, чи камінням у руках, переважно в іконостасі, на дияконських дверях або одвірках.

Слід зауважити, що іконографія такого біблійного дійства не є розповсюдженою у церковному малярстві на Галичині. У творчості К. Устияновича це єдина робота такої тематики, яку вдалося віднайти. Художник зобразив св. Стефана молодим юнаком «гарний тілом і у розквіті життя» [2:756]. Він (св. Стефан) удало вкомпонований у багатогурний динамічний сюжет. Червоний стихар обпе-

резаний білим ораром, такі контрастні кольорові співвідношення роблять св. Стефана домінуючою особою на полотні. Голова і права рука зведені угору до ангела, який у повен зріст на фоні променя з неба спрямований до композиційного центру. Тримавши в руках пальмову гілку, (символ мучеництва і святості), ангел жестом руки дає її диякону, тим самим вказуючи на символічне значення постаті першомученика, сутність усього його образу. Прослідковуємо як майстерно художник зумів передати взаємозв'язок св. Стефана та Ангела Господнього, залучивши жести рук і погляд очей «Ось бачу відкрите небо і Сина Чоловічого, який стоїть по правиці Бога» [2:756]. Влучно передана ця мить діалогу Господа через ангела та диякона. Експресивно вкомпоновані темні силуети осіб, які немов повисли та окутують св. Стефана, каменуючи його. Акцентовано на оголених торсах у різних ракурсах, що передається рухом і динамікою рук, чітко змодельовано м'язи, здійснено структурне використання анатомічного трактування. Робота К. Устияновича тяжіє до академізму, прослідковується прагнення показати та донести реалістичні форми, проте не виходячи за межі традиції та іконографічної манери письма.

У мистецьких творах художника проглядається домінування пейзажного простору, у конкретному випадку – це кам'яні форми на першому плані, які підкреслюють важкість. Каміння тут декодується як невід'ємний символічний образ мучинецької смерті. Вартими уваги є просторові локуси – небесне і земне, які пов'язані між собою навколо однієї особи – святого першомученика, архидиякона Стефана та доповнюють весь композиційний задум. Узагальненням твору стають силуети замських і укріплених мурів на третьому плані. Зазначимо, що небесно-голубий фон неба і світло-жовті хмари проходять крізь усі три монументальні роботи, які знаходяться в опорецькій церкві. Усе це надає враження просторовості та певного взаємозв'язку між ними. Біблійним сюжетом «Каменування Стефана» Корнило Устиянович збагатив свою іконографічну спадщину, підтвердив свою багатогранність у тематичних широтах. Художник уміло розкрив образи, застосовуючи символічну кодову систему.

Ліворуч запрестольної ікони святих Пєрта і Павла розміщено образ «Воздвиження Чесного Хреста» таких самих розмірів і золоченою оправою, як і в попередній. Походження цього біблійного сюжету сягає IV ст. із часів встановлення християнської віри. Події пов'язані із віднайденням матір'ю римського імператора Константина Оленою саме того Хреста, на якому було розіп'ято Ісуса Христа. За її вказівкою, як твердять перекази, пам'ятний Хрест був «Воздвигнутий» на горі Голгофі, неподалік Єрусалиму, на місті страти Христа» [9:57]. Саму дію «Воздвиження» здійснив тогочасний єрусалимський патріарх Макарій. Піднявшись на найвище місце, він підніс його угору, щоб численна громада змогла побачити здалеку віднайденний Хрест. Від цього часу почали вшановувати це свято. Крім цариці Олени та імператора Константина, на урочистому дійстві були присутні отці церкви – Йоан

Златоуст, Василій Великий та інші представники духовенства. Прослідковуючи етапи розвитку цього сюжету, зокрема, у іконографічній площині, простежуємо, що відбулися певні видозміни. Перші сюжети такої тематики з'явилися у Візантії ще у IX ст. і від цього часу появилася тенденція до розширення і збагачення іконографічного формату. На зміну парному зображенню відбувалось залучення більшої кількості осіб у сюжетний твір.

Необхідно згадати ікону XV ст. із села Звижень на Лемківщині, де центральну частину займає традиційна сцена «Воздвиження». По колу ікона оздоблена і «має одинадцять сюжетних клейм. Ці клейма показують возвеличувальні моменти із життя Ісуса Христа» [6:368]. У Галичині розвиток даної іконографії спостерігається із другої половини XVIII – початку XIX ст. Такий сюжет розкривався переважно у великоформатних намісних іконах, які перебували в храмах, присвячених Воздвиженню Чесного Хреста. У цей період відбувався помітний вплив західноєвропейської культури та реалістичної манери письма. За словами сучасної дослідниці Л. Купчинської, «художньо-образне вирішення їхніх творів виходить далеко за межі безпосереднього зображення дійсності. Але у них домінує реалізм, основу якого становлять об'єктивна оцінка ситуації...» [4:51]. Виникала послідовна плановість і відчуття простору, чітке та виразне середовище. Кольорова палітра ставала більш насичена та барвиста, сюжет міг знаходитись в інтер'єрі храму, чи на фоні архітектурної споруди із чіткою перспективою. Постать людини набувала індивідуальних рис і тяжіла до конкретної особистості, тому на полотнах появлялись особи впливових тогочасних родин із дітьми, меценати, жертводавці. Зазначимо, що у творчості Корнила Устияновича такий підхід залучався досить часто.

У навісному образі «Воздвиження» в опорецькій церкві залучено велику кількість постатей. Традиційно у центрі, на жовто-блакитному фоні неба і замських споруд, тепло-коричневою локальною плямою розміщений Хрест. Із перспективним скороченням і досконалим промальовуванням дерев'яної текстури – це найконтрастніше місце на олійному полотні, нижню частину якого огортає незліченна кількість вірян, яка служить йому фундаментальною основою та надає враження потужної стійкості. Художник професійно змодельовав густо-насичену багатофігурну пляму, що своєю активністю доповнює композиційний центр. Горизонтальне розміщення осіб чітко розділене: «на рівні церковної і світської влади Візантії» [6:368]. Ліворуч від Хреста – представники духовенства та священнослужителі, поміж якими домінує постать єрусалимського патріарха Макарія. Сивобородий старець, одягнений в урочисте архієрейське вбрання (саккос) насичено-багряного кольору, зверху якого лягає світло-білий омофорій і ромбовидний набедрник. Весь одяг по краях оздоблений золотим широким орнаментом у вигляді стилізованого рослинного мотиву. Голову патріарха увінчує митра, основа якої є темно-бордового кольору, огорнута стрічками, а низ головного убору обрамлений

рельєфно-золотим обручем із дорогоцінних прикрас. Патріарх стоїть на ступінчастому кам'яному амвоні, підвищенні, «звідки читали Святе Письмо, проповідували, співали, зачитували послання» [9:11]. Інші постаті цієї частини представлені як духовні особи монашого чину: у них одинаковий тричетвертний ракурс голів із світлотіньовим моделюванням обличчя та зведеним поглядом на інтегруючий центр. Чернечі рясни зображені детальною пластикою складок і пропорційною колористичною комбінацією. Вони органічно пов'язані між собою однією локальною плямою і завершують ліву частину ікони.

Художник уміло оперував образним узагальненням великих форм, особливо на передньому плані. Друга група людей, які зображені на полотні – світські особи та представники тогочасної влади. На першому плані традиційно виділяються дві постаті – імператора Константина та цариці Олени. У цій роботі Корнило Устиянович приділив чимало уваги одягу, через який намагався довести високий статус правителів. Імператор Константин постав на полотні як чоловік середнього віку в лицарському захисному спорядженні, зверху накинута червоний плащ із шерстяною виворіткою. Руки витягнуті вперед, міцно тримаючи масивний меч, спрямований донизу і встромлений в землю. Цариця Олена в урочистому вбранні: довга рожева туніка, перев'язана золотим поясом, знизу орнаментована геометричним узором. Схрещенням рук на грудях і нахилом голови, відтворено молитовний стан цариці. Дві фронтальні особи увінчують золоті зубчаті корони із тонким графічним виконанням. Постаць імператора доповнює група людей, що знаходяться на другому плані, у військових обладунках і списками над головами. На такому фоні монолітної стіни, відчувається суспільна опора, яка виражається могутністю. Корнило Устиянович зумів передати усі елементи вбрання, розкриваючи матеріальність предмету, структурно змоделивав форми та кольори, використовуючи техніку лесування. Таким методом в олійному живописі досягається легкість та прозорість, особливо у тінювих партіях.

Висновки та перспективи дослідження. Отже, констатуємо, що іконописні твори, які виявлені в церкві села Опорець, належать Корнилові Устияновичеві. Роботи представлені в одному стилі, схожій манері, техніці виконання. З'ясовано кількісну характеристику художньої спадщини, її обсяг, жанрово-тематичні аспекти, географію їхнього поширення.

Праця над пошуком мистецьких творів художника триває, щоб поповнити культурну спадщину України новими відкриттями. Таке комплексне дослідження зосереджуватиметься на залученні маловідомих друкованих та архівних матеріалів, яке дасть змогу охопити цей обшир та узагальнити його.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕЛЕЛЬНА БАЗА

1. Желлинська О. Корнило Устиянович (1839–1903) / О. Желлинська. – К., 2013.
2. Життя святих, пам'ять яких Українська Греко-католицька Церква кожного дня впродовж року почитає. – Львів, 2011.

3. Коваль А. Церковне малярство Корнила Устияновича: ідентифікація однієї ікони // Народознавчі зошити. – 2015. – № 5 (125). – С. 1234–1238.

4. Купчинська Л. Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини XIX – початку XX століть / Л. Купчинська. – Львів – Філадельфія, 2009. – 314 с.

5. Нановський Я. Корнило Миколайович Устиянович / Я. Нановський. – К., 1963. – 61 с.

6. Овсійчук В. Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Кривач. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. – 392 с.

7. Пелех М. І. Галицькі ікони «Воздвиження Чесного Хреста» XVII–XVIII ст. як символи Ставропігії / М. І. Пелех // Науковий збірник закарпатського музею народної архітектури та побуту. Матеріали науково-практичної конференції «Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини» (Ужгород, 26–27 червня 2015 р.). – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2016. – С. 533–537.

8. Святе Євангеліє. – Рим, 1990. – 671 с.

9. Словник українського сакрального мистецтва / за наук. ред. Член-кореспондента Академії мистецтв України М. Станкевича. – Львів, 2006. – 288 с.

10. Устиянович К. Відозва малярів церковних / К. Устиянович // Діло. – Львів, 1891. – № 226. – С. 2.

11. Черевична М. Творчість Корнила Устияновича в контексті східноєвропейської культури / М. Черевична // Народознавчі зошити. – 2009. – № 5 – 6. – С. 811–816.

REFERENCES

1. Zheplinska O. Kornylo Ustyjanovsch (1839–1903) / O. Zheplinska. – K., 2013.

2. Zhytiya svyatykh, pamyat' yakykh Ukrayins'ka Hrekokatolyts'ka Tserkva kozhnoho dnya vprodovzh roku pochytaye. – Lviv, 2011

3. Koval A. Tserkovne malyarstvo Kornyla Ustyyanovycha: identyfikatsiya odniyeyi ikony // Narodoznavchi zoshyty. – 2015. – № 5. – С. 1234–1238.

4. Kupchynska L. Tvorchist' Teofila Kopystynskoho u konteksti rozvytku obrazotvorchoho mystetstva zakhidnoukrayinskykh zemel druhoyi polovyny XIX – pochatku XX stolit'. / L. Kupchynska. – Lviv – Filadelfiya, 2009. – 314 s.

5. Nanovskyy Yaroslav. Kornylo Mykolayovych Ustyyanovych / Yaroslav. Nanovskyy. – K., 1963. – 61 s.

6. Ovsyichuk V. Opovid' pro ikonu / V. Ovsyichuk., D. Krivach. – Lviv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny, 2000. – 392 s.

7. Pelekh M. I. Halytski ikony «Vozdvyzhennya Chesnoho Khresta» XVII – XVIII st. yak symvoly Stavropihiyi / M. I. Pelekh // Naukovyy zbirnyk zakarpats'koho muzeyu narodnoyi arkhitektury ta pobutu. Materialy nauково-praktychnoyi konferentsiyi «Doslidzhennya, zberezhennya, vidtvorennya ta populyaryzatsiya kulturnoyi spadshchyny» (Uzhhorod, 26–27 chervnya 2015 r.). – Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 2016. – S. 533537.

8. Svyate Yevanheliye. – Rym, 1990. – 671 s.

9. Slovnyk ukrayinskoho sakralnoho mystetstva / za nauk. red. Chlen-korespondenta Akademiyi mystetstv Ukrayiny M. Stankevycha. – Lviv, 2006. – 288 s.

10. Ustyyanovych K. Vidozva malyariv tserkovnykh / K. Ustyyanovych // Dilo. – Lviv, 1891. – № 226. – S. 2.

11. Cherevychna M. Tvorchist' Kornyla Ustyyanovycha v konteksti skhidnoyevropeyskoyi kultury / M. Cherevychna // Narodoznavchi zoshyty. – 2009. – № 5 – 6. – S. 811 – 816.

Стаття надійшла до редакції 27 травня 2018 року

УДК 75.04"16":271.2-523.47]:271.4(477.8)-789.17

Мар'яна ПЕЛЕХ,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри графічного дизайну
та мистецтва книги,
Українська академія друкарства,
м. Львів, Україна

**ВАСИЛІАНСЬКІ ІКОНОСТАСИ XVIII ст.
ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ:
СТРУКТУРА, ІКОНОГРАФІЯ, СТИЛІСТИКА**

Пелех М. І. Василянські іконостаси XVIII ст. Західної України: структура, іконографія, стилістика. Осередки іконопису XVIII ст. в Галичині перебували під значним впливом Василянського чину, що на той час займав у структурі греко-католицької Церкви домінуючу позицію. Внаслідок тогочасних нововведень у церковні обряди і богослужбові практики, було внесено низку суттєвих змін в опорядження церков. У статті розглянуто особливості структури та іконографії іконостасів, створених на зразок василіанських творів. Проаналізовано композиції окремих сцен, введення нових постатей у тематичний репертуар іконопису, що отримали подальше поширення та зберігаються у сільських парафіяльних храмах Гали-

чини і Закарпаття. Особлива структура і зміст іконографічного наповнення вирізняє ці твори на тлі подібних ансамблів того часу.

Ключові слова: ікона, іконостас, іконографія, малярі-василіани, Чин Святого Василя Великого, пам'ятки мистецтва.

Пелех М. И. Василянски иконостасы XVIII ст. Западной Украины: структура, иконография, стилистика. В XVIII в. местные иконописные центры в Галичине находились под значительным влиянием Василянского чина, который на то время занимал в структуре греко-католической Церкви доминирующую позицию. В результате тогдашних богослужебно-обрядовых нововведений, были внесены ряд существенных изменений внутреннего устройства храма. В статье рассмотрены особенности структуры и иконографии иконостасов, созданных наподобие василианских образцов. Проанализированы композиции отдельных сцен, введения новых фигур в тематический репертуар иконописи, что получили последующее распространение и хранятся в сельских парафиальных храмах Галичины и Закарпатья. Особенная структура и содержание иконографического наполнения выделяет эти произведения среди подобных ансамблей того времени.

Ключевые слова: икона, иконостас, иконография, художники-василияны, Чин Святого Василя Великого, памятники искусства.

Pelekh M. The 18-th century Basilian iconostasis in Western Ukraine: structure, iconography, stylistics. In the XVIII century many centers of icon painting in Galicia were under the considerable influence of the Basilian order, which at that time held a dominant position in the structure of the Greek Catholic Church. There were made a number of significant changes in the decoration of the churches according to the contemporary innovations in church rites and liturgical practices. The article deals with particular features of the structure and iconography of iconostasis, based on works of Basilian icon painters. Activities of the monastic printing house in the Pochayiv Svyatosuspenska Lavra served as iconographic sources for new subjects of carved iconostases, which promoted the spread of new iconographic themes. In the article there are two variants of iconostasis, one of which is low with horizontal layout of the tiers. The other is a high iconostasis, with a step-pyramidal form with a raised central part. A characteristic feature of icons in a detailed landscape environment, which in some cases goes into a gilded background with baroque-rocky-colored ornamentation. live plastic movement is transmitted and individualized type of figure in pale pink color. The compositions of particular scenes, as well as introduction of new figures into available iconographic repertoire of icon painting, which were further disseminated and now stored yet in the country parish churches of Galicia and Transcarpathia, has been here profoundly analyzed. The special structure and iconographical peculiarities distinguishes these works against the background of similar ensembles of that time. The art of Basilian icon painters provided distribution of the themes borrowed from Latin iconography and adoption them to the needs of the Greek Catholic ritual: «The Virgin of the Immaculate Conception», Saint Onuphrius the Great, «Coronation of the Virgin», allegorical plots «Coronation with a thorn wreath», scenes of the eucharistic content.

Keywords: icon, iconostasis, iconography, Order of Saint Basil the Great, Basilian icon painters, artworks.

© Мар'яна Пелех, 2018

Постановка проблеми. В минулому році Чин Святого Василя Великого (далі – ЧСВВ) відсвяткував 400-літній ювілей, проте, творчість малярів-василіан, незважаючи на вагоме історичне і мистецьке значення, у даний час є недооціненою. Діяльність монастирських осередків сприяла значному піднесенню освітнього рівня вірян, збереження культури та звичаїв в умовах постійної політики асиміляції.

Мета. Дослідження передбачає введення в науковий обіг маловідомих пам'яток, що зберігаються в сільських парафіяльних храмах Галичини та Закарпаття, які створені на зразок василіанських творів. Висвітлено особливості композиції окремих сцен, введено імена нових постатей та сюжети у тематичний репертуар іконопису, реалізовані під впливом монастирського середовища ЧСВВ, що виділяє їх за стилем серед подібних ансамблів часу.

Аналіз останніх досліджень. Систематиче вивчення діяльності чину започатковано самими отцями-василіанами та пов'язано із заснуванням у Жовкві на поч. XX ст. періодичного видання «Записки ЧСВВ». Зокрема, із середини XIX ст. М. Коссаком укладений системний каталог монастирів Галичини [9], що доповнив попередню працю І. Крип'якевич [10] та М. Голубець [3]. Біографічні дані малярів-василіан досліджували о. домініканець С. Баронч [16] та М. Голубець [4]. У часописі «Нова Зоря» (1937) подана інформація В. Щурата. Інтер'єри храмів, іконостаси та іконопис ЧСВВ досліджували П. Жолтовський [5,6], В. Вуйцик [1,2], О. Сидор [13,14], Р. Зілінко [8], О. Чуйко [15], В. Мельник [11] та ін. Книговидавання і роль василіанських друкарень в українському культурному житті XVIII ст. опрацьовано в монографії Я. Ісаєвича [7]. Історіографія мистецтва малярів-василіан включає чимало опублікованих матеріалів. Проте спеціального комплексного дослідження малярства василіанських осередків досі не створено. Немає систематизації збережених пам'яток. Підсумовуючи, слід сказати, що протягом XIX–XX ст. мистецька діяльність малярів-василіан не була об'єктом спеціальних досліджень, вивчалися лише окремі твори без глибокого аналізу мистецьких процесів.

Виклад основного матеріалу. Конгрегація ЧСВВ – чернече об'єднання східного обряду, діяльність якого з часу заснування у 1617 р. охоплювала величезну територію, до якої входили Галичина, Волинь, Поділля, частина Правобережжя України, литовські землі, Закарпаття. Чернече життя регламентувалося традицією, яка ґрунтувалася на осмисленні творів св. Василя Великого і священомученика Йосафата Кунцевича, який з Київським митрополитом Йосифом Велямином Рутським заклав основи нинішньої організації чину. У досліджуваній період значним досягненням у розвитку мистецтва краю стало впровадження реформ Замоїського Синоду у 1720 р. Реформи сприяли посиленню латинського впливу в греко-католицькій церкві: введені деякі латинські обряди вуніатському богослужінні, запроваджувалися нововведення до літургії та облаштування церковних інтер'єрів. У храмах встановлювалися пристінні і запрестольні

вівтарі католицького типу, амвони, процесійні феретрони, фігуративна пластика, змінилась іконографія іконостасів, в якій поглибилися західно-європейські впливи.

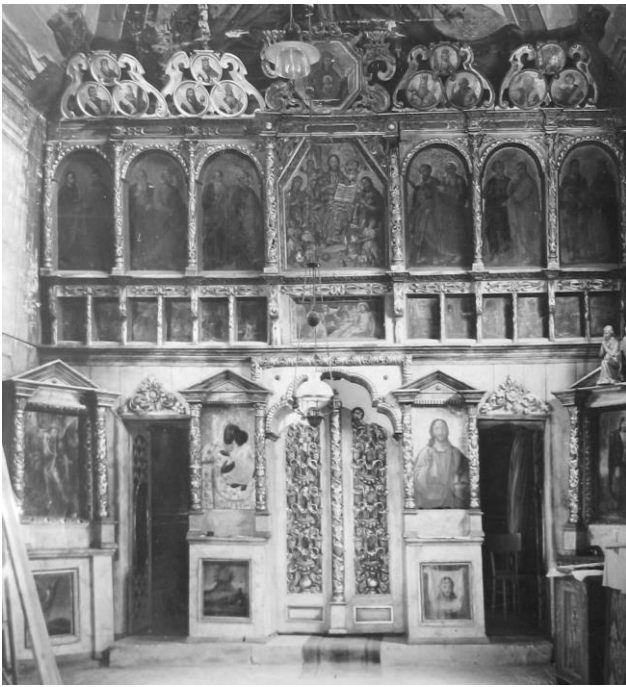
Реформи Замоїського Синоду зблизили уніатство з римським католицизмом. Після Синоду унія почала поширюватися землями, збільшилась кількість парафій та василіанських монастирів. Так звана «золота доба» в історії Василіанського чину розпочалася у 1743 р. та пов'язана із Дубенською капітулою – об'єднанням усіх монастирів в один Василіанський Чин, що нараховував 170 монастирів [12:3]. Відтоді з'явилися нові видатні постаті, письменники і науковці, які принесли славу оновленому Василіанському Чині. При великих монастирях створювалися вищі навчальні установи, друкувалися численні василіанські книги. Церковно-релігійна практика поєднувалася з освітньою діяльністю, що і вплинуло на розвиток культури краю.

Однак, наприкінці XVIII ст., австрійська Йосифінська реформа спричинила ліквідацію малих монастирів та приєднання їх до більших осередків, що призвело до невідворотних матеріальних втрат. Власність із скасованих святинь опинилася у навколишніх із монастирями парафіяльних храмах.

В церковному мистецтві василіани виступили в ролі реформаторів традиційних основ. Період піднесення мистецького рівня пам'яток, створених малярами-василіанами припав на другу половину XVII ст.

Основними центрами зосередження василіанських іконописців у XVIII – поч. XIX ст. були монастирі в Крехові, Лаврові, Підгірцях, Жовкві, Гошеві, Бучачі, але найбільше їх працювало у Почаєві – центрі зосередження василіанських малярів [6:84]. Розвиток осередку в Почаєві пов'язаний з діяльністю монастирської друкарні та виготовленням окремих графічних аркушів. У другій половині XVIII ст. почаївська друкарня була однією з найбільших, оскільки в цей період Почаївський монастир перебував у відданні ЧСВВ. Тут працювали провідні українські гравери, зокрема Адам і Йосип Гочемські, Теодор Стрельбицький та ін. До того ж, графічні друки Почаївської Святоуспенської Лаври слугували іконописними джерелами для нових сюжетів різьблених іконостасів, що сприяло поширенню нових іконографічних тем.

В монастирських реєстрах присутні відомості про малярів іконостасів, а саме Миколу Теренського, Стефана Угницького, Ісиха Головацького, Теодозія Січинського та ін. Маляр Костянтин Собеського, Василь Петранович, малював іконостаси для Краснопуццанського і Крехівського монастирів та парафіяльної церкви св. Миколая в Бучачі [1:410]. Відомо, що у 1759 і 1767 рр. роботу над іконостасом у Вічині 1759 р. (тепер с. Озерна, Зборівського р-ну) працювали малярі-василіани Павло Козаркевич [6:84] та Самсон Скрипецький [5:162; 15:154]. Козакевич Павло був малярем Почаївського монастиря, малював і в Онуфривському монастирі у Львові [5:138]; о. Ісихій Головацький був автором ікони Благовіщення, що над престолом у церкві св. Онуфрія у Підгірцях [1:133].



Іл. 1. Іконостас XVIII ст. Галичина



Іл. 2. Фрагмент празничного ярусу.
Василівська церква у с. Лікіцари. Закарпатська обл.

Окремі василіанські малярі-ченці здобували мистецьку освіту в закордонних академіях, що позначилося проникненням нових ідей в іконопис Західної України [6:83]. Вже наприкінці XVII – поч. XVIII ст. виразно змінилася лінія форми іконостаса. На початку цього процесу одним із характерних проявів став відхід від колишнього горизонтального укладу верхніх горизонтальних ярусів у Воздвиженському та Воцятинському іконостасах Йова Кондзелевича та пошуку нових конструктивних форм, що ілюструють наступні західноукраїнські іконостаси як от у церкві св. Дмитрія у Львові (1733 р.) та ін. В структурі іконостаса з'явилися нові теми, а саме Моління про чашу у нетрадиційному для цього місця – під центральним образом; Коронування Богородиці, Навозавітна Трійця, іконографія яких пов'язана із св. Онуфрієм. Поширюються ікони священномученика Йосафата Кунцевича (1580–1623) із пальмовою галузкою (миртом – символом мучеництва), сокирою в голові, ангелами та архиерейським жезлом [8].

Осередки іконопису XVIII ст. в Галичині перебували під відчутним впливом Василіанського чину, що на той час займав домінуючу позицію у структурі греко-католицької Церкви. Внаслідок тогочасних нововведень у церковних обрядах і богослужбових практиках відбулися характерні зміни в опрацьованні церков та церковному малярстві. Окрім іконостаса встановлюються бокові вівтарі, що роз-

ташовують під кутом до північної та південної частини нави (іл. 1). Додаткові вівтарі стали типовими елементами на початку XVIII ст. В окремих випадках самі намісні ікони були пристосовані як вівтарі. У досліджуваних іконостасах Галичини та Закарпаття на разі відсутня інформація щодо авторства та дати їх створення та знаходяться під перемальованим шаром пізніших часів. Їх можна вивчати лише за структурою, окремими іконними фрагментами та іконографією. Ми виявили два варіанти іконостасів у храмах краю. До першого конструктивного варіанту відносяться низькі іконостаси із чітким горизонтальним укладом із чотирма ярусами: намісним, празниковим, попарним розташуванням святих у апостольському та пророчому ярусах. У завершенні вирізане по силуету трираменне Розп'яття з пристоячими Богородицею та св. Йоаном Богословом. Масштабно виділена центральна вісь іконостаса із царськими дверима та Деїсусом. Як приклад, пам'ятки у Львівській обл.: іконостас церкви Архангела Михаїла у с. Гвоздець (Старосамбірський р-н), Миколаївської церкви в с. Тур'є (Старосамбірський р-н), у церкві Різдва Богородиці в с. Чуква (Самбірського р-ну); у Закарпатській обл.: Василівська церква у с. Лікіцари (Перечинський р-н) (іл. 2), Миколаївська церква (збережені лише частини іконостасу) с. Колодне (Тячівський р-н). У бокових вівтарях храму Миколаївської церкви в с. Тур'є містяться алегоричні сцени – Спокуса Адама і Єви в одній композиції із Навозавітною Трійцею. Тема Євхаристії розкривається сюжетами Христос у чаші, Недремно око та ін.

До другого варіанту можна віднести високі іконостаси, що мають ступінчасту-пірамідальну форму із піднятою центральною частиною, що характерне для бароко. Такі приклади знаходимо у Преображенській церкві у с. Смолин (Яворівський р-н, Львівській обл.) та храмі Стрітіння Господнього у Черепині (Пустомитівський р-н, Львівській обл.). Іконостас XVIII ст. с. Смолин (іл. 3) містить вісім ярусів: цокольний із сюжетними іконами; намісний із шести ікон – Моління про чашу, Успіння, Богородиця Одигітрія, Христос Учитель, Преображення, св. Онуфрій-Пустельник, додатковий – неділі п'ятидесятниці. Центральна частина празників розташована у два яруси, внаслідок чого іконостас набуває ступінчастого вигляду. Апостольський з Христом-Архиереєм, шістьма іконами пророчого ярусу, Богородиця Воплочення. Увінчує іконостас Розп'яття з Пристоячими. Царські врата із сюжетом Єсеєвого дерева. Над дияконськими північними дверима розташований сюжет Жертви Авраама, а над південними – Бог Отець у трьох ликах. У предельному ярусі присутня розширена житійна іконографія св. Онуфрія, із сценами – Молитва Онуфрія до Христа, Панфутій над померлим Онуфрієм та двома левими та ін. Ці зображення походять із друку Почаївської Лаври. Іконографія св. Онуфрія Великого займала важливе місце, як одного з ушанованих анахоретів перших віків християнства, якого вшановують серед основоположників християнського чернецтва. Слід наголосити, що в структурі ЧСВВ перебувало декілька присвячених йому монастирів. В тому числі

найдавніші – Лаврський та Львівський. Тим-то не дивує наявність св. Онуфрія, небесного покровителя чернецтва загалом у творах іконостасного мистецтва.

Іконостас у Черепині (іл. 4) має подібну архітектуру, однак включає в собі унікальну іконографію Богородичного циклу. Крайні ікони намісного ярусу: північна – св. Миколай Чудотворець, південна – Стрітєння Господнє, створені як місцеві вівтарі, із виступаючим предельним ярусом. Центральна сцена північного вівтаря розміщує сцену св. Онуфрія із левом. Ікона над царськими дверима, де зазвичай встановлювалась Тайна вечеря, – образ Богородиці Непорочного Зачаття, над південними дияконськими дверима – Пом'якшення злих сердець, а на одвірках цих дверей розміщені постаті Преподобних отців Антонія та Феодосія Печерських, що зазвичай встановлювались у монастирських іконостасах. Розширена іконографія Богородиці походить із василіанської традиції вшанування чудотворних Богородичних ікон.

Окремі збережені ікони досліджуваного часу зустрічаємо в храмах, як от ікона Йоана Хрестителя у церкві Возвиження Чесного Хреста с. Великі Мокряни (Мостиський р-н, Львівська обл.). В даній іконі запроваджена нова художня система, притаманна західноєвропейському живопису. Присутні новітні візуальні форми не характерні для візантійсько-українських традицій; іконографічне зображення святого з напівголим торсом в одязі з овечих шкур та хрестом-жезлом, із написом на стрічці. Підкреслено його роль як Хрестителя Ісуса, зображеного також і на другому плані, а не як проповідника і предтечі. Іконографічним джерелом до даного образу послужив однойменний мідерит із друків Почаївської Лаври. В іконі деталізоване пейзажне середовище, що переходить у золочене тло із бароково-рокайлевим орнаментом. Переданий живий пластичний рух та індивідуалізований типаж постаті, котрому притаманний блідорожевий колорит.

Висновки. Василіанські монастирі значною мірою спричинилися до розвитку духовної культури краю. Проведені реформи чину передусім виявилися в розширенні образно-символічної системи українського іконостаса і пошуках нових форм виразу його ідейного змісту, захопленні алегоричною образністю, натуралізмом в іконописі, зверненні до графічних взірців Почаївської Лаври, як іконописних джерел з метою введення нових сюжетів для оздоблення церковного інтер'єру. Розвиток української греко-католицької ікони, орієнтований на наслідування зразків західноєвропейського мистецтва, сприяло використанню в українському іконописі художніх засобів, вироблених в західноєвропейському образотворчому мистецтві. Проведений аналіз художньо-стилістичних особливостей творів церковного малярства XVIII ст. потребує детального вивчення архівних джерел і систематизації великого корпусу збережених пам'яток малярства василіан, що належать різним країнам: Україні, Словаччині, Угорщині, Румунії, а також різним музеем та приватним колекціонерам.



Іл. 3. Іконостас церкви Преображення Господнього у с. Смолин (Галичина)



Іл. 4. Іконостас церкви Стрітєння Господнього у с. Черепин (Галичина)

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Вуйцик В. Краснопуцанський іконостас Василя Петрановича // Записки НТШ, Львів, том ССХХХХVI, 1998. – С. 408-416.
2. Вуйцик В. Українські церкви Бродівського району / В. Вуйцик, С. Івасейко, В. Слободян. – Кн.1. – Львів: Місіонер, 2000. – 192 с.
3. Голубець М. Матеріали до каталогу василіанських монастирів у Галичині (перевидання 1930 р.) / М. Голубець // Лавра, № 2. – 2000. – С. 53-55.
4. Голубець М. Малярі-Василіяни на тлі західно-українського церковного малярства XVIII в. // Записки ЧСВВ. – Львів, 1930. – Т. III. – С. 446-450.
5. Жолтовський П. Словник-довідник художників, що працювали на Україні у XVI-XVIII ст. / Павло Миколайович Жолтовський // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К.: Вид-во АН УРСР, 1962. – Вип. 7-8. – С. 189-232.
6. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII ст. / Павло Миколайович Жолтовський. – К., 1978. – 327 с.
7. Ісаєвич Я. Українське книговидання, витоки, розвиток, проблеми / Я. Ісаєвич. – Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. – 520 с.
8. Зілінко Р. Огляд іконографії св. Йосафата Кунцевича (на прикладі творів зі збірки іконопису Національного музею у Львові імені Андрея шептицького) / Роман

Зілінко // Апологет. 2012, – № 32–33. Матеріали V Міжнародної конференції у Львові 23–24 листопада «Християнська сакральна традиція: Віра, духовність, мистецтво». Богослов. збірн. Львівської Духовної Академії УПЦ КП. – Львів, 2012. – С. 82–89.

9. Коссак М. Монастирі Галичини (передрук з 1867 р.) / Михайло Коссак (ЧСВВ) // Лавра. – 1999. – № 7. – С. 41–55; – № 8. – С. 49–54; – № 9. – С. 51–56; – № 10. – С. 51–56.

10. Крип'якевич І. Середньовічні монастирі в Галичині. Спроба каталогу // Записки ЧСВВ – Жовква, 1926. – Т. 11. – С. 7–104.

11. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею: [путівник-кат.] / В. Мельник. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. – 223 с.: іл.

12. Мудрий С. По василіанських монастирях Галичини / Софрон Мудрий // Галицька брама, № 1–2 (49–50).

13. Сидор О. Іконостасні ансамблі Луки Долинського (традиція та пошук нових форм і засобів мистецького вислову). Матеріали II Міжнародної наукової конференції // Апологет. – Львів, 2010. – С. 192.

14. Сидор О. Святі покровителі отців василіян // Галицька Брама. Чернечі Ордені. Чин Святого Василя Великого. – Січень-лютий 1999. – №1–2 (49–50). – С. 14–16.

15. Чуйко О. Д. Роль чину св. Василя Великого у розвитку культурно-мистецького життя Західної України XVIII ст. / О. Чуйко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв – Харків: ХДАДМ, 2006. – № 12. – С. 149.

REFERENCES

1. Vujcy`k V. Krasnopushhans`ky`j ikonostas Vasy`lya Petranovy`cha // Zapy`sky` NTSh, L`viv, tom SSXXXXVI, 1998. – S. 408–416.

2. Vujcy`k V. Ukrayins`ki cerkvy` Brodivs`kogo rajonu / V. Vujcy`k, S. Ivasejko, V. Slobodyan. – Kn.1. – L`viv: Misioner, 2000. –192 s.

3. Golubecz` M. Materiyaly` do katal`ogu vasy`liyans`ky`x monasty`riv u Galy`chy`ni (perevy`dannya 1930 r.) / M. Golubecz` // Lavra, # 2. – 2000. – S. 53–55.

4. Golubecz` M. Malyari-Vasy`liyanu` na tli zaxidno-ukrayins`kogo cerkovnogo malyarstva XVIII v. // Zapy`sky` ChSVV. – L`viv, 1930. – Т. III. – С. 446–450.

5. Zholtovs`ky`j P. Slovnny`k-dovidny`k xudozhny`kiv, shho pracuyvaly` na Ukraini u XVI–XVIII st. / Pavlo My`kola1jovy`ch Zholtovs`ky`j // Materialy` z etnografii ta my`s-tectvovnavstva. – K.: Vy`d-vo AN URSS, 1962. – Vy`p. 7–8. – S. 189–232.

6. Zholtovs`ky`j P. Ukrayins`ky`j zhy`vopy`s XVII–XVIII st. / Pavlo My`kolajovy`ch Zholtovs`ky`j. – K., 1978. – 327 s.

7. Isayevy`ch Ya. Ukrayins`ke kny`govy`dannya, vy`toky`, rozvy`tok, problemy` / Ya. Isayevy`ch. – L`viv: In-t ukrayinovnavstva im. I. Kry`p`yakevy`cha NAN Ukrainy`, 2002. – 520 s.

8. Zilinko R. Oglyad ikonografii sv. Josafata Kuncyevy`cha (na pry`kladi tvoriv zi zbirky` ikonopy`s u Nacional`nogo muzeyu u L`vovi imeni Andrey`a shepty`cz`kogo) / Roman Zilinko // Апологет. 2012, – # 32–33. Матеріали V Міжнародної конференції у Львові 23–24 листопада «Християнська сакральна традиція: Віра, духовність, мистецтво». Богослов. збірн. Львівської Духовної Академії УПЦ КП. – Львів, 2012. – С. 82–89.

9. Kossak M. Monasty`ri Galy`chy`ny` (peredruk praci 1867 r.) / My`xajlo Kossak (ChSVV) // Lavra. – 1999. – # 7 – S. 41–55; – # 8. – S. 49–54; – # 9. – S. 51–56; – # 10. – S. 51–56.

10. Kry`p`yakevy`ch I. Serednevichni monasty`ri v Galy`chy`ni. Sproba katal`og`u // Zapy`sky` ChSVV – Zhovkva, 1926. – Т. 11. – С. 7–104.

11. Mel`ny`k V. Sakral`ne my`s-tectvo Galy`chy`ny` XV–XX stolit` v ekspozy`cii Ivano-Frankivs`kogo xudozhn`ogo mu-

zeyu: [putivny`k-kat.] / V. Mel`ny`k. – Ivano-Frankivs`k: Li-leya-NV, 2007. – 223 s.: il.

12. Mudry`j S. Po vasy`lians`ky`x monasty`ryax Galy`chy`ny` / Sofron Mudry`j // Galy`cz`ka brama, # 1–2 (49–50).

13. Sy`dor O. Ikonostasni ansambli Luky` Doly`ns`kogo (trady`ciya ta poshuk novy`x form i zasobiv my`stecz`kogo vy`slovu). Materialy` II Mizhnarodnoyi naukovoyi konferenciyi // Апологет. – L`viv, 2010. – С. 192.

14. Sy`dor O. Svyati pokrovy`teli otciv vasy`liyan // Galy`cz`ka Brama. Chernechi Ordeny`. Chy`n Svyatogo Vasy`liya Vely`kogo. – Sichen`-lyuty`j 1999. – #1–2 (49–50). – С. 14–16.

15. Chujko O. D. Rol` chy`nu sv. Vasy`liya Vely`kogo u rozvy`tku kul`turno-my`stecz`kogo zhy`ttya Zaxidnoyi Ukrayiny` XVIII st. / O. Chujko // Visny`k Xarkivs`koyi derzhavnoyi akademiyi dy`zajnu i my`s-tectv – Xarkiv: XDADM, 2006. – # 12. – С. 149.



Іл. 5. Йоан Хреститель
(церква Возвиження Чесного Хреста,
с. Великі Мокряни, Галичина)

УДК 7.033.2:7.046:7.45

Юлія МАТВЄЄВА,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
та образотворчого мистецтва
Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова
м. Харків, Україна

ПОКРОВИ-ПАРАСОЛІ У ВИГЛЯДІ МУШЛІ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Матвєєва Ю. Г. Покрови-парасолі у вигляді мушлі у візантійському мистецтві. Автор пробує виявити символічну роль покровів у вигляді парасолі-мушлі, з'ясувати причини їх поєднання у спільний образ. Мушля була символом платонівської печери як світу-темниці, склепінням «небесної тведі», символом материнської утробы. Об'єкт, зображений під мушлею, набував символічного значення перлини, що була втіленням Божого світла та втілення Христа. Текстильний покров парасолі – символ неба, Божого покрову. Ця семантична єдність зробила можливим поєднання образів покрову-парасолі та мушлі.

Ключові слова: мушля, покров, ківорій, тканина, парасоля, іконографія.

Матвєєва Ю. Г. Покровы-зонты в виде раковины в византийском искусстве. Автор пытается выявить символическую роль покровов в виде зонта-раковины, выяснит причины их сочетания в общий образ. Раковина была символом платоновской пещеры как мира-темницы, сводом «небесной тверди», символом материнской утробы. Объект, изображенный и под раковиной, приобрел символическое значение воплощения Божьего света и Христа. Текстильный покров зонта – символ неба, Божьего покрову. Это семантическое единство сделало возможным сочетание образов покрову-зонта и раковины.

Ключевые слова: раковина, покров, киворий, ткань, зонт, иконография.

Matvieieva Yu.G. Shell-shaped umbrella covers in Byzantine art

Background. In the Byzantine art, there are often repeated decorations made as shell-shaped and umbrella-shaped covers. The images which were so popular had to have symbolic meaning in byzantine iconography.

Objectives. To reveal the symbolic role of shell-shaped and umbrella-shaped covers, to find out the reasons for their combination into a common image. **The methodology** of the study includes historical, iconographic and semiotic methods.

Results. The scientific novelty of the work is to uncover the reasons of a shell, cloth and an umbrella cover being connected and combined into a common iconographic scheme. A shell was combined with cloth and an umbrella due to their common meaning. The shell was a symbol of the Plato's Cave as a dungeon-world, the firmament, a symbol of the maternal womb. The object depicted under the shell acquired a symbolic meaning of a pearl which was the embodiment of the light of God, a release from the "dungeon" of the world, a second birth, a new life, and a symbol of the incarnation of Christ.

Conclusions. The textile cover of the umbrella associated with fabric ciboria which were also a symbol of heaven, God's cover, blessing, and a tomb cave as well. This semantic unity made it possible to combine images of umbrella covers and shells.

Keywords: shell, cover, ciborium, cloth, umbrella, iconography.

Актуальність теми дослідження. Мушля та парасоля-покров часто зустрічаються у візантійському мистецтві як декоративне оздоблення композицій (іл. 1-6). Зазвичай такі елементи вважаються малозначними, і їм не приділяється увага. Проте в досконало розробленій системі візантійської іконографії не має випадкових рис. Вона була настільки пов'язана із богослов'ям та священними текстами, що навіть маленькі деталі були глибоко осмислені й стійко впаяні в її символіку. Усвідомлення ролі таких деталей дає можливість глибоше зрозуміти культуру та традиції, які наслідувало вітчизняне мистецтво, де такі деталі як мушля ще довго існували у церковному декорі навіть після падіння Візантії.

Аналіз досліджень і публікацій. Зображення мушлі як покрову із рисами парасолі та тканини часто зустрічається у візантійському мистецтві, але це явище залишилось не поміченим. Зазвичай вчених більш цікавили сюжети та персонажі, а не допоміжні елементи, і тому покрови-парасолі у вигляді раковин залишилися за рамками досліджень [13:47; 6:34, 43; 5:35, 129-133, 149; 7:53, 57, 97; 11:75-77, 100; 9:16-17]. Деякі науковці згадують про них, але поруч із величчю головних зображень мушлі-парасолі окреслюються як другорядні деталі, зроблені для службових цілей, таких як утримання композиції або утворення візуальної ніші. Ось, наприклад, як згадує про них Г. С. Колпакова: «Художники, ощущая ускользание изображаемого от взора, переход его в новое измерение, обрамляют фигуры сверху зонтичными крышами, закрепляющими хотя бы место изображения» [5:133]. Треба відзначити, що дослідниця називає покрови «зонтичними крышами», у іншому місті – «зонтиками с восседающими на них белыми голубями» (іл. 5) [5:149]. Важливою рисою є те, що вона відмічає їхню текстильну складову.

По-іншому їх бачить відомий дослідник рівенських мозаїк Е. К. Редін [7:53, 57, 97]. Він, навпаки, не вказує на текстиль і говорить про покрови як про «ниши в виде раковин» [7:53]. Нажаль, він не вказує на тлумачення образу мушлі, лише на її розповсюдженість. За рамками досліджень залишається і зв'язок мушлі з тканиною та парасолю-покровом.

Інший дослідник рівенських мозаїк Дж. Бовіні також відмічає текстильну складову і форму мушлі в покровах. Він пише, що це «широкі балдахіни, кожен у формі мушлі» [9:16-17]. Нажаль, учений не аналізує сенс та символіку цього зображення і не звертає увагу на неприродне поєднання мушлі та текстильної парасолі.

Наведені приклади показують, що надзвичайне поєднання в одній іконографічній схемі таких об'єктів як мушля, тканина та парасоля-купол не дивувало і не привертало уваги. Але ж у візантійському мистецтві, зазвичай, навіть другорядні декоративні деталі ретельно обмірковувалися і мали сенс та семантичне співзвуччя з головною темою зображення, тому і в даному випадку такий сенс має бути, і його треба усвідомити.

Мета дослідження: визначити іконографічну та символічну роль образів, що поєднують риси мушлі, тканини та парасолі-покрову.

Виклад основного матеріалу. Раковина – один з елементів, що постійно супроводжують покрови або ківорії, що мали значення неба та прославлення того що під ними [14:1055]. Вона може бути присутньою на них як декор (іл. 1) або елемент, що становить сам купол (іл. 2-6). Куполи-парасолі, завдяки їхній особливій структурі, що складається з ребер жорсткості та натягнутої між ними тканини, мали стійко асоціювалися із раковиною. До цього провокувала сама їхня форма, і художники часто ще більше уточнювали та підкреслювали цю подібність, зображуючи передній план як закруглену основу раковини з розбіжними від неї хвилястими вигинами (іл. 2, 3). Сполучення парасолі та раковини було нерідким явищем. Практично всі куполи, виконані у вигляді парасоль, відсилають до такої паралелі. Деякі з них виявляють більш рідкі комбінації, наприклад: орел, парасоля і раковина (іл. 4, 5), але найбільш усталене та розповсюджене поєднання – це раковина-парасоля.

Яке значення мала раковина в ранньовізантійський період? Чому цей ще язичницький, античний символ був так активно сприйнятий християнським мистецтвом? Чому він виявився таким популярним, затребуваним і одержав так багато художніх варіацій, поєднуючись із іншими предметами?

Зображення раковини було найтіснішим чином поєднане із двома ключовими образами пізньоантичної ранньовізантійської епохи: це печера й перлина. Як чудово відзначає С. С. Аверинцев у дослідженні збірника перекладів грецьких і сірійських текстів, «Багатоцінна перлина» (рос. – «Многоценная жемчужина», ці образи належали до найпростіших символів, «без яких тоді не могла обійтися жодна віра, жодна література» [1:432]. Для нас це дуже важливо, оскільки саме завдяки цьому загальному сприйняттю символи з легкістю приживаються й у християнському мистецтві. Асоціація з ними становила головне значення відкритої раковини, адже у всіх випадках використання цього мотиву раковина представлена саме відкритою. Лише через це знання можна зрозуміти, на чому будувалася надзвичайна популярність зображення раковин.

С. С. Аверинцев наводить та глибоко аналізує ті образи, що склали розповсюдженість і популярність символу. Раковина була образом печери у платонівському сенсі слова. Наприкінці античності платонівський міф про печеру набув великої популярності і був дуже відомий. Відчуття фізичного світу як темниці, де людина скована по руках і ногах та не може бачити світла, мандрує у різних творах та релігіях того часу [1:432]. Із простором печери, як і зі склепінням, поєднувалося близькосхідне уявлення про «небесну твердь», що накриває землю, як шатро або склепіння, і через це «символ печери знаходив конкретну, пластичну наочність: внутрішній простір печери – це «піднебесний» світ, склепіння печери – «твердь», вільний простір поза печерою – «за небесний світ» [1:433, 445, виноска 28]. Але склепіння темної замкнутої печери було не лише місцем заточення, християнство принесло ідею визволення від мірил цього світу через хре-

щення як друге народження і підпорядкування вже не світові, а тільки Богу. Тому печера починає асоціюватися ще з образом материнської утроби, де темрява і стислий простір є лише очікуванням народження у за небесний, новий світ [1: 446]. «І тут образ печери повертається ще одним боком: це місце реальної присутності божества. Віфлеємська печера таїть у собі скарб – немовля Христа; іншій печері, склепу поруч Єрусалима, дано інший скарб – Труну Господню» <...> «Горнє світло не тільки сяє поза печерою, воно сходить у глибину її мороку, воно завжди тут, як тихе, невловиме мерехтіння. «І світло у тьмі світить, і тьма не осягнула його», як сказано в пролозі до Євангелія від Іоанна. Це знову образ, який по-різному тлумачився в різних релігіях. Християни вірили, що світло, яке є Христос, через людинолюбство добровільно зійшло до в'язнів печери; манихеї вірили, що частки світла викрадені насильством тьми й мають бути визволені з її полону. Але сам по собі образ бачили всі» <...> «Отже, печера з'являється як ніша – або, у християнському образному ряді, вівтарна апсида, – і морок її освітлений негасимою лампадою» [1:434]. Цей ряд підводить до образу перлини, що споріднював печеру, материнську утробу та мушлю. Він був противагою символу печери. «Це той скарб, який прихований у мороці печери. Скарб, за який треба віддати все» [1:436]. У ті часи вважалося, що всі дорогоцінні каміння, а серед них і перлина, не віддзеркалювали світло а тримали його всередині і випромінювали самі по собі, були ніби втіленим матеріалізованим світлом, тобто втіленою часткою божої енергії і життя. Люди у той час вірили, що перлина зароджується в надрах раковини від удару блискавки – небесного вогню, що зійшов на море і на плоть раковини. Цей символічний ряд відображено у першому християнському збірнику II-III ст. «Фізiолог», що не тільки пояснює символіку перлини та мушлі, але ще і трактує їх у християнському сенсі, кажучи, що втілене світло – перлина є Христос [8:153]. Це сприйняття мушлі та перлини бере за основу і Єфрем Сирин, щоб розтлумачити еретикам, як відбулося чудесне зачаття Ісуса Христа в чреві Діви Марії. Перлина (греч. μαργαρίτης) у перекладі цього тексту церковнослов'янською називається «бісер». Отже він говорить: «Пусть скажут еретики, откуда он и как рождается? Пусть объяснят нам рождение бисера. Пусть докажут, что он имеет только образ, а не самую действительность. «...» Умолкну перед вами, еретики. Есть кому отвечать за меня. Я безмолвствую, говорит за меня бисер. Скажи же, как ты рожден? Объясни естество свое, и пристыди еретиков. Докажи свою существенность и рассеи утренние грезы. Пусть раковины скажут о рождении бисера; пусть говорят о его зачатии. «...» Бисер есть камень, образовавшийся из плоти, потому что бисер происходит из раковин. Поэтому, кто не поверит, что и Бог от тела рождается Человеком? Бисер не от сообщения раковин происходит, но от срастворения (соединения) молнии и воды. Так и Христос зачат Девой без плотского усладения. «...» Не образ только имеет этот ка-

мень, но и действительное бытие; так и Сын Божий родился в ипостаси, а не в образе только. Двух естеств причастен многоценный бисер, чтобы показать собой Христа, потому что Он, Слово Божие, родился от Марии Человеком. «...»Животное, живущее в раковине, которое не стоит и овола (мелкой монеты), породило камень, который дороже многих талантов (слитков) золота. Так и Мария родила Божество, несравнимое со всей тварью» [4]. Останнє «значення було задано євангельською притчею, де перлина означає абсолютну цінність. Те, що наше слово «цінність» пов'язане з меркантильним колом уявлень, аж ніяк не погано; притча теж апелює до образів жадібного, зосередженого наживання. «Подібне ще Царство Небесне до того купця, що пошукує перел добрих, а як знайде одну дорогоцінну перлину, то йде, і все продає, що має, і купує її» (Мф. 13:45; 46). Образи цієї притчі для близькосхідного міського середовища досить конкретні, а значення їх тотожне саме поняттю безумовної цінності межі. Прав лише набувач, який без залишку спрямував усю силу своєї жадібності на абсолютне; напроти, усяка інша жадібність, яка хоча б краєчком ока косить на що-небудь, крім абсолютного, не права – абсолютно. Ще раз: за «багатоцінну перлину» віддають усе, рішуче все – такий урок притчі» [1:432–437].

Після наведеного тут екскурсу стає зрозумілим, як символи печери і перлини вплинули на використання в християнстві покривів у вигляді мушель. І печера, і мушля були образом запечатаної темниці, але водночас зберігали в собі таємниці та потенції скарбів, що перебувають у їхніх надрах. Мушля, на відміну від печери, викликала більш однозначну й стійку асоціацію з перлиною. Мушля містила перлину, і все, що містилося під зображенням мушлі, здобувало статус перлини – втілення божого світла. У християнському контексті це був ідеальний спосіб показати, що зображене під нішею-раковиною виявляє, подібно дорогоцінній перлині, якийсь із її символічних аспектів – втілене світло, перетворену матерію, абсолютну цінність, Царство Небесне і втілення Христа. Раковина була наочним і приголомшливим свідченням дива, таємниці й унікальності зародження перлини, адже, за уявленнями того часу, щоб одухотворити матерію, небесний вогонь мав пройти крізь усі темні товщі океану (безодня якого сама по собі символ смерті) і потрапити в одну єдину раковину на самісінькому дні. Зовсім природно виникла асоціативна паралель із тим, що і Христос, як небесний вогонь Божий, зішшов у пречисту утробу Діви Марії та у світ смерті й втілювався заради світла світу та Воскресіння. Так і євангельська звістка входила небесним вогнем у душі людей і просвіщала їх, народжуючи апостолів і святих... Той самий процес відбувався з людьми в таїнстві Хрещення – людина освічувалася Божественним світлом Христа й переживала друге народження, умираючи для старого життя і воскресючи для нового, він наче виходив на світло з його старої мирської шкарлупи – раковини. Можна припустити, що ця символіка вплинула на використан-

ня раковин у хрестильних купелях баптистеріїв, де вони застосовувалися під час Хрещення, щоб лити воду на голову тих, хто хреститься, і також як частина прикраса хрестильних купелей [12: 90; 10]. Образ другого народження у Хрещенні звучав в унісон і з іншими ідеями: і платонівська печера, і печера Гробу також містили можливість виходу і Воскресіння: печера утроби таїла народження, а Віфлеємська печера – таємне й дорогоцінне народження Христа.

У цих значеннях нового Божественного народження, смерті й Воскресіння раковина зливається з покривом-ківорієм як труною і місцем Воскресіння [3:45]; зливається і з його варіантом – матер'яним покривом-куполом як Божественним покривом, наметом і «небесною твердю» [2:170]. Тому настільки важливо було зображення раковин, ківоріїв і завіс відкритими, адже лише розкрита Воскресінням труна могла приваблювати і стати найвищою цінністю.

Саме ця багатюща, насичена сенсами символіка раковини і зовнішня форма текстильних купольних ківоріїв, що підштовхує до асоціацій з раковиною, зробила настільки частим їхнє зображення в зеніті вівтарних апсид, що розкривалися великими шатрами-конхами (іл. 3, 6). Саме слово «конха» (грецькою «ἡ κόρυνη») означає «раковина». Тканина на куполі таких ківоріїв дуже точно передавала як матеріальність шатра – небесного Божественного покриву, так і вигини раковини. Так вона наочно втілювала й підтримувала всі утримувані в обох цих символах ідеї. Призначенням таких шатрів-раковин було вказати на вміст під покривом найбільшої цінності, на те, що вся конха уже не світ печери та смерті, а священний простір, перейнятий Божественним вогнем, одухотворений Божественним світлом, і головне, що він містить дорогоцінну перлину – Христа і Причастя – Шлях і врата в Царство Небесне.

Та ж картина, наприклад, і в Сант-Аполлінаре-ін-Класе, де купола над єпископами, що представляють шатро, парасолу і раковину, означають вихід їх з неістинного світу печери, тіней, тління, труни й самої смерті до істинного світу життя й Воскресіння (до Престолу), де і є істинна перлина – Христос і вхід у Царство Небесне.

Висновки та перспективи дослідження. Поєднання купола-раковини і купола-тканини давало дивне полісимволічне співзвуччя змістів, багате далекоглядними імплікаціями. Зображений під таким куполом був, як перлина, носієм світла Бога, він входив у врата Царства Небесного і водночас перебував під Божим благословенням і покривом. Своїм життям або дією він втілював реальну силу й активність Бога в людині або події, що відбувається.

Покриви-раковини означали і символічно зображували Божественне походження, благословення, світлоносність і божий захист об'єкта чи сюжету, що знаходиться під ними. Усе, що було поміщено під купол-раковину, займало місце перлини і символічно ставало нею. Перлина ж містила в собі кілька найважливіших образів: втілення світла, його Божественне, небесне походження й образ Царства Небесного.



Жертвопринесення Мельхіседека, Авраама й Авеля. Мозаїка у вітарній апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Класе, друга половина VII ст. Равенна.



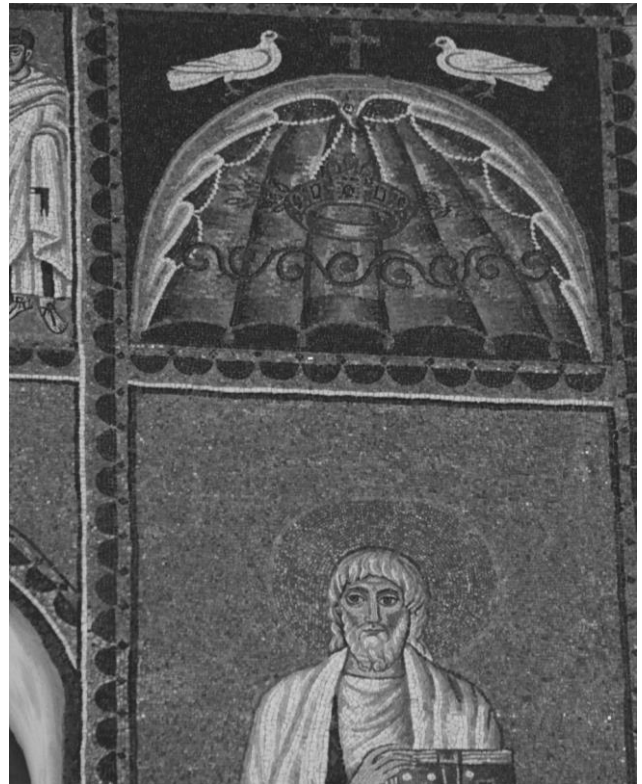
Купол-парасоля. Мозаїка в апсиді церкви св. Климента в Римі при бл. 1130 рр.



Єпископ Еклезіус. Мозаїка у вітарній апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Класе, середина VI ст. Равенна.



Купол-парасоля над апостолами. Мавзолей Галли Плацидії, друга чверть V ст. Равенна.



Купол-парасоля із головою орла. Сант-Аполлінаре-Нуово VI ст. Равенна.



Покров із тканини в зоні апсиди,
Санта-Марія-Маджоре, кін. XIII ст. Рим.

7. *Редин Е. К.* Мозаики Равенских церквей. / Е. К. Редин. – СПб. : Типография И. Н. Скороходова, 1896. – 243 с.
8. Физиолог. Издание подготовила Е. И. Ванеева. СПб.: Наука, 1996. – 169 с.
9. *Bovini G.* Ravenna. Art and History. / G. Bovini. – Ravenna: Longo Publisher. 1991 – 160 p.
10. Christian symbols. Available at: <https://www.fishers.com/symbols.html> (20.08. 2018).
11. *David M.* Enternal Ravenna from the Etruscans to the Venetians. / M. David. – Milano: Jaka Book, Angelo Longo Editore, 2013. – 288 p.
12. *Edward R, Cutts D. D.* History of Early Christian Art. / R. Edward, D. D. Cutts. – London: Society for Promoting Christian Knowledge. 1893. – 368 p.
13. *Grabar A.* Christian Iconography. A Study of its Origins, The National Gallery of Art, Washington D.C. / A. Grabar. – Princeton N. J.: Princeton University Press, 1968. – 372 p.
14. *Wessel, K.* Ciborium / K. Wessel // Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Hrsg. v. K. Wessel. Stuttgart. 1966. Lief 7. Sp. 1055 – 1068.

REFERENCES

1. *Averintsev S. S.* (2004). Translations: Mnogotzennaja dzemchuzgena / Edit by N. P. Averintseva, K. B. Sigov / Translation from Sirian and Greek S. S. Averintsev. – Kiev: Duh and Litera. 456. [In Russian].
2. *Golubinskij E.E.* (1904). Istorija ruskoj tzerkvi. – Moscow: Universitetskaya tipografija. 969 c. [In Russian].
3. *German Konstantinopolskij, svt. patriarh* (1995). Skapanije o tserkvi I rassmotenije tainstv. – Moscow, Russia: Martis, 87. [In Russian].
4. *Efrem Sirin.* (1993). 40. Slovo na jeritikov, v ktorom pritchej o bisere (gzemchuzgine) i drugimi stol ze jastnimi ukazanijami dokazivaetsja neobhodimost verovanija, chto Sviataja Bogoroditza dlja spasenija mira zachala i rodila Gospoda i Boga nashego ne po estestvennim zakonam // Sviatopj Efrem Sirin. Tvorenija. Tom II. - Moscow, Available at: <http://omsk-eparhiya.ru/orthodoxbasics/Osnovi/Efrem/EfremSir/Efr040.htm> (20.08. 2018). [In Russian].
5. *Kolpakova G. S.* (2005). Iskusstvo Vizantiji. Rannij i srednij periodi. – Saint-Petersburg: Azbuka-klassika. 528.
6. *Lazarev V. N.* (1986). Istorija vizantijskoj zivopisi – Moscow: Iskusstvo, 332. [In Russian].
7. *Redin E. K.* (1896). Mozaiki Ravenskich tzerkvei. – Saint-Petersburg: Tipografija I. N. Skorochodova. 243. [In Russian].
8. *Fiziolog.* (1996). Izdanie podgotovila E. I. Vaneeva. Saint-Petersburg: Nauka, 169. [In Russian].
9. *Bovini G.* (1991). Ravenna. Art and History. – Ravenna: Longo Publisher. 160 p. [In English].
10. Christian symbols (2018, August 20). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/David_Plates#/media/File:Samuel_anointing_David.png. [In English].
11. *David M.* (2013). Enternal Ravenna from the Etruscans to the Venetians. – Milano: Jaka Book, Angelo Longo Editore, 288. [In English].
12. *Edward R, Cutts D. D.* (1893). History of Early Christian Art. – London: Society for Promoting Christian Knowledge. 368. [In English].
13. *Grabar A.* (1968). Christian Iconography. A Study of its Origins, The National Gallery of Art, Washington D.C. – Princeton N. J.: Princeton University Press. 372 [In English].
14. *Wessel K.* (1973) Ciborium. Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Unter Mitwirkung von Marcel Restle Herausgegeben von Klaus Wessel. Band 1. – Stuttgart: Anton Hiersemann. Lief 7. Sp. 1055 – 1068.

Стаття надійшла до редакції 11 червня 2018 року

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Аверинцев С. С.* Переводы: Многоценная жемчужина / Ред.: Н. П. Аверинцева, К. Б. Сигова / Пер. с сирийского и греческого: С. С. Аверинцев. Київ: Дух і літера, 2004. – 456 с.
2. *Голубинский Е. Е.* История русской церкви / Е. Е. Голубинский. – М.: Университетская типография, 1904. – Изд. II. – Т. I, вторая половина. – 969 с.
3. *Герман Константинопольский, свт. патриарх.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. / Герман Константинопольский – М.: Мартис, 1995. – 87 с.
4. *Ефрем Сирин.* 40. Слово на еретиков, в котором притчей о бисере (жемчужине) и другими столь же ясными указаниями доказывается необходимость верования, что Святая Богородица для спасения мира зачала и родила Господа и Бога нашего не по естественным законам // Святой Ефрем сирин. Творения. Том II. - М. 1993, available at: <http://omsk-eparhiya.ru/orthodoxbasics/Osnovi/Efrem/EfremSir/Efr040.htm> (20.08. 2018).
5. *Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды / Колпакова Г. С. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 528 с.
6. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1986. – 332 с.

УДК.159.9.746.3.031.2 (477)

Людмила АНДРУШКО,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри філософії та політології
Львівського державного університету
внутрішніх справ,
м. Львів, Україна

ВПЛИВ ЖОВТОГО КОЛЬОРУ НА ПСИХІКУ ТА ФІЗІОЛОГІЧНІ ФУНКЦІЇ ЛЮДИНИ

Андрушко Л. М. Вплив жовтого кольору на психіку та фізіологічні функції людини. У статті досліджується вплив жовтого кольору на психіку та фізіологічні функції людини, оскільки колір не тільки надає важливу інформацію про предмет, але й має здатність викликати певні фізіологічні та психічні ефекти. Згідно з дослідженнями психологів, жовтий колір викликає не тільки емоційну реакцію, але і фізіологічну – активізуючи функції внутрішніх органів і систем. Психологічний аспект сприйняття жовтого кольору пов'язаний з емоційним, соціально-культурним та естетичним думками та почуттями. Розглянуто, як деякі культурні особливості впливають на сприйняття жовтого кольору людиною, а також можливість застосування вивчених взаємозв'язків між кольором і психікою в діагностиці.

Ключові слова: жовтий колір, символіка кольору, психологічний вплив, емоції, фізіологія людини.

Андрушко Л. М. Влияние желтого цвета на психику и физиологические функции человека. В статье исследуется влияние желтого цвета на психику и физиологические функции человека, поскольку цвет не только предоставляет важную информацию о предмете, но и обладает способностью вызывать определенные физиоло-

гические и психические эффекты. Согласно исследованиям психологов, желтый цвет вызывает не только эмоциональную реакцию, но и физиологическую – активизируя функции внутренних органов и систем. Психологический аспект восприятия желтого цвета связан с эмоциональными, социально-культурными и эстетическими мыслями и чувствами. Рассмотрено, как некоторые культурные особенности влияют на восприятие желтого цвета человеком, а также возможность применения изученных взаимосвязей между цветом и психикой в диагностике.

Ключевые слова: желтый цвет, символика цвета, психологическое воздействие, эмоции, физиология человека.

Andrushko L. Influence of yellow colour on human psyche and physiological functions. Influenced of yellow colour on psyche and physiological functions of a person is determined and analysed in this article. It is proved that a particular colour gives not only important information about an object but also has ability to evoke thoughts and feelings. The psychological aspect of perception of yellow colour is related to the emotional, socio-cultural and aesthetic background. It is considered as some cultural characteristics, historical periods influence and affect the perception of the yellow colour on the person and the possibility of applying the study of the relationship between color and mentality in the diagnosis.

A particular colour gives not only important information about an object but also has ability to cause ideas and feelings. The psychological aspect of perception of yellow colour is related to emotional, sociocultural and aesthetic background. Considered as some cultural characteristics, historical periods influence and affect the perception of the yellow man and the possibility of applying the study of the relationship between color and mentality in the diagnosis.

Colour is one of the most interesting phenomena on Earth. It is a physical occurrence that exerts influence on human physiology and psychology. Colours have numerous and varied functions. They reach human's eye but each person's perception of them depends on his or her life experience, culture and education. The perception of this information adds to our knowledge of the world; takes part in the formation of our notions. Colours exert great influence on our feelings, and hence on our mind and behaviour.

On perceiving a colour visually, the eye, with its peculiarities as a receptive organ, influences the formation of the image which reaches the human brain. Colour is a phenomenon of perception, not an objective component or characteristics of substance. Humans not only can see colours, but they can also feel them. That effect is most obviously shown when the colours are highly saturated. Green and blue are soothing; they reduce the pressure in the auricular centre and create a sensation of fading or compensating intensity of the sound. Colours, however, mainly exert influence on human emotions, hence the preferences to one colour or another. The reason is that every colour affects our mood in a different way and carries different energy. When a person is happy, he or she usually likes warm colours. They excite and stimulate us; focus our visual sensitivity; stir us to action; create a sense of vigour. When we are sad, we prefer cold colours as they slow down the rate of respiration and heartbeat. They have a soothing effect and predispose to contemplation. A particular colour gives not only important information about an object but also has ability to cause ideas and feelings.

Keywords: symbolic of colour, yellow colour, psychological influence, emotions, physiology of a person.

Постановка проблеми. Історія вивчення кольору дає нам уявлення про світогляд людей стародавнього світу і про те, як розвивалася кольорова система впродовж багатьох століть. Завдяки культурі стародавніх народів, досягненням вчених, дослідників і психологів, які зробили колір чимось більш цінним і важливим для людського сприйняття, ми вчимося пізнавати себе, розуміти інших людей і навколишній світ.

Уявити життя без кольору неможливо, адже колір присутній скрізь і є частиною нашого світобачення, нашої мови, нашого мистецтва та нашого побуту. З часу палеоліту кольори були символами абстрактних ідей. Значення кольорів варіюється в залежності від раси людини, віросповідання, національності і навіть фізичного, психологічного та культурного клімату. Кольори надсилають людині чіткі сигнали, на які ми реагуємо. Наука завжди визнала зв'язок між кольором і настроєм та поведінкою людини. Існує велике коло наукових досліджень в цьому напрямку. Колір став предметом дослідження не тільки у сфері мистецтвознавства, етнології, але й у філософській і літературній діяльності. Вплив кожного кольору на організм конкретного індивіда багато в чому залежить і від етнічних, історичних, обрядових, символічно-знакових та культурних традицій. Сприйняття жовтого кольору має потужний вплив на фізіологічні і психічні функції організму. На визначення особливостей цього впливу і спрямована ця робота.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Спроби етнологів, художників, мистецтвознавців, медиків, педагогів, психологів пояснити результат впливу кольору на психіку людини представлені значною кількістю теоретичних та емпіричних досліджень. У ХХ ст. наука про колір пішла далеко вперед: диференціація кольірних систем, залежно від практичного застосування; дослідження механізмів зору людини та зв'язків кольорів із психікою; створення теорій колориту [1; 5; 8].

Психосемантика кольору сьогодні активно розвивається і має різні вектори дослідження як самостійного розділу психології сприйняття кольору. Важливими у цьому напрямі є праці Л. Айсмен [1], Л. Бондс [5], Л. Миронової [11; 12], С. Кравкова [14], А. Рум'янцевої [14], Л. Шварц [16]. Вплив кольору на людину та його використання в медичній практиці досліджує М. Дерібере [7]. Ми продовжуємо наукове дослідження впливу кольору на психіку людини, спираючись на попередні наші розвідки у цьому напрямі при дослідженні білого, червоного, синього, зеленого кольорів [2; 3; 4].

Метою нашого наукового пошуку є вивчення жовтого кольору та вплив його на психіку та фізіологію людини, оскільки практична потреба в психології сприйняття кольору існує в прикладній галузі психології — в психології реклами та психології мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Активний розвиток психології у другій половині ХХ ст. дозволив фахівцям дійти висновку, що вибір кольору може допомогти в діагностиці психологічного і фізично-

го стану людини. Саме такий метод, як пізнання людини за допомогою кольору, якому вона надає перевагу або яким прагне себе оточити, почав використовуватися психологами і психотерапевтами для більш глибокого розуміння людини. У книзі «Психологія кольору» М. Нелюбова зазначає, що обраний людиною колір характеризує його стан тут і тепер. Колір, яким людина нехтує, несе в собі інформацію про причини, які спонукають його робити помилки [13:4–7].

Серед усіх форм невербальної комунікації колір є найбільш динамічним методом передачі змісту та почуттів. Перш ніж люди навчилися цінувати естетику кольору, були набагато більш практичні аспекти його використання. Виживання людини залежало від здатності ідентифікувати певні об'єкти або попереджувальні сигнали, де колір був невід'ємною частиною цього процесу ідентифікації. Також колір стимулює взаємодію усіх почуттів, символізує абстрактні поняття і думки, висловлює фантазії чи бажання, виробляє естетичні чи емоційні реакції. Домінуюча частина людської реакції на колір є підсвідомою і відповідь психіки на колір відбувається миттєво. Близько 90% інформації, яку ми сприймаємо за допомогою органів чуттів, є візуальною, і колір – це більше, ніж просто об'єктивна інформація про наш світ, оскільки колір впливає на те, як ми себе відчуваємо. Барва має енергію та впливає на людину фізично, як наслідок вплив кольору на фізіологічну, психічну та нервову діяльність нашого тіла. Іншими словами, ми фізіологічно та психічно реагуємо на дію кольору [15:43].

Жовтий – колір з довжиною хвилі від 565 нм до 590 нм. Один з стандартизованих відтінків жовтого є компонентом системи СМУК. Є додатковим кольором до синього. В стародавні часи, через недосконалість пігментів, розглядався, як додатковий до пурпурного. З найдавніших часів жовтий, звичайно, зв'язувався з сонячним кольором і золотом. У багатьох народів жовтий вважався символом багатства, відмітною ознакою знатних осіб.

Один із засновників експериментальної психології В. Вундт в «Основах фізіологічної психології» (1980) описує органічний взаємозв'язок відчуттів і почуттів [6:34–36]. Філогенетично відчуття і почуття нерозривно пов'язані між собою. Для ряду модальностей, особливо інтерорецептивних (органічних), характерно, за словами Вундта, майже «бездоганне поглинання почуттям» усіх інших частин почуттів. Передусім це почуття задоволення і незадоволення. Вплив подразника викликає не тільки почуття (сенсорний компонент), але і почуття по відношенню до цього відчуття. Можна сказати, відчуття «пристрасне». Другим суттєвим фактором є достатньо жорстка ступінь «закріпленості» за певним кольором певних емоцій. Психічно здорова людина, як дорослий, так і дитина, починаючи з 3–4-х років, коли вона може фіксувати свої враження, розуміє емоційний зміст основних кольорів і може їх диференціювати по емоційній шкалі [6:24].

Л. А. Шварц виявила помітну зміну колірної чутливості в залежності від емоційного стану лю-

дини [16]. Позитивні емоції, наприклад, радість, виявилися пов'язаними з підвищенням чутливості до червоного і жовтого і з пониженням – до синього та зеленого. При переживанні негативних емоцій спостерігалася обернена картина: чутливість до синього та зеленого збільшувалася, а до жовтого і червоного знижувалася. Цікаво, що вказані зміни кольорової чутливості відзначались не тільки при актуальному переживанні емоцій, але і при спогадах про приємні або неприємні події. Таким чином, експериментальні дослідження Л. А. Шварц підтверджують положення Вундта про органічний зв'язок відчуттів та емоцій [16:15]. Результати наукових робіт показують, що колір пов'язаний з емоціями на найрізноманітніших рівнях психічної діяльності людини вже з раннього дитинства і ядро кольороемоційних значень є принципово схожим у дітей і у дорослих. В. Ф. Петренко і В. В. Кучеренко вивчали можливість діагностування емоційних станів піддослідних методом надання кольорових переваг. Психологи у таких випадках використовували кольорний тест, складений швейцарським психотерапевтом М. Люшером наприкінці 40-х рр. ХХ ст. [10].

З метою верифікації результатів емоційні стани викликалися у піддослідних за допомогою гіпнотичного впливу. Знаходячись в такому стані «радості», піддослідні частіш за все надавали перевагу червоному і жовтому, а відштовхували коричневий і чорний. Прищеплення «почуття провини» викликало надання переваги сірому і синьому кольору, а червоний і жовтий, навпаки відійшли в кінець кольорового ряду. М. Люшер розробив основи функціональної психології кольоросприйняття. Його кольорний тест спрямований на вивчення ситуативного емоційного стану особистості та її адаптації до різних соціально-психологічних ситуацій. Він заснований на експериментально встановленій залежності між наданням переваги людиною певних кольорів (відтінків) і його поточним психологічним станом. 96% учасників досліджень стверджують, що заключні результати тесту відповідають дійсності та є корисними для кращого розуміння себе та корекції поведінки.

Ця методика майже 70 років успішно використовується багатьма педагогами, психіатрами та психологами у всіх країнах світу для дослідження особливостей психології різних професійних і етнічних груп. В основі тесту лежать фундаментальні закономірні зв'язки між різноякісними кольорними енергіями та певними психічними процесами, станами та явищами. Згідно Люшеру жовтий – оптиміст, який виказує дружельюбність, але постійна усмішка на його обличчі це частіш всього маска, за якою сильна внутрішня напруга [10:21–22]. Увага до жовтого свідчить про надії та очікування великого щастя, мрії про нове майбутнє. «Жовті» люди схильні до педантизму, але в той же час цілком задоволені світом і щасливі. Якщо вам неприємний жовтий колір, тоді ви недолюблюєте ті риси, якими володіють «жовті» люди. Ви реаліст, практична людина з утилітарними перевагами і, швидше за все, критично відноситеся до тих, хто не поділяє

ваших поглядів. Ви скептично приймаєте нові ідеї, і швидше сконцентруєтесь на знайомих речах, ніж спробуєте щось нове. Для вас завжди важливий гарантований результат, оскільки ви віддаєте перевагу надійно захистити себе від розчарувань.

Жовтий є достатньо яскравим, стимулюючим кольором, що збільшує концентрацію, покращує пам'ять, організовує людину, а також сприяє швидкому прийняттю рішень. Жовтий це барва сонця, енергії, оптимізму, свободи, рухливості, що стимулює роботу мозку і нервової системи, відповідає холеричному темпераменту [14:26]. З фізіологічної точки зору він тонізує, стимулює зір і нервову діяльність. У природі жовтий колір привертає увагу та інколи вказує на небезпеку.

Жовтий – це радість, теплота і віра в найкраще. Цей колір символізує мінливість, сприяє комунікабельності, що веде до відкритості і товариськості. Жовтий може допомогти врівноважити емоції, знайти внутрішній спокій та вгамувати хвилювання.

Люди, які віддають перевагу жовтому мають здатність краще розуміти нові ідеї та новітні технології, люблять свободу та простір, прагнуть удосконалювати себе та досягати поставленої мети. Любителям жовтого властиві креативність, радісний погляд на світ, висока самооцінка та впевненість у собі. Жовтий – це колір мудрості, ясності розуму, оптимізму, почуття гумору, практичності та інтелекту. Легкий стимулюючий ефект жовтої барви особливо сприяє допитливості і пізнанню у дітей та підлітків. Також жовтий колір допомагає концентрації, уважності, прийняттю чужих точок зору, організовує і покращує пам'ять, сприяє прийняттю виважених рішень і ясному мисленню [17:31].

Жовтий і червоний кольори виокремлюють люди з відносно доброю адаптацією та переваженням екстравертних реакцій у соціальній поведінці. Якщо людина прагне до вибору жовтого, то це вказує на встановлення внутрішньої гармонії, інколи протунок від неприємностей та бажання на щось свідомо впливати. Основна потреба людей, що віддають перевагу жовтому кольору – розкритися, показати себе. Такі люди шукають вільних векторів розвитку, щоб розділити внутрішнє напруження і досягти бажаного.

Жовтий колір здатний викликати у людини будь-які приємні спогади і стимулювати його до дій. Вчені довели, що жовтий може активізувати діяльність головного мозку і поліпшити пам'ять. Маркування жовтим кольором може надавати значущості предмету. Вплив жовтого був добре вивчений фахівцями в області продажу товарів. Адже саме психологія кольору в рекламі є особливо важливою, а жовтий колір тут має велике значення. Даний колір буде вдалий в рекламі хай-тек продукції, товарів для дітей, для презентації туристичних агенцій та оздоровчо-відпочинкових закладів. Розуміючи, що жовтий викликає позитивні асоціації, в рекламі його часто використовують в асортименті продуктів харчування, зокрема, хліба, борошняних виробів, печива, круп, солодоців. Жовтий часто застосовують при виготовленні банерів, оголошень

та читів. При створенні візитних карток, логотипів і запрошень цей колір дуже рідко використовується в якості основного, але ось його додавання може зробити інформацію такою, яка буде більше запам'ятовуватися. Поєднання чорних літер на жовтому тлі є дуже доречним для ефективної реклами, оскільки воно сприяє кращому запам'ятовуванню тексту, проте не варто використовувати жовтого багато, оскільки він може занадто активізувати мозок, через що виникне занепокоєння. Поєднання чорного і жовтого інколи сприймається в значенні знака небезпеки [11:76].

Позитивне чи негативне відчуття від кольору може змінюватися протягом часу, але завжди колір, який подобається людині, може багато розповісти про її характер та емоційний склад. Деякі психологи стверджують, що «холодні» кольори свідчать про спокій, ніжність, апатичність, смуток, а «теплі», навпаки, про силу, владність, активність, радісність [4:198–205].

Велика кількість жовтого в інтер'єрі сприяє концентрації уваги, але одночасно і стомлює. Під впливом жовтого кольору швидко приймаються рішення. Саме тому жовтий в опорядженні внутрішнього простору підходить для робочого кабінету або вітальні, але не варто використовувати його для спальні, оскільки буде дуже складно заснути [1:46]. Жовтий колір вважається кольором радості й апетиту. Часто в кафе й ресторанах використовують меблі або декор жовтого кольору, тому що саме цей колір здатний пробудити апетит [3:283–287].

Жовтий може викликати негативні асоціації. Інколи його називають кольором брехні, нетерпимості, критичності, сарказму та схильності до засудження інших. Таке значення жовтий колір почав приймати в період пізнього середньовіччя, бо саме тоді ця барва символізувала зраду, гріх, віроломство і продажність, тому що жовтий колір пов'язували з образом Юди Іскаріота, який був одягнений у жовтий плащ. В арабській мові «жовта посмішка» символізує нещирість, а у французькій мові вислів «жовтий сміх» має значення нещирого і штучного сміху. У лікувальних цілях жовтий колір використовують як ліки проти меланхолії [1:66].

У окремих культурах жовтий є кольором хвороби, потойбічного світу та смерті. У деяких народів Азії жовтий колір асоціюється з трауром, сумом і смертю. У Європі в час Середньовіччя жовтий хрест позначав чуму, а чорно-жовтий прапор – карантин. Існує велика кількість відтінків жовтого, і саме від тональної і кольорової насиченості залежить вплив кольору на психіку людини. Якщо жовтий змішаний з червоним то отримуємо помаранчевий, який будить в нас думки про радість та веселощі. Помаранчевий колір вивільняє емоції, піднімає самооцінку, сприяє гарному настрою, є відмінним антидепресантом. Також допомагає викликати прилив життєвих сил, дає оптимістичний тонус. Помаранчевий, що вважається кольором здоров'я і творчості додає більше активності ніж жовтий, але при цьому залишає відчуття внутрішньої рівноваги і душевної гармонії. Цей колір завжди має позитив-

ний вплив на людське життя, оскільки вселяє оптимізм і показує радісні сторони життя [2:17]. У культурі Індії помаранчевий колір є символом сонця, смирення і зречення від мирських благ, а сьогодні помаранчевий колір став офіційним кольором буддизму.

Помаранчевий колір якісний антидепресант і сприяє появі гарного настрою, викликає відчуття свята і веселого настрою. Покращує пам'ять, підвищує розумову діяльність, зменшує відчуття сонливості та втоми. Цей колір найкраще використовувати в рекламі медикаментів, товарів для дітей, послуг в галузі охорони здоров'я та освіти. Аби помаранчевий колір не викликав роздратування можна використовувати різні його відтінки. Пастельний помаранчевий колір, що наближається до персикового має особливо позитивний вплив на психіку, та у свідомості людей зазвичай асоціюється з свіжістю і здоров'ям, природним кольором шкіри і косметикою. Велика кількість помаранчевого може викликати негативні відчуття і девальювати значення предмету. Зазвичай помаранчевий колір асоціюється з доброзичливістю та доступністю, саме тому його так широко використовують в мережі ресторанів швидкого обслуговування.

Висновки. Отже, досліджуючи вплив жовтого кольору на фізіологічні і психічні функції слід відзначити, що цей вплив досить суттєвий і реалізується таким чином: вплив барви на тіло людини; вплив на психоемоційний стан; фізичний і оптичний вплив; символіка кольору; гармонізація функцій організму. Жовтий колір рекомендується використовувати при потребі в покращенні настрою людини

Кожен колір має символіку та психологію і по різному впливає на наші думки, поведінку, здоров'я та взаємовідносини з людьми. Колір є універсальною мовою, яка перетинає культурні кордони [2:15–20]. Мова кольорів допомагає вирішувати проблеми, коригувати ситуацію. За допомогою знань про жовтий колір ми стаємо мудрішими, можемо змінити свій емоційний стан та покращити благополуччя людини. Таким чином, жовтий колір має своє особливе значення і вплив на благополуччя людини.

Перспективи подальших наукових розробок цієї проблеми ми вбачаємо у дослідженні впливу інших спектральних кольорів кольорової шкали на психіку та фізіологію людини.

16. Шварц Л. А. Изменения цветоощущения в эмоциональных состояниях / Л. А. Шварц // Проблемы физиологической оптики. – М, 1948. – Т. 6. – С. 314-320.

17. Якоби И. Психологическое учение К. Г. Юнга [Электронный ресурс] / И. Якоби. – Режим доступа: <http://skadovsklib.ru/novinki/psihologicheskoe-uchenie-k-g-yunga-iolanda-yakobi.htm> (Дата звернення 02.03.2018). – Назва з екрана.

REFERENCES

1. Ajsmen L. Dao czveta / L. Ajsmen – М.: «Эксмо», 2005. – 173 s.

2. Andrushko L. M. Yasins'kyj V. P. Vplyv chervonogo kol'oru na psy'xosomaty'ku lyudy'ny' / L. M. Andrushko, V. P. Yasins'kyj // Naukovy'j visny'k L'viv's'kogo derzhavnogo universy'tetu vnutrishnix sprav: seriya psy'xologichna: L'viv: L'vDUVS, 2013. – #. 2. – S. 15-20.

3. Andrushko L. M. Znachennya bilogo kol'oru v inter'yeri / L. M. Andrushko, N. J. Dyadyux-Bogat'ko. // Naukovy'j visny'k Nacional'nogo lisotexnichnogo universy'tetu Ukrayiny: Zbirny'k naukovy'x prac'. – L'viv: RVV NLTU Ukrayiny'. – 2013. – Vy'p. 23.18. – S. 283-287.

4. Andrushko L. M. Vplyv sy'n'ogo kol'oru na psy'xiku ta fiziologichni funkciyi lyudy'ny' / L. M. Andrushko, V. P. Yasins'kyj // Naukovy'j visny'k L'viv's'kogo derzhavnogo universy'tetu vnutrishnix sprav: seriya psy'xologichna. – L., 2016. – #1. – S.198-209.

5. Bonds L. Magy'ya czveta. Cvetoterapy'ya na kazhdyj den' / L. Bonds. Per. s angl. N. Muxy'na. – SPb.: Py'ter. 1997. – 384 s.

6. Vundt V. Основы fy'zy'ology'cheskoj psy'xology'y' / V. Vundt. – М.: Znany'e 1980. – 589 s.

7. Dery'byere M. Cvet v zhy'zny'y' deyatel'nosti' cheloveka / M. Dery'byere. – М.: Znany'e, 1965. – 343 s.

8. Kandy'nskyj V. V. Y'zbrannyye trudy po teory'y' y's-kusstva: V 2-x t. Y'zdany'e vtore, y'spravlennoe y' dopolnennoe / Pod red. N. B. Avtonomovoj, D. V. Sarab'yanova, V. S. Turchy'na. – М.: Gy'leya, 2008. – Т.2., 1918-1938. – S. 365-393, 427-438;

9. Kravkov S. V. Cvetovoe zrenye / S. V. Kravkov. – М.: Y'zd-vo AN SSSR, 1951. – 186 s.

10. Lyusher M. Sy'gnaly ly'chnosti' / M. Lyusher. – Voronez: MODЭK, 1993. – 160 s.

11. My'ronova L. M. Kolir v obrazotvorchomu my'stecztvi: Posibny'k dlya vchy'teliv. – 3-e y'zd. / L. M. My'ronova. – Minsk: Bilorus', 2005. – 151 s.

12. My'ronova L. N. Cvetovedeny'e. – My'nsk: Vysssh. shk., 1984. – 286 s.

13. Nelyubova M. V. Psy'xologiya kol'oru (Avtors'kyj kurs lekcij) / M. V. Nelyubova. [Elektronny'j resurs] / Rezhym dostupu: URL: http://www.videoton.ru/Articles/pshiho_color.html (data zvernennya: 08.02.17)

14. Rum'yanceva A. N. Ekspery mental'naya proverka metody'ky' y'ssledovany'ya y'ndy'vy'dual'nogo predpochteny'ya czveta. // Vestny'k MGU. – М., 1986. – Sery'a «Psy'xology'ya». # 1. – S. 67-69.

15. Shalaginov B. B. Estety'ka J. V. Gete: Doslidzhennya. / B. B. Shalaginov – K.: Vezha, 2012. – 149 s.

16. Shvarcz L. A. Y'zmeneny'ya czvetooshhushheny'ya v emotsy'onal'ny'x sostoyany'yah / L. A. Shvarcz // Problemy fy'zy'ology'cheskoj opty'ky'. – М, 1948. – Т. 6. – С. 314-320.

17. Yakoby' Y'. Psy'xology'cheskoe ucheny'e K. G. Yunga [Elektronny'j resurs] / Y'. Yakoby'. – Rezhym dostupu: <http://skadovsklib.ru/novinki/psihologicheskoe-uchenie-k-g-yunga-iolanda-yakobi.htm> (Data zvernennya 02.03.2018). – Nazva z ekrana.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Айсмен Л. Дао цвета / Л. Айсмен – М.: «Эксмо», 2005. – 173 с.

2. Андрушко Л. М. Ясінський В. П. Вплив червоного кольору на психосоматику людини / Л. М. Андрушко, В. П. Ясінський // Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ: серія психологічна: Львів: ЛьвДУВС, 2013. – №. 2. – С. 15-20.

3. Андрушко Л. М. Значення білого кольору в інтер'єрі / Л. М. Андрушко, Н. Й. Дядюх-Богат'ко. // Науковий вісник Національного лісотехнічного університету України: Збірник наукових праць. – Львів: РВВ НЛТУ України. – 2013. – Вип. 23.18. – С. 283-287.

4. Андрушко Л. М. Вплив синього кольору на психіку та фізіологічні функції людини / Л. М. Андрушко, В. П. Ясінський // Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ: серія психологічна. – Л., 2016. – №1. – С.198-209.

5. Бондс Л. Магія цвета. Цветотерапія на кожен день / Л. Бондс. Пер. с англ. Н. Мухина. – СПб.: Питер. 1997. – 384 с.

6. Вундт В. Основы физиологической психологии / В. Вундт. – М.: Знание 1980. – 589 с.

7. Дерибере М. Цвет в жизни и деятельности человека / М. Дерибере. – М.: Знание, 1965. – 343с.

8. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: У 2-х т. Издание второе, исправленное и дополненное / Под ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабянова, В. С. Турчина. – М.: Гилея, 2008. – Т.2., 1918-1938. – С. 365-393, 427-438;

9. Кравков С. В. Цветовое зрение / С. В. Кравков. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – 186 с.

10. Люшер М. Сигналы личности / М. Люшер. – Воронеж: МОДЭК, 1993. – 160 с.

11. Миронова Л. М. Колір в образотворчому мистецтві: Посібник для вчителів. – 3-е изд. / Л. М. Миронова. – Мінськ: Білорусь, 2005. – 151 с.

12. Миронова Л. Н. Цветоведение. – Минск: Высш. shk., 1984. – 286 с.

13. Нелюбова М. В. Психологія кольору (Авторський курс лекцій) / М. В. Нелюбова. [Електронний ресурс] / Режим доступу: URL: http://www.videoton.ru/Articles/pshiho_color.html (дата звернення: 08.02.17)

14. Румянцева А. Н. Экспериментальная проверка методики исследования индивидуального предпочтения цвета // Вестник МГУ. – М., 1986. – Серия «Психология». № 1. – С. 67-69.

15. Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете: Дослідження / Б. Б. Шалагінов – К.: Вежа, 2012. – 149 с.

Стаття надійшла до редакції 10 травня 2018 року

УДК 75.036 (477.87)

Оксана ГАВРОШ,*кандидат мистецтвознавства,
викладач Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород, Україна***ХУДОЖНИК І ЧАС:
ОСОБЛИВОСТІ АДАПТАЦІЇ
ЗАКАРПАТСЬКИХ МИТЦІВ
У РАДЯНСЬКИЙ КОНТЕКСТ**

Гаврош О. І. Художник і час: особливості адаптації закарпатських митців у радянський контекст. У статті аналізується перше десятиліття розвитку закарпатського живопису після воз'єднання із Радянською Україною у 1946 р. Мистецтво краю опинилося під ідеологічним тиском, коли потрібно було дотримуватися «спільних і єдиних» творчих методів соціалістичного реалізму, інструментами якого були грубе втручання у творчість, нетерпимість до «чужорідних» художніх явищ. «Новітні» ідеї викликали внутрішній спротив та болісні переживання в багатьох художників, зокрема, А. Ерделі. У науковій розвідці вперше публікуються уривки із заяви «покаяння» засновника закарпатської школи живопису після виходу у світ розгромної статті у «Закарпатській правді» у березні 1949 р.; аналізуються зміни у творчих методах провідних митців, а саме Й. Бокшая, Ф. Манайла, А. Борецького та ін.

Ключові слова: Закарпаття, воз'єднання, творчий метод, соцреалізм, адаптація.

Гаврош А. И. Художник и время: особенности адаптации закарпатских художников в советский контекст. В статье анализируется первое десятилетие развития закарпатской живописи после воссоединения с Советской Украиной в 1946 г. Искусство края оказалось

под идеологическим давлением, когда нужно было соблюдать «общие и единые» творческие методы социалистического реализма, инструментами которого были грубое вмешательство в творчество, нетерпимость к «чужеродным» художественным явлениям. «Новые» идеи вызвали внутреннее сопротивление и мучительные переживания у многих художников, в частности, А. Эрдели. В научной разведке впервые публикуются отрывки из заявления-«покаяние» основателя закарпатской школы живописи после выхода в свет разгромной статьи в «Закарпатской правде» в марте 1949 г.; анализируются изменения в творческих методах ведущих художников, а именно Й. Бокшая, Ф. Манайла, А. Борецького и др.

Ключевые слова: Закарпатье, воссоединение, творческий метод, соцреализм, адаптация.

Havrosh O. Artist and time: features of adaptation of Transcarpathian artists in the Soviet context. The article analyzes the first decade of the Transcarpathian painting after its reunification with Soviet Ukraine in 1946. The art of the region was subjected to ideological pressure when it was necessary to adhere to the «joint and common» creative methods of socialist realism, whose instruments were gross interference with creativity, intolerance to «alien» artistic phenomena.

The problem of «duplication» of Transcarpathian artists at the level of contacts with the world was well understood by Soviet ideologists. Creation of hermetically sealed conditions required constant monitoring and analysis of the situation in the Transcarpathian artistic organization. With all the external «incomparability», artists in Zakarpattya increasingly felt the «shuffle» of ideologizing in art. One of the most common methods was the arrival of plenipotentiaries, whose reports we can state the changes that took place in the regional organization of artists. At this time, the process of «clearing» the culture of the region from «nationalists, kulaks and clerics» was gaining momentum. The Soviet authorities, conscious of the authority of famous artists among intellectuals such as A. Erdeli, D. Zador, P. Owl, A. Patrus-Carpathian, P. Miloslavsky, in their interests gradually and steadily «freed» from their influence on the cultural life of the region.

«Innovative» ideas have caused internal resistance and painful experiences in many artists, in particular, A. Erdeli. Erdeli was accused of formalism, called «bourgeois aesthetic». At the general assembly of the Union of Artists, he was condemned for «errors» in the development of the socialist system. As a consequence – removal from the leadership of the regional organization of the Union of Artists. Creativity of the artist was criticized for the colorfulness and disdainful attitude to the form, sketchiness, style and stylization.

The attitude of the new government to Y. Bokshaya was also unclear. In the postwar period in his work, the genre of the landscape dominates the least that was subjected to ideological analysis. Since the method of realism was the main artistic principle of proletarian art, the works of J. Bokshaya in general met the requirements of the Soviet dialectics of socialist realism.

In scientific research, for the first time, excerpts from the statement – «repentance» of the founder of the Transcarpathian school of painting – were published for the first time after the publication of the crushing article in Transcarpathian truth in March 1949; analyzes the changes in the creative methods of leading artists, namely, J. Bokshaya, F. Manayla, A. Boretsky, and others.

Keywords: Transcarpathia, reunification, creative method, socialist realism, adaptation.

Постановка проблеми. Тоталітарна доба в історії Закарпаття розпочалася приходом та встановленням радянської влади, після возз'єднання із Радянською Україною у 1946 р. Мистецтво краю опинилося під ідеологічним тиском, коли потрібно було дотримуватися «спільних і єдиних» творчих методів соціалістичного реалізму. Новій владі вкрай необхідними були пролетарські митці – «товариші-художники». Керуючись апробованими методами, в мистецтво краю вживлюється соцреалізм, догмою якого було «правдиве, історично-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку». Так на довгі роки в радянському мистецтві Закарпаття запанував метод соцреалізму, інструментами якого були грубе втручання у творчість, нетерпимість до «чужорідних» художніх явищ.

Метою статті є аналіз впливу авторитарного управління та нормативних програм соцреалізму на стилістиці творів закарпатських митців.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Порушена тема до сьогодні так і не стала предметом докладної наукової розвідки. Окремі розділи наукових досліджень І. Небесника, І. Небесника (мол.), статті В. Манайло-Приходько, В. Фолтин присвячені певним аспектам розвитку повоєнного живопису Закарпаття. У даній статті на основі архівних матеріалів автор спробувала більш ретельно відтворити особливості періоду адаптації, що позначилися не тільки моральними переживаннями митців, а, найголовніше, стилістичними змінами у творчості закарпатських художників.

Виклад основного матеріалу. Ідеї «поборників новаторства художників, їх сміливих пошуків на головній лінії розвитку соціалістичного мистецтва» викликали внутрішній спротив та болісні переживання в багатьох художників. Це яскраво ілюструють записи в щоденнику А. Ерделі післявоєнного десятиліття. «Останні десять років – у віці, коли людина має зріле бачення і внутрішню духовну потребу виражати себе – моє мистецтво зазнає постійних ударів. Але що є мистецтво? Чи варто працювати, якщо людина працює марно? Хоча, щоб я не робив – не можу зробити інше, ніж те, що закладено в моїй сутності. Як мені бути, якщо моє єство сповнене райдужними фарбами?», – писав художник у 1954 р. [1: 410]

Проблема «роздвоєності» закарпатських художників на рівні контактів з навколишнім світом добре усвідомлювалася радянськими ідеологами. Створення герметично ізольованих умов вимагало постійного контролю та аналізу ситуації в Закарпатській організації СРХУ. При всій зовнішній «неподібності» художники Закарпаття все більше відчували «зашморг» ідеологізації у мистецтві. На другій обласній виставці із 36 учасників зі 149 творами [2:8] тільки двоє виставили картини в дусі нових віянь. В. Свіда представив 8 робіт, серед яких тарілкі із портретами Сталіна та Леніна, «Процання партизана!» та «Зустріч Червоної Армії», а скульптор І. Гарапко – бюст Й. Сталіна та ескіз до композиції «Партизани». Серед інших творів найбільшу частину становили пейзажі та натюрморти,

в яких зберігалась традиція колористичного живопису, з елементами «реалістичного відображення...» і «правильного розуміння проблем та прагнень закарпатського народу до свободи» [3: 5]. При обговоренні виставки присутні художники відзначали, що у творах відображено оптимістичне трактування радісного життя, що настало після визволення та возз'єднання з Радянською Україною, а більшість присвячені героїчній визвольній боротьбі та соціалістичному відновленню краю [2:9].

Одним із найпоширеніших методів стали приїзди повноважних осіб, із доповідей яких можемо констатувати зміни, що відбувалися в регіональній організації художників. 1947 р. на Закарпатті побував С. Раєвський, який був направлений до Ужгорода СРХУ налагоджувати ідейно-творчу роботу протягом 9–23 серпня. Із доповіді перевіряючого дізнаємося про міцні формалістичні тенденції серед ужгородських художників та недбалу ідейно-виховну роботу керівництва наймолодшої організації. На думку С. Раєвського, причина крилася у минулій орієнтації та вихованні художників, що заважало їм переключитися на реалістичну творчість [4:33].

В аналізі творів, представлених на республіканську виставку з нагоди 30-річчя радянської влади, перевіряючий відзначив зрушення у тематиці робіт, проте виділив лише роботи Й. Бокшая та М. Розенберга. Він наголошував, що більшість ужгородських художників залишилися на старих формалістичних позиціях: «Соціалістична перебудова Закарпатської області, її люди – не знайшли ще свого відбиття у творах ужгородських художників... До свідомості ужгородських художників ще не дійшли ті значні соціальні зрушення, які відбулися після возз'єднання» [4:34].

Цікавим фактом із доповідної записки Раєвського є опис розмови із художником, ім'я якого не вказано. Відсутність творів на тему колгоспного життя художник пояснив боязню у звинуваченні в пристосуванні та художній брехні на підставі, що «у провідних колгоспах Закарпаття і техніка і люди залишились ті самі, що і за часів Чехословаччини». Автор звіту припустив, що це думка не тільки одного митця, а цілого колективу, адже в арсеналі творів повоєнних років серед закарпатських художників ця тема не була висвітлена. На підставі цього невеликого епізоду констатуємо, що 1947 р. закарпатські художники ще сміливо говорили про те, що бачили навколо себе, відстоюючи у різні способи право на індивідуальне творче бачення.

Показово, що в цей час набирав оберті процес «очищення» культури краю від «націоналістів, куркулів та клерикалів». Радянська влада, усвідомлюючи авторитет відомих митців серед інтелігенції таких як А. Ерделі, Д. Задор, П. Сова, А. Патрус-Карпатський, П. Милославський, у своїх інтересах поступово і неухильно «звільнялась» від їхнього впливу на культурне життя області. Так, у 1946 р. усунуто з посади ректора Ужгородського державного університету – філолога та історика Степана Добоша. П. Сову – видатного історика та краєзнав-

ця, першого мера Ужгорода, заступника Голови Народної Ради Закарпатської України, призначають ненадовго директором художнього музею, а згодом звільняють. У лютому 1947 р. без будь-яких пояснень А. Ерделі пропонують звільнити посаду директора Ужгородського художньо-промислового училища. Гірша доля спіткала першого голову Закарпатської організації Спілки письменників України А. Патруса-Карпатського. У листопаді 1947 р. як «соціально небезпечного елемента» його було заарештовано. На основі вигаданих звинувачень у шпигунській діяльності письменник був засуджений на 25 років і відправлений до табору в Комі АРСР.

Кампанія наступу на «космополітів», розгорнута на пленумі правління Спілки радянських письменників України, охопила середовище художників Закарпаття 1949 р. Пропагандистський апарат обирає серед митців «героя» та «антигероя» – двох друзів, поборників однієї ідеї і зрештою справжніх митців – Й. Бокшая та А. Ерделі. Моральний тиск і цькування одного із засновників закарпатської професійної школи живопису і звеличення іншого – вульгарні методи, якими користувалася радянська ідеологія.

У творчості А. Ерделі завжди дотримувався власних принципів, тож його роботи ніяк не вписувалися у деформований ідеологічними настановами тогочасний живопис. 23 березня 1949 р. у газеті «Закарпатська правда» (№ 57) з'явилася велика стаття «Розгромити охвістя космополітів на Закарпатті» [5], в якій безіменний автор викриває «групу мерзенних виродків», «безрідних космополітів» до яких зараховує А. Ерделі, засновника Закарпатського народного хору П. Милославського, вченого-етнографа, археолога, поета-символіста Ф. Потушняка.

Ерделі звинуватили у формалізмі, назвали «буржуазним естетом». На загальних зборах Спілки художників його засудили за «помилки» у розбудові соціалістичного ладу. Як наслідок – відсторонення від керівництва обласною організацією Спілки художників. Творчість митця критикувалася за барвистість та зневажливе ставлення до форми, ескізність, манірність та стилізаторство.

Розчавлений владою художник уже через кілька днів написав листа на ім'я заступника голови Закарпатської обласної організації СРХУ Бокшая Й. Й., в якому визнав, що «як художник по сьогодні не зміг відплутатись від впливів буржуазного мистецтва та культури і в переважній більшості своїх робіт залишився формалістом та буржуазним естетом.... Як громадянин Радянського Союзу та член Спілки Радянських художників України вважаю своїм обов'язком заявити: я цілком згоден з критикою сказаною про мене та рішуче засуджую допущені мною помилки у моїй творчості. Шкідливість моєї творчості стала очевидною тепер, коли по всьому ідеологічному фронту наша партія і весь радянський народ ведуть рішучу боротьбу проти гнилої буржуазної ідеології, проти буржуазного космополітизму, як ідеологічної зброї американського імперіалізму» [6:22].

Художник вголос заявляв про шкідливість своєї творчості і визнав раціональність самоусунення його від керівництва Спілкою, адже не вважав себе достатньо ідеологічно підготовленим. «...я відмовляюсь від керівництва обласної Організацією Спілки радянських Художників України, так як на сьогодні не вважаю себе ідеологічно достатньо підготовленим для ведення цієї організації. Зараз всі свої сили хочу віддати чим скорішій своїй перебудові, та створенню робіт достойних нашого героїчного часу... я усіма силами буду старатися викорчувувати зі світогляду та своєї творчості залишки буржуазної культури, та хочу чим глибше ознайомитися із методом соціалістичного реалізму, щоб так стати повноцінним радянським громадянином і художником», – читаємо у його заяві від 31.03.1949 р.

В атмосфері психологічного терору митець ніяк не міг зрозуміти, що від нього вимагалось, пропонувані методи соцреалізму ніяк не узгоджувалися з європейським світоглядом художника. Незважаючи на певну кількість творів у душі «актуального» радянського мистецтва, Ерделі до кінця життя перебував під особливим наглядом ідеологічних структур.

Події останнього десятиліття життя А. Ерделі – красномовний приклад роботи радянських ідеологів із інтелігенцією краю. Нищівні методи пригнічення власної гідності накладали на психіку яскравої індивідуальності деструктивний відбиток: здоров'я Ерделі суттєво погіршилося, а відчуття безвиході стало перманентним станом художника. Із записів М. Дерегуса, який відвідав Закарпаття у 1952 р., помітною є неослабна увага керівництва СРХУ до творчості митця. Відзначаючи прояви реалізму в «Портреті Д. Задора» та «Осіньному пейзажі», М. Дерегус усе ж наголошував, що, «усвідомивши мету, художнику все ще неясний шлях до цієї мети, а звідси і великі труднощі і часті помилки. А. Ерделі чи найбільш серед ужгородських художників потребує зараз творчої допомоги та чулої критики», – писав у звіті художник [7].

Творчий занепад та розчарування яскраво ілюструють записи у щоденнику А. Ерделі. «От так! Поволі все в мені руйнується. Як художник – постійно битий; як вчитель – викинутий; як пенсіонер – позбавлений ґрунту, як живий – невмирущий; як напівмертвий – безжиттєвий; маю розділити долю мільйонів людей – маю тихо піти, стати землею у вічній темряві і дуже подякувати за багато гарних днів, які Господь дав. Немає сенсу в житті, яке вже давно не життя; немає сенсу в животінні, тривіальній буденності; немає сенсу, щоб тліти моєму ще сильному вогневі під попелом; і, здається, немає сенсу у моєму внутрішньому баченні, котре весь час вимагає у мені реалізації», – писав А. Ерделі за рік до смерті [1: 411].

В останні роки життя художник малював мало. У грудні 1954 р. відбулася його персональна виставка, експозицію якої склали 16 творів, створених переважно вже у радянський період. На відкритті із вступною промовою «Творчий шлях художника А. М. Ерделі» виступив Й. Бокшай, який на той час вже був заслуженим художником України.

У каталозі, що вийшов на початку 1955 р., у вступній статті Н. Знаменської та О. Чернеги-Балли наголошувалось на тенденціях змін у творчості художника: від формалізму, індивідуалістичного, суб'єктивного сприйняття життя, що було закономірним наслідком капіталістичної дійсності, до «найбільшого розвитку» творчості у радянські роки. Мистецтвознавці вказують, що А. Ерделі «успішно переборює формалістичні впливи» [8:6], а роботи випромінюють життєрадісність, проникливість, сильний і звучний колорит.

Думки мистецтвознавців суперечили розмірковуванням художника, які знаходимо у його щоденниках. «Кожна картина А. Ерделі, навіть кожна його думка – це щось інше. Він ніколи не йде за шаблоном. Виставка його шістнадцяти картин, влаштована в ужгородській галереї 1954 р., довила, що полотна належали до різних напрямів – від класичних до найсучасніших. Критики не змогли зорієнтуватися. Я скажу сам. Даремно мене били, терзали, критикували як газети, так і художники. Суть у тому, що А. Ерделі може критикувати тільки суб'єкт, який володіє значною багатосторонньою підготовкою, який сам є грамотним і багатостороннім. А. Ерделі за шаблоном критикувати не можна» [1:181]. Перша і єдина персональна виставка у радянський період уже не додала втіхи та життєвих сил Ерделі: життя митця, який через пригнічений стан переніс два інфаркти, обірвалось на лікарняному ліжку 1955 р. Так радянська влада усунула від впливу на колег головного художника «європейця».

Ставлення нової влади до Й. Бокшая було також не однозначним. Адже довоєнний період митця був насичений фактами, несумісними із званням «радянського художника»: російський полон у статусі солдата австро-угорської армії, захоплення сакральним монументальним живописом і т. д. Художника, який твердо стояв на позиціях національного романтизму, зробили прикладом для наслідування, зразковим радянським митцем. У післявоєнний період у його творчості домінує жанр пейзажу, що найменше піддавався ідеологічному аналізу. Оскільки метод реалізму був основним художнім принципом пролетарського мистецтва, твори Й. Бокшая в цілому задовольняли вимоги радянської діалектики соцреалізму. Він залишився вірним своєму захопленню природою Закарпаття. Емоційно-психологічні пейзажі митця були спрямовані не на безпосереднє відтворення соціальної тематики, і хоч виходили далеко за площину інтересів соцреалізму, вільно могли трактуватися як далека мета соціально-художньої свідомості радянської епохи.

Тоталітарна влада всіляко відзначала митця. 1951 р. Й. Бокшай першим серед закарпатських художників отримав почесне звання заслуженого діяча мистецтв УРСР. Цього ж року його запрошують на посаду доцента живописного відділення ЛДПДМ. За 12 років художник пережив стрімкий злет: від звання члена-кореспондента АМ СРСР 1958 р. до народного художника СРСР. Попри всі складні обставини, в яких перебували творчі осо-

бистості, стосунки засновників закарпатської школи живопису Ерделі та Бокшая не зазнали краху. Головну причину слід шукати у світоглядних позиціях обох митців – у характері одержаної ними європейської мистецької освіти, сформованих здорових естетичних принципах, підкріплених довоєнним періодом творчості та в моральних, гуманістичних засадах, що зуміли зберегти митці.

Першою «ідеологічно правильною» виставкою, що продемонструвала глибоке розкриття ідеологічної сутності творів на соціалістичну тематику, а в образному вирішенні – виключення формалістичного підходу в розкритті сюжетів, стала V ювілейна обласна виставка 1950 р. З обговорення виставки дізнаємося, що попередні виставки демонстрували ілюстративний підхід, грубі формалістичні прийоми та низьку культуру малюнка [9:6]. Серед тем уже переважали зображення трудових буднів лисорубів, шахтарів, колгоспників та інтелігенції – «соціалістичні за змістом та реалістичні і народні за формою викладу» [9:10].

Збереглися архівні документи, з яких стають зрозумілими обговорення етапної виставки. Так, Ф. Манайло, який протягом 1948–1950-х рр. очолював ЗО СРХУ, у доповіді про діяльність закарпатських художників під час обговорення виставки, попри помітні зрушення, велику увагу приділив «шкідливим пережиткам для радянської культури», а саме ознакам імпресіонізму, натуралізму, стилізаторства, наївності та сентиментальності. В аналізі творів вказував на пластичну невиразність та крихлість рисунку, а саме «неохайність, приблизність та ловкачество», у чому вбачав основні риси формалістичних пережитків [9:5]. Через ці «формалістичні ознаки» худрадою були відхилені твори І. Ромберг та Ф. Йоановича, а «примітивну наївність» побачили в картинах К. Рудлова та В. Асталоса [10:8]. Загалом Ф. Манайло відзначив низьку культуру рисунку у творах закарпатських художників, особливо у розумінні і відтворенні класичної форми. Більшість робіт, на думку художника, вирізнялись скороспілістю, не закінченістю та ескізністю, що говорить про невисокі вимоги художників та некомпетентну роботу худради виставки.

Одним із шляхів вирішення проблеми якісного насичення ідеологічно правильними творами стала організація роботи секції критиків при спілці. Уже восени 1952 р. при ЗО СРХУ була організована секція критиків, до якої входили Г. Глюк, В. Шандор та працівники картинної галереї Н. Знаменська та О. Чернега [11:8]. Завдання секції полягало у «покращенні та допомозі в правильній орієнтації художників у всіх питаннях образотворчого мистецтва».

Радянська влада неухильно утверджувала свої позиції різними способами. Ефективними методами, що підживлювали позитивний імідж союзних центрів, були виставки у Києві, Москві та участь у так званих «культурних декадах» поза межами України. Окрім репрезентативної форми, ці заходи наочно виявляли зміни та їх динаміку у творчості художників Закарпаття [12]. У 1951 р. у Москві від-

булася перша культурна декада, що носила радше ідеологічний, ніж культурно-естетичний характер. Закарпатську область на всесоюзному культурному форумі репрезентували 10 художників, які представили 27 робіт [13:52] та Закарпатський народний хор. Всесоюзна «імпреза» мала яскраво консервативний та пропагандистський характер. Підготовка творчих робіт художників розпочалася ще навесні 1950 р. Основу закарпатської делегації склали митці, чиї творчі вподобання були сформовані ще у дорадянський період. Показово, що для участі у цих відповідальних заходах були відібрані й роботи А. Ерделі, який ще рік тому зазнав нищівної критики.

Серед експонованих робіт переважали пейзажі та жанрові композиції, які пройшли апробацію на V обласній виставці. Уперше були представлені роботи молодого художника-самоука – Антона Кашшя, який після яскравого дебюту був прийнятий у члени спілки, а згодом, через 10 років, на 15 років очолив регіональну організацію. Мистецькі досягнення закарпатських митців засвідчили урядові відзначення: серед десяти художників орденом Пошани був нагороджений В. Свида. Жанровий живопис представляли чотири монументальні полотна, присвячені темі праці оновленого Закарпаття, а саме «Бокораші» (1948) та «Збір яблук» (1950) Й. Бокшя (іл. А. 3.4–3.5), «Лісоруби на вахті миру» (1950–1951) Г. Глюка та «Лісоруби» (1950) А. Борецького (іл. А. 3.6). Великі репрезентативні полотна відрізнялися реалістичною основою художньої мови в дусі соціалістичного реалізму.

Насильницьке впровадження у закарпатське мистецтво ідеологічних настанов провокувало реакцію відторгнення. На відміну від творів українських колег, чиї соціалістичні мистецькі вподобання визрівали та укорінювалися на основі реалістичного мистецтва Петербурзької академії кінця XIX ст., закарпатські художники намагалися зберегти у своїх творах традиції, що сформувалися у період становлення закарпатської школи живопису [14:71]. Так, у творах А. Борецького та Й. Бокшя помітне тяжіння до імпресіоністичної манери художнього мовлення, а у творах Е. Кондратовича та Ф. Манайла – динамічний декоративізм, що показує особливо сильні індивідуалістичні творчі інтенції митців. Протягом перших 10 років після возз'єднання Закарпаття з Українською РСР, сприймаючи Ужгород як провінційний центр на фоні офіційних Києва чи Москви, влада створила «самонастроювану на однорідність» систему, перебуваючи в якій митці самі нівелювали все чуже цій системі [15].

З одного боку, це був наступ на західноєвропейські мистецькі принципи, на яких сформувалися традиції живопису Закарпаття, а з іншого – розширення царини дискусій між представниками різних мистецьких шкіл. 1952 р. Закарпаття відвідав М. Дерегус, який проаналізував творчість закарпатських художників, завітавши до їхніх майстерень. Увага відомого українського графіка і живописця була зосереджена на творах, які експонувалися на XI республіканській виставці. Із його записів ви-

пливає, що більшість творів – це пейзажі, які демонстрували значно нижчий рівень, ніж можливості художників [16:7]. Показовими є роздуми про творчість Ф. Манайла, який, на думку художника, віддаляючись від впливів формалізму, обрав не властивий для його творчого обдарування реалістичний метод. М. Дерегус слушно зауважив, що Ф. Манайло – один з найкращих знавців народного мистецтва краю, а «найсильнішою його стороною є декоративна і творча фантазія» [16:5].

Міркування М. Дерегуса яскраво засвідчують проблемі закарпатських митців, довоєнна творчість яких базувалась на поєднанні народних традицій із західноєвропейським мистецтвом. Стилізаторство або натуралізм – дві крайнощі, що загрожували митцям у перші повоєнні роки. Відомий український графік, який у своїй творчості також відображав життя й побут українського народу, добре відчував основну проблему Ф. Манайла, з якою митець зіткнувся у період адаптації, радив художникові не кидати свій попередній досвід і активно розвивати його в ескізах до gobеленів, килимів, декоративних панно або театральних декорацій. Як бачимо, для таких художників, як Ф. Манайло, Е. Кондратович, декоративізм став одним із можливих засобів збереження своєї ідентичності та можливістю не розчинитися у масі «митців-соратників».

Висновки. Аналіз першого повоєнного десятиліття дозволяє скласти певні уявлення про силу тиску на закарпатську творчу інтелігенцію під час утвердження комуністичного тоталітарного режиму. Відверта агресія спричинила «синдром роздвоєння» серед митців та зміщення усталених традицій. Ідеологічне перевиховання, постійний контроль із Києва нівелювали прояви будь-яких дискусій. У найтяжчому становищі опинилися ті, кого тоталітарна система обрала за зразок «перевихованого» художника. Закарпатське мистецтво «відкупилося» творчістю А. Ерделі. Проте мусимо відзначити, що до середини 1950-х р. у закарпатському мистецькому середовищі практично не помітно митців, які свідомо перейшли на позиції пристосуванства та підлабузництва. Для більшості художників процес «адаптації» завершився переходом у жанр пейзажу, який на кілька десятиліть став мірилом таланту представників регіональної школи живопису.

14. Гаврош О. Побутовий живопис Закарпаття повоєнного десятиліття: особливості трансформації жанру в умовах соцреалізму / Оксана Гаврош // Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. – Х.: ХДАДМ, 2013. – С. 70-74. (Мистецтвознавство: №1).

15. *Ерделі Адальберт* [Образотворчий матеріал]: альбом / А. Ерделі; упоряд. А. Ковач; вступ. ст.: М. Приймич, О. Приходько, Г. Ришова. – Ужгород: Вид-во О. Гаркуші, 2007. – 308 с.: іл.

16. ЦДАЛМ. – Ф. 581. – Оп. 1. – Спр. 308. Отчет о поездке художника М. Дерегус в г. Ужгород для проверки состояния подготовки художников Закарпаття к творческой выставке. 1952 год. – Арк. 1-11.

REFERENCES

1. *Erdeli A.* IMEN: literaturni tvory, shhodenny'ky, dumky / Adal'bert Erdeli; [uklaly` I. I. Nebesny`k, M. V. Sy`roxman]. – Uzhgorod: Vy`d-vo Oleksandry` Garkushi, 2012. – 440 s.: Il. A.

2. DAZO. – F. R-1544 – Op. 1. – Spr. 1. Protokoly zasedany`j pravleny`ya y` obshhego sobrany`ya chudozhny`kov Zakarpatskoj oblasti` (22 dekabrya 1945 – 7 noyabrya 1946). – 10 ark.

3. Katalog 2-oyi oblasnoyi vy`stavky` obrazotvorchogo my`stecztva Zakarpattya v Uzhgorodi. – [Uzhgorod], 1946. – 15 s.

4. CzDALM. – F. 581. – Op. 1. – Spr. 131 – Pro stan zakarpats`koyi oblasnoyi organizaciyi Spilky` radyans`ky`ch chudozhny`kiv Ukrayiny`. – Ark. 32-41.

5. Rozgromy`ty` ochvistya kosmopolitiv na Zakarpatti // Zakarpat. pravda. – 1949. – 23 berez.

6. CzDALM. – F. – 581. – Op. 1. – Spr. 131. – Ark. 22.

7. CzDALM. – F. 581. – Op. 1. – Spr. 308. – Ark. 1-11.

8. Personal`na vy`stavka tvoriv chudozhny`ka A. M. Erdeli: katalog / avt. vstup. st.: N. Znamens`ka, O. Chernega. – Uzhgorod, 1955. – 45 s.: Il. A.

9. DAZO. – F. R-1544. – Op. 1. – Spr. 36. Doklad predsedatelya Zakarpatskogo oblastnogo pravleny`ya na byuro Gorkoma party`y` 23.11. 1951. – 20 ark.

10. CzDALM. – F. 581. – Op. 1. – Spr. 232. Manajlo F. Doklad o tvorcheskoj deyatel`nosty` chudozhny`kov Zakarpatt`ya na obsuzhdeny`y` V-j Oblastnoj vystavky` rabot chudozhny`kov Zakarpat`ya. – Ark. 1-26.

11. DAZO. – F. R-1544. – Op. 1. – Spr. 35. Matery`aly soveshchany`ya y` protokol sobrany`ya chudozhny`kov Zakarpatskoj oblasti` (26 yanvarya 1951 – 22 aprelya 1951). – 38 ark.

12. Dekada ukrayins`kogo my`stecztva i literatury` v Moskvi 15-26 chervnya 1951 roku: [zb. materialiv / Il. A. K. Kalugin]. – K.: Derzhlitvy`dav URSR, 1951. – 168 s.: il.

13. DAZO. – F. R-1544 – Op. 1. – Spr. 49. Protokol otchetno-vybornogo sobrany`ya Soyuzu Sovetsky`x chudozhny`kov (28 noyabrya 1954 – 28 noyabrya 1954) – 119 ark.

14. *Havrosh O.* Pobutovy`j zhy`vopy`s Zakarpattya povoyennogo desyaty`littya: osobyly` vosti transformaciyi zhanru v umovax soczrealizmu / Oksana Gavrosh // Visny`k XDADM: zb. nauk. pr. / za red. Dany`lenka V. Ya. – Х.: XDADM, 2013. – С. 70-74. (My`stecztvoznnavstvo: #1).

15. *Erdeli Adal`bert* [Образотворчы`j material] : al`bom / A. Erdeli; uporyad. A. Kovach; vstup. st.: M. Pry`jmy`ch, O. Pry`xod`ko, G. Ry`zhova. – Uzhgorod: Vy`d-vo O. Garkushi, 2007. – 308 s.: il.

16. CzDALM. – F. 581. – Op. 1. – Spr. 308. Otchet o poezdke chudozhny`ka M. Derigus v g. Uzhgorod dlya proverky` sostoyany`ya podgotovky` chudozhny`kov Zakarpat`ya k tvorcheskoj vystavke. 1952 god. – Ark. 1-11.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Ерделі А.* ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки / Адальберт Ерделі; [уклали І. І. Небесник, М. В. Сирохман]. – Ужгород: Вид-во Олександрії Гаркуші, 2012. – 440 с.: Іл. А.

2. ДАЗО. – Ф. Р-1544 – Оп. 1. – Спр. 1. Протоколи засідань правління і общего зібрання художників Закарпатської області (22 грудня 1945 – 7 листопада 1946). – 10 арк.

3. Каталог 2-ої обласної виставки образотворчого мистецтва Закарпаття в Ужгороді. – [Ужгород], 1946. – 15 с.

4. ЦДАЛМ. – Ф. 581. – Оп. 1. – Спр. 131 – Про стан закарпатської обласної організації Спілки радянських художників України. – Арк. 32-41.

5. Розгромити охвістя космополітів на Закарпатті // Закарпат. правда. – 1949. – 23 берез.

6. ЦДАЛМ. – Ф. – 581. – Оп. 1. – Спр. 131. – Арк. 22.

7. ЦДАЛМ. – Ф. 581. – Оп. 1. – Спр. 308. – Арк. 1-11.

8. Персональна виставка творів художника А. М. Ерделі: каталог / авт. вступ. ст.: Н. Знаменська, О. Чернега. – Ужгород, 1955. – 45 с.: Іл. А.

9. ДАЗО. – Ф. Р-1544. – Оп. 1. – Спр. 36. Доклад председателя Закарпатского областного правления на бюро Горкома партии 23.11. 1951. – 20 арк.

10. ЦДАЛМ. – Ф. 581. – Оп. 1. – Спр. 232. Манайло Ф. Доклад о творческой деятельности художников Закарпаття на обсуждении V-й Областной выставки работ художников Закарпаття. – Арк. 1-26.

11. ДАЗО. – Ф. Р-1544. – Оп. 1. – Спр. 35. Материалы совещания и протокол собрания художников Закарпатской области (26 января 1951 – 22 апреля 1951). – 38 арк.

12. Декада українського мистецтва і літератури в Москві 15-26 червня 1951 року: [зб. матеріалів / Іл. А. К. Калугін]. – К.: Держлітвидав УРСР, 1951. – 168 с.: іл.

13. ДАЗО. – Ф. Р-1544 – Оп. 1. – Спр. 49. Протокол отчетно-выборного собрания Союза Советских художников (28 ноября 1954 – 28 ноября 1954) – 119 арк.

Стаття надійшла до редакції 13 травня 2018 року

УДК 091 (477.87) «14-15»

Одарка СОПКО*доцент, кандидат мистецтвознавства,
Закарпатська академія мистецтв
м. Ужгород, Україна***КАЛІГРАФІЯ ТА ОРНАМЕНТАЛЬНІ ОЗДОБИ
В КИРИЛИЧНИХ РУКОПИСАХ XVI СТ.
(З ФОНДІВ БІБЛІОТЕКИ УЖГОРОДСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ)**

Сопко О. І. Каліграфія та орнаментальні оздобы в кирилических рукописах XVI ст. (з фондів бібліотеки Ужгородського національного університету). У дослідженні розгорнуто мистецтвознавчий аналіз пам'яток рукописного мистецтва Закарпаття XV-XVI ст. Дано характеристику художніх ознак пам'яток, у яких найбільш виражені видозміни в стилях, визначено умовно-площинну манеру виконання в оформленні манускриптів та появу нових проявів ренесансного стилю. Взято до уваги історичний період епохи пізнього Середньовіччя, зокрема зносини західних і східних слов'янських й неслов'янських народів на території тогочасних земель Закарпаття, а також з південними сусідами – Молдавією та Валахією. На прикладах оригінальних манускриптів та завезених стародруків описується процес поширення переписування книг на місцевій території та вплив болгарсько-сербських та волоських манускриптів. Проаналізовано творчу інтерпретацію місцевих каліграфів-книжників та їхній внесок у регіональну специфіку як явище, яке стало загальним поняттям про книжну культуру на території карпатського ареалу. Звертається увага на особливості структури, що є основною історико-культурною передумовою у становленні професійного рукописного мистецтва на Закарпатті.

Ключові слова: Закарпаття, переписувачі, рукописна книга, шрифти, заставки, оздобы.

Сопко О. И. Каллиграфия и орнаментальные украшения в кириллических рукописях XVI в. (Из фондов библиотеки Ужгородского национального университета). В исследовании развернуто искусствоведческий анализ памятников рукописного искусства Закарпаття XV-XVI вв. Дана характеристика художественных призна-

ков памятников, в которых наиболее выражены видоизменения в стилях, определено условно-плоскостную манеру исполнения в оформлении манускриптов и появление новых проявлений ренесансного стиля. Принято во внимание исторический период эпохи позднего Средневековья, в частности сношения западных и восточных славянских и неславянских народов на территории тогочасных земель Закарпаття, а также с южными соседями – Молдавией и Валахией. На примерах оригинальных манускриптов и завезенных старопечатных описывается процесс распространения переписывания книг на местной территории и влияние болгарско-сербских и греческих манускриптов. Проанализированы творческую интерпретацию местных каллиграфов-книжников и их вклад в региональную специфику как явление, которое стало общим понятием о книжной культуре на территории карпатского ареала. Обращается внимание на особенности структуры, которая является основной историко-культурной предпосылкой в становлении профессионального рукописного искусства на Закарпатье.

Ключевые слова: Закарпатье, переписчики, рукописная книга, шрифты, заставки, украшения.

Sopko O. Calligraphy and ornamental decoration in Cyrillic manuscripts of the seventeenth century (from the funds of the library of Uzhgorod National University).

The work explores the artistic study of the memory of the handwritten art of Transcarpathia of the XV – XVII centuries. The list contains original samples of manuscripts of a certain period, which are stored in the funds of the Scientific Library of the Uzhgorod National University. The attention is paid to the Cyrillic books, the artistic value of calligraphy, ornamental and other elements of the artistic system of the book.

The characteristic feature of the artistic signs of memory is given, in which the most valuable are the styles recognized as a conditional-plane manner of execution in the design of manuscripts and the emergence of new manifestations of the Renaissance style.

Attention is drawn to the historical period of the late Middle Ages, particularly to the cooperation of western and eastern Slavic and non-civilian peoples on the territory of those lands, which were a kind of bridge and mediator of East and West. There are also various Transcarpathian interactions with the northern neighbours – Moldavia and Wallachia, about the changing aesthetic priorities in the art of oriental ritual.

On the example of the original manuscripts and reserved stadiums, the process of completing the rewriting of books at the local level, the interaction of preventive influences with local traditions, which have become a temporary phenomenon in the development of the manuscript census, is proposed. The influence of the Bulgarian-Serbian and Welsh manipulations that were found on the Transcarpathian lands and served as interim protocols for local scribes was opened.

The creativity of the interpretation of local calligraphic books and their contribution to regional specificity as a phenomenon that became the general concept of the book culture of the territory of the Carpathian Range, where the activity factors, which facilitate the unification of the history of events are introduced.

Attention is drawn to the peculiarities of the structure and artistic forms of books, which are the most important historical and cultural prerequisite for the creation of professional art in Transcarpathia.

Keywords: Transcarpathians, copywriters, handwritten books, fonts, screensavers, decorations.

Постановка проблеми. Закарпаття тривалий час перебувало у складі інших держав та було в зоні впливу європейської культури. Особливістю цієї землі був тісний зв'язок з Дунайською долиною і Прикарпаттям через торговельні шляхи, які пролягали через Карпати. Історично регіон формувався як посередник у спілкуванні між Східною й Західною Європою, що накладає значний відбиток на культурний розвиток краю й донині. Межі цього дослідження визначаються територією Мукачівської греко-католицької єпархії, до якої входили теперішні Кошицький та Пряшівський краї Словаччини, Саболч-Сатмарський комітат Угорщини та Сату-Марський повіт Румунії, що упродовж всієї історії творили єдиний релігійно-культурний простір.

Оскільки рукописна книга довгий період перебувала в епіцентрі історичних процесів і духовного життя краю, вона продовжила попередні традиції, що розвивалися у тогочасній рукописній книзі та проявилася у творчості багатьох майстрів рукописів. Вони виробили широкий спектр формально-образних виражальних засобів, композиційних, змістових та іконографічних прийомів, які простежуються від ранніх до пізніх рукописів на Закарпатті.

Ранні рукописи Закарпаття XV – XVI ст. були об'єктом поодиноких досліджень істориків, філологів, краєзнавців та мистецтвознавців. Серед відомих українських дослідників Іларіон Свенціцький з працями «Прикраси Галицьких рукописів XIV в.» [16], «Прикраси рукописів Галицької України XVI в.» [17], «Церковно- і руско-славянські рукописи Публичной Библиотеки Народного Дома во Львовъ» [18]; Яким Запаско, «Українська рукописна книга [3]; Логвин Г. «З глибин. Гравюри українських стародруків XVI-XVIII ст.» [7] Логвин Г. та «Давня книжкова мініатюра XI-XVIII ст» [8].

Особливої уваги заслуговують праці В. Микитася: «Галузка могутнього дерева» [10], «Давня література Закарпаття» [11]. Його дослідження «Рукописні книги Закарпатського краєзнавчого музею» [12], а також «Рукописи та стародруки бібліотеки Ужгородського державного університету» [9]. Ці праці стали серйозною спробою комплексної систематизації рукописних джерел та стародруків Закарпаття з описовою та частково ілюстративною частиною. В. Микитась доводив, що досліджувані ним манускрипти: «Ужгородська празнична мінея» XV–XVI ст., «Мінея» 1500, 1556 років, «Поляно-Кобилецька тріодь» 1561 року, «Герляхівський толковий апостол» кінця XVI ст., «Тереблянський пролог» XVI ст. Автор доводить, що ці пам'ятки мають незаперечні докази характерних мовних рис, які визначають крайові особливості. Доводив, що ці книги було переписано на Закарпатті [9]. Не менш важливими дослідженнями рукописних пам'яток знайдених на Закарпатті є праці Колесси О. Серед них: «Рукописні і палеотипні книги південного Підкарпаття» [5], «Ужгородський полуустав у пергаміновій рукописі XIV в.» [6] та ін. Також вартісними дослідженнями є праці Панькевича І. «Матеріали до історії мови південно-карпатських українців» [13], Сабова Є. «Хрестоматія церковно-славянських и уг-

ро-руських літературних пам'яток» [14], але як бачимо зведеного комплексного дослідження пам'яток рукописного мистецтва, які зосереджені у фондах музеїв, архівів та приватних збірках краю, немає і до сьогодні.

Мета. Залучити до джерельної бази якомога більше рукописів XVI ст., які зберігаються на території Закарпаття. Особливо ті пам'ятки, які мають вартісне оформлення, датування та підпис. Проаналізувати художні ознаки тих пам'яток у яких, на наш погляд, є найбільш виражені видозміни у стилях. Означити умовно-площинну манеру виконання та виявити риси нового ренесансного стилю у рукописах.

Виклад основного матеріалу. Зносини західних і східних слов'янських і неслов'янських народів у епоху Середньовіччя були тривкими і всебічними, а Закарпаття було своєрідним мостом і посередником цих зв'язків. Часто ці зв'язки сягали Греції та Італії [4, с. 20, 21]. Така ситуація зумовила значний вплив європейських західних культур, зокрема, грецької, німецької та італійської. [15, с. 66–71]. Відповідно проходили певні зміни естетичних пріоритетів і в церковному мистецтві східного обряду. Взаємозв'язок між традиційним та професійним був очевидним, коли народні майстри запозичували моделі західноєвропейських зразків і навпаки, професійні майстри зберігали народні традиційні форми. Такий процес тривав до кінця XVIII століття, його можна пов'язати із активізацією на початку XVII століття міського цехового виробництва. Хоча на Закарпатті подібні процеси проходили значно повільніше, ніж в Угорщині, Словаччині, Україні, Галичині [1, с. 109–110], вони зазнали відповідних змін і в розвитку книжкового мистецтва. Відбувався процес запозичення мистецьких форм у традиційному і новітньому, який позначився на формуванні нової естетики в оформленні рукописної книги краю XV–XVI ст.

Швидко поширення переписування книг на місцевій території та взаємодія запозичених впливів з місцевими традиціями стали тогочасним явищем у розвитку манускриптів Закарпаття. Найбільший вплив на їхній розвиток мали з одного боку болгарсько-сербські та волоські рукописи. Вони потрапляли на закарпатські землі й слугували тогочасними прототипами для місцевих переписувачів. З іншого боку творча інтерпретація з яскраво вираженою регіональною специфікою стала гідним внеском від місцевих каліграфів-книжників [23, с. 70]. Такий процес візантійсько-слов'янського культурного синтезу спостерігається у порівняльному аналізі південно- та східнослов'янських рукописів. Від першої половини XIV століття досвід болгарських книжників перейняли сербські художники та каліграфи [21]. Болгарська плетінка набула болгарсько-сербського плетінчастого стилю, який на той час панував у оздобленні рукописних книг. Цей стиль був поширений на Афоні, у Волощині, Молдові, Південно-Західній та Північно-Східній Русі. У мистецтвознавчій літературі цей орнамент прийнято називати «балканською плетінкою». Ви-

разні ознаки спорідненості у виконанні плетінчастих орнаментів болгарських та українських рукописів стали тогочасною традицією, але за хронологією пам'яток стає очевидним, що українська плетінка вважається спадкоємицею болгарської. Більшість зразків плетінчастого орнаменту XV – XVI ст. містять рукописи створені на основі сербсько-болгарських протографів [20].

Через брак власної друкарні книжні потреби на Закарпатті задовольнялись переписуванням вже існуючих рукописних взірців, а також завезенням великої кількості книг із Заходу та Сходу, зокрема з Європи, України та Росії. Для забезпечення основними потрібними для відправ текстами більшість церков усіх регіонів України, включно з тими, де не було кирилических друкарень, а це – Закарпаття, Буковина, Слобожанщина, Холмщина – друкували церковні книги в кількох друкарських осередках. Як показали статистичні дослідження примірників із записами, православні й греко-католицькі церкви в Україні користувалися переважно книжками українських друкарень: Лавра, Братство, Сльозка, Чернігів, Унів, Почаїв, Острог з одного боку; з іншого, видання з-поза України – Вільнюс, Москва, Венеція, Брашів та ін. При цьому деякі книги, видані в Україні, використовувалися в Білорусії, Росії, Молдові, Болгарії, Сербії [3: 68].

До прикладу розглянемо «Брашівські» кирилическі стародруки надруковані церковнослов'янською мовою з середньо-болгарським й румунським впливом та мовними особливостями характерними для книжної традиції Валахії [1: 501]. Ці замовлення були спрямовані на потреби місцевого населення краю, а саме, валахів, румунів та русинів, які склали значну частину церковних громад. Про це йдеться у передмовах і післямовах декількох «брашівських видань», надрукованих на замовлення угровлашівського воєводи Іоана Олександра II. Книги виготовив друкар диякон Кореси у друкарні м. Брашів, (Румунія) [1]. Одну з таких післямов що у «Псалтирі» 1577 р. завершує печатка вищезгаданого воєводи Олександра II [1: 454, 455]. В інших виданнях «Палея» 1582 р. [1:594-595] та «Мінея празнична» [1: 534-535] над текстом першої передмови у заставці є зображення герба відомого роду Баторі. Ці замовні видання є незаперечним явищем у розповсюдженні подібних книг на території Закарпаття і свідченням того, що такі зразки слугували для переписування місцевих каліграфів.

Отже, зрозуміло, що ці книги безпосередньо потрапляли до місцевих церков і монастирів, які у XV-XVI ст. відігравали, як і в попередній період, значну культурно-освітню роль. Основна частина місцевих рукописів, а пізніше завезена друкована богословська література найбільше зосереджувалась там. Це сприяло зростанню більшої кількості рукописних осередків при церквах, монастирях у тому числі і локальних. Тут книги виготовляли у рукописних майстернях не тільки для власних потреб, але й на продаж, або на замовлення фізичних осіб чи церковних громад. Проходили відповідні зміни і в розвитку книжкового мистецтва. Процес

запозичення мистецьких форм у традиційному і новітньому відбився і на формуванні нової естетики оформлення рукописної книги краю XV-XVI ст. Посередницьку роль на закарпатських землях у поширенні орнаменту «балканської плетінки» відіграли волоські та молдавські книги, а також їхні творці, які писали й оформлювали їх на території України-Руси.

Серед зразків, виконаних у такий спосіб, є манускрипти, що зберігаються у фондах Наукової бібліотеки Ужгородського національного університету. У їхній характеристиці виокремлюються, впливи, форми та видозміни, набуті в нових умовах. Тут проглядається творча взаємодія основних елементів художньо-образної системи. А зіставлення й порівняння структурних елементів книги, каліграфії, мініатюр, декоративних оздоб, технічних засобів і матеріалів, дозволили виявити впливи запозичення орнаментики з волоських, молдавських, румунських рукописних та друкованих зразків.

До дослідження залучено пам'ятки: 17-Д. Євангеліє 16 ст. № 44, 17-Д. Євангеліє 16 ст. № 46, 1-Д. Мінея 1500 р. № 173, 2-Д. Мінея 16 ст. № 485, 3-Д. Мінея 16 ст. № 81, 434. Мінея 16 ст. № 331 та ін.

За видами шрифтів та шрифтовою графікою маємо можливість проаналізувати зміни у каліграфії, надрядкових верхніх і нижніх виносних елементах, формах колофонів, а також інших структурних частин книги.

Ці пам'ятки виконані характерним для місцевих рукописів XV-XVI ст. прямим напівуставним шрифтом. Він відзначається досить вираженими верхніми й особливо нижніми виносними елементами, завдяки яким створюється динамічна картина письма. Основні тексти виконані чорним чорнилом, заголовні назви та тексти для виділення циноброю, рідше зустрічається сурик, що є типовим в кирилических рукописах зазначеного періоду. Присутність у заголовних назвах відбиває давню традицію декоративної в'язі. У деяких рукописах цей вид шрифту має свої регіональні особливості з характерними формами орнаментики. Зрідка трапляються окремі тексти в книгах написані скорописом.

Ініціали. До прикладу присутності елементів умовно-площинної манери у рукописі «Євангелія» № 44 можемо зазначити великий ініціал **П**, зображений під третьою заставкою (див. мал. 1). Його орнаментика складається із стовпчикоподібних із сучкуватими виступами візантійських скобок та лінійних джгутових переплетінь. Така ж традиція оформлення плетінчастими й джгутовими орнаментами присутня і в оздобах ініціалів **К** і **З**. Варто виокремити оформлення декоративно-орнаментальних ініціалів та графему літер «Євангелія» № 46 (див. мал. 2). Усі чотири великі ініціали є різностилевими. У них переважають впливи нового ренесансного стилю. Вже по іншому виглядають буквиці «Мінея» 1500 року. Одна з них велика плетінчаста, інші великі кіноварні буквиці виконані у традиційній манері XV-XVI ст. Поряд з архаїчними рисами великих ініціалів спостерігаємо використання елементів із відчутними видозмінами, продемонстровани-

ми в кіноварних ініціалах – «ломбардах». Вони є і в оформленні «Мінеї» 1556 року. Цей новий вид узористих ініціалів згодом став дуже поширеним не тільки в рукописній, а й у друкованій книзі [3, с. 69]. Спостерігаємо три типи ініціалів. Перший тип – традиційні малі ломбарди виконані циноброю. Характерні для цього періоду. Другий тип – великі кіноварні ініціали з асиметричними рослинними орнаментами наближеними до готичного стилю. Третій тип – це малі кіноварні ломбарди з авторською оригінальною орнаментикою та своєрідним образом птаха. Кожний ломбард має свою оригінальну орнаментикою і вирізняється різноманітними геометричними елементами, які нагадують готичні мотиви на флюгерах (див. мал. 3).

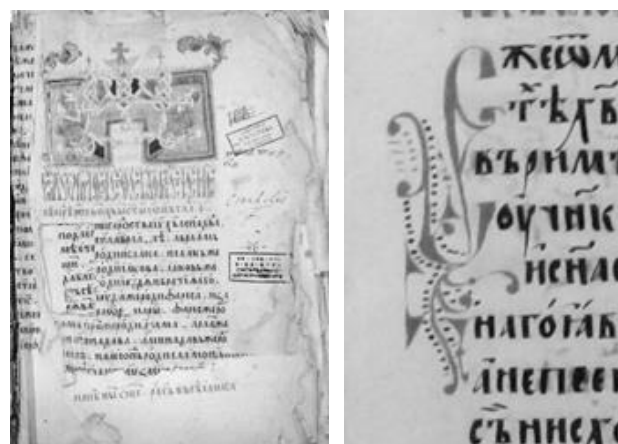
У рукописах «Євангелій» № 44 та № 46 є чотири колофони, які завершують тексти Євангелій. Також зазначимо, що окрім традиційних колофонів у рукописі «Євангелія» № 44 присутній фігурний текст у вигляді хреста, що засвідчує появу нових структурних частин книги (див. мал. 6). Передмови й післямови до рукописних і друкованих книг виникли на перетині середньовічних традицій, зароджуваних нових віянь культури [15]. Особливістю такої манери оформлення є фігурні композиції у текстах. Вони належать до структурних елементів книги, а це є вираженням живописно-образної мови епохи, йдеться про емблематику та символіку. У композиціях фігурних текстів вона виражена у символічній формі хреста, що є синтезом змістового та візуального компонентів. Прикладом подібного є текстовий коло фон, який завершує лінійний малюнок чаші з рукою у «Мінеї» 1556 року. Подібні текстові форми є типовими для передмов та післямов у рукописах даного періоду.

Мініатюри та орнаментальні оздоб. У «Євангелії» № 44 відзначаємо чотири великі заставки розміщені перед назвою кожного Євангелія. Усі чотири оздобы з геометричною орнаментикою укомпоновані в горизонтальну прямокутну форму. Є тератологічні мотиви, плетінчасті та джгутові елементи. Це свідчить про традиційну площинну манеру типову для рукописів XV-XVI ст. Однак остання, четверта із заставок, що над частиною Євангелія від Луки, відзначається появою нових проявів ренесансного стилю, а саме, листяних орнаментів укомпонованих за таким принципом, як і попередні оздобы.

Не менш цінними за оформленням є «Євангеліє» № 46. Велика П-подібна тератологічна заставка розміщена на початковому аркуші. По обидва боки композиції зображені два грифони переплетені трьома вертикальними плетінчастими орнаментами. Загострені верхівки оздоблені малими хрестиками, а центральний орнамент увінчаний великим хрестом. Обидва верхні кути завершують великі рослинні китиці. Заставка виконана у традиційній площинній манері. Ще дві прямокутні заставки з кольоровим жгутовим плетивом обрамлені прямокутниками. На прикінцевій сторінці є прямокутна заставка з подібним плетивом. Її верхня частина завершується трьома плетінчастими хрестиками.



Мал. 1. Євангеліє XVI ст. № 44. Велика геометрична заставка із джгутовою та зигзагоподібною орнаментикою закомпонованою у горизонтальну прямокутну форму. Кольори: червоний, блакитний, ліловий, оливковий, білий та чорний. Великий ініціал П зображений під третьою заставкою. Складається із візантійських скобок та джгутових переплетінь. Кольори блакитний, червоний, оливковий



Мал. 2. Євангеліє XVI ст. № 46. Велика тератологічна заставка П-подібної форми на початковому аркуші.

До цього періоду належать не менш цінні рукописи «Мінеї» 1500 та 1556 років. На першому аркуші Мінеї 1500 р. є велика плетінчаста заставка. Основу композиції складають чотири симетрично розташовані кола (див. мал. 4). Це традиційні концентричні композиції строгої геометричної форми характерні для більш раннього періоду XIV століття. Плетінчаста, решітчаста і циркульна орнаментика вважається занесеною у східнослов'янську книгу з Болгарії і Сербії, де вона з'явилася ще у середині XIV ст. і має загальну назву «балканська» [21:257, 263]. 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 [3: 66].

«Мінея» 1556 року має зовсім іншу манеру оздоб, яка характеризується виконанням вузьких

смужок-заставок у вигляді плетива, виконаних чорною фарбою. Є ще дві вузькі заставки у вигляді плетінки. Дві наступні оздоби відрізняються за стилем виконання. Поряд з плетінками є рослинні мотиви. Одна з них у вигляді бордюри, інша довільної форми. Обидві виконані чорним чорнилом.

В орнаментиці цього манускрипту спостерігаємо присутність більш ранніх традиційних форм та появу нових рис ренесансного стилю. Ця особливість оздоблення виражена у поєднанні плетінчастої орнаментики XV ст. із рослинними мотивами обрамлення, характерними для готичного періоду. На прикладі вищезгаданих кодексів можемо стверджувати про появу нової якості оформлення, яка в середині XVI ст. поступово перетворилася в традиційне оздоблення декількох стильових принципів. Це співіснування плетінчастих, циркульних, геометричних та тератологічних узорів стало вже традиційним для згаданого періоду.

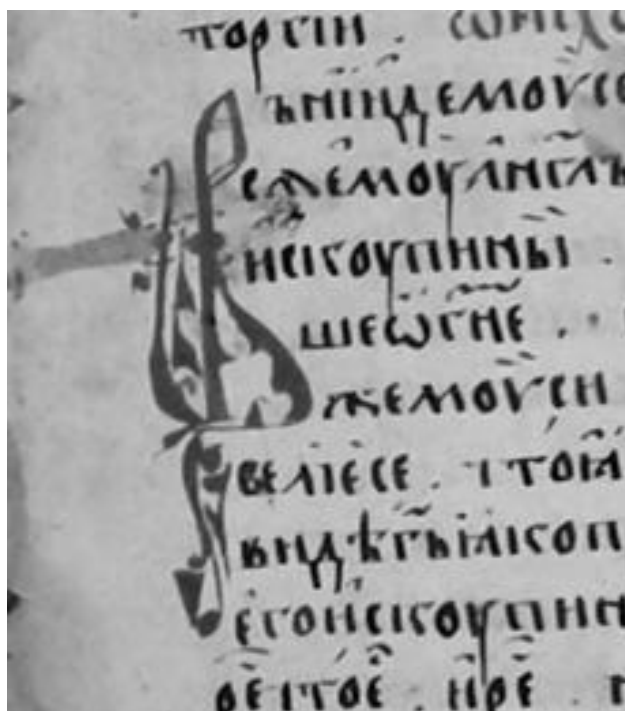
Цікавою за оформленням є «Мінея» XVI ст. № 81. На першому аркуші «Мінеї» є велика геометрична заставка у формі прямокутника. Її основна частина виконана скісною сіткою. Верхню частину прямокутної оздоби завершують півкола з хрестами. З обох боків заставки є загострені трикутники із завитками й півколами. До цієї групи рукописів можна віднести ще одну пам'ятку, «Мінею» 16 ст. № 331. На першому аркуші цієї книги є прямокутна заставка заповнена графічними джгутувими переплетіннями виконана червоним та чорним кольорами. Навколо неї рамка з хрестиками центральну частину якої увінчує великий хрест виконаний традиційною плетінкою.

За кольоровим вирішенням заставки «Євангелій» відзначаються багатством кольорової гами. Тут присутні блакитні, зелені, червоні, оливкові, золотисті, лілові, білі та чорні кольори. На противагу цьому більш скромними у виборі кольорів відзначаємо зазначені вище «Мінеї». Тут використані: червоні, зелені, білі, охристі та коричневі фарби.

За художньо-технічним виконанням та вибором матеріалів. Можемо говорити про інструменти і матеріали, які були найпоширенішими на той час у Східній Європі. Їх традиційно використовували тодішні майстри для написання текстів. Відомо про пташині пера, гусячі та лебедині, зрідка орлині або павичеві. Пензлики використовували для орнаментальних оздоб та мініатюр. Основний текст рукописів виконували чорнилами, часто за ознаками схожими на горіхові (їх виготовляли із кори ліщини). Заголовні тексти писали червоною циноброю, золотом, рідше суриком.

Серед проаналізованих рукописів за художньо-технічними особливостями найбільш вирізняється «Мінея» 1556 р. Її заставки мають виражену авторську манеру виконання.

Особливість цієї манери у технічному використанні тонкого пера, що надає орнаментам особливого звучання. Листяні елементи у оздобах виглядають як повітряне мереживо. А «крилаті з хвостами» ініціали є особливістю художнього оформлення цієї пам'ятки (див. мал. 5).



Мал. 3. Мінея XVI ст. № 81. Велика геометрична заставка на першому аркуші у формі прямокутника. Малі ініціали ломбарди з різноманітною орнаментикою.

Висновки і перспективи. Як бачимо, особливість оздоблення манускриптів зазначеного періоду виражена у поєднанні тератологічної й плетінчастої орнаментики XV ст. з рослинними мотива-

ми обрамлення. Згодом подібне поєднання набуло нової якості, і в середині XVI ст. поступово утворилося оздоблення з іншими стильовими принципами, в яких гармонійно співіснували плетінчасті, геометричні та тератологічні узори. Вони були поширені в першій половині XVI ст. у таких регіонах України, як Волинь, Галичина (Львівський, Перемишлянський осередки), Київщина [3, с.76].

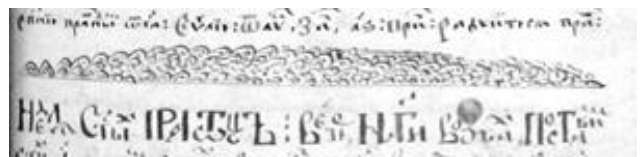
Відбувся ще один важливий момент в оздобленні рукописних книг цього періоду – звернення перепиувачів до джерел народної творчості. Виконання оздоб набуло характерних рис притаманних місцевим осередкам, завдяки чому збереглася своя стильова індивідуальність. Вона проглядається у співставленні символіки та орнаментики, у виокремленні особливих композиційних схем, кольорових комбінацій та технічному виконанні. Характерною особливістю є й відсутність титульних аркушів, натомість яких бачимо звернення автора у передмові та післямовах. Також варто зазначити про використання заставок особливою композиційного вирішення яких була традиційна прямокутна форма. Показові зміни чітко прослідковуються у виконанні півуставного шрифту, в'язі та кінноварних ініціалів в оздобленні яких співпрацюють архаїчні форми літер з видозміненими новими графемами.

Рукописні книжки на Закарпатті залишалися у вжитку до кінця XVIII – середини XIX століття. Навіть попри велику авторитетність друкованої книги, яка коштувала дорожче, рукописна книга і світського, і, особливо, літургійного характеру користувалася попитом у краї [2: 30]. Як бачимо, значна кількість стародруків, яка зберігається донині у книгосховищах із надзвичайно цінними книгами, які видані у Кракові Ш. Фіолем («Осмогласник», «Часословець», «Тріодь Цвітная» та ін.), видана у Празі Г. Скориною «Библия руская», венеціанські видання братів Божидача та Вікентія Буковичів («Соборник», «Молитвеник» та ін.) демонструє тісний взаємозв'язок та впливи на художнє оформлення рукописних і друкованих книг.

Рукописне книжне мистецтво продовжувало розвиватися у взаємозв'язку традиційних та новітніх художніх форм, яке виникало у процесі переписування із вже завезених на закарпатські землі друкованих взірців. У процесі переписування та запозичення із друкованих книг змінювалися стильові особливості, які характеризувалися більш спрощеними схемами оздоблення рукописів. Розширюється середовище рукописних майстрів-аматорів, які переписували й оформляли книги як уміли. Це явище є загальним поняттям про карпатську книжну культуру, яке охоплює територію і інших держав Чехії, Словаччини, Польщі, Румунії, України та Угорщини. Упродовж століть діяли фактори, які сприяли культурному об'єднанню зони, з «карпатським» обличчям і характером всього ареалу [19]. Яскраві й прямі міжнетнічні контакти створили свій внесок у матеріальну й духовну культуру з ідентичними формами, які розгортають більш широке поняття про культуру Карпат.



Мал. 4. Мінея 1500 р. № 173. Початковий аркуш з великою плетінчастою заставкою та концентричними орнаментами.



Мал. 5. Мінея XVI ст. № 485. Заставки з рослинними мотивами виконаними технікою тонкого пера. Така ж стилістика оформлення на двох букваницях.



Мал. 6. Євангеліє XVI ст. № 46. Зразки фігурних текстів.

наменті українських рукописних книг (остання чверть XIV – перша половина XVI ст.).

21. Шульгина Э. В. Балканський орнамент // Древнерусское искусство: Рукописная книга. – М.: Наука, 1974. – Сб. 2. – С. 240-264.

22. Ухова Т. Б. «Балканский» стиль в орнаменте рукописных книг из мастерской Троице-Сергиева монастыря // Древнерусское искусство XIV–XV вв. – Москва, 1984. С.141

23. Adrian Foki, *Paralele folclorice*. – Coordonatele culturii carpatice Bucuresti, 1984. – P. 7.

REFERENCES

1. Huseva A. Kameneva T. Polonskaya Y. Ukraynskye knyhy kyrillovskoy pechaty XVI–XVIII vv. Kataloh yzdanny / sost.: A. Huseva, T. Kameneva, Y. Polonskaya; nauchn. red. A. Sydorov // Gosudarstvennaya byblyoteka SSSR im. V. Y. Lenyna, 1981. – Вып. II. – Т. I. – 74 s.

2. Danylyuk D. Istorychna nauka na Zakarpatti / D. Danylyuk. – Uzhhorod, 1999. – 345 s.

3. Zapasko YA. Ukrayins'ka rukopysna knyha / YA. Zapasko. – L'viv: Svit, 1995. – 480 s.

4. Konovalova O. F. Pletenye sloves» y pletenny ornament kontsa XIV v. // Trudy Otdela drevnerusskoy lyteratury (Pushkinskoho doma) AN SSSR. – M., L., 1966. – Т. 22. – S. 101–111.

5. Kolessa O. Rukopysni i paleotypni knyhy pivdennoho Pidkarpattya.

6. Kolessa O. Uzhhorods'kyu poluustav u perhaminoviuy rukopysi XIV v.

7. Lohvyn H. Z hlybyn. Hravyury ukayins'kykh sta-rodrukiv XIV–XVIII st.

8. Lohvyn H. Davnya knyzhkova miniatyura KHI–KHVIII st.

9. Mykytas' V. Rukopysy ta starodruky biblioteki Uzhhorods'koho derzhavnoho universytetu / V. Mykytas' // Rad. literaturoznavstvo. – 1959. – № 5. – 84 s.

10. Mykytas' V. Haluzka mohutn'oho dereva.

11. Mykytas' V. Davnya literatura Zakarpattya.

12. Mykytas' V. Rukopysni knyhy Zakarpats'koho krayeznavchoho muzeyu.

13. Pan'kevych I. Materialy do istoriyi movy pivdenno-karpat-s'kykh ukayintsiv.

14. Sabova YE. Khrestomatyya tserkovno-slavyanskykh y uhro-russkykh lyteraturnykh pamyatnykov.

15. Sazonova L. Ukraynskye staropechatnye predyslovyia kontsa KHVI – perv. pol. KHVII v. / L. Sazonova. – M., 1981. – S. 151-175.

16. Syentsits'kyi I. «Prykrasy Halyts'kykh rukopysiv XIV v.».

17. Syentsits'kyi I. Prykrasy rukopysiv Halyts'koyi Ukrayiny KHVI v.

18. Syentsits'kyi I. Tserkovno- y russko-slavyanskiya rukopysy Publychnoy Byblioteki Narodnaha Doma vo L'vov'.

19. Slovyans'ki ta rumuns'ki rukopysy, yaki zberihayut'sya v bibliotetsi Uzhhorods'koho natsional'noho universytetu: kataloh. – EDITURA MUZEULUI SATMAREAN 2012.

20. Shpyk Ihor. Problemy slovyanoznavstva – 2010. Вып. 59. – S. 67–80 // Bolhars'ki motyvy v pletinchastomu ornamenty ukayins'kykh rukopysnykh knykh (ostannya chvert' XIV – persha polovyna XVI st.).

21. Shul'gina E. V. Balkanskiy ornament // Drevnerusskoye iskusstvo: Rukopisnaya kniga. – M.: Nauka, 1974. – Sb. 2. – S. 240-264.

22. Ukhova T. B. «Balkanskiy» stil' v ornamente rukopysnykh knjg iz masterskoy Troitse-Sergiyeva mo nastyrya // Drevnerusskoye iskusstvo XIV–XV vv. – Moskva, 1984. S.141

23. Adrian Foki, *Paralele folclorice*. – Coordonatele culturii carpatice Bucuresti, 1984. – R. 7.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Гусева А. Каменева Т. Полонская И. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий / сост.: А. Гусева, Т. Каменева, И. Полонская; научн. ред. А. Сидоров // Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1981. – Вып. II. – Т. I. – 74 с.

2. Данилюк Д. Исторична наука на Закарпатті / Д. Данилюк. – Ужгород, 1999. – 345 с.

3. Запаско Я. Українська рукописна книга / Я. Запаско. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.

4. Коновалова О. Ф. Плетение словес» и плетеный орнамент конца XIV в. // Труды Отдела древнерусской литературы (Пушкинского дома) АН СССР. – М., Л., 1966. – Т. 22. – С. 101–111.

5. Колесса О. Рукописні і палеотипні книги південного Підкарпаття.

6. Колесса О. Ужгородський полуустав у пергаміновій рукописі XIV в.

7. Логвин Г. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст.

8. Логвин Г. Давня книжкова мініатюра XI–XVIII ст.

9. Микитась В. Рукописи та стародруки бібліотеки Ужгородського державного університету / В. Микитась // Рад. літературознавство. – 1959. – № 5. – 84 с.

10. Микитась В. Галужка могутнього дерева.

11. Микитась В. Давня література Закарпаття.

12. Микитась В. Рукописні книги Закарпатського краєзнавчого музею.

13. Панькевич І. Матеріали до історії мови південно-карпатських українців.

14. Сабова Є. Хрестоматія церковно-славянських і угро-руських літературних пам'яток.

15. Сазонова Л. Украинские старопечатные предисловия конца XVI – перв. пол. XVII в. / Л. Сазонова. – М., 1981. – С. 151-175.

16. Свенціцький І. Прикраси Галицьких рукописів XIV в.

17. Свенціцький І. Прикраси рукописів Галицької України XVI в.

18. Свенціцький І. Церковно- и русско-славянскія рукописи Публичной Библиотеки Народнаго Дома во Львовѣ.

19. Словянські та румунські рукописи, які зберігаються в бібліотеці Ужгородського національного університету: каталог. – EDITURA MUZEULUI SATMAREAN 2012.

20. Шпик Ігор. Проблеми слов'янознавства – 2010. Вип. 59. – С. 67–80 // Болгарські мотиви в плетінчастому ор-

Стаття надійшла до редакції 13 травня 2018 року

УДК 762.046.1:097] (477)"20"
ID ORCID 0000-0002-9172-8923

Юлія КАМЕНЕЦЬКА,

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого
мистецтва та архітектури
м. Київ, Україна

ми елементами з оповідань. Містицизм у мистецтві – це закореніла традиція, завдяки якій історична спадщина переказаних багато разів історій втілюється в зображеннях. Такі втілення міфологічних елементів та персонажів набувають особливих рис, коли той чи інший стиль має загальний вплив на епоху. У сучасному українському мистецтві актуально звертатись до традицій давнини, шанувати народний фольклор. З часом, люди перестають боятися своїх страхів і прагнуть побачити різноманітні їх втілення, подивитись їм в очі, набути їхніх рис чи спробувати, хоча б уявно, їхні сили та можливості.

Ключові слова: український екслібрис, міфологія, фольклор, книжковий знак.

Каменецкая Ю. В. Мифологические мотивы в творчестве выдающихся современных художников украинского экслибриса. Мифы и легенды давно пользуются популярностью в литературе и искусстве. Художники воплощают фантастические образы в своих работах. В украинском искусстве, в частности в книжной графике, тема мифических богов или созданий – очень распространена. Также, к тематике мифологического можно добавить и религиозные сюжеты. Часто, художник вдохновляется именно сакральными элементами. Мистицизм в искусстве – это давняя традиция, благодаря которой историческое наследие вековых фольклорных историй воплощается в изображениях. Образы мифологических элементов и персонажей приобретают особые черты, когда тот или иной стиль имеет общее влияние на эпоху. В современном украинском искусстве актуально обращаться к традициям, уважать народный фольклор.

Ключевые слова: украинский экслибрис, мифология, фольклор, книжный знак.

Kamenetska Yuliia. Mythological motives in works of famous contemporary artists of Ukrainian ex libris.

Background. Myths and legends have long been popular in literature and art. Artists embody fantastic images in their works, popularizing this genre, revealing the entire spectrum of their imagination.

In Ukrainian art, in particular in book graphics, the theme of folk stories about mythical gods or creatures is very widespread. This is due to the unlimited imagination in creating the image, when the artist can add something new and unique to a fantastic image, if desired. To the themes of the mythological can be added and religious subjects. In contemporary Ukrainian art it is important to turn to the traditions of antiquity, to honor folk folklore.

Methods. Due to the historical method, a number of reasons for the relevance of mythological traditions in art were discovered. Thanks to the analytical method of research, the difference between the styles in modern Ukrainian graphics was revealed, due to the influence of different schools.

Conclusions. In the XXI century, the tendencies of Ukrainian graphic art are aimed at the present and its connection with the traditions of the past. That is why the theme of fanciful images borrowed from myths, legends and national folklore is so popular. Fantastic images add to the artist creative inspiration and the ability to create something incredible, though taken from the original source, but with the addition of elements of the author's vision. Undeniably, the author's style of miniature graphic artists, produced during the years of work, is vivid and shows the level of Ukrainian art for the world.

Keywords: Ukrainian ex libris, mythology, folklore, book mark.

Каменецька Ю. В. Міфологічні мотиви у творчості видатних сучасних художників українського екслібриса. Міфи (античні, біблійні й інші перекази, сказання про створення світу і людини, розповіді про діяння древніх, про грецьких і римських богів і героїв) та легенди здавна користуються популярністю у літературі та мистецтві. Художники втілюють фантастичні образи в своїх роботах. В українському мистецтві, зокрема в книжковій графіці, тема фольклорних історій про міфічних богів чи створіннь дуже поширена. Це зумовлено необмеженою уявою у творенні образу, коли художник за бажанням може додати щось нове та неповторне у фантастичний образ. До тематики міфологічного можна додати і релігійні сюжети. Часто митець надихається саме сакральни-

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові публікації різної тематики часто торкаються теми міфологічного та вигаданого, адже сакралізація та перенесення нереального у реальне – це форма світосприйняття.

«Кожна епоха розглядала міфи по-своєму, і це знайшло відображення в мистецтві, поезії, музиці, живопису. Вся історія світового мистецтва побудована на міфологічних сюжетах героїчного чи сакрального змісту», – так про цей напрямок впливу пише член культурної асоціації «Акрополь» І. В. Лисенко-Ткачук [2].

Така тематика породила багато теорій про те, як міф впливає на подальше формування фольклору та мистецьких ідей. У статті кандидата філологічних наук І. Костюк бачимо розкриття цієї теми через призму сакрального: «Міфи – це таємничий вічний світ, створений людиною для того, щоби пояснити природу, космос і саму себе, щоби зрозуміти ту силу, яка всім керує і на ласку якої можна покластися, щоби торкнутись таємних механізмів, які приводять у рух усе суще, зрештою, щоби забезпечити собі безсмертя за межею життя» [1:367–377].

Окрім того, що міф впливає на культурні сегменти суспільства, він так само впливає і на саме суспільство, ба більше – на людські відносини та формування моделі поведінки. Про цей важливий аспект у своїй статті «Звернення до тематики міфу у світовій культурі на рубежі XIX – XX століть» пише В. А. Усачов [12: 114–120].

Про загальне значення екслібриса та використання в ньому фантастичної фольклорної тематики повідомле у своєму ґрунтовному дослідженні «Історія українського екслібриса» мистецтвознавець П. В. Нестеренко [10: 145]. В результаті аналізу виникнення «протоекслібрисів» ще у XV ст., автор робить висновок, що символічні різьблені зображення (міфічних тварин чи сцен з побуту із зображенням природних подій) на кам'яних дощечках – це теж відсилка до цікавості тогочасної людини перед нереальним, потойбічним.

Вагоме значення для розвитку сучасного українського екслібриса також має автономне «Видавництво Сергія Бродовича» (Київ). Власним коштом колекціонер видав 28 каталогів з роботами найвидатніших художників книжкового знаку з України, Росії та Білорусії. З них – 10 каталогів присвячено українським авторам. Художники, чії роботи представлено у збірках, працюють переважно у техніці глибокого друку, яка є найбільш шанованою.

Мета: дослідження вказаного жанрового напрямку в мистецтві сучасного українського екслібриса; виділення національних особливостей у формуванні образів з міфів та легенд; аналіз робіт видатних художників-графіків та виявлення авторського стилю через розкриття у даній тематичі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Багато художників сучасного українського екслібриса часто звертаються до жанру міфів. Серед них можна виділити – одеського майстра кольорового офорту Д. Беккера, львівянина Р. Романишина та киянина В. Фенчака. Вони є найбільшими прихиль-

никами відображення міфологічного сюжету в книжковій мініатюрі. Проте окрім цих художників, варто також згадати – С. Храпова, Г. Верещагіна, К. Антюхіна, С. Іванова та К. Калиновича. Усі перелічені майстри працюють у техніці офорту, дехто у кольорі. Вони займаються цим видом графіки багато років. Зокрема, Василь Фенчак. Художник займається книжковим знаком вже більш ніж 25 років. Його роботи, як і роботи інших вищезгаданих митців, можна побачити у багатьох приватних колекціях України та Європи [3: 2].

Особливість робіт автора в тому, що окрім майстерного володіння технікою офорту, він дуже детально вимальовує сюжет, продумує композицію. Міфологія – улюблений жанр митця, можна сказати що це його візитівка. Також, особливістю його робіт є відвертий еротизм. В жіночих образах фігурує один і той самий типаж, за яким можна впізнати авторські вподобання. Стиль графіки В. Фенчака не прагне до фотографічного реалізму, в ньому присутні стилізовані елементи модерну та дрібна деталізація художників доби Північного Відродження. Кольорова гама робіт – чорно-біла, іноді це приглушені відтінки холодних зеленуватих відтінків (рис. 1). Спектр тем в сюжетах його екслібрисів торкається легенд та міфів з різних куточків світу – середньовічні легенди про лицарів круглого столу, Троянська війна, ацтекські ритуальні пісні, міфи Древньої Греції та східні мотиви. Автор любить звертатись до різних культурних традицій, проте в його роботах акцент ставиться на деталізацію та авторський стиль.

А от в роботах відомого українського графіка Романа Романишина етнічні елементи дуже виразні та є ключовим моментом в зображенні. Складається враження, що образи в його роботах народжувались під враженням з давніх знахідок Трипільської культури. Екслібриси виглядають стилізовано, мають особливий колорит, який навіює враження від античних знахідок. Автор використовує охристі, червоні та слабкі зеленуваті відтінки [7:8–9]. В деяких роботах художник відмовляється від зображення людей, і обирає шлях символізму. Він вибудовує врівноважену композицію і насичує її елементами, які нагадують настінні розписи з древніх печер та різноманітні символи з різних періодів історії, які кожен хоч раз зустрічав на античній кераміці та різьблених статуетках. В його роботі «Мінотавр» (Ex Libris Henry F. Klein) бачимо стилізоване зображення шкури бика, на якій розміщено багато різних символів та елементів (рис. 2). Навколо голови бика та на фоні теж розміщено певні символи у вигляді: ока, різних видів зброї та частини механізмів. У свій особливий підхід до міфологічного, художник намагається показати всім відому легенду про Мінотавра з лабіринту, крізь призму свого бачення. Присутній в мініатюрі настрий є особливим, а приглушений колорит, який робить екслібрис неначе старовинним відбитком, додає особливого враження. Стилістика його робіт особлива і неповторна, що робить його книжкові знаки унікальними.



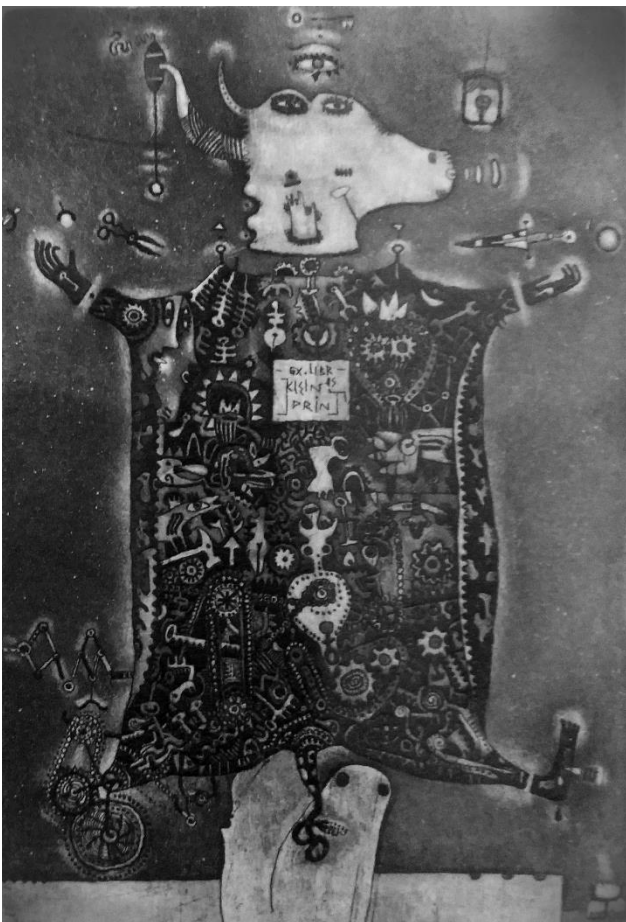
Puc. 1



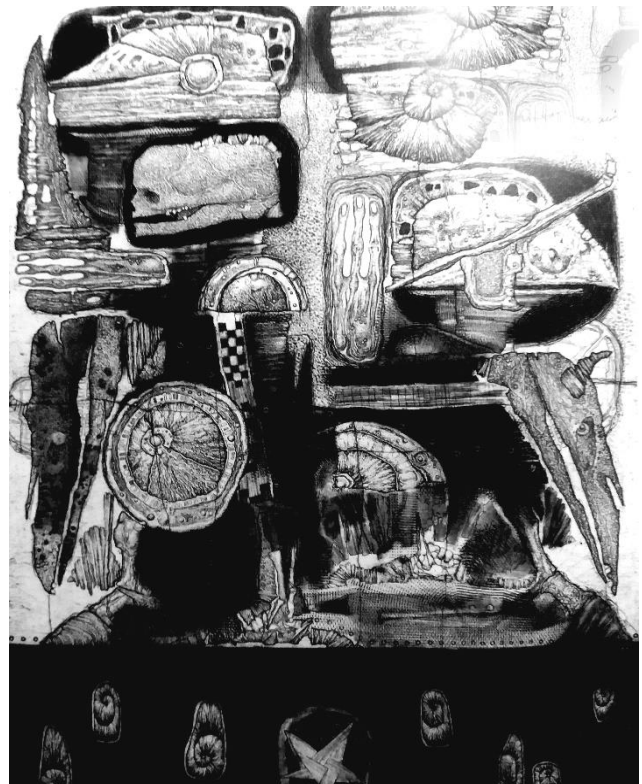
Puc. 3



Puc. 4



Puc. 2



Puc. 5

Не менш значущим для історії розвитку сучасного українського екслібриса є графіка видатного, заслуженого майстра книжкового знаку – Давида Беккера [4: 6]. Його кольорові роботи в техніці сухої голки та меццо-тінто стали відомими на всю Європу вже давно. Одеський художник почав займатись творчістю ще в 50-ті роки. Протягом життя, автор був нагороджений 25 нагородами у різноманітних конкурсах та бієнале. Він і досі працює в жанрі книжкової мініатюри.

Екслібриси Д. Беккера можна легко впізнати за авторським колоритом та античними образами персонажів. Майстерно володіючи графічними техніками, художник зображає людей пластичними, тендітними та дещо схожими на грецькі статуї. В кожному екслібрисі – неповторна композиція, особливий міфічний сюжет та яскравий настрій. Навіть в його роботі «Саломея з головою Іоанна Хрестителя» (Ex Libris Yasuo Shingu) з моторошним сюжетом, прочитується піднесений настрій героїні (рис. 3). Художник з особливою любов'ю відноситься до зображення жінок. В кожній роботі він звертає увагу не лише на фігуру, одяг та аксесуари, але і на вираз обличчя. Автору вдається через детально пророблений погляд оживити сюжет, донести до глядача думки та емоції персонажа.

Д. Беккер звертається до різних міфів та легенд. Він своєрідно зображає сцени із скандинавської міфології, релігійні сюжети, трагічні моменти із останніх днів Помпеї і взагалі часто звертається до містицизму. Цінність його творчого спадку полягає в тому, що більшість його робіт є взірцем для молодого покоління художників, які обрали жанр мініатюрної графіки. І не лише в Україні але і за кордоном.

Багато українських митців екслібриса створюють неповторні за стилем та техніками роботи, які формують новий сучасний пласт в історії розвитку національної графіки.

Серед них, один з найвідоміших у світі, український графік – Костянтин Калинович [6: 2]. Майстер мініатюри, який віртуозно вимальовує найдрібніші деталі, створюючи реалістичну гравюру. Цього автора теж не обійшла тематика міфологічного та загадкового. Художник взагалі прагне кожну свою роботу насичити сакральним змістом, завдяки використанню дрібних символів чи образів, які, якщо не вказують прямо, то натякають на прихований зміст.

К. Калинович у своїй творчості більше схиляється до середньовічних мотивів та вигадливих сюжетів з історії ранньої Європи. Таким чином, в його роботі «Колесо життя» (ExL Lodewijk Deurinck) бачимо відсилку до язичницького символу колеса фортуни, образ якого є одним із 22 арканів таро (таро – система символів, колода з 78 карт, що з'явилася приблизно в Середньовіччі в XIV-XVI столітті, в наші дні використовується переважно для ворожіння. Зображення на картах таро мають складне тлумачення з точки зору астрології, окультизму і алхімії, тому традиційно таро зв'язується з «таємним знанням» і вважається загадковим) (рис. 4). В екслібрисі також є натяк на тему біблійського сю-

жету про Адама і Єву. Композиція роботи дуже цікаво розділена на ліву частину і праву частину, де в лівій усі головні елементи зображення описані в напівколо, яке є циферблатом, а права частина – це птах, який прагне вирватись з рук жінки. Автор зображає символи свободи та безкінечності, смерті та швидкоплинності життя.

Автор, так само як і інші художники, в своїх графічних мініатюрах звертається до зображення еротичних мотивів. Проте, оголена натура в його екслібрисах виглядає вельми консервативно, хоч і з нотами сюрреалізму. Його графічні роботи, як складний механізм, насичений безліччю важливих деталей, що надає їм особливого шарму.

Дуже оригінально свої екслібриси з елементами фантастики та міфічного створює Костянтин Антюхін [5:8]. Образи його персонажів перенасичені метаморфозами. Окрім дуже виразної авторської стилістики, К. Антюхін ще й чудовий гравер. Він працює в техніці офорту, комбінуючи її з технікою сухої голки та меццо-тінто, що дозволяє витравлювати найтонші елементи зображення, як це аналогічно робить і вже згадуваний К. Калинович.

Художник екслібриса Антюхін має особливий погляд на пластику персонажів, їхні риси обличчя та деталі в образах. Іноді, образи конкретизовані, цілісні, а іноді, це лише частини тіла, як от в роботі «Вершники Апокаліпсиса» (ExL. Luigi Bergomi) (рис. 5). В цьому екслібрисі, чий сюжет запозичено з Біблії – Нового Завіту, бачимо детально промальовані голови (у вигляді черепів) та шоломи, натяк на те що під вершниками декілька коней та частини зброї (щити та мечі). Елементи хаотично розкидані по площині зображення, їх доволі важко послідовно скласти до єдиної цілої форми. Художник дуже любить використовувати форму морської мушлі задля додаткового декору твору. Його екслібриси нагадують колажі Сергія Параджанова, адже ритміка, різноманітність форм та матеріальностей така ж багата. Уява художника вражає, адже кожен персонаж виглядає унікально та іноді навіть дещо гротескно. Не зважаючи на це, екслібриси Антюхіна хочеться довго роздивлятись, знаходячи все нові і нові деталі та символи. Його роботи несуть особливий настрій, в них закладено глибоку психологію автора, його враження та фантазії.

Багато художників екслібриса, які все життя експериментують з графічними техніками не обмежують себе у деталізації, що надає особливої глибини мініатюрним творам.

Книжкові знаки таких художників як Сергій Іванов та Сергій Храпов теж вельми перенасичені деталями та образами, проте це робить їхні твори впізнаваними [8; 9]. Обидва митці часто звертаються до жанру міфів та легенд, якими надихаються задля відображення авторського почерку у вже знайомих образах з фольклору. Так от в роботі автора С. Іванова де зображено Сфінкса та сатирів («ExL Wouter Van Gysel») бачимо в центрі – романтичний сюжет та демонічні образи сатирів, приховані у нижній частині зображення елементи та персонажі, які розповідають вже зовсім інші історії. В

іншій роботі Іванова під назвою «Апокаліпсис» («Ex Libris Remo Palmariani») теж безліч подій та персонажів. Автор створює гнітючу атмосферу безвиході, використовуючи образ смерті, що іде на коні, лука та стріл, які розлітаються в різні боки, коней, що скажено скачуть, і людей, які потрапляють їм під копита. Зображення виглядає дуже контрастно, виконане в чорно-білій гамі.

Містичні елементи, які людина зустрічає у повсякденному житті, художники відображають у своїх творах. Людина взагалі схильна до потягу до невідомого та чогось такого що відрізняється від реальності. А отже, міфологізми в творах українських графіків – не випадковість. Культурна спадщина українців диктує канони зображення тих чи інших фольклорних сюжетів вже багато віків. Ці мистецькі традиції, які в основному передавалися нам у вигляді малюнків на творах декоративного народного мистецтва, формують основу для ідей в уяві сучасних митців [11: 3].

Деякі образи, які бачимо в екслібрисах сучасних майстрів виглядають – іноді занадто відвертими, десь навіть жахаючими, проте все це – історія сучасної графіки, яка своїм емоційним посилом вказує і на соціальне враження від сучасного мистецтва XXI століття [13: 24–27]. Художник дозволяє собі відображати лише те, що живе у його підсвідомості. Фантазія митця базується на життєвому досвіді та освідченості його в різних сферах науки та культурних напрямках.

Висновки та перспективи дослідження. У ХХІ столітті тенденції українського графічного мистецтва спрямовані на сучасність та його зв'язок з традиціями минулого. Саме тому, тема образів, запозичених з міфів, легенд та національного фольклору є такою популярною. Фантастичні образи додають художнику творчої наснаги і можливість створити щось неймовірне, хоч і взятє з першоджерела, але із додаванням елементів авторського бачення.

Беззаперечно, авторський стиль митців мініатюрної графіки, вироблений за роки праці – є яскравим та показує рівень українського мистецтва для світу.

Результати даного дослідження можна використовувати в навчальному процесі студентів мистецьких навчальних закладів з ціллю примноження знань про сучасне українське графічне мистецтво.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Костюк І. В. Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження / І. В. Костюк. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2010. – С. 367–377.

2. Лисенко-Ткачук І. В. Міфологічне світовідчуття як явище сучасного мистецтва // Новий Акрополь. Куль-

турна Асоціація. – 2008. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.newacropolis.org.ua/theses/f736859a-01fd-4908-ae3d-c564466aa75e8>.

3. Майстри екслібриса. Василь Фенчак. – Київ: Видавництво Сергія Бродовича, 2007. – 15 с., С. 2.

4. Майстри екслібриса. Давид Беккер. – Київ: Видавництво Сергія Бродовича, 2010. – 15 с., С. 6.

5. Майстри екслібриса. Костянтин Антюхін. – Київ: Видавництво Сергія Бродовича, 2006. – 15 с., С. 8.

6. Майстри екслібриса. Костянтин Калинович. – Київ: Видавництво Сергія Бродовича, 2006. – 15 с., С. 2.

7. Майстри екслібриса. Роман Романишин. – Київ: Видавництво Сергія Бродовича, 2007. – 15 с., С. 8–9.

8. Майстри екслібриса. Сергій Іванов. – Київ: Видавництво Сергія Бродовича, 2011. – 15 с.

9. Майстри екслібриса. Сергій Храпов. – Київ: Видавництво Сергія Бродовича, 2007. – 15 с.

10. Нестеренко П. В. Історія українського екслібриса / П. В. Нестеренко. – Київ: Темпора, 2016. – 359 с. – С. 145.

11. Нестеренко П. В. Скарби Трипільської культури. Київ. ЕММА, 2008. 16 с., С. 3.

12. Усачов В. А. Звернення до тематики міфу у світовій культурі на рубежі XIX – XX століть / В. А. Усачов. // «Наука. Релігія. Суспільство». – 2012. – №4. – С. 114–120.

13. Руденко О. В. Образи з піднебесся. Шкіці до творчості Сергія Храпова // Галицька брама. Художники-графіки випускники УПІ (УАД). Львів: видавництво «Центр Європи». – С. 20 – 23; Руденко Олег. Графіка Сергія Іванова // Галицька брама. Художники-графіки випускники УПІ (УАД). Львів: видавництво «Центр Європи». – С. 24 – 27

REFERENCES

1. Kostyuk I. V. Mif yak sotsiokul'turnyy fenomen: funktsional'ne navantazhennya / I. V. Kostyuk. // Visnyk L'viv's'koyi natsional'noyi akademiyi mystetstv. – 2010. – S. 367–377.

2. Lysenko-Tkachuk I. V. Mifolohichne svitovidchuttya yak yavyshche suchasnoho mystetstva // Novyy Akropol'. Kul'turna Asotsiatsiya. – 2008. – Rezhym dostupu do resursu: <http://www.newacropolis.org.ua/theses/f736859a-01fd-4908-ae3d-c564466aa75e8>.

3. Maistry ekslibrysa. Vasyl' Fenchak. – Kyiv: Vydavnytstvo Serhiya Brodovycha, 2007. – 15 S, S. 2.

4. Maistry ekslibrysa. Davyd Bekker. – Kyiv: Vydavnytstvo Serhiya Brodovycha, 2010. – 15 S, S. 6.

5. Maistry ekslibrysa. Kostyantyn Antyukhin. – Kyiv: Vydavnytstvo Serhiya Brodovycha, 2006. – 15 S, S. 8.

6. Maistry ekslibrysa. Kostyantyn Kalynovych. – Kyiv: Vydavnytstvo Serhiya Brodovycha, 2006. – 15 s, S. 2.

7. Maistry ekslibrysa. Roman Romanyshyn. – Kyiv: Vydavnytstvo Serhiya Brodovycha, 2007. – 15 S, S. 8–9.

8. Maistry ekslibrysa. Serhiy Ivanov. – Kyiv: Vydavnytstvo Serhiya Brodovycha, 2011. – 15 S.

9. Maistry ekslibrysa. Serhiy Khrapov. – Kyiv: Vydavnytstvo Serhiya Brodovycha, 2007. – 15 S.

10. Nesterenko P. V. Istoriya ukraiyins'koho ekslibrysa / P. V. Nesterenko. – Kyiv: Tempora, 2016. – 359 S. – S. 145.

11. Nesterenko P. V. Skarby Trypil's'koyi kul'tury. Kyiv. EMMA, 2008. 16 S., S. 3.

12. Usachov V. A. Zvernennya do tematyky mifu u svitoviy kul'turi na rubezhi XIX – XX stolit' / V. A. Usachov. // «Nauka. Relihiya. Suspil'stvo». – 2012. – №4. – S. 114–120.

13. Rudenko O. V. Obrazy z pidnebensya. Shkits do tvorchoosti Serhiya Khrapova // Halyts'ka brama. Khudozhnyky-hrafiky vypuskniky UPI (UAD). L'viv: vydavnytstvo «Tsentr Yevropy». – S. 20 – 23; Rudenko Oleh. Hrafika Serhiya Ivanova // Halyts'ka brama. Khudozhnyky-hrafiky vypuskniky UPI (UAD). L'viv: vydavnytstvo «Tsentr Yevropy». – S. 24 – 27

Стаття надійшла до редколегії 20 червня 2018 року

УДК 392: (477.85/87):008:7.071.1

Вікторія ДУТКА,кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри декоративного
та прикладного мистецтва
Косівського інституту ПДМ ЛНАМ,
м. Косів, Україна**КУЛЬТУРА ТА ПОБУТ ГУЦУЛІВ
У ТВОРЧИХ ІНСПІРАЦІЯХ ВАСИЛЯ ДУТКИ**

Дутка В. В. Культура та побут гуцулів у творчих інспіраціях Василя Дутки. У статті досліджено методи творчої інтерпретації в живописі косівського художника Василя Дутки. Проаналізовано твори, що стали результатом дослідно-пошукової діяльності в галузі вивчення традиційних для гуцулів обрядів та свят. Розглянуто діяльність художника як мистецький та культурний феномен, у якому утвердився художній образ Гуцульщини. Прослідковано розвиток творчої манери митця та формування в його художньо-пластичній стилістиці національних рис. Розкрито вплив духовної складової народної культури Гуцульщини на становлення світоглядних позицій польських митців початку ХХ ст. Охарактеризовано принципи творчого переосмислення реальності, що ґрунтуються на пошуках пластично-колеристичних реценцій образів та зумовлюють епічний характер творчості. Визначено роль особистості художника у формуванні образотворчої мистецької школи Прикарпаття.

Ключові слова: культура, мистецтво, Гуцульщина, малярство, традиції, методи образотворення.

Дутка В. В. Культура и быт гуцулов в творческих инспирациях Василия Дутки. В статье исследованы методы творческой интерпретации в живописи косовского художника Василия Дутки. Проанализированы произведения, ставшие результатом опытно-поисковой деятельности в области изучения традиционных для гуцулов обрядов и праздников. Рассмотрена деятельность художника как художественный и культурный феномен, в котором утвердился художественный образ Гуцульщины. Отслеживается развитие творческой манеры художника и формирование в его художественно-пластической стилистике национальных черт.

Раскрывается влияние духовной составляющей народной культуры Гуцульщины на формирование мировоззренческих позиций польских художников начала

ХХ в. Охарактеризованы принципы творческого переосмысления реальности, основанные на поисках пластически-колеристических реценций образов, которые обеспечивают эпический характер творчества. Определена роль личности художника в формировании изобразительной художественной школы Прикарпатья.

Ключевые слова: культура, искусство, Гуцульщина, живопись, традиции, методы изображения.

Dutka V. Culture and Mode of Life of Hutsuls in Creative Inspirations of Vasyl Dutka. The author of this article provides insight into methods of creative interpretation in pictorial art of Vasyl Dutka, an artist from Kosiv. The visual narrative compositions of the artist reflect the richness of the unique flavour of the mode of life of Hutsul people, fabulous folklore traditions and incredible variety of folk costumes. This is not just a picturesque and plastic work, but also the original historical and cultural materials, reinterpreted by the author, following which you can study artistic and stylistic features of folklore and decorative and applied arts of Hutsulshchyna. The works, which have become the result of experimental and search activity in the field of studying traditional for Hutsuls rituals and holidays, are analysed. The author delves into the works, which demonstrate the results of his research activity in the field of study of the traditional Hutsul rites and holidays. The artist's activity is regarded as an artistic and cultural phenomenon, in which the artistic image of Hutsulshchyna is established. Vasyl Dutka differs from others thanks to his personal technical manner of painting. The circumstance that the artist, while practicing pictorial art, successfully worked as a sculptor, played a great role in the development of his signature style. The shape in his painting is of paramount importance. Colourful brushstrokes, that create the structure of the composition, do not smooth, but focus on the process of form making, and act like a unit in *mosaics* of colour planes, thus enhancing the decorative effect of painting, maintaining proportions, perspective and other norms, characteristic of realistic painting. The author of the article traces the evolution of creative manner of the artist and formation of national characteristics in his plastic art stylistics. She shows the way spiritual component of folk culture of Hutsulshchyna influences the development of the worldview positions of Polish artists in the early 20th century. *The Wedding in Winter* (painted in 2007) canvas is significant in the context of elaboration on the national traditions. It is distinguished by a special organization of the composition structure, enlarged, almost portrait images of Hutsuls, dressed in flamboyant folk costumes. The residents of Kosiv and its suburbs were the archetypes for the characters created. The author describes the principles of artistic re-comprehension of reality, which are based on the search for plastic-coloristic perceptions of images and determine the epic nature of creativity. The artist constructs compositions with complex figural scenes, likening them to the classical works of the late 19th and first half of the 20th century. These works, from a semantic perspective, correspond to the present; they are the embodiment of the cultural-anthropological component of the author's creative thinking. The role of the personality of the artist in the development of the Fine Arts School in Precarpathia has been determined: the artist's work is a significant contribution to the national art school, and therefore will serve as a qualitative source for studying ethnic peculiarities of culture and traditions of the Hutsul region.

Keywords: Art, Hutsulshchyna, culture, painting, traditions, methods of portrayal.

© Вікторія Дутка, 2018

Постановка проблеми. Серед багатьох художників, які оспівували красу природи та етнічної культури гуцулів, Василь Дутка займає непересічне місце. Уродженець Тернополя, він є вихованцем Косівського та Львівського мистецьких осередків, де навчався художньої кераміки, що займає окреме місце в його творчості. Розглядаючи діяльність художника як мистецький та культурний феномен, особливу увагу слід звернути на його живописну практику, у якій відобразилися пошуки художнього образу Гуцульщини.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Творчість Василя Дутки стала предметом ґрунтовного дослідження в навчальному посібнику кандидата архітектури, доцента Галини Юрчишин «Регіональне мистецтво Прикарпаття», у якому окреслено роль художника в процесі творення національно-мистецької атмосфери в контексті загальнолюдської культури [1].

Увага до колоритної особистості В. Дутки – одного з активних учасників створення школи образотворчого мистецтва Прикарпаття – зумовила інтерес до його діяльності серед місцевих журналістів. На основі чисельних інтерв'ю в місцевій періодиці вдається відтворити особливості мистецького життя Косова [2;3;4;5;6;7;8;9;10;11;12;13;14]. Для об'єктивного аналізу формування тематики малярства митця було використано його наукові статті, у яких досліджується тема Гуцульщини в польському малярстві [15; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23].

Виклад основного матеріалу. Сюжетні композиції митця відображають багатство унікального колориту побуту гуцулів, фантастичних за красою фольклорних традицій та неймовірну варіативність народних костюмів. Це не просто живописно-пластичні роботи, а переосмислені автором оригінальні історико-культурні матеріали, за якими можна вивчати художньо-стильові особливості фольклору та декоративно-ужиткове мистецтво Гуцульщини.

Мета статті – розкрити методи творчої інтерпретації художника-живописця та визначити його роль у формуванні образотворчої мистецької школи Прикарпаття.

Період активної творчості Василя Яковича співпадає з початком педагогічної діяльності у 1991 р. в Косівському коледжі прикладного та декоративного мистецтва (нині Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва) Молодий художник-педагог, захоплений самотньою естетикою відомого осередку народних промислів, починає збирати етнографічні матеріали. Його увагу привертає історія виникнення та розвитку польського малярства на теренах Гуцульщини. Одночасно дослідник аналізує принципи декоративізму виробів місцевих майстрів. Різні за характером матеріали та польові знахідки дозволяють митцю створювати у своїй уяві багатогранні абстраговані образи Гуцульщини, які він виражає засобами олійного живопису та графіки. Портрети, натюрморти та пейзажі розкривають весь спектр його творчого доробку, поетапно демонструючи, як зростала його професійна майстерність, змінювалися технічні засоби, колірна гама.

Майже всі живописні роботи митця започатковуються, творяться та реалізуються в однорідному благодатному середовищі, яким виступає природа і культура Карпат. Саме відданість цій темі найяскравіше окреслює індивідуальність митця й водночас типологічність його творів. До того ж, кожне із живих вражень фахово й тактовно доповнюється певним сюжетним нюансом – красназавчою ремінісценцією, колоритним архетипом, міфологією, що на загал творить нове авторське трактування змісту й форми живописних творів.

Пошуково-дослідницька діяльність Василя Дутки із часом визначає та звужує коло його наукових зацікавлень. Художника захоплює рецепція Гуцульщини в польському малярстві другої половини XIX – першої третини XX ст., що й стало визначальним чинником у формуванні художньої стилістики творів митця. Слід зазначити, що на початку XX ст. відомі польські художники Л. Вичулковський, К. Сіхульський, Ф. Паутш, В. Яроцький були захоплені чистотою та самотністю духовної культури гуцульських сіл. Іван Труш в «Артистичному віснику», що був виданий 1905 р., згадував: «Гуцульщина належить у Галичині до найпринадніших тем для малярів. Інтересні наші гори, покриті лісами, що усе дають лагідні і не занадто світлі тони, інтересні потоки і водоспадики, і хати гуцульські, і церкви, що групують коло себе порозкидані по горах оселі. У Галичині нема, може, маляра, котрий би не подорожував по Гуцульщині і не намалював хоч би кілька студій з тієї надзвичайної країни. Найінтереснішим предметом для артистів є самі гуцули у своїй незвичайно мальовничій одежі... Вплив Гуцульщини на польську штуку досить значний. Деякі малярі посвячували навіть літа для студій наших газдів із-під Чорної Гори...» [24]. Заглиблюючись у зміст народних звичаїв та обрядів, польські митці шукали моральні ідеали в побутових сценах із життя гуцулів. Художники черпали натхнення з непоказних, на перший погляд, картин народного життя й тим самим наповнювали свої роботи глибиною національних традицій. Твори, інспіровані національним піднесенням, мали неабиякий виховний ефект у формуванні польської духовної еліти, окреслили основні тенденції мистецтва й дали потужний поштовх для еволюції польської культури. Ці чинники вплинули на відношення художника до традицій народної культури гуцулів, а також спонукали до нових мотивацій подальшого дослідження методів образотворення в мистецтві.

Досліджуючи поняття національного, митець розумів, що досить часто воно залишається на етнографічному рівні. Художники, які звертаються до традиції, доволі часто не можуть виокремити й систематизувати справжні вартісні джерела та пам'ятки, а іноді вдаються до копіювання та наслідування певної традиції без творчого переосмислення. Період 20-х років XX ст. в польському малярстві показав яскравий приклад творчого експерименту, мета якого – формування духовних ідеалів. Художники ґрунтовно досліджували етнографію регіону. Однак піднесена над буденністю та ілюструванням

життя творча інтерпретація першоджерела дозволяє зарахувати її до феноменального явища в мистецтві. Василеві Дутці близькі принципи творчого переосмислення реальності, що ґрунтуються на пошуках пластично-колеристичних рецепцій образів та зумовлюють епічний характер його творчості.

Художник, захоплений красою народних звичаїв та обрядів гуцулів, під час етнографічних розвідок досліджує та вивчає елементи одягу, мотиви декору, характер прикрас, музичні інструменти – усе, що визначає художній колорит гуцульського фольклору. Понад усе Василя Дутку приваблює обряд гуцульського весілля, його містична багатогранність та неймовірний енергетичний заряд дійства. Він робить численні етюди та замальовки, шукає манеру технічного виконання, але найбільше – психологічні характеристики образів. Моделями для нього залюбки стають жителі Косова та його околиць, а також знайомі та друзі: відомий косівський письменник Василь Шкурган, колекціонер та засновник музею старожитностей Гуцульщини Михайло Струтинський, мистецтвознавець Олег Слободян та ін. Він часто буває на традиційних обрядах весілля з метою знайти там художні образи та колорит свята.

Поступово накопичується достатня кількість підготовчих матеріалів, і художник приступає до великого монументального полотна – «Космацьке весілля» (2002 р.). Багатофігурна композиція твору побудована на засадах обраної геометричної конструкції, рівноваги мас, що підпорядковується гармонії кольорових акордів. На першому плані – пара наречених із друзями на конях, що долають бурхливий потік. Емоційна експресія дійства підсилюється рухом води, що стрімко вибризкує з-під копит норювистих коней. Неподалік зображені батьки наречених – поважні газди, що своєю спокійною поставою зупиняють та врівноважують рух композиції. Задній план розіграно групами гуцулів біля церкви, а також зайнятих характерними для гуцульського села роботами. У горах, незважаючи на свято, люди працюють аж до весільного застілля, яке може розпочатися пізнього вечора. Кожен фрагмент твору асоціативно-інформативний. Зображення батьків, гостей, друзок, що одягнуті в колоритні космацькі національні костюми, не суперечить, а зливається в єдину симфонію із жовтогарячими барвами осінньої природи. Характерний для місцевих традицій обряд у роботі Василя Дутки набуває монументального звучання завдяки масштабній багатоплановості, що розкрита розмаїттям сюжетної лінії композиції. Гармонія людини з природою відображається в кожному елементі живописної композиції: це співзвучність кольорового камертону народних костюмів с. Космач із барвами осінньої природи; енергетика святкового настрою та хвилювання, що передається колоритними типажми – мудрими поглядами старших і веселим сміхом молодих учасників дійства.

«Величне полотно, присвячене весіллю в Космачі, відтворює кульмінаційний момент у житті молодих людей і гуцульської громади, воно є доку-

ментальною фіксацією зображених традицій із детальним описом убрання, обрядових дійств, жанрових побутових сценок із характерними типажми, емоціями та поважними рухами гуцулів... Автор занурився в атмосферу Гуцульщини – колорит картини вдало відтворює жовтогарячі фарби космацького вбрання, а динаміка композиції наче підтримує ритм гуцульських трієстих музик, – пише про картину мистецтвознавець Богдана Чіх [1:50].

Експресія посилюється завдяки техніці письма – форми утворюються «скульптурними» мазками, що ніби ліплять кольорову композицію, додатково підсилюючи емоційність сприйняття живопису. Саме завдяки технічній манері живопису Василь Дутка вирізняється серед інших художників. Значну роль у формуванні авторського стилю відіграла та обставина, що митець паралельно із живописною практикою успішно працював як скульптор. Форма у його живописі не на другому, а на першому місці. Кольорові мазки, що створюють структуру композиції, не згладжують, а навпаки акцентують на процесі формотворення, виступають як модуль у «мозаїці» кольорових площин, підсилюють декоративізм живопису, не порушуючи пропорцій, перспективи та інших характеристик, властивих реалістичному живопису.

Формування такої манери письма можна відзначити й у ранніх полотнах Василя Дутки. Написанню картини передувала велика підготовча робота, що висвітлена в численних етюдах і пейзажних композиціях: «Білі скелі» (1998), «Гірська річка» (2000), «На Сокільському» (1994 р.) та ін. Особливої уваги заслуговує полотно «Вертеп» (2000), написане як самодостатня композиція. В її основі – камерний, майже сценографічний, пейзаж гуцульського села, у якому розгортається сюжет маланкування. Експресія зображення дійства підсилена специфічним освітленням, що організовує композицію та акцентує на контрасті світлого, м'якого колориту пейзажу й самого вертепу – групи переодягнених у відповідні персонажі людей. Завдяки руху світла та кольорових контрастів відбувається асоціативна передача новорічного настрою традиційного свята. Народні костюми додають композиції етнографічної цінності.

У роботах митця важливе значення займає кінь – один із символів іконографічного тлумачення традицій Гуцульщини. Ця трудолюбива та норювиста тварина зі споконвіків була помічником у побуті жителів гір. Художник захоплюється красою грації, пластичністю форм тіла тварини та дуже часто використовує коня як невід'ємний елемент народних обрядів та традиційних свят. «Весілля взимку», «Коні в озері», «Посріблені гори», «Вечірні промені», «Бузкова вулиця» – у цих та інших творах коні виступають пластичним та смисловим акцентом композиції, що є прикметним для творчості Василя Дутки.

Вагомим у контексті висвітлення теми національних традицій є полотно «Весілля взимку» (2007). Воно вирізняється особливою організацією структури композиції, укрупненими, майже портретними, зображеннями гуцулів, що одягнуті в колоритні народні костюми. Цікаво, що типажі зма-

льовані з конкретних жителів Косова та його околиць. Святкова процесія молодят із друзками позначена світловим акцентом, що контрастує з дещо затемненим колоритом полотна. Прикметним для картини є багатоплановість. Однак на відміну від «Космацького весілля» вона більш гротескна: від портретних зображень і до узагальнених фігур – значне перспективне скорочення, що надає твору підсиленої декоративності та експресії. Сюжетний, колористичний та пластичний рух композиції зупиняє юрба досвідчених жінок. Погляд найстаршої з них зустрічається з поглядом нареченого. Саме цей «перетин» є кульмінаційним моментом композиції, що символізує зустріч молодечого емоційного запалу та розважливої спокійної мудрості. Твір наділений психологічними настроєвими сценами, різними за пластичною напругою, що в цілому створює ілюзію шумної юрби, характерної для весільної церемонії.

«Картинам Василя Дутки властива, перш за все, висока композиційна дисципліна, незалежно від масштабності зображення. З однаковою відповідальністю він komponує панорамні краєвиди, багатофігурні сцени чи вихоплені з натурної багатоманітності фрагменти. Мотивація відбору, локалізація певної події визначені ліричним або громадянським кредо художника. Василь Дутка не піддається спокусі емоційно відстороненого письма, демонстрації віртуозного володіння пензлем. Кожна його дія в межах живописного полотна є чуттєво контрольованою. Усвідомленим є його намагання збагатити іконографію сюжетно-побутової картини на гуцульську тематику. Художник конструє композиції зі складними фігуративними сценами, нав'язуючи їх до класичних творів кінця XIX – першої половини XX ст. У смисловому ракурсі ці твори відповідають сучасності, вони є втіленням культурно-антропологічної складової творчого мислення автора», – так характеризує творчий доробок митця професор Львівської національної академії мистецтв Роман Яців [1:49].

Висновки і перспективи. Прикметною рисою для творчості Василя Дутки є сюжетна складова, яка майже завжди є вичерпною. У його полотнах можна знайти інформацію про традиції та звичаї гуцульського етносу, характерні художньо-стильові ознаки національних костюмів, народної архітектури, побуту та навіть ментальної психології горян. Цей оригінальний матеріал був зібраний художником під час живого спілкування із жителями гірських сіл, у спостереженнях за автентичними обрядами та святкуваннями, зафіксовувався в численних графічних замальовках, етюдах та записках. Накопичення змістовних історій, говірок, що чув їх митець упродовж своїх спостережень, а також вражаюча кількість світлин характерних типологічних персонажів гуцулів дало можливість вибудувати в уяві Василя Дутки своєрідні архетипи образів, на які вже віртуозно легко накладалася варіативні тематичні рішення.

Отже, які б картини, образи і теми не впливали зі світогляду Василя Дутки, його творам завжди притаманна істинна дослідницько-пошукова культура в популяризації гуцульських традицій. Безпе-

речно, що творчий доробок митця є вагомим внеском у національну мистецьку школу, а тому послужить якісним джерелом для вивчення етнічних особливостей культури та традицій Гуцульського регіону.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Юрчишин Г. М.* Регіональне мистецтво та архітектура Прикарпаття. Частина 1. Творчий доробок художника Василя Дутки: Навч. посібник / Г.М. Юрчишин. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2010. – 180 с.
2. *Тимофійчук Я.* Справжній фахівець // Гуцульський край. – 1997. – 10 травня. – № 19. – С. 6.
3. *Романюк П.* Живі традиції Гуцульщини // Культура і життя. – 1997. – 3 вересня. – № 34. – С. 3.
4. *Городенко Л.* Рушниками долі // Гуцульський край. – 1997. – 26 серпня. – № 30 – С.5.
5. *Шкурган В.* Володар свого часу // Гуцульський край. – 2000. – 8 липня. – № 29 – С. 1.
6. *Пелупейко І. А.* Косів: Люди і долі: Краєзнавчий довідник. – К.: Писаний Камінь, 2001. – 229 с.
7. *Данилейко В.* Думки // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 4. – С. 4-7.
8. *Мальовнича Україна: Всеукраїнська художня виставка: Каталог* – К., 2007. – 20 с.
9. *Художники України: Творчо-біографічний альбом-довідник.* – К.: Імпрез, 2005. – № 3. – 78с.
10. *Malgorzata Galazka. Jadowskie klimaty* – 2008 // *Kurier Wyszowski, Wegrowski, Wolominski, Legionowski... i Sasiadow. Tygodnik regionalny.* – 2008. – 10 czerwca. – №22. – S.13.
11. *Spotkania ze Sztuka: katalog* – 2008. – 20 listopada. – 9 s.
12. *Львівська національна академія мистецтв: Історико-іміджове видання.* – К.: ТОВ «Видавничий центр «Логос України», «Видавничий центр «Золоті Ворота», 2011. – 255 с.
13. *Молинь В.* Із діяльності Косівської регіональної організації національної спілки художників України // Гуцульський край. – 2011. – 7 жовтня. – № 40. – С. 5.
14. *Молинь В.* З життя Косівської регіональної організації національної спілки художників України // Гуцульський край. – 2013. – 18 жовтня. – № 42. – С. 4.
15. *Молинь В.* Творчі здобутки спілчан-художників // Гуцульський край. – 2015. – 20 листопада. – № 47 – С. 5.
16. *Мисюк І. А.* На душі сонячно // Гуцульський край. – 2015. – 27 листопада. – №48. – С. 9.
17. *Мельничук В., Лесів Р.* Художника з Миколаївки Василя Дутку відзначено міжнародними преміями // Нова доба. – 2016. – 10 червня. – № 24 (8698). – С. 4.
18. *Дутка В.* Гуцульщина в малярстві українських та польських художників // Вісник ЛНАМ. – Спецвипуск III. – Львів: ЛНАМ, 2007. – С. 93-100.
19. *Дутка В.* Гуцульщина в польському малярстві другої половини XIX – першої третини XX століття // Вісник ЛНАМ. – Випуск XX. – Львів: ЛНАМ, 2009. – С. 208-215.
20. *Дутка В.* Польська національна школа малярства другої половини XIX – першої третини XX ст. і Гуцульщина // Вісник ЛНАМ. – Спецвипуск VII. – Львів: ЛНАМ, 2009. – С. 15-22.
21. *Дутка В.* Гуцульщина як особливий чинник у розвитку національної школи малярства // Вісник ЛНАМ. – Спецвипуск VIII. – Львів: ЛНАМ, 2011. – С. 102-111.
22. *Дутка В.* Гуцульський експресіоніст Фридерик Паутш // Народознавчі зошити. – №1(103). – Львів: Інститут етнографії та народознавства, 2012. – С. 98-103.
23. *Дутка В.* «Гуцульський імпресіонізм» Леона Вичулковського // Вісник ЛНАМ. – Випуск 30. – Львів: ЛНАМ, 2016. – С. 341-352.
24. *Труш І.* Вистава образів із гуцульського життя Казимира Сіхульського // Артстичний вісник [рубрика «Огляд»]. – Львів. – 1905. – № 6. – С. 78.

REFERENCES

1. *Yurchy'shy'n G. M. Reg'ional'ne my'steczstvo ta arxitektura Pry'karpattya. Chasty'na 1. Tvorchy'j dorobok xudozhny'ka Vasy'lya Dutky': Navch. posibny'k / G.M. Yurchy'shy'n. – Ivano-Frankivs'k: Misto NV, 2010. – 180 s.*
2. *Ty'mofijchuk Ya. Spravzhnij faxivecz' // Guczul's'ky'j kraj. – 1997. – 10 travnya. – # 19. – S. 6.*
3. *Romanyuk P. Zhy'vi trady'ciyi Guczul'shhy'ny' // Kul'tura i zhy'ttja. – 1997. – 3 veresnya. – # 34. – S. 3.*
4. *Gorodenko L. Rushny'kamy' doli // Guczul's'ky'j kraj. – 1997. – 26 serpnya. – # 30 – S.5.*
5. *Shkurgan V. Volodar svogo chasu // Guczul's'ky'j kraj. – 2000. – 8 ly'pnya. – # 29 – S. 1.*
6. *Pely'pejko I.A. Kosiv: Lyudy' i doli: Krayeznavchy'j dovidny'k. – K.: Py'sany'j Kamin', 2001. – 229 s.*
7. *Dany'lejko V. Dumky' // Obrazotvorche my'steczstvo. – 2002. – # 4. – S. 4 – 7.*
8. *Mal'ovny'cha Ukrayina: Vseukrayins'ka xudozhnya vy'stavka: Katalog – K., 2007. – 20 s.*
9. *Xudozhny'ky' Ukrayiny': Tvorcho-biografichny'j al'bom-dovidny'k. – K.: Imprez, 2005. – # 3. – 78s.*
10. *Malgorzata Galazka. Jadowskie klimaty – 2008 // Kurier Wyszowski, Wegrowski, Wolominski, Legionowski... i Sasiadow. Tygodnik regionalny. – 2008. – 10 czerwca. – #22. – S.13.*
11. *Spotkania ze Sztuka: katalog – 2008. – 20 listopada. – 9 s.*
12. *L'vivs'ka nacional'na akademiya my'stecztv: Istory'ko-imidzhove vy'dannya. – K.: TOV «Vy'davny'chy'j centr «Logos Ukrayiny'», «Vy'davny'chy'j centr «Zoloti vorota», 2011. – 255 s.*
13. *Moly'n' V. Iz diyal'nosti Kosivs'koyi reg'ional'noyi organizaciyi nacional'noyi spilky' xudozhny'kiv Ukrayiny' // Guczul's'ky'j kraj. – 2011. – 7 zhovtnya. – # 40. – S. 5.*
14. *Moly'n' V. Z zhy'ttja Kosivs'koyi reg'ional'noyi organizaciyi nacional'noyi spilky' xudozhny'kiv Ukrayiny' // Guczul's'ky'j kraj. – 2013. – 18 zhovtnya. – # 42. – S. 4.*
15. *Moly'n' V. Tvorchy' zdobutky' spilchan-xudozhny'kiv // Guczul's'ky'j kraj. – 2015. – 20 ly'stopada. – # 47 – S. 5.*
16. *My'syuk I. A na dushi sonyachno // Guczul's'ky'j kraj. – 2015. – 27 ly'stopada. – # 48. – S. 9.*
17. *Mel'ny'chuk V., Lesiv R. Xudozhny'ka z My'kolayivky' Vasy'lya Dutku vidznacheno mizhnarodny'my' premiyamy' // Nova doba. – 2016. – 10 chervnya. – # 24 (8698). – S. 4.*
18. *Dutka V. Guczul'shhy'na v malyarstvi ukrayins'ky'x ta pol's'ky'x xudozhny'kiv // Visny'k LNAM. – Speczvy'pusk III. – L'viv: LNAM, 2007. – S. 93-100.*
19. *Dutka V. Guczul'shhy'na v pol's'komu malyarstvi drugoyi polovy'ny' XIX – pershoi treti'ny' XX stolittya // Visny'k LNAM. – Vy'pusk XX. – L'viv: LNAM, 2009. – S. 208-215.*
20. *Dutka V. Pol's'ka nacional'na shkola malyarstva drugoyi polovy'ny' XIX – pershoi treti'ny' XX st. i Guczul'shhy'na // Visny'k LNAM. – Speczvy'pusk VII. – L'viv: LNAM, 2009. – S. 15-22.*
21. *Dutka V. Guczul'shhy'na yak osobly'vy'j chy'nny'k u rozvy'tku nacional'noyi shkoly' malyarstva // Visny'k LNAM. – Speczvy'pusk VIII. – L'viv: LNAM, 2011. – S. 102-111.*
22. *Dutka V. Guczul's'ky'j ekspresionist Fry'dery'k Pautsh // Narodoznavchi zoshy'ty'. – #1(103). – L'viv: Insty'tut etnografiyi ta narodoznavstva, 2012. – S. 98-103.*
23. *Dutka V. «Guczul's'ky'j impresionizm» Leona Vy'chulkov's'kogo // Visny'k LNAM. – Vy'pusk 30. – L'viv: LNAM, 2016. – S. 341-352.*
24. *Trush I. Vy'stava obraziv iz guczul's'kogo zhy'ttja Kazymy'ra Sixul's'kogo // Arty'sty'chny'j visny'k [rubry'ka «Oglyad»]. – L'viv. – 1905. – # 6. – S. 78.*

Стаття надійшла до редколегії 27 липня 2018 року

УДК 7.067.4: 687.01

Марія АРТЕМЕНКО,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну
Херсонський національний
технічний університет,
м. Херсон, Україна

**АТРАКТИВНІСТЬ КОСТЮМУ
ЯК ЙОГО ВЛАСТИВІСТЬ ТА БАЗОВА ФУНКЦІЯ
В СУЧАСНОМУ ТУРИЗМІ**

Артеменко М. П. Атрактивність костюму як його властивість та базова функція в сучасному туризмі. Костюм як об'єкт дизайн-діяльності володіє рядом властивостей здатних сприяти презентації туристичних ресурсів, збільшенню їх привабливості та формуванню позитивного іміджу. У статті робимо спробу обґрунтувати необхідність введення в науковий обіг поняття «атрактивність костюму». У роботі використано методи термінологічного аналізу та операціоналізації понять. Досліджено витоки та зміст понять «атракція» та «атрактивність». Проаналізовано наукові джерела з художнього проектування костюму, виявлено відсутність аналогів «атрактивності» серед загальноживаних його функцій. Терміни, що досліджувались, поширені в різних галузях науки, мають перспективи застосування в мистецтві та дизайні. Щодо дизайну костюма пропонується розуміти «атрактивність» як здатність костюму викликати позитивні враження та запам'ятовуватися в процесі сприйняття.

Ключові слова: дизайн костюма, атрактивність, атракція, туризм, функції костюма.

Артеменко М. П. Атрактивность костюма как его свойство и базовая функция в современном туризме. Костюм как объект дизайн-деятельности обладает рядом свойств способных содействовать презентации туристических ресурсов, увеличению их привлекательности и формированию положительного имиджа. В статье делаем попытку обосновать необходимость введения в научный оборот понятие «атрактивность костюма». В работе использованы методы терминологического анализа и операционализации понятий. Исследовано истоки и содержание понятий «аттракция» и «аттрактивность». Проанализированы научные источники по художественному проектированию костюма, выявлено отсутствие аналогов «аттрактивности» среди общеупотребительных его функций. Термины, которые исследовались, распространены в различных областях науки, имеют перспективы применения в искусстве и дизайне. В дизайне костюма предлагается понимать «аттрактивность» как способность костюма вызывать положительные впечатления и запоминаться в процессе восприятия.

Ключевые слова: дизайн костюма, атрактивность, атракция, туризм, функции костюма.

Artemenko M. Attractive costume as its property and the basic function in modern tourism. Background. Costume as an object of design-activity has a number of properties that can promote the presentation of tourist resources, and sometimes the creation of new tourist products, increase their attractiveness and the formation of a positive image. However, today the costume in the context of tourism is not given enough attention, although the number of recreational and tourist activities in which it plays a leading role, is growing. In particular, these are theatrical excursions, animation events, thematic festivals and the like. Artistic images that are created with a costume in this aspect must first be remembered, create a certain atmosphere, cause a tourist positive emotional response, a desire to be photographed, and so on. The set of the features marked for the costume is closest to the concept of «attractiveness» used in the work on tourism, but for costume design is not yet characteristic and needs clarification. Purposes. To substantiate the necessity of putting into circulation in the scientific literature on design and art the notion of «attractiveness of a costume». it is proposed to include in its basic functions, in particular in the processes of artistic and design activities for modern tourism, and to understand how the ability of the costume to cause a positive impression and be remembered in the process of its perception. The methods of terminological analysis and operationalization of concepts are used in this work. Results. The sources and content of the concepts of attraction and attractiveness are investigated. It has been discovered that the term «attraction» has long English-language roots and interdisciplinary character, defining, first of all, the process of gravity or involve of people, bodies, particles, substances, etc. In such cases, the various scientific studies are widely used in social psychology, linguistic studies, and philology, as well as in tourism. Its value is analyzed from the positions of the mentioned Sciences. Derived from the «attraction term «attractiveness» in recent years began to be used in the domestic scientific literature on the theory of architecture, geography, economics and the like. There are also isolated cases in the works of scientists in art history and design. The scientific sources on the artistic design of the costume are analyzed, the absence of an exhaustive analogue of «attractiveness» among its commonly used functions is revealed. Conclusions. The costume in tourism begins to play a number of new functions that are related to interdisciplinary interaction within its operation, where the interests of tourism, management, image education, cultural studies, social psychology, as well as art and design are in contact. Such functions are most fully characterized by the term «attractiveness», which is now gaining popularity in various branches of domestic science. In the context of artistic design and art criticism, the term is new. It is proposed to understand the attractiveness nature of a costume as a set of its characteristics that provide a positive emotional (sensual) perception of the artistic image of a person in a suit and provide memorization, encourage photography, create a specific atmosphere of recreational and tourist activities.

Keywords: costume design, attraction, attraction, tourism, costume functions.

Постановка проблеми. Сучасний туризм є глобальним феноменом, що справляє помітний вплив на соціально-культурний, економічний, політичний розвиток держав та світове господарство в цілому, стверджує А. М. Гаврилюк [6]. Останніми роками він стає важливим чинником відпочинку, рекреації, оздоровлення, культурного розвитку мільйонів громадян. У відповідності до світових тенденцій в Україні також за статистичними даними кількість, як зовнішніх, так і внутрішніх туристів з кожним роком зростає, не дивлячись на складну політичну ситуацію в країні, про що наводить інформацію Г. Баран [3].

Туризм, хоча має давне коріння, проте почав представляти інтерес для вивчення лише з ХХ ст., коли значно збільшилися об'єми туристичних потоків та його значення в культурному та економічному розвитку суспільства, зазначає О. В. Музиченко-Козловська [18]. Відповідно, він є доволі молодого сферою досліджень та потребує вливань наукової думки прямо чи опосередковано з більшістю супутніх галузей, в тому числі мистецтва та дизайну.

Костюм як об'єкт дизайн-діяльності володіє рядом властивостей (образність, концептуальність, функціональність, комунікативність тощо) здатних сприяти презентації туристичних ресурсів, а іноді і створенню нових туристичних продуктів, збільшенню їх привабливості та формуванню позитивного іміджу. Однак, сьогодні костюму в контексті туризму приділяється недостатньо уваги, хоча кількість рекреаційно-туристичних заходів, в яких він відіграє провідну роль, зростає. Зокрема, це театралізовані екскурсії, анімаційні заходи, тематичні фестивали тощо. Художні образи, які створюються за допомогою костюму в даному аспекті, мають перш за все запам'ятовуватися, створювати певну атмосферу, викликати в туриста позитивний емоційний відгук, бажання сфотографуватися та інше. Набір означених особливостей костюму найбільш близький до поняття «атрактивність», що вживається в роботах з туризму, проте для дизайну костюму поки є не характерним та потребує роз'яснення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз фахової літератури засвідчує недостатнє висвітлення проблеми вивчення костюму в туризмі. Є окремі закордонні дослідження, що розкривають роль етнокостюму в формуванні національно орієнтованих туристичних продуктів певних регіонів. Це, наприклад, роботи А. Sarobol [28], Li Ma [27], Ya Nan He та Lin Zhang [25]. Серед вітчизняних джерел зустрічаються поодинокі роботи А. Л. Власенко, Н. А. Власенко [5], які також розглядають народний костюм в контексті культурно-пізнавального туризму, проте не мають продовження. Поняття атрактивності в контексті костюму в зазначених роботах не розглядаються. Всебічне та комплексне дослідження ролі костюму в туризмі, що розкриває його специфічні функції та формує вимоги до його художнього проектування, на теперішній час відсутнє.

Мета. Обґрунтувати необхідність введення в обіг у науковій літературі з дизайну та мистецтвознавства поняття «атрактивність костюму», яке

пропонується долучити до базових його функцій, зокрема в процесах художньо-проектної діяльності для сучасного туризму, та розуміти як здатність костюму викликати позитивні враження та запа'м'ятовуватися в процесі його сприйняття.

Виклад основного матеріалу. Окреслення окремим термінологічним дефініцій є важливим для більшості наукових дослідження не тільки через потребу точності семантичних меж, але й для визначення певних позицій, які дають змогу розглядати об'єкт та предмет більш ґрунтовно з різних аспектів. Крім того вже більше десятиліття серед вітчизняних науковців продовжується обговорення питання щодо неузгодженості термінологічної бази в українському мистецтвознавстві [4:17].

Ключовим для даної роботи стає тлумачення терміну «атракція» та трансляція його значення в дизайн костюму. О.В. Грива в своїй роботі [6], досліджуючи процес його становлення зазначає, що одним з перших вживань є визначення «атракції» у словнику англійської мови Н. Вебстера ще у 1828 р. На електронному ресурсі даного словника [26] також наводиться коротка еволюція становлення даного терміну. Так, у 1928 р. автор при його тлумаченні схиляється до сили тяжіння в фізичному вимірі, що об'єднує людей, порівнює з механізмом тягу. У редакції словника 1844 р. визначення майже не змінюється, Н. Вебстер як і раніше в зміст атракції включає фізичне тяжіння між частинками та тілами, транслює на хімію речовин, а з позицій міжособистісних стосунків включає приваблення красою або красномовством. Наступне видання від 1913 р. розширює поняття атракції до сприйняття іншої людини як привабливої, порівнюючи термін з чарівністю, потягом, шармом [6: 26]. Крім того, наводяться визначення гравітаційної атракції; магнітної, діамагнітної, електричної атракції; атракції адгезії; капілярної та хімічної атракції. Тобто можна зробити висновок, що термін «атракція» має давнє англословне коріння та міждисциплінарний характер, визначає перш за все процес тяжіння або приваблювання людей, тіл, частинок, речовин тощо.

У сучасній вітчизняній науковій літературі термін «атракція» широко вживаний в соціальній психології, лінгвістиці та філології, а також у туризмі. Аналіз кількох прикладів його використання в зазначених галузях наведено в таблиці 1.

Похідний від «атракції» термін «атраактивність» у словнику Б. Мешерякова, В. Зинченко [16] тлумачиться як властивість об'єкта привертати та притягувати увагу, викликати інтерес, у міжособистісних стосунках – властивість людини пробудити симпатію та довіру до себе в інших людях. Щодо туристичної галузі О. А. Артем'єва [2] трактує його як властивість, якісну характеристику туристичного ресурсу. В останні роки термін «атраактивність» почав застосовуватися у вітчизняній науковій літературі з теорії архітектури, географії, економіки тощо. Зустрічаються окремі випадки і в роботах науковців з мистецтвознавства та дизайну, наприклад у О. М. Лагоди та В. В. Будяка [13], які використовують його в контексті дослідження ідентичностей гламуру.

Таблиця 1. Приклади використання та тлумачення терміну «атракція» в різних галузях науки

Лінгвістика та філологія	Соціальна психологія	Туризм та рекреація
<p>Атракція – вживання однієї форми або слова замість іншої, функціонально близької або співвідносної [11].</p> <p>Лінгвістична атракція – установка лінгвістичного твору на його читача (слухача), підвищує інтерес до того чи іншого лінгвістичного твору [19].</p> <p>Паронімічна атракція полягає в притяганні слів, що мають подібне звучання, в наслідок чого відбувається їх семантичне зближення, використовується в поетичному мовленні, має асоціативно-образну функцію [20].</p> <p>Синонімічна атракція – різновид лексичної атракції, процес, що зумовлює утворення синонімічних рядів, і зв'язок їхніх елементів один з одним на основі комунікативної значущості явища [23:21].</p>	<p>Синтезуючи тлумачення атракції з точки зору психології, Н. І. Сердюк стверджує [22:6]: «...цей феномен пояснюють по-різному: одні характеризують атракцію як явище, що викликає позитивні емоції при спілкуванні; другі – як позитивну взаємодію особистостей; треті розглядають атракцію через багатоаспектність її сторін, зокрема як: почуття однієї людини до іншої, міжособистісні взаємини, певну соціальну установку».</p> <p>Міжособистісна атракція – це специфічне емоційне ставлення, що визначає привабливість однієї людини для іншої, на основі якої виникає прихильність до неї [1].</p> <p>Етнічна атракція – соціально-психологічне явище, що відбиває процес взаємного тяжіння осіб тієї чи іншої національності один до одного [24].</p>	<p>Атракції – система розваг і заходів, спрямованих на те, щоб сформувати позитивне враження у туриста від туру; те, для чого людина залишає свій будинок і відправляється в туристичну поїздку [15].</p> <p>Природна туристична атракція – атракція, що виникла в процесі розвитку будь-якого об'єкта природного або антропогенного походження, причому даний процес і об'єкт є відомими, з науково підтвердженими характеристиками [7].</p> <p>Штучна туристична атракція – спеціальне фізичне втілення концептуального туристського ресурсу у вигляді об'єкта. Має такі властивості: здатна порушити туристський інтерес; відомості про ній представлені в джерелах і інформаційних системах турагентств, довідниках і т. п.; має високий ступінь транспортної доступності; формує позитивне сприйняття по-дорожі [2:94].</p>

Виходячи з значного міждисциплінарного значення термінів «атракція» та «атраактивність», тенденцію до всебічного їх проникнення та застосування в різних галузях науки, зокрема в сфері туризму та дизайну, в контексті яких в даному випадку розглядається костюм, пропонується визначити змістові рамки поняття «атраактивність костюму» та впровадити його в науково-практичний обіг.

Атраактивність костюму в загальному розумінні має бути тісно пов'язана з емоційно-психологічною складовою процесів його перцепції. Деякі науковці в саме тлумачення слова «костюм» вже закладають певне емоційне навантаження. Наприклад, В. М. Липська вважає, що «костюм є особливим видом спілкування, а не тільки комунікації, тобто він не тільки

ки повідомляє інформацію про саму людину і про час, в якому той живе, а вступає і з самим «носієм», і з тими, хто його сприймає, в досить складні емоційні взаємини» [14:108], проте характер таких взаємин, їх позитивне забарвлення в даному випадку не розкриваються. О. М. Лагода в зміст поняття «костюм» вкладає гармонійне поєднання функцій одягу, що входить до складу костюма, з функціями, які характеризують людину – носія костюма, її особистісні емоційно-психологічні характеристики, поведінку тощо [12:7]. Загалом функціональний підхід є характерним для художнього проектування об'єктів дизайну, одним з яких є костюм, однак в даному формулюванні потребує роз'яснення яким чином проявляються в костюмі особистісні характеристики людини і як саме вони впливають на якість сприйняття її художнього образу. І. І. Єрьоменко відносить «емоційно-психологічне прочитання художнього образу» до специфічного аспекту формування художньо-образної складової костюма, що розширює його функції до рівня візуальної комунікації [9:16]. Тобто сучасні дослідники підкреслюють наявність емоційної складової в костюмі, яка чинить вплив як на саму людину, так і на респондента під час її комунікації з суспільством.

Іншими словами костюм екранує емоційний вплив в середину – на свого власника, і назовні – на людей, що його сприймають, а також в деяких випадках костюм виступає фільтром, який пропускає/не пропускає крізь себе емоційне навантаження, наприклад, коли за одягом людина навмисно приховує свої власні переживання чи хоче створити певні враження про себе. Тобто костюм може ставати інструментом в досягненні атракції, створенні позитивного привабливого образу.

Звернувшись до аналізу функцій костюму, з метою виявлення тих, які обумовлюють вплив на процеси емоційного сприйняття, можна сказати, що серед загальнонавжаних функцій наведених в ключових літературних джерелах з художнього проектування костюму (захисна, утилітарно-практична, знакова, вікова, магічна, соціально-статєва, статусна або класова, професійна, релігійна, святкова, еротична, естетична, ритуальна, престижності, прикрашання тощо) сфера емоційного повністю або частково закладена всередину естетичності, святковості костюму і не існує вичерпного аналогу атрактивності як його функції. Узагальнене тлумачення змісту функцій костюму розкриває Т.В. Козлова [10:19–27], яка зазначає, що вони мають дробину класифікацію, складаються історично, їх перелік не є вичерпним, тобто автор допускає та обґрунтовує їх можливий розвиток та розширення відповідно до нових реалій існування людського суспільства.

Якщо розглядати функції костюму через призму художнього образу в мистецтві, для якого також характерна поліфункціональність, то знаходимо більше акцентів на його емоційний вплив. В емоційному впливі художніх образів на людське сприйняття інколи взагалі вбачають головну мету мистецтва. З даної точки зору костюм стає вира-

жальним засобом ідеї (концепції) та несе естетичні, символічні, ціннісно-сміслові, комунікативні, психо-емоційні, соціально-регулятивні, ідеологічні, виховні та інші функції.

В результаті проведеного теоретичного аналізу, виявлено, що вичерпного аналогу серед загальнонавжаних функцій костюму немає, тому «атрактивність» костюма пропонується розуміти, виходячи з наведеного вище змісту даної термінологічної дефініції в інших суміжних галузях науки, як комплексний показник властивостей костюму, який включає набір характеристик, що забезпечують позитивне емоційне (чуттєве) сприйняття художнього образу людини (учасника рекреаційно-туристичного заходу). Атрактивність костюма виступає мірою цінності використання його в процесах туризму, яка визначається мотивацією туриста до фотографування на згадку, рівнем запам'ятовування, створенням специфічної атмосфери туристичного заходу або закладу дозвілля.

Висновки та перспективи досліджень. Костюм в туризмі починає відігравати ряд нових функцій, які пов'язані з міждисциплінарною взаємодією в межах його експлуатації, де стикаються інтереси туризму, менеджменту, іміджеології, культурології, соціальної психології, а також мистецтва та дизайну. Найбільш повно такі функції відповідно до проведеного теоретичного дослідження характеризує термін «атрактивність», який сьогодні набирає поширення в різних галузях вітчизняної науки. В контексті художнього проектування та мистецтвознавчого аналізу костюма даний термін є новим. Пропонується під атрактивністю костюма розуміти набір його характеристик, що забезпечують позитивне емоційне (чуттєве) сприйняття художнього образу людини в костюмі та забезпечують запам'ятовування, спонукають до фотографування, створюють специфічну атмосферу рекреаційно-туристичного заходу.

Ключовою задачею подальших досліджень є виявлення художньо-образних характеристик костюму, що чинять вплив на створення позитивного емоційного відгуку в респондента та забезпечують його атрактивність.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Агачева Ю. А.* Рефлексія міжособистісної атракції як механізм регулювання діяльності [Текст]: автореферат дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01 «Загальна психологія, історія психології» / Агачева Юлія Анатоліївна; Нац. акад. пед. наук України, Ін-т психології ім. Г. С. Костюка. – К., 2015. – 20 с.
2. *Артемьева О. А.* Особенности туристического продукта на основе искусственной аттракции // Управленческие науки. – №1. – 2012. – С. 94-97.
3. *Баран Г.* Розвиток туризму в Україні: проблеми та перспективи [Електронний ресурс] / Г. Баран // Соціальний блог, 23.10.2017. – Режим доступу: <http://marker.ua/ua/sotsialnyj-blok/1804-razvitie-turizma-v-ukraine-problemy-i-perspektivy> (Дата звернення: 19.09.2018)
4. *Вишиславський Г., Сидор-Гібелінда О.* Термінологія сучасного мистецтва. Київ, Париж: Terra Incognita, 2010. – 416 с.
5. *Власенко А. Л., Власенко Н. А.* Кольорова гамма українського костюма – невід’ємна складова культурно-пізнавального туризму // Тези доповідей I Міжнародної науково-практичної конференції «Художній авангард: пошук нової мистецької парадигми» – Херсон: ХНТУ, 2015. – С.170-171.
6. *Гарилюк А. М.* Державне регулювання комунікаційного забезпечення туристичної індустрії в Україні [Текст]: автореферат дис. ... канд. наук з держ. управ.: 25.00.02 – механізми державного управління / Гарилюк Алла Михайлівна; Національна академія державного управління при Президентові України. – К., 2010. – 22 с.
7. *Глаголева Л. Э., Прибыткова О. В.* Алгоритм формирования туристского продукта на основе естественной и искусственной аттракций // Вестник ВГУИТ, 2016. – № 4. – С. 90-93. – doi:10.20914/2310-1202-2016-4-90-93
8. *Грива О. В.* Межличностная аттракция и ее детерминирующие факторы [Текст] // Современная психология: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Пермь, июль 2014 г.). – Пермь: Меркурий, 2014. – С. 23-25.
9. *Єрьюменко І. І.* Сучасний дизайн костюма: основні напрямки та тенденції / І. І. Єрьюменко // Вісник ХДАДМ: Теорія мистецтва, 2016. – № 6. – С.14-17.
10. *Козлова Т. В.* Художественное проектирование костюма / Т. В. Козлова. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 144 с.
11. Краткий понятийно-терминологический справочник по этимологии и исторической лексикологии. – Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Этимология и история слов русского языка. Ж. Ж. Варбот, А. Ф. Журавлев, 1998. – 54 с.
12. *Лагода О. М.* Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття [Текст]: автореферат дис. ... канд. мист.: 17.00.07 – дизайн/ Лагода Оксана Миколаївна; Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Харків, 2007. – 22 с.
13. *Лагода О. М.* Атрактивність негативних ідентичностей гламуру в ХХ столітті / О. М. Лагода, В. В. Будяк // Теорія та практика дизайну. – 2016. – Вип. 9. – С. 142-153.
14. *Липская В. М.* Костюм в системе дизайна / В. М. Липская // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – № 4 (28). – 2011. – С. 106-109.
15. *Мальская М. П., Худо В. В., Цибух В. І.* Основы туристического бизнеса: Учебное пособие. – К.: Центр учебной литературы, 2004. – 272 с.
16. *Мещеряков Б., Зинченко В.* Большой психологический словарь / Сост. И общ. Ред. Б. Мещеряков, В. Зинченко. – СПб.: прайм-ЕВРОЗНАК, 2004. – 672 с.
17. *Мищенко А.* До проблеми створення термінологічної бази в галузі дизайну / Анатолій Мищенко, Станіслав Мигаль // Проблеми української термінології: міжнар. наук. конф., 1-2 жовт. 2010 р.: зб. наук. пр. – Л., 2010. – С. 109-111.
18. *Музиченко-Козловська О. В.* Економічне оцінювання туристичної привабливості території. Монографія. – Львів: Новий Світ-2000, 2012. – 176 с.
19. *Панченко Е. И., Турчина А. В.* Лингвистический анализ аттракции в книге Дж. Ролинг «Гарри Поттер и философский камень» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://md-eksperiment.org/post/20180328-lingvisticheskij-analiz-attrakcii-v-knige-dzh-roling>
20. *Полтавець Ю. С.* Історія та живання терміна «Атракція» в мовознавчій традиції // Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. – Вип. 7, 2012. – С. 132-138.
21. *Полтавець Ю. С.* Синонімічна атракція в українській публіцистиці початку ХХІ століття (на прикладі назв грошових одиниць) // Наукові праці. Філологія. Мовознавство. – Том 252, № 240 (2015). – С. 75-79.
22. *Сердюк Н. І.* Психологічні умови формування атракції до однієї віці у підлітковому віці [Текст]: автореферат дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 – педагогічна та вікова психологія / Сердюк Наталя Іванівна; Нац. пед. університет ім. М. П. Драгоманова. – К., 2014. – 22 с.
23. *Фришберг И. Д.* Когнитивный аспект синонимической аттракции глагольных номинаций (на материале английского и русского языков): автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.20 – сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание / И. Д. Фришберг; Челябин. гос. ун-т. – Тюмень, 2006. – 22 с.
24. *Этнопсихологический словарь* / Под ред. В.Г. Крысько. – М.: Московский психолого-социальный институт, 1999. – 343с.
25. *He Y. N.* Analyze on the Tourism Value of Traditional Costume Culture Resources in South Jiangsu District and the Development of Tourism Products / Y. N. He, L. Zhang // Advanced Materials Research. – 2013. – Vols. 821-822. – P. 803-806.
26. <https://1828.mshaffer.com/d/word/attraction>
27. *Ma L.* Strategy Study on National Tourism Clothing Cultural of Guilin Region / L. Ma // Applied Mechanics and Materials. – 2013. – Vols. 411-414. – P. 2335-2338.
28. *Sarobol A.* Costume Development Model for Tourism Promotion in Mae Hong Son Province, Thailand/ A. Sarobol //SHS Web of Conferences, 4th International Conference on Tourism Research (4ICTR). – 2014. – Volume 12. – P. 6.

REFERENCES

1. Agacheva Yu. A. Refleksiya mizhosoby`stisnoyi atrakciyi yak mexanizm reguluyvannya diyal`nosti [Tekst] : avto-referat dy`s. ... kand. psy`chol. nauk: 19.00.01 «Zagal`na psy`xologiya, istoriya psy`xologiyi» / Agacheva Yuliya Anatoliivna; Nacz. akad. ped. nauk Ukrayiny`, In-t psy`xologiyi im. G. S. Kostyuka. – K., 2015. – 20 s.
2. *Artem`eva O. A.* Osobnosty` tury`sty`cheskogo produkta na osnove y`skusstvennoj attrakcy`y // Upravlenchesky`e nauky`. – #1. – 2012. – S. 94-97.
3. *Baran G.* Rozvy`tok tury`zmu v Ukrayini: problemy` ta perspekty`vy` [Elektronny`j resurs] / G. Baran // Social`ny`j blog, 23.10.2017. – Rezhym` dostupu: <http://marker.ua/ua/sotsialnyj-blok/1804-razvitie-turizma-v-ukraine-problemy-i-perspektivy> (Data zvernennya: 19.09.2018)
4. *Vy`shy`slavs`ky`j G., Sy`dor-Gibely`nda O.* Terminologiya suchasnogo my`stecztva. Ky`yiv, Pary`zh: Terra Incognita, 2010. – 416 s.
5. *Vlasenko A. L., Vlasenko N. A.* Kol`orova gamma ukraiyin`s`kogo kostyuma – nevid`yemna skladova kul`turno-piznaval`nogo tury`zmu // Tezy` dopovidej I Mizhnarodnoyi naukovno-prakty`chnoyi konferenciyi «`Hudozhnij avangard:

poshuk novoyi my'stec'koyi parady'gmy'» – Herson: XNTU, 2015. – S.170-171.

6. Garylyuk A. M. Derzhavne reguluvannya komunikacijnoho zabezpechennya tury'stychnoyi industriyi v Ukraini [Tekst]: avtoreferat dy's. ... kand. nauk z derzh. uprav: 25.00.02 – mexanizmy derzhavnogo upravlinnya / Garylyuk Alla My'xajlivna; Nacional'na akademiya derzhavnogo upravlinnya pry' Prezy'dentovi Ukrainy'. – K., 2010. – 22 s.

7. Glagoleva L. Э., Pribytkova O. V. Algotym formyrovany'ya tury'st-skogo produkta na osnove estestvennoj y'skusstvennoj attrakcy'i // Vestny'k VGU'Y'T, 2016. – # 4. – S. 90-93. – doi:10.20914/2310-1202-2016-4-90-93

8. Gry'va O. V. Mezhl'chnostnaya attrakcy'ya y' ee dety'mny'ruyushhy'e faktory [Tekst] // Sovremennaya psyhologiya: matery'aly II Mezhdunar. nauch. konf. (g. Perm', y'yul' 2014 g.). – Perm': Merkurij, 2014. – S. 23-25.

9. Yer'omenko I. I. Suchasny'j dy'zajn kostyuma: osnovni napryamky' ta tendencyi / I. I. Yer'omenko // Visny'k XDADM: Teoriya my'stecz'tva, 2016. – # 6. – S.14-17.

10. Kozlova T. V. Hudozhestvennoe proektyrovany'e kostyuma / T. V. Kozlova. – M.: Legkaya y' py'shhevaya promyshlennost', 1982. – 144 s.

11. Kraty'j ponyaty'jno-terminologichesky'j spravochny'k po etymologiy'e y' y'storycheskoj leksykologiy'e. – Rossy'jskaya akademiya nauk, Y'nstyt' russkogo yazyka y'm. V. V. Vy'nogradova RAN. Etymologiya y' y'story'ya slov russkogo yazyka. Zh. Zh. Varbot, A. F. Zhuravlev, 1998. – 54 s.

12. Lagoda O. M. Xudozhn'o-obrazni osobly'vosti kostyuma v dy'zajni odyagu kincy XX – pochatku XXI stolittya [Tekst]: avtoreferat dy's. ... kand. my'st.: 17.00.07 – dy'zajn/ Lagoda Oksana My'kolayivna; Har'kivs'ka derzhavna akademiya dy'zajnu i my'stecz'tv. – Harkiv, 2007. – 22 s.

13. Lagoda O. M. Atrakty'vnist' negaty'vny'x identychnostej glamuru v XX stolitti / O. M. Lagoda, V. V. Budyak // Teoriya ta prakty'ka dy'zajnu. – 2016. – Vy'p. 9. – S. 142-153.

14. Ly'pskaya V. M. Kostyum v sy'steme dy'zajna / V. M. Ly'pskaya // Vestny'k Chelyabyn'skoj gosudarstvennoj akademiy' kul'tury y' y'skusstv. – # 4 (28). – 2011. – S. 106-109.

15. Mal'skaya M. P., Xudo V. V., Cy'bus B. I. Osnovy' tury'stycheskogo by'znesa: Uchebnoe posoby'e. – K.: Centr uchebnoj ly'teratury, 2004. – 272 s.

16. Mesheryakov B., Zy'nchenko V. Bol'shoj psyhologichesky'j slovar' / Sost. Y' obshh. Red. B. Mesheryakov, V. Zy'nchenko. – SPb.: prajm-EVROZNAK, 2004. – 672 s.

17. Mishhenko A. Do problemy' stvorennya terminologichnoyi bazy' v galuzi dy'zajnu / Anatolij Mishhenko, Stanislav My'gal' // Problemy' ukrajins'koyi terminologiyi:

mizhnar. nauk. konf., 1-2 zhovt. 2010 r.: zb. nauk. pr. – L., 2010. – S. 109-111.

18. Muzy'chenko-Kozlovs'ka O. V. Ekonomichne ocynuvannya tury'stychnoyi pry'vably'vosti tery'toriyi. Monografiya. – L'viv: Novy'j Svit-2000, 2012. – 176 s.

19. Panchenko E. Y., Turchy'na A. V. Ly'ngvy'sty'chesky'j analiz attrakcy'y' v kny'ge Dzh. Roly'ng «Garry' Potter y' fy'losofsky'j kamen'» [Elektronnij resurs] – Rezhy'm dostupa: <http://md-eksperiment.org/post/20180328-lingvisticheskij-analiz-atrakcii-v-knige-dzh-roling>

20. Poltavec' Yu. S. Istoriya ta vzh'yvannya termina «Atrakciya» v movoznavchij trady'ciji // Visny'k Mariupol's'kogo derzhavnogo humanitarnogo universy'tetu. Ser.: Filologiya. – Vy'p. 7, 2012. – S. 132-138.

21. Poltavec' Yu. S. Sy'nonimichna atrakciya v ukrajins'kij publicity'sty'ci pochatku XXI stolittya (na pry'kladi nazv groshovy'x ody'ny'cz') // Naukovi praci. Filologiya. Movoznavstvo. – Tom 252, # 240 (2015). – S. 75-79.

22. Serdyuk N. I. Psyhologichni umovy' formuvannya atrakciyi do odnolitkiv u pidlitkovomu vici [Tekst]: avtoreferat dy's. ... kand. psyholog. nauk: 19.00.07 – pedagogichna ta vikova psyhologiya / Serdyuk Natalya Ivanivna; Nacz. ped. Universy'tet im. M. P. Dragomanova. – K., 2014. – 22 s.

23. Fry'shberg Y. D. Kognity'vny'j aspekt sy'nonymy'cheskoj attrakcy'y' glagol'nyh nomy'nacy'j (na matery'ale angly'jskogo y' russkogo yazykov): avtoref. dy's. kand. fy'lol. nauk: 10.02.20 – sravny'tel'no-y'storycheskoe, ty'polog'y'cheskoe y' sopostavy'tel'noe yazykoznan'y'e / Y. D. Fry'shberg; Chelyab. gos. un-t. – Tyumen', 2006. – 22 s.

24. Etynopsyhologichesky'j slovar' / Pod red. V.G. Krys'ko. – M.: Moskovsky'j psyhologo-socy'al'ny'j y'nstytut, 1999. – 343 s.

25. He Y. N. Analyze on the Tourism Value of Traditional Costume Culture Resources in South Jiangsu District and the Development of Tourism Products / Y. N. He, L. Zhang // Advanced Materials Research. – 2013. – Vols. 821-822. – R. 803-806.

26. <https://1828.mshaffer.com/d/word/attraction>

27. Ma L. Strategy Study on National Tourism Clothing Cultural of Guilin Region / L. Ma // Applied Mechanics and Materials. – 2013. – Vols. 411-414. – R. 2335-2338.

28. Sarobol. A. Costume Development Model for Tourism Promotion in Mae Hong Son Province, Thailand/ A. Sarobol // ShS Web of Conferences, 4th International Conference on Tourism Research (4ICTR). – 2014. – Volume 12. – R. 6.

Стаття надійшла до редакції 30 травня 2018 року

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ

УДК 748 (477.83) «195»

Галина ГОЛУБЕЦЬ,
провідний зберігач фонду
Музею етнографії та художнього промислу
Інституту народознавства НАН України,
м. Львів, Україна

**КОЛЕКЦІЯ ХУДОЖНЬОГО СКЛА
ЛЬВІВСЬКОЇ ФІРМИ «РАЙДУГА»
У ЗБІРЦІ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ
ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ
ІНСТИТУТУ НАРОДОЗНАВСТВА
НАН УКРАЇНИ**

Голубець Г. В. Колекція художнього скла львівської фірми «Райдуга» у збірці Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Колекція зарубіжного та українського художнього скла (понад 4500 предметів) є вагомою часткою фондів львівського Музею етнографії та художнього промислу. У 2004 р. її доповнили понад дві з половиною тисячі високохудожніх творів, зібраних впродовж чотирьох десятиліть в Музеї львівської фірми «Райдуга». У статті описано основні етапи створення і розвитку підприємства, технологічні процеси, прийоми формотворення і декорування виробів. Акцентовано кращі здобутки майстрів і провідних художників фірми, які впродовж 1950–1990-х рр. створили чимало унікальних авторських виробів. Їхні праці стали яскравим свідченням високого професійного рівня української скляної промисловості другої половини ХХ ст.

Ключові слова: Львів, фірма «Райдуга», художні виробы зі скла, художники, майстри.

Голубець Г. В. Коллекция художественного стекла львовской фирмы «Райдуга» в собрании Института народоведения НАН Украины. Коллекция зарубежного и украинского художественного стекла (более 4500 предметов) является весомой частью фондов львовского Музея этнографии и художественного промысла. В 2004 г. ее дополнили более две с половиной тысячи высокохудожественных произведений, собранных на протяжении четырех десятилетий в Музее львовской фирмы «Райдуга». В статье описаны основные этапы создания и развития предприятия, приемы формообразования и декорирования изделий. Акцентируются лучшие достижения мастеров и ведущих художников фирмы, которые на протяжении 1950–1990-х гг. создали немало уникальных авторских изделий. Их работы стали ярким свидетельством высокого профессионального уровня украинской стеклянной промышленности второй половины ХХ ст.

Ключевые слова: Львов, фирма «Райдуга», художественные изделия из стекла, художники, мастера.

Holubets H. Art glass collection of Lviv company «Raiduha» in the collection of Ethnography and Crafts Museum of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Foreign and Ukrainian art glass collection (more than 4500 items) makes a significant part of Lviv Ethnography and Crafts Museum funds. In 2004, it was supplemented by more than two and a half thousand artistic works collected during four decades at Lviv Company «Raiduha» museum. The article describes the main stages of creation and development of the enterprise, technological processes, methods of shaping and decorating products. The best achievements of the masters and leading artists of the company, who during the 1950s-1990s created a lot of unique original products, were highlighted. In particular, the author dwells upon the creative work of E. Mary, R. Shah, V. Ginzburg, L. Vihareva, O. Boguslavsky, O. Lasovsky, L. Nagornyi. Each of them follows his own creative way, using his own ways of artistic expression. A wide range of consumer and decorative products was produced at the enterprise, made of crystal and colorless, colored and semi-tinted glass. They were decorated with the use of different techniques. Ornamental compositions of crystal products, both household and exhibition, were performed more often with the help of traditional diamond grinding, engraving and matting. The best works of the museum collection are marked by bright individual creativity of the authors. The artistic level of the «Raiduha» production is meaningful and convincing, demonstrating the mastery of art glass masters. Their works have become a vivid testimony to the high professional level of the Ukrainian glass industry of the second half of the twentieth century.

Key words: Lviv, «Raiduha» company, art glassware, artists, masters.

© Галина Голубець, 2018

Постановка проблеми. Однією з вагомої матеріальної спадщини культури українського народу є художні вироби зі скла. З роками, спираючись на вікові традиції народних майстрів, вони набувають нових якостей та форм, збагачуються як за асортиментом так і за технологією виробництва. Зразком оригінальних творчих напрацювань, продуктивної колективної співпраці однодумців і, разом з тим, індивідуумів-митців є музейна колекція художнього скла фірми «Райдуга», яка стала надбанням Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Вагомість доробку художників львівської фірми є незаперечною. Багатогранність асортименту, високий рівень його технічних та мистецьких якостей, широта географії реалізації виробів засвідчують визначне явище не лише в царині української художньої промисловості, а й у ділянці декоративного мистецтва другої половини ХХ ст.

Мета роботи. Показати творчі здобутки видатних митців – майстрів скловиробництва і долю унікальної музейної збірки львівської фірми «Райдуга».

Виклад основного матеріалу. Колекція художнього скла зарубіжного і українського скловиробництва, що налічує понад 4500 предметів, є вагомою часткою збірки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАНУ (далі МЕХП). Збережені пам'ятки представляють західноєвропейське виробництво другої пол. XVII–поч. ХХ ст. Польщі, Німеччини, Чехії, Австрії, Італії, Франції. Українське склярство представлене археологічним матеріалом (XVI–XVII ст.), виробами кустарних майстерень (XVIII–XIX ст.), предметами авторського і промислового скла другої половини XIX–XX ст. [9: 177].

Змістовним і важливим доповненням до зібрання є унікальна колекція художніх виробів з кришталю, безколірного і кольорового скла, зібрана впродовж чотирьох десятиліть в Музеї Львівської фірми «Райдуга». Вона стала набутком МЕХП у 2004 р. і налічує понад дві з половиною тисячі високохудожніх творів, створених художниками і майстрами заводу.

Основою для створення Львівського склозаводу № 1 (з 1962 р. – головне підприємство ВО «Райдуга») стала скляна гута «Леополіс», яку 1934 р. Заклав підприємець Гарфінкель. Крім цього підприємства, в кінці 1940-х рр. на Львівщині відбудували заводи в Стрию, селах Пісочному та Ходовичах. Продукція цієї групи заводів була типовою для післявоєнного часу: лампове скло, господарська та парфумерна тара, електроколби і термосне скло, а з 1948 р. – сортовий посуд застарілих зразків [4: 63].

Перші творчі пошуки заводських художників були доволі несміливими, адже доводилось вивчати специфіку виробництва, закони формотворення зі скла, прийоми і засоби його обробки. Одночасно відбувалося формування творчих індивідуальностей, визначалися спрямування авторських експериментів [5:40]. У другій половині 1950-х рр. на головних підприємствах країни вводяться посади художників, у 1956 р. на Львівському заводі створює-

ться художня лабораторія, в якій починають працювати випускники мистецьких закладів Львова та Одеси. Посеред перших були Є. Мері, В. Руденко, О. Віхарєв, Л. Зайцева (Віхарєва), Р. Шах, І. Зарицький. У цьому ж році започатковується заводський музей і розпочинається історичне формування унікальної збірки художнього скла.

У грудні 1957 р. Львівському склозаводу вперше було запропоновано представити зразки виробів для експонування на міжнародних ярмарках в Познані (Польща) і в Кабулі (Афганістан) Наступними етапами утвердження творчих напрацювань стали Всесвітня виставка у Брюсселі в 1958 р. (зі Львівського склозаводу були представлені 56 творів) та виставка «Советская Украина» в Москві в 1960 р. [8:111]. Твори львівських митців стають помітними на експозиціях українських, всесоюзних та міжнародних виставок і ярмарків, з'являються позитивні відгуки на сторінках мистецьких журналів.

З метою покращення художніх якостей виробів та розширення асортименту продукції на підприємствах західного регіону України в 1962 р. на базі Львівського склозаводу № 1 створили виробниче об'єднання «Райдуга». До нього увійшли п'ять заводів Львівської області: Стрийський, Самбірський, Пісочанський, Ходовицький та Нестерівський (тепер – м. Жовква). У 1963 р. на головному підприємстві було збудовано скловарну піч безперервної дії для виробництва посуду з кришталю, а з 1967 р. вперше в СРСР запровадили застосування алмазних кругів для обробки скляних виробів [9:181]. Наприкінці 1960-х рр. на фірмі за рік виготовляли більше 390 найменувань виробів зі скла, а загальна їх кількість становила понад 40 млн. одиниць [2:3]. Серійну продукцію успішно реалізували в колишніх союзних республіках і експортували до понад двадцяти країн світу, а 65 виробам з маркою «Райдуга» було присвоєно державний Знак якості [7:3]. Як зазначала відома дослідниця художнього скла Ф. Петрякова, львівській фірмі справедливо належить назва «Райдуга», адже в її кольоровій палітрі налічується 28 півтонів [3:14].

Основою музейної колекції є авторські праці, в яких художники прагнули виявити власний підхід у роботі з матеріалом, у композиційному, пластичному та кольоровому вирішенні твору. У збірці чільне місце займають унікальні твори, які виготовляли обмеженим тиражом, а часом лише в одному чи двох екземплярах. Переважно це монументальні вази, кубки урочисто-подарункового призначення, виконані з кришталю, декоровані техніками алмазного гранування, гравіювання, матування. Частина тиражної продукції представляють вази для квітів, фруктів, цукерок, кухлі, попільниці, кошачки, тарелі, створені методом пресування з кришталевого і кольорового скла, оздоблені найрізноманітнішими способами.

Однією з найпопулярніших форм тиражованих виробів «Райдуги» були набори для напоїв, основою яких слугують графіни, штофи, дзбанки, компотниці тощо. Досконалістю пластичного виконання вирізняються окремі предмети чи комплекти,

делікатно прикрашені широкими гранями, рифленням. Ніжні акварельні відтінки оживлюють форми посуду, надають виробам елегантності, гармонійності. Характерною ознакою львівського підприємства є вироби, оздоблені позолотою, що нагадує карбування. Значної популярності впродовж усього періоду існування «Райдуги» набула скляна скульптура малих форм, яку започаткував і провадив В. Гінзбург [1:122].

Яскравою творчою індивідуальною манерою позначені роботи більшості митців, що працювали на підприємстві. Для кожного з них притаманні свої характерні виражальні засоби, майстерність втілення творчих задумів, досвід виконавця-склодува і професійного художника. Колекція художнього скла АТЗТ «Райдуга» представляє когорту талановитих митців – Є. Мері, О. Віхарєв, Л. Віхарєва, В. Руденко, В. Яцинич; народні художники України Р. Шах, І. Зарицький, В. Гінзбург; заслужені художники України О. Богуславський, О. Ласовський, Л. Нагорний; майстри алмазного гранування П. Демцьо, С. Кутерного, Р. Крочак, М. Гречаний.

Творчий шлях Євгенії Мері пов'язаний із Львівським склозаводом №1, пізніше – з фірмою «Райдуга». У центрі уваги художниці завжди було проектування масового асортименту виробів: ваз, наборів для напоїв та десерту, склянок, чарок, келихів. Авторка тонко відчувала півтонове скло, його ніжні акварельні нюанси. Її бокали для пива, води, набори для десерта вирізняються надзвичайною легкістю при граничній чіткості контурів. Заслужують на увагу вази з накладного синього скла, декоровані алмазною гранню («Спіраль», «Зигзаг»), вази у формі квітки, де поєднуються прозорі і насичені коричнево-вишневі відтінки, вази з молочного скла з тонкими діагональними розводами.

Художниця створила чимало наборів для пиття, десерту, яким властиві конструкції з простих, вишуканих за силуетом форм, широка палітра кольорів. Посеред інших, привертають увагу набори для вина «Євгенія» з чарками різного кольору та «Сині квадрати», де в ритмі шахматного поля розміщені сірі матовані і прозорі сині площини, жовто-лимонний «Куманець», набір для лікеру «Бухара» з використанням чеканки золотом, набір для коньяка з кобальтового скла, декорований позолотою тощо. Набір для молока виготовлений з ніжного, рожевого, голубого, зеленого опалового скла, доповненого темною, контрастного кольору ліпною ручкою, великий десертний набір «Сонечко» – з прозорого жовтого скла, прикрашений широкими гранями. Зачаровують вишуканою акварельно-пастельною гамою чайний набір з рожевого сульфідного «Майський чай», бочкоподібний набір для компота із марганцевого скла, набір для води, де вдало зіставлено безколірне і кобальтове скло. У чималій кількості наборів

Поєднання традиційних і нових виражальних заходів майстерно застосовувала Є. Мері у створенні дзбанків, їх об'єми кулясті, конусоподібні, циліндричні, з декором або чистою поверхнею, барвисто насичені чи ніжно-ліричні. Художниця результа-

тивно використовувала незвичайні можливості сріблясто-білого сульфідного чи кріолітового скла (ваза з портретом Т. Шевченка), декорує вироби з допомогою піскоструменевої обробки (ваза «Трилисник»), розписує люстром тощо. Її доробок свідчить про тонке відчуття матеріалу, почуття гармонії у композиційному вирішенні предметів побуту і авторських декоративних виробів.

Найбільшою в колекції є збірка творів Романа Шаха (понад 700 од.). Митець володів різноманітними технічними прийомами, його роботи впізнані, позначені яскравою індивідуальною манерою. Сміслові декоративні акценти у вигляді рельєфних композицій втілені автором у великих кришталевих ювілейних вазах: «60 лет СССР», «XXV з'їзд», «Слава праці», «Софія Київська» та ін. Окрім тематичних, митець створив чимало оригінальних, унікальних авторських робіт. До числа кращих належать вази «До сонця», «Дерева», «Неоготик», «Ода склу», «Акорд», «Птахи летять», пластичний ансамбль з набору ваз і блюдо «Срібний метелик» та інші, де простими зображальними засобами підкреслено багаті можливості обробки скла. Р. Шаху належать також цікаві варіанти келихів, де зміщуються композиційні акценти в залежності від форми та призначення. Зустрічаємо вишукані варіанти келихів на високих струнких ніжках, ніжках у формі складних балясин, кульок тощо. Грановані, з делікатним гравіюванням, орнаментовані чи зі сюжетним зображенням або чисті, гладкі півсферичні чаші домінують в наборах для вина «Корона», келихах «Качки», бокалах «Нодус» та «Весільні», наборах келихів «Урочисті», «Ніжність». Прикладом майстерного використання нижніх акварельних відтінків скла є тонкостінні келихи для вина (12 предметів), де кожен забарвлений півтоном іншого кольору.

Посеред чималої кількості різноманітних виробів вирізняється великий столовий набір «Класичний», в якому прості циліндричні об'єми вдало поєднуються з нанесеними на них широкими алмазними гранями. Вишуканими та елегантними є кришталевий набір для десерта «Святковий», декорований фризом зі стилізованих листочків, набір для компота, прикрашений рослинним орнаментом, комплект «Листя осені», набори «Кришталевий», «Писанка», «Тюльпан» та інші. Сяючий полиск граней підкреслює форму виробів, підсилює внутрішню красу скла. Все виразнішою у творчості Р. Шаха ставала тенденція до активної обробки скла, щедрого заповнення поверхні виробу декором, яке однак завжди сповнене винахідливості і водночас почуття міри [5:48].

Інший підхід знаходимо у виробах, де митець активно застосовував насичені кольори. Розвиваючи тему циліндричної чи чотирикутної форми посуду, автор створював з медового скла святковий набір для вина «Беркут». Штоф тут вирішений на основі досконалого моделювання силуетних ліній, а шість склянок – з використанням різного кольору. За подібним принципом виготовлені набір для міцних напоїв «Гуцульська хата», великий сервіз

«Медовий», набір для компота «Ромчик». Приклад поєднання доцільної простоти і яскравих барв знаходимо у виробках із сульфідно-цинкового скла.

Як уже згадувалося, Віталій Гінзбург став ініціатором випуску на Львівському склозаводі № 1 скульптурної пластики малих форм. Підприємство почало тиражувати його зразки з 1962 р. Дрібна пластика зі складроту вирізняється м'якою пластичною ліпкою, що підкреслює декоративні якості матеріалу, надає фігуркам особливої теплоти і легкості. Ранні роботи митця вирізнялися особливою графічністю та виразністю силуетної лінії. Відтворюючи живі форми природи, автор створив образи за допомогою мінімальних засобів. Дотепно компонованим фігуркам завжди притаманні позитивні емоції, м'який гумор. Скульптурки зі серії «На полонині», фігурки ворони, папуги, ящірки, оленів, предмети з композицій «Морське дно», «Гноми», «Рибки», «Пінгвіни» та інші майстер формували зі складроту, зі застосуванням рельєфних наліпів і багатопалітри кольорів.

В. Гінзбург виконував не лише пластику малих форм. З 1970-х рр. художник створює декоративні композиції, де досягав вільної імпровізації, яка нагадувала музику. Вибираючи тему, він роздумував, фантазував, захоплюючись рухом кольору і світла у склі [6:4]. Митець застосовував вільне формування, виконуючи більшість виробів безпосередньо біля скловарної печі. Художня виразність, довершеність образу притаманна його декоративним композиціям «Цикломени», «Грамофон», ансамблям декоративних ваз «Зима», «Флора», «Фіолетова флора», «Гіацинт», «Водяні лілії» тощо. Авторські новації митця відобразилися у декоративній композиції «Квіти водяні», де гутна пластика і вишукана кольорова палітра об'ємних квітів нагадують досконалі сецесійні форми.

Оригінальністю задуму вирізнялися композиція «Салют» зі семи предметів у формі сплюснених, краплеподібних, різновеликих об'єктів на підставках. Автору вдалося передати настрій яскравих ферверків на тлі нічного неба за допомогою введення в чорну масу скла кольорових плям, червоних, білих, жовтих, оранжевих барвистих крапель. В іншій композиції, названій «Скло», автор навмисно підкреслив головні властивості матеріалу, яке, немов би витікаючи з посудини, миттєво застигає, майстерно використав його пластичність, в'язкість у гарячому стані.

Оригінальною та різноманітною є скульптурна пластика В. Гінзбурга. Реальність і фантазія вплетені у безконечні переливи кольору, вільне формування образів скульптур «Пророк», «Синій птах», «Рибки» та інших. Представлені в колекції роботи виявляють непересічний талант художника, широкий діапазон його вдалих авторських знахідок, глибоке розуміння природних властивостей скла, високу технічну майстерність.

Роботи Лідії Віхаревої впізнавані завдяки авторським виражальним засобам, використаним у процесі творення декоративного образу. Майстриня спроектувала чимало наборів для пиття, ансамблів

посуду, ваз з кришталю і кольорового скла. Зразком продукції кінця 1950-х рр. є її набір для компота «Лідія», виконаний з безколірного скла, декорований люстром і позолотою, вази «Пташка на гнізді», «Зима» з криолітового скла, доповненого поліхромним розписом. Вдалі приклади виробів з кришталю представляють десертний набір «Мімоза» і великий набір для напоїв «Урочистий», створений у співавторстві з О. Ласовським. У них відчутне вдале зіставлення конструктивних геометричних форм з орнаментальним графічним візерунком. У першому випадку сульфідно-цинкове скло вигідно підкреслює ритмічну систему, створену градаціями інтенсивності оранжевого кольору в техніці рифлення. У другому варіанті для великого десертного набору використано ніжні фіолетові півтони. Подібні властивості півтонового скла з алмазним грануванням вдало застосовані у столовому наборі «Аметист». Складний орнаментальний узор, створений з квітів, листочків і тонких стеблин прикрашає вази «Кришталевий тюльпан» та «Квітучі кактуси». Авторську інтерпретацію відомих архітектурних мотивів Л. Віхарева ввела в декоративне оздоблення ваз «Львів» і «Портал». Оригінальною є спроба композиційного вирішення кришталевого туалетного набору, куди входить пудреничка, вазочка, флакон і мисочка.

Новий підхід до формотворення і декорування виробів репрезентують роботи Олега Богуславського та Олександра Ласовського, які долучилися до творчого колективу підприємства на зламі 1960–1970-х рр. Помітне місце у музейній колекції займають їхні монументальні вироби радянського періоду з сюжетними зображеннями. Такими є, зокрема, вази «Дан приказ ему на запад» (1970), «Пам'ять» (1985), «Діти різних народів» О. Богуславського, де зображальні мотиви і текстові вставки виконані графічно. Хоч зображення людських постатей тут стилізоване, багатопланова композиція приводить іноді до надмірної деталізації. Посеред виробів О. Ласовського виділяється ваза «Москва», де у величній, могутній композиції декор вирішений у вигляді лінійних зображень кремлівських веж. Характерними прикладами використання портретних медальйонів, сюжетних вставок та рослинного орнаменту, виконаних у техніці алмазного гранування, є ваза «Ленін» (1978), ваза-кубок «Києву – 1500», виставкова ваза «Людкевич» (О. Ласовський) і кубок «Ювілейний» (О. Богуславський). Обидва художники створили також серію робіт, присвячених спортивній тематиці, олімпіаді в Москві 1980 р. Серед них – вази-кубки «Олімпійський» і «Спорт», ваза «Олімпійський вогонь» (О. Ласовський), вази «Чемпіон світу» та «Кращому футболісту» (О. Богуславський).

Особливе зацікавлення викликають вироби названих митців, створені поза радянською тематикою. Так, вдале образно-асоціативне трактування задуму, вирішене лаконічними засобами, присутнє у комплектах ваз О. Ласовського «Зима у Карпатах», «Срібло осені», «Соняшник Ван Гогу», композиціях «Архаїка» та «Будяки», в декоративному ан-

самблі «Водограй». Майстерно і витончено використовує систему декору О. Богуславський у вазах «Лотос», «Крокуси», наборах ваз «Дош», «Червона калина», «Ромби» та багатьох інших. На основі інтерпретації архітектурних мотивів Львова створені серії робіт О. Ласовського «Архітектура Львова» (1997) та «Пам'ятки архітектури Львова» (1998), а також серія «Львів» (1997) і блюдо «Львів архітектурний» О. Богуславського.

Окрім названих виробів, митці створили чимало наборів для пиття, сервізів, окремих келихів, дзбанів тощо. Назвемо окремі з них: великий набір «Святковий», комплекти «Срібне листя» та «Олесь», набір для горілки «По воду», композицію «Карпати» авторства О. Ласовського; гарнітур посуду «Королівський», десертний набір «Кришталева квітка», комплект посуду «Олег» О. Богуславського. Плідні пошуки й експерименти проявилися у процесі створення вишуканих бокалів «Весільні» та «Промені», келихів «Для принцеси», набору для напоїв з марганцевого скла (О. Ласовський), бокалів «Шахмати» та «Атланти», келихів «Мімоза» (О. Богуславський). Вдалою спробою О. Ласовського стало створення гетьманської булави у склі, поверхня якої щедро орнаментована дрібним грануванням.

У музейній колекції привертають увагу роботи Леоніда Нагорного. Їм притаманна особлива художня виразність, чітке врівноваження форми та декору. Подібно до інших, митець не зміг уникнути теми радянських свят, що відображено в масивних виставкових вазах «Перемога» (1975), «Перемога СРСР» (1980), «40 років перемоги» (1985). В останній монументальна постать воїна-переможця доповнена цифровими написами ювілейних дат.

Справжня майстерність автора розкривається в інших виробах. Так, наприклад, ніжні вербові гілки прикрашають масивні кришталеві вази «Верба», квітковий орнамент виразно домінує у комплекті «Білі квіти», розлогим пальмовим листям оздоблено вазу «Комплімент». Делікатністю ретельно виконаного орнаментального декору приваблюють комплекти ваз «Надія» і «Нагірний», вази «Галич», «Листки», «Алмазні смуги». Новизна та оригінальність вирішення задуму привертають увагу в композиції «Кришталева перлина», що складається з двох частин: зовнішня – у формі півкулястої мушлі, стінки якої прикрашені широкими ввігнутими гранями; друга – внутрішня, у формі кулі, декор якої поєднує матування і прозорі округлі впадини, що нагадують перлину. Ваза «Київський каштан» – масивна, півсферичної форми, стінки якої вкриті стилізованим листям каштану і плодами, створює настрій осінньої пори. На загал не властиві гутному склу прямокутні форми використовує автор при створенні ансамблів декоративних ваз, наборів «Діловий» та «Скринька».

Варто відзначити пошуки Л. Нагірного в сенсі удосконалення і новаторства у формах і декорі виробів на ніжці. Його набір келихів «Квіти польові», серії бокалів «Святкові», «Чудовий», «Віночок», «Рожевий віночок» вражають витонченою пластикою силуетних ліній, різноманітністю ніжок у ви-

гляді кульок чи різних за конструкцією балясин. Вони тонко декоровані технікою гранування, матованого гравіювання. Окремі набори прикрашають горизонтальні смуги рожевого люстру, вкриті дрібним віночком рослинного орнаменту, що ефективно збагачує виріб, надаючи йому святкового і, разом з тим, лірично-інтимного настрою.

Результатом активної творчої роботи провідних художників фірми «Райдуги» стала групова виставка «Скло, художник, завод», яка відбулася у виставкових залах МЕХП у 1984 р. Вона дала можливість підвести певні підсумки, визначити основні напрямки подальшого розвитку художнього скла на підприємстві. На виставці експонувалося більше ста робіт шести авторів – Р. Шаха, Л. Віхаревої, В. Гінзбурга, О. Богуславського, О. Ласовського та Л. Нагорного. Головним організатором і натхненником акції була згадана вище Ф. Петрякова [10:2–12].

У нових економічних умовах, внаслідок відсутності державної політики в ділянці розвитку художньої промисловості, наростаючого податкового тиску, у 1995 р. об'єднання «Райдуга» перестало працювати. На базі головного підприємства створили Акціонерне товариство закритого типу (АТЗТ), власниками якого стали працівники заводу [9:183]. Короткотривала активізація діяльності підприємства не врятувала ситуації. У наступні роки через високі ціни, заборгованість за газопостачання, електроенергію, невиплати заробітної плати АТЗТ «Райдуга» оголосило себе банкрутом, а у 2000 р. було закрито і його музей ліквідовано.

Зусиллями художників заводу В. Гінзбурга і О. Ласовського, мистецтвознавця Ф. Петрякової та завдяки клопотанням і підтримці професорсько-викладацького складу Львівської національної академії мистецтв та Львівської організації Спілки художників музейну колекцію вдалося зберегти у повному складі і у 2004 р. передати до фондів МЕХП. Таким чином, музейна збірка поповнилася мистецькими виробами, які створили протягом 1950-1990-х рр. художники та майстри заводу.

Висновки. Художні вироби зі скла, спираючись на вікові народні традиції, з плином часу, набувають особливої цінності, нового сенсу в якісному та кількісному вимірах. Виробництво художнього скла у Львові, на фірмі «Райдуга» переконливо підтверджує активний поступ у творчості місцевих художників, ефективно удосконалення ними попередніх мистецьких напрацювань. Унікальна колекція авторських виробів засвідчує високий рівень розвитку та професійні здобутки української скляної промисловості другої половини ХХ століття. Технологічні знахідки і мистецькі якості широкого асортименту продукції підприємства «Райдуга» творять багате історичне надбання, яке стало вагомим доповненням до базової колекції зарубіжного і українського скловиробництва ХІ – поч. ХХ ст., що зберігається у фондових збірках МЕХП.

УДК 791.87

Анатолій ПАВКО,

доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри суспільних та політичних
наук НАУ, заслужений працівник культури
України, лауреат премії М. С. Грушевського
НАН України, відмінник освіти України
м. Київ, Україна

ЦИРК ЯК УНІКАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Голубець Г.* Професійне декоративно-ужиткове мистецтво в музейних колекціях Львова (1950 – 1990-ті роки). – Львів: Колір ПРО, 2015. – 240 с.
2. Львівська скляна фірма «Райдуга»: Каталог. – К.: Реклама, 1968. – 16 с.
3. *Петрякова Ф.* Фірма «Райдуга» // Декоративное искусство СССР. – 1966. – № 12. – С. 13-15.
4. *Петрякова Ф.* Українське гутне скло. – К.: Наукова думка, 1975. – 158 с.
5. *Петрякова Ф.* Митці художнього заводського скла. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К.: Наукова думка, 1975. – С. 39-51.
6. Пластика із скла Віталія Гінзбурга. Каталог. Автор-упорядник Ф. Петрякова. – Облполіграфіздат. – Львів, 1989. – 19 с.
7. Райдуга. Каталог изделий. Хрусталь, стекло, скульптура. – Львов: Олполиграфиздат, 1984. – 48 с.
8. *Рожанківський В.* Українське художнє скло. – К.: Академія Наук УРСР, 1959. – 149 с.
9. *Скоропадова Г.* Типологія і художні особливості скляних виробів Львівської фірми «Райдуга» // Народознавчі зошити. 2007. – № 1-2. – С. 177-194.
10. Стекло, художник, завод: Каталог / Автор-составитель Ф. Петрякова. – Львов: Облполиграфиздат, 1984. – 12 с.

REFERENCES

1. *Golubecz` G.* Profesijne dekoraty`vno-uzhy`tkove my`steczstvo v muzejny`x kolekcijax L`vova (1950 – 1990-ti roky). – L`viv: Kolir PRO, 2015. – 240 s.
2. L`vivs`ka sklyana firma «Rajduga»: Katalog. – K.: Reklama, 1968. – 16 s.
3. *Petryakova F.* Fy`rma «Rajduga» // Dekoraty`vnoe y`skusstvo SSSR. – 1966. – # 12. – S. 13-15.
4. *Petryakova F.* Ukrayins`ke gutne sklo. – K.: Naukova dumka, 1975. – 158 s.
5. *Petryakova F.* My`tci xudozhn`ogo zavods`kogo skla. // Materialy` z etnografiji ta my`steczstvoznnavstva. – K.: Naukova dumka, 1975. – S. 39-51.
6. Plasty`ka iz skla Vitaliya Ginzburga. Katalog. Avtor-uporyadny`k F. Petryakova. – Oblpoligrafizdat. – L`viv, 1989. – 19 s.
7. Rajduga. Katalog y`zdely`j. Xrustal`, steklo, skul`ptura. – L`vov: Olpoly`grafy`zdat, 1984. – 48 s.
8. Rozhankivsky` V. Ukrayins`ke xudozhnye sklo. – K.: Akademiya Nauk URSR, 1959. – 149 s.
9. *Skoropadova G.* Ty`pologiya i xudozhni osobly`vosti sklyany`x vy`robiv L`vivs`koyi firmy` «Rajduga» // Narodoznavchi zoshy`ty`. 2007. – # 1-2. – S. 177-194.
10. Steklo, xudozhny`k, zavod: Katalog / Avtor-sostavitel` F. Petryakova. – L`vov: Oblpoly`grafy`zdat, 1984. – 12 s.

Павко А. І. Цирк як унікальний культурно-мистецький феномен. У статті на основі залучення різноманітних соціогуманітарних досліджень висвітлено особливості та прикметні риси цирку як унікального культурно-мистецького феномену. Значну увагу в ній приділено мистецьким традиціям Національного цирку України.

Ключові слова: цирк, феномен, цирковий трюк, цирковий манеж, артист цирку, цирковий оркестр.

Павко А. И. Цирк как уникальный культурно-художественный феномен. В статье на основе привлечения различных социогуманитарных исследований освещены особенности и отличительные черты цирка как уникального культурно-художественного феномена. Значительное внимание в ней уделено художественным традициям Национального цирка Украины.

Ключевые слова: цирк, феномен, цирковой трюк, цирковой манеж, артист цирка, цирковой оркестр.

Pavko A. Circus as a unique cultural and artistic phenomenon. The article on the basis of domestic and international social and humanitarian research elucidates the peculiarities and characteristics of the circus as culture phenomenon. The attention is paid to the artistic traditions of the National Circus of Ukraine.

Keywords: circus, phenomenon, circus stunt, circus arena, circus actor, circus bend.

Стаття надійшла до редакції 15 травня 2018 року

© Анатолій Павко, 2018

Постановка проблеми. У різноманітній фаховій соціогуманітарній літературі мистецтво цирку традиційно розглядається в якості феномену культури, як самобутнє і неповторне художнє видовище, здатне нести людям радість, істинну насолоду [1: 4]. В універсальній енциклопедії «Цирк», яка витримала декілька видань і не втратила свого культурного і мистецького значення по сьогодні, термін «цирк» живається в таких трьох смислових значеннях: 1) особливий вид мистецтва, одним з основних засобів якого є трюк; 2) узагальнене найменування всіх видів видовищних номерів, програм, вистав, спектаклів, здійснюваних засобами циркової виразності; 3) спеціальна видовищна споруда з куполовидним покриттям, манежем, амфітеатром, з сидіннями для глядачів [11: 358].

Аналіз останніх досліджень та публікацій Питання мистецьких особливостей цирку знайшли своє часткове або ж фрагментарне. висвітлення в наукових і науково-популярних дослідженнях вітчизняних і зарубіжних авторів: К. Дементьєва [2], Є. Кузнецова [5], М.Рибакова [6], М.Татарського [9], Й. Черненка [12], В. Владимірова [1], Ю. Дмитрієва [11], Д. Жандо [3] та ін.

Мета статті полягає в тому, щоб, спираючись на дослідження попередників, комплексно і системно висвітлити основні особливості цирку як унікального і оригінального культурно-мистецького осередку.

Виклад основного матеріалу. Історичні витоки сучасного цирку пов'язані з виникненням у XVI столітті в Західній Європі манежу або цирку, на якому вершники виконували складні вправи на коні. Авторитетні дослідники з історії світового цирку вказують на те, що сучасний цирк народився в середині XVIII століття в Англії. У 1772 році Ф. Астлей створив перший стаціонарний королівський цирк у Лондоні. Проте спеціальні приміщення і назва «цирк» з'явилися дещо пізніше – наприкінці XVIII – початку XIX століття, коли брати Франконі спорудили в Парижі круглий будинок для циркових вистав і назвали його цирком (від латинського «circus» – коло). В грудні 1807 року паризькі афіші сповістили про відкриття «Цирку Олімпік» (Олімпійського цирку). З того часу слово «цирк» міцно ввійшло в мову всіх народів світу для визначення нового виду мистецтва [12, с. 6]. Отже, колискою цирку є Англія, а його столицею – Париж. Слід відзначити, що серцем цирку була і залишається арена. До речі, працівники цирку й досі називають арену – манежем – 13 м у діаметрі. Незалежно від розміру цирків світу, кількості місць для глядачів і циркової програми, розмір арени залишається незмінним. Інакше важко було б розраховувати свої дії акробатам, дресирувальникам та іншим артистам [9, с. 8]. У цирку можуть бути відсутні окремі технічні пристрої, він може не мати театральної сцени чи водного басейну, але без арени він неможливий. Адже арена, на думку Є.Кузнецова, є загальнообов'язковою виробничою площадкою сучасного цирку [5: 11]. Проте існують й альтернативні погляди на історію становлення його критеріальних ознак. Так, наприклад, історик і теоретик циркового мистецтва Ю. Дмитрієв не пов'язує у своїх працях циркове видовище з наявністю манежу, оскільки циркові виступи здавна відбувалися і відбуваються на різних площадках в різних країнах [6:9]. Слід підкреслити, що сучасний цирк об'єднує найрізноманітніші за походженням, формою, характером та змістом види видовищ, починаючи від дресирування тварин чи приборкання хижаків і закінчуючи найрізноманітнішими жанрами найзництва, гімнастики і клоунади. Цирк – це фабрика дотепного гумору, оптимістичного настрою, комфортного і приємного почуття радісного настрою. Свого часу відомий медик середньовіччя Абураз Парє, високо оцінюючи значення виступів циркових артистів для поліпшення психологічного стану громадян, зазначав: «Приїзд комедіантів до міста приносить більше користі здоров'ю його мешканців, ніж будь-яка аптека» [10: 8]. Зазначимо також, що відомий культуролог М.Бахтін одним із важливих факторів культурогенезу вважає гру, що найбільш яскраво виявляє себе через сміх і свято, в яких поєднується реальна форма життя та його ідеальна форма. Циркове мистецтво повною мірою відповідає цим критеріальним чинникам оптимістичної життєвої реальності людини. Сміх це основа морального здоров'я суспільства. Цирк наповнений бурхливим і яскравим життям артистів різних жанрів. На цирковому манежі, вкритому барвистим килимом, акробати й жонглери, дресирувальники й гімнасти, музикальні ексцентрики й фокусники немовби змагаються між собою у вмінні створювати святковий піднесений настрій.

Специфіка і, разом з тим, унікальність циркового мистецтва знаходять свій вияв в тому, що воно є зрозумілим і легко сприймається людьми всіх соціальних і вікових категорій. Оптимістичне сприйняття феномену циркового шоу як пересічними громадянами, так і більш обізнаними у цьому мистецтві фахівцями метафорично влучно передав відомий український поет М.Рильський у своєму вірші «Цирк», який вперше було надруковано 10 грудня 1939 року в «Літературній газеті». Прислухаймося до цих поетичних рядків:

Дитя і воїн, син і мати,
І наймолодший, і старий
Сміялись, тішитись, плескати
Ідуть під купол цирковий.
Слова тут бистрі, як рефрени
Дотепословця Беранже
Тут гострі пахоці арени,
І трубить слон, і кінь ірже
І під склепінням людське тіло
Влітає дивовижно-сміло,
І у грудях стискає дух
Математично-строгий рух [8, с. 382].

Глибоко проникливі і щирі поетичні слова М. Рильського передають найбільше враження, найсолодші спогади його дитинства – відвідування дивовижних вистав Київського цирку, в якому виступали «вчені» тварини знаменитого дресирувальника

В. Дурова [7:9]. Сучасний цирк, незважаючи на його трансформації у багатоманітні шоу, використання ним різних експериментальних форм та майданчиків на взірць французького цирку Дю Солей, все ж залишається класичним за своєю мистецькою природою, переважно у вигляді дивертисменту. На авторитетну думку фахівців, головним в цирку була і є необхідність вражаючого трюку [4]. В наші дні ми є свідками зростання популярності цирку як унікального виду мистецтва. Мабуть це відбувається через те, що публіка відчуває певну психологічну втому від інших не досить виразних видовищ. А, між тим, саме під куполом цирку відбувається неперевершена демонстрація самовідваги людини, її хоробрості, впертості, наполегливості, натхненно-працелюбства, постійного прагнення до створення мистецьких зразків прекрасного. Важливе значення для цирку мають національні почуття публіки, яка захоплено спостерігає за мистецьким видовищем. Глядачі відчувають гордість за високу майстерність своїх співвітчизників, які демонструють всьому світу творчі переваги і здобутки національного цирку. Необхідно також зважати на те, що в цирку немає місця таким людським вадам, як дріб'язковість, підлість, несправедливість. Адже тут панує шляхетність, причому вона є справжньою, непідробною. В цирку живе прагнення до дива, щоб неможливе зробити можливим, тут мрія стає реальністю, а фантазія входить в повсякденність [3:5]. На думку французького дослідника Домініка Жан-до, цирк займає у царині мистецтва особливе місце. Цирк є мистецтвом візуальним, якому непідвладні мовні бар'єри, а разом з тим – універсальним, яке доступне будь-якій публіці [3:7]. Особливістю циркової художньої діяльності є те, що об'єктом діяльності в багатьох жанрах циркового мистецтва виступає власне тіло артиста (гімнаста, еквілібриста, атлета та ін.), власні особистісні особливості (клоуни, дресирувальники). Саме креативність є важливим компонентом творчого потенціалу циркового артиста. У зв'язку із зростанням науково-пізнавального і прикладного інтересу до тілесної і духовної досконалості людини особливої актуальності набуває дослідження психологічних особливостей циркової художньої діяльності [2:1]. З нашої точки зору, феномен цирку обумовлений, насамперед тим, що цирк є синтетичним, проте самостійним і самобутнім видом мистецтва. Його не варто розглядати у культуротворчому сенсі як певне розгалуження театру, естради і спорту. Слід зазначити в цьому зв'язку, що для розкриття змісту твору, створення художніх образів цирк і театр користуються різними мистецькими засобами, розмовляють з глядачем різними мовами. Відрізняється цирк і від спорту, хоча, на перший погляд, здається, що циркові артисти, як і спортсмени, використовують одні і ті ж самі трюки. Проте, якщо в спорті трюк має чітко окреслене утилітарне значення, допомагаючи гімнастам і акробатам встановленню рекордних результатів на міжнародних спортивних змаганнях, то на цирковому манежі він виступає в якості одного з основних елементів худож-

ньої мови, створення художнього образу. Суттєвою є також відмінність у демонструванні тварин зоопарку і цирку. Якщо в першому випадку, це звичайна виставка звірів, то в другому – втілення принципів мистецтва. Зазначимо, що виступи дресирувальників, гімнастів, акробатів, ілюзіоністів та інших учасників циркової вистави стають художнім витвором мистецтва тільки тому, що вони за допомогою специфічних художніх засобів створюють естетичне видовище. До речі, у кожному цирковому номері є певний зміст, втілений у досконалу художню форму. Виступ циркового артиста є цілісним художнім твором, завершеним і в акторському виконанні, і в режисерському трактуванні, музичному супроводі, костюмі, реквізиті. У мистецькому розумінні циркова програма це єдиний спектакль, об'єднаний загальною художньою ідеєю [12:4]. Цирковий спектакль – це завжди яскраве, кольористе, незвичайне видовище, яке наповнює серця глядачів радістю, оптимізмом, вірою в себе, захопленням сміливістю, спритністю, винахідливістю, дотепністю циркових артистів: повітряних гімнастів та акробатів, жонглерів та ілюзіоністів, наїзників і дресирувальників, еквілібристів та клоунів [6:8].

Як свідчить вітчизняний та світовий досвід циркової діяльності, велике значення для неї має музика. Не випадково цирковий оркестр є важливим елементом і прикметним атрибутом художньої вистави на арені. Музика є складовою частиною атракціону. В манежі лунають мелодії П. Чайковського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Р. Глієра, І. Поклада, Ю. Рибчинського, П. Майбороди та інших композиторів. Наприклад, під час виконання складних і досить небезпечних еквілібричних трюків, артисти цирку впевнено балансують, виконуючи з майстерністю складні акробатичні номери. При цьому радісне почуття легкості виконання митцями циркових номерів не залишає нас – глядачів. Значною мірою це через те, що фантастична майстерність артистів підсилена музикою. Вона може бути мелодійною, іноді тривожною, проте завжди дотримується оптимістичної домінанти. Практично в кожній цивілізованій країні світу є цирк, функціонують циркові установи. Потрібно зазначити, що в Україні цирк займає особливе місце в системі соціокультурних відносин та мистецтва. Адже в нашій країні циркове мистецтво переконливо демонструє потужний і динамічний розвиток тих пріоритетних його жанрів, в яких артисти демонструють і спритність, і мужність, і технічну вправність, і красу натренованого людського тіла, і різнобічну ексцентрику, і трюки як вираз вищої майстерності, досконалості, винахідливості.

Однією з візитівок України, її різнобарвного видовищного, культурно-мистецького життя є Київський цирк, який має глибокі історичні традиції і вагомий творчі здобутки. Нагадаємо, що перший стаціонарний кам'яний цирк у Києві відкрив у 1875 році француз Гергоньє (на місці нинішнього Національного академічного театру імені Лесі Українки), а в 1903 році відомий дресирувальник коней П. Крутиков збудував багатоярусний цирк, що був одним з найкращих в країні [9:9].

В сучасних умовах Київський цирк асоціюється з монументальною будівлею, з колонами при вході та великим світлим куполом. Цей добре відомий киянам та гостям столиці будинок підноситься на площі Перемоги. Урочисте відкриття нової циркової будівлі, побудованої за проектом архітектора В. Жукова, відбулось 9 листопада 1960 року. Ця чудова монументальна споруда стала прикрасою площі та міста Києва. Зала для глядачів нового цирку була розрахована більш ніж на 2000 чоловік. Зазначимо, що сезон 1960 року розпочався цирковим спектаклем «Для вас, кияни» [6:204]. Київ завжди був і залишається «цирковим містом». Використання цього поняття в середовищі артистів не лише пов'язують з наявністю в столиці України будівлі стаціонарного цирку. В Києві, насамперед, цінують і люблять цирк, в ньому багато не лише палких прихильників, але і справжніх знавців циркового мистецтва, які гідно зможуть оцінити досягнення і всі тонкощі номерів, які виконують артисти. Не дивлячись на всі труднощі, пов'язані з розпадом СРСР, ліквідацією «Союздержцирку», переходом до ринкових відносин, припинення функціонування єдиного центру – Москви, Київський цирк на межі ХХ-ХХІ століть продовжував творчу і плідну роботу. За цей період глядачі побачили багато цікавих програм, серед яких: «Арена дружби» (1998), «Великий європейський цирк» (1998), «Цирк на воді» (2001), «Вам посміхаються звірята» (2001), «Африканські сафари» (2002) та ін. [6:293].

Найбільшому і найстарішому цирку України – Київському, в 1998 році Указом Президента України було надано статус Національного цирку України. Крім Національного цирку в нашій країні діє 11 державних цирків, дві державні циркові дирекції і три державні циркові підприємства [6:293]. Кузнею мистецьких кадрів для Національного цирку та інших провідних циркових установ країни є Київська муніципальна академія естрадного і циркового мистецтва. Професійна майстерність, всебічні знання й культура, вміння наполегливо шукати й знаходити нове, інноваційне в царині мистецтва – ось те головне, що прагнуть прищепити викладачі академії своїм вихованцям. Свого часу видатний артист і педагог театральної сцени К. Станіславський назвав цирк найпрекраснішим місцем на землі. У справедливості цих слів не важко переконатися, відвідавши чудові, дивовижні вистави Національного цирку України. Вражаючими і захоплюючими у видовищному сенсі є нові програми Київського цирку – «Цирк на воді» (2017) та «Сонячні чари» (2017). Варто вказати на те, що в казці-мандрівці під назвою «Сонячні чари» системно і гармонійно поєднані всі основні жанри циркового мистецтва – від акробатів, жонглерів та повітряних гімнастів до дресировальників тварин. Неймовірним за оригінальністю та ефектністю є атракціон з великими бенгальськими тиграми та африканськими левами. Прикметною рисою цієї вистави є й те, що в ній бере участь величезна кількість артистів і тварин. Необхідно підкреслити, що багатолітні успішна творча діяльність Національного цирку

України обумовлена, перш за все, створенням сильної і перспективної команди митців у царині циркового мистецтва, розробкою та ефектною демонстрацією оригінальних художніх програм, призначених як для прокату в цирку, так і для його гострої діяльності як в межах країни, так і за кордоном. Разом з тим, Київський цирк перебуває у постійному творчому пошуку, постійно удосконалюючи циркові трюки і номери. Важливим брендом Київського цирку є його естрадний оркестр, талановиті артисти якого демонструють тонке розуміння особливостей циркової музики. Нинішнім головним диригентом і керівником джаз-оркестру Національного цирку є народний артист України М. Резницький. Він захоплено і ретельно працює з музикантами оркестру над партитурою окремих номерів і циркових спектаклів. М.Резницький є автором музики, написаної для багатьох циркових програм і спектаклів. Випускник Тбіліської консерваторії він віртуозно грає на саксофоні.

Історія становлення і розвитку циркової артистичної діяльності в Києві, переконливо вказує на те, що уславленим високопрофесійним творчим колективом Національного цирку України накопичено унікальний мистецький потенціал, на його манежі постійно розвиваються традиції «сенсаційних виступів». Наприклад, неприхований інтерес у глядачів викликає унікальний за складністю та видовищністю атракціон з дресированими хижими звірями, створений свого часу подружжям Людмили і Володимира Шевченків. Прем'єра цього атракціону відбулась у 1967 році. Всього ж артисти Київського цирку продемонстрували глядачам 18 атракціонів з хижими тваринами. Широко відомим у нас в країні і за кордоном був атракціон «Ми і тигри». До речі, на гастролях у Франції, які відбулись на початку 80-х років минулого століття, тодішній мер Парижу Жак Ширак нагородив Володимира та Людмилу Шевченко золотою Почесною медаллю міста Парижа [6:241]. Ця нагорода, як і багато інших, є свідченням високого світового визнання артистів Київського цирку. Потрібно зазначити у цьому зв'язку, що видатні українські дресировальники, народні артисти СРСР і Української РСР створили свій власний і неповторний стиль дресури з хижаків, запрошуючи звірів під час циркового атракціону до співучасті щодо реалізації мистецьких проектів дресировальників. Такий метод демонстрації трюків за участю тварин створює на манежі атмосферу розкутості та імпровізації [6:231]. Глядачів особливо приваблює в цьому цирковому атракціоні те, що дресировальники не вимагають від звірів сліпої покірності. Проте, як відомо, відносини людей та хижаків на цирковій арені позбавлені ілюзій і складаються інколи досить напружено. Мистецькі традиції видатних дресировальників і блискучих артистів Володимира і Людмили Шевченко сьогодні продовжують їх талановиті учні – Микола та Юлія Козирєви. Слід зробити акцент на тому, що проблема атракціонів з тваринами у столичному цирку є досить актуальною в сучасних умовах. Вона стала об'єктом активного, іноді гострого, дискусійного

обговорення у владних структурах, періодичних виданнях, різноманітних інформаційних сайтах в контексті розробки пріоритетів, напрямів і тенденцій реформування циркової галузі в Україні. У зв'язку з оголошенням у 2016 році Міністерством культури України конкурсу на посаду генерального директора Державного підприємства «Національний цирк України» значно збільшилась кількість критичних стріл та безпідставних звинувачень, спрямованих на дискримінацію керівництва столичного цирку стосовно умов утримання тварин та методики їх дресирування цирковими артистами. На сторінках столичної преси можна знайти безапеляційні твердження про те, що в питаннях дресирування тварин, як і в питаннях фінансово-господарської діяльності, Національний цирк значно відстає від реалій сучасного життя, демонструючи «вірність ідеалам минулого століття». Проте спираючись на об'єктивні сьогоднішні Національного цирку України та враховуючи компетентну точку зору фахівців у царині циркового мистецтва, можна з впевненістю стверджувати, що тварини в нашому улюбленому цирку оточені належною турботою і любов'ю, а для використання відповідних трюків дресирувальники користуються виключно методами безболісної дресури [4]. Глибоку занепокоєність громадськості Києва і України в цілому викликають також наміри уряду приватизувати по всій країні сім цирків, серед яких і Національний цирк. За майже ніж 150 років свого існування уславлений Київський цирк досяг значних творчих звершень, у царині циркового мистецтва завоював велику популярність серед вітчизняних та зарубіжних глядачів. Національний цирк України під керівництвом народної артистки СРСР Л. Шевченко переконливо демонструє відповідність своєї високопрофесійної художньої діяльності найвищим критеріям і зразкам світового циркового мистецтва. Керівник авторитетної циркової установи докладає максимум зусиль для того, щоб зберегти свою циркову сім'ю. Цирк, яким пишається країна, яскравим і життєрадісним мистецтвом якого пристрасно захоплюються глядачі і митці, має всі підстави для морально-психологічної, творчої та фінансової підтримки колективу з боку українського парламенту та урядових структур.

Висновки та перспективи дослідження. Отже, мистецтво цирку є унікальним явищем як у суспільно-культурному, так і культурно-мистецькому сенсі. Реалізація цих важливих соціальних і мистецьких функцій цирку, їх синтетичне поєднання відкриває в сучасних умовах нові перспективні можливості і стратегічні обрії перед цирковою галуззю України.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Владимиров В. А.* Цирк как феномен культуры: автореф. дис. на соискание научной степени канд. филос. наук – М., 1986. – 23 с.

2. *Дементьева К. Г.* Психологичні особливості художньої діяльності артистів цирку: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. психол. наук. – Одеса, 2011. – 19 с.

3. *Жандо Доминик.* История мирового цирка: Пер. с фр. – М.: Искусство, 1984.- 192 с.

4. *Кий О. Д.* Пропозиція щодо реформування галузі циркового мистецтва в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kiy.ua/2016/10/16/>.

5. *Кузнецов С.* Цирк: происхождение, развитие, перспективы. – М.: Изд-во «Искусство», 1971. – 415 с.

6. *Рыбаков М. А.* Киевский цирк: люди, события, судьбы. Изд-е 2-е, дополн. и испр. – К.: Атика, 2006. – 304 с.

7. *Рильський М. Т. Вибрані твори: у 2 т. /* Редкол.: Павличко Д. В. (голова), Зяблюк М. П. (заступник голови) та ін. – К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2005. – Т.1: Вірші. Поєми. Вступна ст. Панченка В. Є.; Укладачі: Колесник В. Л., Панченко В. Є., Слободяник А. Я. – 608 с.

8. *Рильський, М. Т. Зібрання творів у двадцяти томах. Художні твори. Томи 1-11. Том другий: Поезії 1930-1941.* – К.: Наукова думка, 1983. – 440 с.

9. *Татарський М.С. Чарівний світ цирку.* – К.: Вид-во «Радянська школа, 1973. – 80 с.

10. *Цирк, тільки цирк!* – К.: Мистецтво, 1973. – 80 с.

11. *Цирк. Маленькая энциклопедия.* – 2-е изд. Перераб. и доп. [Сост. А. Я. Шнеер, Р. Е. Славский]; Гл.ред. Ю. А. Дмитриев. – М.: Советская энциклопедия, 1979 г. – 448 с.

12. *Черненко Й. М.* Мистецтво цирку. – К., Державне вид-вообразотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 46 с.

REFERENCES

1. *Vladymyrov V. A.* Tsyryk kak fenomen kul'tury: avtoref. dys. na soyskanye nauchnoy stepeny kand. fylos. nauk – M., 1986. – 23 s.

2. *Dyemyent'yeva K. H.* Psykholohichni osoblyvosti khudozhn'oyi diyal'nosti artystiv tsyrku: avtoref. dys. na zdobuttya naukovoho stupenya kand. psykhol. nauk. – Odesa, 2011. – 19 s.

3. *Zhando Domyryk.* Ystoryya myrovoho tsyrka: Per. s fr. – M.: Yskusstvo, 1984.- 192 s.

4. *Kiy A. D.* Predlozheniye po reformirovaniyu galuzi tsirkovogo iskusstva v Ukraine [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.kiy.ua/2016/10/16/>.

5. *Kuznetsov S.* Tsirk: proiskhozhdeniye, razvitiye, perspektivy. - M.: Izd-vo «Iskusstvo», 1971. - 415s.

6. *Rybakov M. A.* Kiyevskiy tsirk: lyudi, sobytiya, sud' by. Izd-ye vtoroye, dopoln. i ispr. - M.: Atika, 2006. – 304 s.

6. *Rybakov M. A.* Kyevs'ky tsirk: lyudy, sobytiya, sud'by. Yzd-e 2-е, dopoln. y yspr. – K.: Atyka, 2006. – 304s.

7. *Ryl's'kyy M. T.* Vybrani tvory : u 2 t. / Redkol.: Pavlychko D. V. (holova), Zyablyuk M. P. (zastupnyk holovy) ta in. – K.: Vyd-vo «Ukrayins'ka entsyklopediya» im. M. P. Bazhana, 2005. – T.1: Virshi. Poemy. Vstupna st. Panchenka V.YE.; Ukladachi: Kolesnyk V.L., Panchenko V.YE., Slobodyanyk A.YA. – 608 s.

8. *Ryl's'kyy M.T.* Zibrannya tvoriv u dvadtsyaty tomakh. Khudozhni tvory. Tomy 1-11. Tom druhyy: Poeziyi 1930-1941. – K.: Naukova dumka, 1983. – 440 s.

9. *Tatars'kyy M.S.* Charivnyy svit tsyrku. – K.: Vyd-vo «Radyans'ka shkola, 1973. – 80 s.

10. *Tsyryk, til'ky tsyrk!* – K.: Mystetstvo, 1973. – 80s.

11. *Tsyryk. Malen'kaya entsyklopedyya.* – 2-e yzd. Pererab. y dop. [Sost. A. YA. Shneer, R. E. Slavskyy]; Hl.red. YU. A. Dmytryev. – M.: Sovet-skaya éntsyklopedyya, 1979 h. – 448 s.

12. *Chernenko Y.M.* Mystetstvo tsyrku. – K., Derzhavne vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoyi literatury URSR, 1962. – 46 s.

Стаття надійшла до редакції 23 квітня 2018 року

УДК 75.046.3 (477.87)

Петро ХОДАНИЧ,*кандидат педагогічних наук,
доцент Закарпатського інституту
післядипломної педагогічної освіти,
м. Ужгород, Україна***ХРИСТІЯНСЬКА ІДЕОЛОГЕМА
В СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСІ ЗАКАРПАТТЯ**

Ходанич П. М. Христианская идеология в современной живописи Закарпатья. В статье исследуются проблемные вопросы свободы совести и свободы творчества, их роль в формировании мировоззрения художника в процессе создания новой украинской национальной культуры. Внимание автора сосредоточено на возрождении христианской свето-глядной идеи в современном искусстве Закарпатья как одного из ведущих направлений в истории искусства в целом. Рассматривается процесс формирования художественно-стилевых и тематических направлений в сфере традиционного и авторского иконописи, влияние христианской идеологии на создание жанровой живописи, тематического пейзажа и натюрморта в течение 1985-2017 гг. На примере творчества Ю. Герца, Т. Данилыча, Л. Гайду Ю. Бондаря, В. Щура, И. Панейка, Ю. Мошака, А. Ковача, М. Греско и др.

Ключевые слова: свобода совести, свобода творчества, христианская идеология, закарпатская школа, икона, бытовая живопись, художественная традиция, художественный стиль.

Khodanych P. M. Christian ideologeme in modern painting of Zakarpattia. Studied in the paper are the problematic questions of conscience freedom and creative freedom, their role in formation of the artist's outlook in the process of creation of modern Ukrainian national culture. The author's attention is focused on the revival of the Christian world outlook in modern Transcarpathian art as one of the principal trends in the history of art in general. Considered throughout the paper are the questions of stylistic and thematic formation trends in the sphere of traditional and auteur icon painting, influence of Christian ideology on genre painting, narrative landscape and still life during 1985-2017 on the example of the oeuvre of Yuriy Herts, Taras Danylych, Laszlo Haidu, Yuriy Bodnar, Volodymyr Shchur, Ihor Paneyko, Yuriy Moshak, Anton Kovach, Myroslav Hresko and others.

Key words: conscience freedom, creative freedom, Christian ideology, icon, genre painting, artistic tradition, artistic style.

Ходанич П. М. Християнська ідеологема в сучасному живописі Закарпаття. У статті досліджуються проблемні питання свободи совісті і свободи творчості, їх роль у формуванні світогляду митця в процесі творення новітньої української національної культури. Увага автора зосереджена на відродженні християнської світоглядної ідеї у сучасному мистецтві Закарпаття як одного з провідних напрямків в історії мистецтва загалом. Розглядається процес формування художньо-стильових і тематичних напрямків у сфері традиційного та авторського іконопису, вплив християнської ідеології на творення жанрового живопису, тематичного пейзажу й натюрмарту упродовж 1985–2017 рр. на прикладі творчості Ю. Герца, Т. Данилыча, Л. Гайду, Ю. Бондаря, В. Щура, І. Панейка, Ю. Мошака, А. Ковача, М. Греско та ін.

Ключові слова: свобода совісті, свобода творчості, християнська ідеологія, закарпатська школа, ікона, побутовий живопис, мистецька традиція, художній стиль.

© Петро Ходанич, 2018

Постановка проблеми. Незалежна Україна поклала в основу державності демократичний принцип визнання прав і обов'язків громадян, що стало запорукою свободи совісті і свободи творчості. Верховна рада ухвалила Закон України «Про свободу совісті та релігійні організації», яким визнано право громадян на вибір віросповідання і атеїстичні погляди. Як результат, легалізовано греко-католицьку церкву та інші конфесії, які за радянських часів були заборонені і змушені провадити діяльність у підпіллі, відбувається повернення храмових споруд у володіння громад, у селах і містах постають нові церкви, монастирі. Християнство поступово стає державною ідеологією, про що свідчить визнання державними християнських свят: Різдва, Свята Трійця і Покрова Богородиці.

Визнання свободи совісті сприяло утвердженню й свободи творчості, що було закріплено Законом України «Про творчу діяльність і творчі спілки», творча діяльність стала незалежною від політичної ідеології, розпочався процес відродження духовності. Цей закон відкрив широкі можливості для творчої самореалізації у сфері сакрального мистецтва.

Ідеологему розуміємо як наскрізну філософську ідею, світоглядний принцип, що визначає зміст твору. Християнська ідеологема реалізується насамперед у сакральному мистецтві, яке по кількох десятиліттях вилучення з процесу художнього життя знову посіло вагоме місце у структурі художньої культури. Архітектори, художники, скульптори, різьбярі залучаються до творчої роботи у сфері релігійного мистецтва: пишуть ікони, розписують храми, створюють тематичний релігійний живопис і скульптуру, іконостаси та різноманітне церковне начиння.

Християнську ідеологему можемо розглядати більш широко як суто сакральне мистецтво, вона у різних формах стала наскрізною ідеєю побутового живопису, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва. Сучасне мистецтво як і художня культура загалом на пострадянських теренах кінця ХХ – початку ХХІ ст. зазнали великого впливу модернізму. Зазвичай термін «модернізм» розуміють як сумарний, тобто такий що відноситься до різноманітних, часто суперечливих художніх напрямків, а з іншого – «modern» – новий, тобто нове чи сучасне мистецтво. Для реаліста важливий предмет, для модерніста – нова реальність. Однак не можна підмінити новаторство низьким рівнем професіоналізму. О. Голубець це явище назвав «ною кон'юктурою» [1:139].

Мета даної статті полягає у дослідженні процесу відродження християнської світоглядної ідеології у сучасному живописі Закарпаття (1991–2017), як фактора свободи совісті і свободи творчості в умовах демократичної України.

Актуальність теми зумовлена недостатністю системного аналізу цього процесу, відсутністю його кваліфікованої оцінки. Однією з проблем оцінки мистецького рівня творів сакрального мистецтва є вимога щодо дотриманням художника-

ми канонічних вимог, що обмежує творчі поривання, а з іншого – визначення діапазону сакрального складової у мистецтві загалом. Як приклад: чи можемо віднести до сакрального мистецтва пейзаж з церквою чи натюрморт з писанками і паскою? Коли ж заглянемо в історію християнського мистецтва, то воно починалося саме зі знакової системи – зображень риб, грон винограду, чаші тощо. Таким чином християнську ідеологему можемо розглядати як візуальну знакову систему, яка у підсумку і творить цілісний художній образ, відповідно, може реалізовуватися поза межами суто сакрального мистецтва у різних видах і жанрах. Візуальна знакова система сприяє відновленню національно-історичної пам'яті, стає запорукою відродження християнських традицій, що у свою чергу повертає сімейно-побутову культуру до давньої національних традицій, стає передумовою нового етапу розвитку сакрального мистецтва, розширення тематики образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва.

Дослідники закарпатського живопису А. Ізворін, Г. Островський, О. Федорук, М. Маричевський, Л. Біксей, О. Приходько, І. Небесник [2], М. Приймич [3], О. Гаврош [4], І. Луценко, О.-Л. Боднар [5] та ін. доводять, що крайове мистецтво вирізнялося широким тематичним спектром і релігійна тематика посідала вагоме місце.

Виклад основного матеріалу. Релігія і мистецтво – це дві взаємопов'язані субстанції. Упродовж віків релігія обумовлювала характер розвитку мистецтв, створення образу бога, святого, як і наближених до цієї категорії правителів, вважалося головним завданням митців. Християнство не мислимо без мистецтва. Папа Римський Іван Павло II у своєму «Листі до художників» наголошував: «Мистецтво якщо воно є автентичним, хоча не завжди виражається у формах типово релігійних, все ж зберігає зв'язок внутрішнього споріднення із світом віри, також навіть у ситуації глибокого розламу між культурою і Церквою, власне, мистецтво стає свого роду мостом, який приводить до релігійного досвіду». У часи християнського мистецтва, дотримуючись цієї наскрізної світоглядної ідеології, пройшло кілька етапів розвитку – від зображення первинних символів, що було обумовлено язичницькими гоніннями на перші християнські громади, до професійного мистецтва Візантії, європейської готики і епохи Відродження, нарешті – жанрового релігійного мистецтва ХІХ–ХХ ст., сформованого на засадах академічної освіти. Такий процес забезпечував наступність поколінь, залишаючи при зміні художньо-стильових особливостей творів християнської тематики її наскрізну світоглядну ідеологію.

Однак, релігійні переконання не завжди узгоджуються з політичними ідеями. Антиподом релігії є атеїзм. У ХІХ ст. його пропагують соціалісти та інші радикальні партії, які поклали в основу своїх ідей класовий принцип. У жовтні 1917 р. на території Російської імперії відбувся більшовицький переворот і релігію оголосили «опіумом для народу», церкву – ворогом так званої «пролетарської куль-

тури». Християнство та інші релігії в СРСР зазнавали ударів войовничого атеїзму, релігійне мистецтво було повністю вилучено з культурної сфери. Із входженням Закарпаття до складу УРСР у 1945 р. атеїзм поширився і на території краю.

Важким ударом по християнській художній культурі Закарпатті, яка засвідчена іменами Т. Спалінського, І. Рошковича, Й. Бокшая стала ліквідація греко-католицької церкви (1949), цілеспрямоване знищення храмів у вигляді передачі під господарські на освітні потреби, спалення дерев'яних церков. Це стало своєрідним колапсом для мистецтва, втрачено мистецького досвіду. Упродовж 1945–1991 рр. жанрова картина, скульптура на релігійну тематику, сакральне різьбярство були вилучені зі сфери професійного мистецтва. Чимало храмів перетворюють у «музеї атеїзму», як Покровську церкву-пам'ятник полеглим у Першій світовій війні в Ужгороді (1976). Розписи, вітражі храму було знищені, а на їх місці постали вигадані комуністичними ідеологами карикатурні зображення вірників, священників, які принижували не тільки віруючих, але й людську гідність загалом. Таких прикладів волюнтаризму дуже багато. Своєрідним винятком серед атеїстичних творів у новоствореному музеї стала жанрова панорама Ю. Герца «Релігійний відпуск у Мукачеві в 1929–1930 рр.» (120x500). Художник зобразив багатолюдне дійство на фоні Мукачівського монастиря у день свята Святої Богородиці. У центрі картини група священників, у лівій частині – прихожани з павісами і хрестами, у правій – сценки торгівлі медівниками, довкола монастиря нескінченні гурти паломників з хоругвами і хрестами. Все це бачив він малим хлопчиком, адже його рідні Герцівці за кілька кілометрів від монастиря, пензель майстра відтворив колоритну картину, створив ауру творення духовної традиції.

За весь радянський період виставкової діяльності на Закарпатті не було заявлено жодного твору на релігійну тематику. Як виняток упродовж 1960–1980 рр. маємо поодинокі пейзажі із зображенням храмів, як-от: А. Кашшая («Церква в горах», 1964; «Старе село», 1968; «Пам'ятка архітектури», 1983; «Вечір у селі», 1975), І. Шутева («Пейзаж, церква у с. Гукливому», 1970; «Дзвінниця у Верхньому Студеному», 1977), І. Лька («Церква у Ворохті», 1969); Ю. Герца («На Верховині», 1972). В. Микита робить вдалу спробу зреалізувати християнську ідею в жанрових полотнах «Смуток» (1969), «За упокій» (1969), де зображено читання псалтирі над покійником. Вже у новий час від доповнив цей ряд полотнами «На роздоріжжі» (1993), «Вербна неділя» (1994) та ін. Елементи християнської звичаєвої атрибутики (медівники, паска, свічки) зображує на своїх полотнах («Новий хліб», 1975; «Моя поличка», 1973) Ф. Манайло [6].

Зображення церкви, як духовного осердя села, особливо стало популярним у сучасному пейзажному живописі. І. Шутев на своїх полотнах зобразив практично всі дерев'яні храми краю, церкви постають у творах Т. Данилича, Л. Гайду, В. Бердаря, В. Свалявчика, Ю. Мошака, І. Бровді, В. Філеша та ін.

Християнство виробило свою систему сакральних канонів, які умовно поділяються на західну (католицьку) і східну (візантійську) традицію. Закарпаття знаходиться на пограниччі цих культур, що не могло не позначитися і на сакральному мистецтві краю. Завдяки прийняттю Ужгородської унії (1646) в крайовому мистецтві ці традиції постійно доповнювали одна одну. Підтвердженням цьому є ікони іконостасу у Хрестовоздвиженському кафедральному соборі в м. Ужгороді, автор Т. Спалінський; полотно Й. Бокшая «Святі руської землі» (1935), «Святе сімейство» (1936), «Вчителі православної церкви» (1935), які стали вершинними здобутками сакрального мистецтва Закарпаття [3].

Основним мистецьким атрибутом християнства вважається ікона. Як зазначає Д. Степовик, «Святість ікони зумовлена її віро навчальним і літургійним характером. Вона органічно увійшла у богослужіння...Світ ікони глибший, її функції сягають далі, ніж просто нагадати людям, що та чи інша подія справді колись відбулася або що та чи інша людина справді була святою. Ікона не прив'язана до часу і простору так тісно, як портрет, пейзаж, історична чи побутова картина, вона спрямована у вічність і у позаземне буття» [7:7].

Отож, досліджуючи християнську ідеологему в мистецтві, мусимо почати з іконописання. У радянський час художники не мали можливості працювати у цій сфері, однак існуючі церковні громади дозволеного владою МП часто вдавалися до реставрації храмів, що зводилося до переписування монументальних розписів, ікон, що врешті привело до втрати багатьох цінних творів сакрального мистецтва. До написання ікон, розписів залучалися художники з низьким рівнем кваліфікації, часом аматори, які копіювали на свій лад відомі сакральні твори.

З часу проголошення незалежності України починається процес відродження сакрального мистецтва. Одним з перших закарпатських художників, які взялися за відновлення традиції візантійської ікони був В. Щур (1942–2005). Він звернувся до досвіду традиційної народної ікони на склі. Цей вид малярства, започаткований ще у XVIII ст. в середовищі народного мистецтва, розвивався і в радянський час, задовольняючи потреби віруючих за відсутності вільного доступу до професійного мистецтва. Народна традиція базувалася на поєднанні ліній і кольорових плям. В. Щур, перейнявши цей досвід, творить ікону візантійського типу. У його іконах часто прослідковується первинний прототип. При цьому це авторський твір, що вирізняються тонким моделюванням деталей зображення, широкою гамою кольорів, фактур, використання елементів позолоти, срібла. На багатьох іконах художник змальовує храми міст, де експонуватиметься ікона. Так створювалися «Богоматір Тайська» (1994), «Тайна вечеря» (1994), «Микола Чудотворець» (1997), «Ангел-хранитель» (1998), «Богоматір» (1999), «Трійця» (2001), «Святе сімейство» (2010), «Свята трійця» (2010), «Пресвята Богородиця» (2010). Ікони майстра були поціновані обласною премією ім. Й. Бокшая та А. Ерделі.

На ниві традиційного ікономалярства успішно працює М. Гресько (1949 р.н.). Випускник архітектурного факультету Київського художнього інституту, знавець сакральної архітектури, він уже на початку 1990-х рр. прилучився до оформлення церков на Прикарпатті та Закарпатті, написав більше ста ікон для іконостасів. Як зазначає В. Корпанюк, ікони цього художника засвідчують «...добрі знання з українського монументального живопису, базуються на високих традиціях західноукраїнського церковного малярства» [8]. Саме сповідання традиції засвідчують перші ікони М. Греська «Різдво» (1992), «Благовіщення» (1992), «Покрова святої Богородиці» (1993), «Оранта» (1993), «Св. Микола» (1994), «Добрий самарянин» (1998). Виконані в наступні роки ікони «Вознесіння» (2003), «Різдво» (2005), «Владичиця» (2007), «Трійця» (2008), «Милування» (2009) підтверджують глибоке розуміння не тільки художньої традиції, але й вдалі спроби створення авторської ікони у канонічній формі.

Естетика ікони складна, за висловом того ж Д. Степовика «якщо вимірювати ікону за естетичним критерієм, то вона не належить до «гарного мистецтва», яке може захопити зір зовнішніми ефектами» [7:8]. Водночас стилістика ікони складна, вона визначається насамперед духовною складовою. Так образ Богоматері виступає не тільки образом матері Ісуса, а уособлює материнство як християнську ідеологему вічності людського існування. Створити сучасну ікону за канонічними вимогами складно.

Серед творів цього напрямку високим професійним рівнем вирізняються ікони Л. Пушкаша «Перенесення мощей св. мученика Теодора Ромжі» (2003) для Хрестовоздвиженського кафедрального собору в м. Ужгороді, І. Сідуна «Ікона-реліквіарій «Животворящий хрест» (2007).

Як уже було зазначено, сучасне українське мистецтво зазнало впливу модерну з його різнобічним тлумаченням форми і змісту художнього твору. Саме в цьому руслі можемо розглядати своєрідний симбіоз образотворчих принципів ікони і жанрової картини. При цьому тему творів диктують як священні тексти, так і християнські атрибути та символи.

Вдалі спроби у цьому напрямку зробив Ю. Мошак (нар. 1949 р.). Його картини-ікони «Пам'яті жертв сталінізму» (1997), «Пам'яті жертв Чорнобиля» (2006), присвячені сторінкам національної пам'яті українського народу. Художник використовує принцип ікони з діяннями. Так центральним образом ікони «Пам'яті жертв голодомору на Україні» (2003) є канонічний образ Ісус Нерукотворний, а змістову частину провідної теми розкривають 14 картинок по периметру із зображенням різноманітних побутових сцен, як-от: мати з дитям, оплакування померлого, розп'яття, чекіст з гвинтівкою, ангел-хранитель тощо [9].

Ще один варіант авторської ікони запропонував Л. Гайдун (нар.1943). Центральним образом ікони він обирає традиційне зображення святого, тло композиції доповнює зображення храмів, дійств, різноманітних символів. Показовою є ікона «Хри-

стос – світло» (2000). Домінантою у верхній частині ікони виступає образ Ісуса в оточенні двох розкрилених архангелів, а у нижній частині композиції зображено знаний дерев'яний храм у с. Данилові, вірників, що йдуть до нього у сяйві світла. Художник уміло поєднує теплі відтінки жовтого, червоного з білим і холодними тонами зеленого, синього, немов розкрадаючи світло на спектральні кольори, що підтверджує назва твору. Ікона «Літо. Свято Петра і Павла» (2002) вражає незвичним поєднанням язичницького образу літа у вигляді дівчини-богині по центру картини, вона обіймає руки церкви і вірників коло неї, Св. апостоли Петро і Павло, зображені в традиційній іконописній манері зі схиленими головами стоять по обидва боки неї. У подібній манері написані «Зима. Різдво» (2002), «Ангел –хранитель» (2000) [9].

Визнаним майстром релігійного живопису є Ю. Боднар (нар. 1955 р.). Активну творчу діяльність він розпочав на початку 1990-х рр. як учасник обласних, всеукраїнських виставок та міжнародних пленерів. Ю. Боднар активно працює у жанрі пейзажу, портрету і сюжетно-тематичної композиції. Художник витворив авторський стиль, який зустрічається у древній іконографії під назвою «променізм» [4:231]. Живописні полотна митця, розписи храмів в Україні та Польщі наче наскрізь просякнуті сонячним промінням, яке формує окремі площини, що справляє враження руху, митець творить асоціативний, символічний світ, повний алегорій. Християнська ідеологема посідає вагоме місце у творчості цього художника. Особливої уваги заслуговують іконографічні твори Ю. Боднаря. З одного боку художник дотримується сталого сакрального канону, як у картині «Я світло світу» (1996), де центральним об'єктом зображення є голова Ісуса. Подібне трактування образу Марії з дитям бачимо в «Материнстві» (1996). На картині «Засудження» (1998) художник зображує постать Ісуса з неймовірно великим хрестом, оповитим колючим терням, тло картини доповнено рядом символів: чаша, обриси храму Софії Київської і пам'ятник жертвам голодомору перед Михайлівським собором у Києві. Християнська ідеологема боротьби зі злом трактується автором у формі своєрідного сюжету – від спокути людських гріхів Ісусом Христом до спокути гріхів сучасною людиною. Подібне трактування наскрізної ідеї зустрічаємо у полотнах «Благовіщення» (2000), «Мадонна» (2001), «Вічний» (2002), «Різдво» (2007) та інших творах. Цей же іконографічний прийом Ю.Боднар переносить у свої картини на історичну тематику «Мазепа» (2004), «Нестор літописець» (2005), «Козак Мамай» (2017).

Християнська ідеологема знайшла вагоме місце у творчості Антона Ковача (нар. 1963 р.). Він автор ікон для іконостасів, розписів кількох храмів, за що був поцінований мистецькою премією ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (2003). У церковних розписах, іконах для храмів художник дотримується церковних канонів. При створенні авторської ікони вдається до вільного трактування сакрального образу, використовує композиційні та технологічні прийоми

станкового живопису. Яскравими прикладами такого вирішення стали полотна «Благовіщення» (1992), «Одкровення від Івана» (2004), «Пастиріє клячуть – Бога бачуть» (2015). Християнська ідеологема стала наскрізною у ряді творів цього митця у сфері побутового живопису, серед них відомі «Коляда в Ужгороді» (1998), «Коляда» (2014), «Пам'яті спаленої церкви» (2015). Творчим здобутком автора став «Портрет єпископа І. Маргітича» (2002) [10].

Вагомий вклад у формування нової стилістики закарпатської художньої школи зробив Ігор Панейко (нар. 1956 р.). Випускник відділу художнього ткацтва Львівського ІДПМ, він з 1982 по 1988 рр. працював театральним художником в обласному драмтеатрі, що сприяло розвитку його системного просторового мислення. Його часто називають художником-філософом, творцем ірраціонального. Між тим предметом зображення для митця є світ зовсім реальний: людина, дерева, квіти, звірі і риби, гори і архітектура, які під його пензлем набирають дивовижних деформацій, він вільний у кольоровій плямі, лінії, фактурах, деформуванні лінійної перспективи, широко використовує виражальні засоби декоративного і театрального мистецтва. Часом картина художника нагадує вишукане картате рядно, де кожна складова загального художнього образу постає у вигляді самостійного довершеного елемента. Християнська ідеологема є однією з наскрізних у творчості І. Панейка. Написані у різний час картини «Писанки» (1996), «Обійми Саломеї» (1996), «Велика писанка» (1996), «Мадонна з дітям» (2015), «Між небом і землею» (1995), «Сонна Мадонна з Дітям» (1996), «Скорботна Мадонна» (1998) та ряд інших творів складають своєрідний цикл і можемо віднести їх до кращих набутоків сучасного українського сакрального мистецтва.

Християнські звичаї та обряди вибудовані у формі вічного кола життя. Саме так розуміє християнську ідеологему визначний художник краю Тарас Данилич (нар. 1945 р.). Церковні звичаї і обряди посідають важливе місце у творчості майстра жанрового живопису. Характерною ознакою його творчості є сюжетність, що виявилось в уже перших полотнах сакрального напрямку «Колядники» (1989), «Свято Покрова в с. Кострино» (1993). З кінематографічною точністю він намагається передати всі нюанси події. Так, на полотні «Свято Богородиці в с. Дубриничі» (1993) зображено традиційну процесію довкруг храму зі священниками і хоругвами попереду, сцену торгівлі медівниками перед брамою храму, дитячі забави, дзвонаря. Змістове поле підсилено трьома елементами у верхній частині композиції: по центру уквітчана вінком ікона Богородиці з предстоящими на колінах молільниками; у лівій частині – фрагмент тексту із Євангелії; у правій – дзвін, поруч якого на тлі картини напис з його назвою «Василій». Твори художника позначені своєрідною метафоричністю. Мистецтвознавець О. Федорук зазначає, що художник таким чином «усталює традиційні уявлення про зміст і характер народного життя». Цю думку підтверджують полотна на теми релігійних обрядів

«Великдень» (1994), «Травнева Паска» (1997), «Посвячення каплиці» (1999), «Колядування» (2001), «Водохреща» (2002). Т. Данилич тричі лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая і А. Ерделі (1996, 2009, 2017). Остання премія – за написання ікон для іконостасу Церкви Успіння Богородиці в с. Дубриничі (різьбярі П. Ходанич, М. Ходанич) [11].

Найбільш відомим крайовим автором, у творах якого зреалізувалася християнська ідеологема, був Юрій Герц (1931–2012). Послідовний продовжувач традицій закарпатського малярства, він одним з перших українських художників новітнього часу звернувся до християнської теми. У радянський час змушений був обмежуватися визнанням владою колом тем: весілля, народні гуляння, маївки тощо. Свобода творчості відкрила нові творчі горизонти, художник зображує різдвяні коляди, пасхалії, календарні церковні свята. Релігійно-обрядова тематика зазвучала у творчості Ю. Герца на повен голос і стала наскрізним напрямком у творчості майстра. Полотно «Коляда на Верховині» (1997), «Різдвяна Верховина» (1999), «Карпатська святиня» (1999) «Свято Покрови» (2000), «Щедрий вечір» (2002), «Свято храму на Верховині» (1997) та ін. стали окрасою усього українського мистецтва, а творчість митця поцінована Шевченківською премією (1994) [12].

Християнська ідеологема знайшла місце також у творчості П. Фелдеші, Ю. Сяркевича, І. Бровді, Л. Бровді, І. Дідика, В. Філеша, О. Горалю, Б. Кузьми, П. Ряски та ін. художників як старшого так і молодшого покоління. У біблійних сюжетах, церковній архітектурі, християнській атрибутиці вони знайшли свій шлях творчого вислову, стали активними продовжувачами сакральної традиції у крайовому мистецтві.

Висновки. Християнська ідеологема посідає вагомий місце в образотворчому мистецтві Закарпаття. Свободі совісті і свободі творчості, які стали вагомим здобутком в результаті здобуття незалежності України, відкрили нові творчі можливості і горизонти для закарпатської школи малярства, процес демократизації сприяє відродженню сакрального мистецтва у всіх його видах і жанрах. У сфері живопису маємо підстави виділити домінування християнської ідеологеми у наступних напрямках розвитку: а) традиційна ікона; б) авторська ікона; в) побутовий живопис на релігійну тематику в традиційній манері та модерних трансформаціях; г) монументальний релігійний живопис. Як результат свободи творчості і свободи совісті на сьогодні у царині сакрального мистецтва у краї успішно працюють десятки художників, відбувся процес відродження релігійного мистецтва.

УДК 75.071.1 Контратович (477.87)

Анна ЧЕЙПЕШ,

аспірантка Національної Академії
образотворчого мистецтва та архітектури,
м. Київ, УкраїнаПЕЙЗАЖНІ ТВОРИ Е. КОНТРАТОВИЧА
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ (ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ)

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: Український вибір. – Львів: Колір ПРО, 2012. – С. 139.
2. *Небесник І.* Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект. – Ужгород: Закарпаття, 2000. – 168 с.
3. *Приймич М.* Перед лицем твоїм. – Ужгород: Карпати-Гражда, 2007. – 224 с.
4. *Гаврош О.* Побутовий живопис Закарпаття 1945-1991 років: еволюція жанру, тематика, персоналії. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступені канд. мистецтвознавства. – Львів: ЛНАМ, 2017. – 20 с.
5. *Боднар О.-Л.* Тайна втілення. Образ Ісуса Христа в сакральному мистецтві. – Ужгород: Карпати, 2009.
6. *Изобразительное искусство Закарпатья.* – М.: Советский художник, 1973. – 153 с.
7. *Степовик Д. В.* Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори. – К: Балтія Друк, 2003.
8. Поточний архів Закарпатської організації НСХУ. – Справа Гресько М. Рекомендація В. Корпанюка.
9. Художники Закарпаття: Альбом-каталог. – Ужгород: Карпати., 2001. – 245 с.
10. *Антон Ковач.* Живопис: альбом / Ред. Мельник Л. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2013.
11. *Маричевський М.* Співанковий світ Тараса Данилича // Тарас Данилич: Малярство / За ред. М. Маричевського. – Ужгород-Київ-Львів: журнал «Образотворче мистецтво», Видавництво «Афіша», 2003.
12. *Юрій Герц.* Барвіста Верховина: Альбом. – Ужгород: Карпати, 2006.

REFERENCES

1. *Golubecz O. M.* My`stecztvo XX stolittya: Ukrayins`ky`j vy`bir. – L`viv: Kolir PRO, 2012. – S. 139.
2. *Nebesny`k I.* Xudozhnya osvita na Zakarpatti u XX stolitti: istory`ko-pedagogichny`j aspekt. – Uzhgorod: Zakarpattya, 2000. – 168 s.
3. *Pry`jmy`ch M.* Pered ly`cem tvoyim. – Uzhgorod: Karpaty`-Grazhda, 2007. – 224 s.
4. *Havrosh O.* Pobutovy`j zhy`vopy`s Zakarpattya 1945-1991 rokiv: evolyuciya zhanru, tematy`ka, personaliyi. Avto-referat dy`sertaciyi na zdobuttya naukovogo stupeni kand. my`stecztvoznavstva. – L`viv: LNAM, 2017. – 20 s.
5. *Bodnar O.-L.* Tajna vtlennya. Obraz Isusa Hry`sta v sakral`nomu my`stecztvi. – Uzhgorod: Karpraty`, 2009.
6. *Y`zobrazy`tel`noe y`skusstvo Zakarpat`ya.* – M.: Sovetsky`j xudozhny`k, 1973. – 153 s.
7. *Stepovy`k D. V.* Ukrayins`ka ikona. Ikonotvorchy`j do-vid diaspori`. – K: Baltiya Druk, 2003.
8. *Potochny`j arxiv Zakarpats`koyi organizaciyi NSXU.* – Sprava Gres`ko M. Rekomendaciya V. Korpanyuka.
9. *Xudozhny`ky` Zakarpattya: Al`bom-katalog.* – Uzhgorod: Karpaty`, 2001. – 245 s.
10. *Anton Kovach.* Zhy`vopy`s: al`bom / Red. Mel`ny`k L. – Uzhgorod: Vy`davny`cztvo Oleksandry` Garkushi, 2013.
11. *Mary`chevs`ky`j M.* Spivankovy`j svit Tarasa Dany`ly`cha // Taras Dany`ly`ch: Malyarstvo / Za red. M. Mary`chevs`kogo. – Uzhgorod-Ky`yiv-L`viv: zhurnal «Obrazotvorche my`stecztvo», Vy`davny`cztvo «Afisha», 2003.
12. *Yurij Gercz.* Barvy`sta Verhovyna: Al`bom. – Uzhgorod: Karpaty`, 2006.

Чейпеш А. Пейзажні твори Е. Контратовича з колекції Національного художнього музею України. У статті досліджуються одинадцять картин Е. Контратовича, що зберігаються у фондах НХМУ. Основною метою є встановлення даткування творів митця. Для цього було залучено ряд архівних джерел, каталоги персональних виставок та альбоми присвячені творчій спадщині Е. Контратовича. На основі знайденої інформації та проведеного мистецтвознавчого аналізу визначено приблизний час написання недатованих робіт. З'ясовано, що більшість картин було закуплено до колекції музею директором М. Романишиним у 1992 р. Придбанню творів саме в цей час могла посприяти персональна виставка Е. Контратовича 1990 р., яка проходила у Києві. Виявлено невідоме раніше зображення на зворотному боці одного з полотен та проведено його атрибуцію.

Ключові слова: Е. Контратович, Національний художній музей України, атрибуція, пейзажний жанр, закарпатська школа живопису.

Чейпеш А. Пейзажные произведения Э. Кондратовича из коллекции Национального художественного музея Украины. В статье исследуются одиннадцать картин Э. Кондратовича, хранящихся в фондах НХМУ. Основной целью является установление датировки произведений художника. Для этого были привлечены ряд архивных источников, каталоги персональных выставок и альбомы посвященные творческому наследию Э. Кондратовича. На основе найденной информации и проведенного искусствоведческого анализа определено примерное время написания недатированных работ. Выяснено, что большинство картин было закуплено в коллекцию музея директором М. Романишиным в 1992 г. Приобретению произведений именно в это время могла посодействовать персональная выставка Э. Кондратовича 1990 г., которая проходила в Киеве. Обнаружено неизвестное ранее изображение на обратной стороне одного из полотен и проведена его атрибуция.

Ключевые слова: Э. Кондратович, Национальный художественный музей Украины, атрибуция, пейзажный жанр, закарпатская школа живописи.

Cheipesh A. Landscape works of E. Konratovych from the collection of the National Art Museum of Ukraine (to the issue of attribution). Articulation of issue. The funds of the National Art Museum of Ukraine contain the eleven works of the representative of the Transcarpathian School of Painting E. Konratovych. His work is represented with a landscape genre. The inventory cards have the exact dates of writing only two of works. Cards of other works do not contain any information about the time of creation. During visual inspection, was found the previously unknown work on the reverse side of one of the paintings.

Analysis of recent research. For the receiving of information about the works of E. Konratovych from the collection of NAMU, the following sources were involved. The personal file of the artist, which kept in PA ZRONUAU, has the lists of works of the artist. Catalogs of personal exhibitions in 1977, 1988, 1990 years, contain the reproductions of some works. The personal record card of E. Konratovych, given by the Directorate of Art Exhibitions of Ukraine, clarifies the provenance of several paintings. Only one monograph, devoted to the creative activity of the Transcarpathian painter, published in 1973 year, contains the reference about one of the works and the art analysis of works from the 1930s to the 1970s. In the introductory articles of the album of 2007 year, the personal style of the artist was considered, which also helped to establish the approximate time of the creation of paintings.

Purpose of the article. To perform the art analysis and to establish the approximate time of the creation of works from the collection of the National Art Museum of Ukraine.

Statement of basic material. From eleven works of E. Konratovych, which are kept in the funds of NAMU, only two are dated exactly – «Landscape with new houses» (1948) and «Spring» (1989). The unknown work was found on the reverse side of the first landscape. This is a image of a boy on the background of a tumble-down house. The authorship of the work remains questionable. Socially-revealing theme, dark color, specific details (long white shirt, background) are close to the early 1930s. However, the inherent realism of the face, hands and feet of the boy is not illustrative of E. Konratovych, which placed in question his authorship.

The reproductions of two works are found in the catalogues of the artist's personal exhibitions – «Mountain valley» (1988) and «Autumn in a collective farm garden» (1977). The image of the latest one is located in three catalogues under different names and dates. Given the manner of execution and the artistic expressions (the nature of the stroke, the trans-

fer of light and shade, color), comparing this work with the works, devoted to the autumn theme, it can be assumed that «Autumn in a collective farm garden» was created in the 1980s.

The writing year of the painting «Blooming coast» is established by the comparing of the sizes in the list of works from the catalogue of the exhibition 1988–1987.

Approximate time for the creation of the other six works was determined by the method of comparing the creative manner and pictorial methods used in different years.

During art analysis, were noticed the characteristic features, inherent in the image of different seasons of the year, which helped to establish the approximate dates of writing of the landscapes, provided by the museum. In particular, the artist's winter is always reflected in the transitional state («Village in the Great Velykaeznyanshchyna», «Village in the winter», «Shepherd's cottage»), spring landscape is created for one plenary session with the adaptation in the workshop («Blackthorn is in blossom»). In autumn landscapes, E. Konratovych used a compact short stroke, which created the impression of density of foliage («Under the woodside», «Autumn»).

Taking into account these typical techniques, we can suppose that six works were created between the mid-1970's and the 1980's.

Conclusions On the basis of the conducted art analysis of eleven works, was established that the approximate time of their writing was the mid-1970s-1980s years. Also, was identified and attributed previously unknown image, which may be a sketch for the one of genre compositions, devoted to the topic of begging in the 1930s years. The paintings, presented by the fund of NAMU and which are described in the article, reveal the peculiarities of the decision of the landscape genre of the 1980s by E. Konratovych.

Development prospects. In the future it is necessary to conduct the study of the works of E. Konratovych in other museum collections of Ukraine to more thorough investigation of the artistic heritage of the painter.

Key words: E. Konratovych, National Art Museum of Ukraine, attribution, landscape genre, Transcarpathian School of Painting.

Постановка проблеми. Живописні роботи Е. Кондратовича зберігаються в колекціях багатьох музеїв України, а також Східної Європи та Росії. Найчисельніша збірка знаходиться у Закарпатському обласному художньому музеї ім. Й. Бокшая (м. Ужгород) та Запорізькому обласному художньому музеї (м. Запоріжжя).

У фондах Національного художнього музею України в Києві зберігається одинадцять робіт Е. Кондратовича пейзажного жанру. З них точно датовано лише дві. Інвентарні картки не містять інформації щодо достовірного часу створення інших картин. Під час огляду творів у фондах НХМУ на зворотному боці одного з полотен виявлено невідомий раніше твір, який ще належить атрибутувати.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Для отримання інформації про роботи Е. Кондратовича з колекції НХМУ було використано ряд джерел. Каталоги персональних виставок 1977, 1988 та 1990 рр. містять відомості про точне датування декількох творів [5;7]. Залучено списки робіт з особливої справи митця, що зберігається у ПА ЗОО НСХУ¹ [8]. ДХВУ² було надано облікову картку, яка уточнює історію побутування деяких творів [2]. Монографія 1973 р. та альбом 2007 р. включають опис техніки написання та манери художника певних періодів, що допомогло у визначенні ймовірного часу створення його полотен [4; 5].

Мета. Провести мистецтвознавчий аналіз та датувати живописні твори з колекції НХМУ.

Виклад основного матеріалу. Збірка творів Е. Кондратовича у колекції НХМУ представлена пейзажними творами різних років й налічує 11 робіт. Краєвид у творчості митця займає особливе місце. Пейзаж став домінуючим жанром у творчості Е. Кондратовича з середини 1940-х рр. В різні роки прослідковуються певні тенденції у вирішенні пейзажних композицій. У 1940-х–1950-х рр. художник обирає як види гір, так і тихі сільські вулички. Роботи 1960-х рр. виконані у реалістичній манері – масштабні гірські ландшафти в різні пори року. У 1970-ті Е. Кондратович звертався переважно до зображень сільських подвір'їв навесні, під першим снігом, тобто створював олюднені пейзажі. У 1980-ті – 1990-ті рр. звертався до тематики польових квітів, зробивши їх частиною своєї життєвої філософії. Для пізнього періоду (1991 – 2007) характерні міські краєвиди та натюрморти.

Найбільш ранньою роботою є «Пейзаж з новими хатами» 1948 р. Робота передана Дирекцією художніх виставок України до НХМУ у 1954 р. Художник зобразив процес будівництва хат у гірському поселенні, що символізує початок нового життя. Привертають увагу детально опрацьовані перший план та центральна частина полотна. Стриманий, холодний колорит у зображенні природи посилює теплий відтінок жовтих дахів. Гірські полонини вдаль підкреслюють глибину просторової побудови. У

композиції чітко простежується ритмічній контраст – статичність новобудов у центрі протиставлена руху по діагоналі, вираженому у фрагменті дороги. Подібне вирішення дозволяє глядачу стати учасником дії.

Написана через два роки після приєднання Закарпаття до УРСР робота демонструє стильові риси соцреалізму. Автор монографії про Е. Кондратовича (1973) В. Мартиненко писала, що художники в той час «звернулися до утвердження нового змісту радянської діяльності» [4:16].

На звороті твору «Пейзаж з новими хатами» виявлено раніше невідому роботу. Це зображення хлопчика в повний зріст, одягненого у довгу білу сорочку. Босий хлопчик стоїть на тлі напіврозваленної хатини та тину. Соціально-викривальна тематика, похмурий колорит близькі до жанрових робіт митця 1930-х рр. Це підтверджує і така деталь, як біла сорочка, що можна побачити у ранніх творах Е. Кондратовича в образах жебраків («Безробітний волоцюга» 1930-ті, «Дід каліка» 1937). В 1930-х рр. художник створив багато ескізів, тому можна припустити, що це ескіз до іншого твору раннього періоду, на що вказують недоопрацьоване тло та узагальнено окреслені контури ляльки-мотанки у руці хлопчика. Проте реалістичність відтворення обличчя, рук та ніг, що не притаманна манері Е. Кондратовича, ставлять під сумнів його авторство.

Мистецтвознавець В. Мартиненко, яка досить глибоко досліджувала ранні роки творчості митця, після візуального аналізу твору дійшла висновку, що молодий художник цілком міг створити подібний реалістичний образ [3].

На роботі є авторський напис: «КОНДРАТОВИЧ Е. Р. Волосянка – 1948». Беручи до уваги розміщення напису можна припустити, що він належить до роботи на лицьовому боці та вказує на місце створення пейзажу з хатами. Село Волосянка знаходиться у Великоберезнянському районі, де Е. Кондратович вчителював у школах сіл Луг, Ужок, Сухий (1932–1938). Невідповідність часу написання та періоду роботи Е. Кондратовича на Великоберезнянщині вказує на те, що робота, можливо, була написана не з натури, а по пам'яті в майстерні.

Наступною датованою роботою є «Весна» (1989), передана з ДХВУ до колекції НХМУ у 1991 р. Завдяки вдало обраному ракурсу художник побудував врівноважену композицію, що підсилює розкриття простору вглиб полотна. На першому плані зображено залиту сонячним світлом околицю села з квітучими кущами та деревами. За дерев'яним тином стелиться піщана дорога, що відмежує другий план, де розташовані характерні для регіону хати з червоними дахами та квітучі сади. У 1980-ті рр. Е. Кондратович часто писав сільські хатинки в різні пори року («Рання весна», «Чорноголова», «Зимовий день»). На третьому плані синіють гори та полонини. Віддаляючись від першого плану вглиб простору, колорит змінюється від теплих світло-брунатних, червоних, жовтих тонів до холодних синіх та зелених.

Інші дев'ять робіт потрапили в Національний художній музей України завдяки М. Романишину,

¹ ПА ЗОО НСХУ – Поточний архів Закарпатської організації Національної спілки художників України

² ДХВУ – Дирекція художніх виставок України

який був його директором (1988–1999). В інвентарних картках зазначено: «Відібрано М. Романишиним у автора» та «придбано у Е. Контратовича у 1992 році». Придбанню творів саме в цей час могла посприяти персональна виставка Е. Контратовича 1990 р., яка проходила у Києві.

Робота «Осінь в колгоспному саду» є прикладом неточності датування картин Е. Контратовича. У каталозі персональної виставки «Березнянщина у творчості художника», що проходила в смт. В. Березний (1977), є дата твору – 1977 р. Зображення цієї роботи також є у каталозі до виставки 1988 р. під назвою «Пейзаж з квітучим терном», датована вже 1985 р. Окрім цього, її репродукція надрукована у каталозі до персональної виставки 1990 р. під назвою «Золота осінь» із датою 1988 р. Різні назви та роки ускладнюють процес датування та атрибуції картин Е. Контратовича. Підказкою може бути розмір, зазначений у списках робіт з особливої справи.

Робота демонструє майстерне володіння митця кольором. Швидкими короткими мазками художник накладав теплі жовті, помаранчеві тони поруч із холодними синіми, зеленими, фіолетовими завдяки чому виразно передав барвисту палітру осіннього саду. Центральна група дерев написана на пленері, на що вказує манера накладання мазків. Небо та невисокий пагорб на першому плані, можливо, допрацьовані у майстерні, що підтверджують широкі, довгі мазки. Враховуючи манеру виконання та художньо-виражальні засоби (характер мазка, передача світла та тіні, колорит), порівнюючи цю роботу із творами, присвяченими осінній тематиці, можна зробити припущення, що «Осінь в колгоспному саду» створена наприкінці 1970-х рр.

Можливий час написання роботи «Квітучий берег» визначено завдяки порівнянню розмірів. Полотно має розміри 97,5х98,5 і судячи з тематики, написана наприкінці 1980–1990-х рр. В цей час митець часто розробляв зображення польових квітів, втілюючи їх у численних полотнах («Пейзаж з польовими квітами», 1980-ті, «Поля квітнуть», «Літо, літо», обидві – 1990). У переліку творів з персональної виставки до 80-річчя художника згадується «Межа з польовими квітами» (1987) розміром 98х99. Враховуючи незначні розбіжності у розмірі, а також манеру виконання та стилістику, можна припустити, що це один твір.

Зображення квітів становили частину особливої життєвої філософії Е. Контратовича: «Я завжди шукав у природі найтрудніше. А найтрудніше малювати квіти. Не пишні декоративні, а прості польові – ромашки, волошки, мачачі (котячі – авт.) хвости... Але кожна квітка має свій характер. Квіти зробили з мене художника... Це треба намалювати швидко і безпомилково. Бо вже навіть пополудне міняються фарби й освітлення. З квітами фігулювати (жартувати – авт.) не можна» [5;97–98]. «Квітучий берег» демонструє серйозне ставлення художника до натури. Умовність форм, відсутність чітких контурів, зосередження уваги художника на кольорових співставленнях та характер мазка нагадують різнокольорову мозаїку. Робота була створена на плене-

рі, що підтверджується зображенням характерного блакитного неба із овальними хмарами, типовими для багатьох пленерних творів Е. Контратовича, а вже пізніше доопрацьована у майстерні.

У каталозі персональної виставки 1990 р. відтворено зображення роботи «Гірська долина» (найменування з інвентарної картки) із назвою «Пейзаж з полониною», що допомогло встановити дату написання – 1988 р. Завдяки накладанню широких динамічних мазків краєвид набуває умовності з підкресленою геометричністю форм. Схили синіх гір, зображені біля правого та лівого обрізу полотна, акцентують увагу на центральній у засніженій вершині.

Наступні твори не мають точного датування, їх зображення або назви відсутні у відомих на сьогодні каталогах, тому час їх створення можна зазначити у межах часового відрізка з середини 1970-х до початку 1990-х рр.

Три зимові пейзажі демонструють своєрідну тенденцію у зображенні цієї пори року – митця цікавила зима у перехідному, змінному стані. «У Контратовича ніколи не буває засніженої зими. Обов'язково мають бути проталини, повинна виступати торішня трава, глина чи чорні силуети дерев» [1:12].

У роботі «Село на Великоберезнянщині» художник зобразив широку долину де-не-де із залишками снігу, за нею у підніжжя гір розкинулося село. Позаду височіє гряда синіх хребтів та засніжені вершини. Колорит змінюється із рухом вглиб картини: теплі тони землі долини поступово переходять у холодні відтінки синіх гір.

Робота «Село взимку» вирізняється цікавим ракурсом зображення. Художник використав високу точку зору згори донизу, тим само розгорнув панораму сільської місцевості в долині. Подібним прийомом він привернув увагу саме до села, до його жителів. Контрастним тлом до олюдної долини є далекі засніжені гори. Це посилюється і колоритом – сільська місцевість написана з переважанням теплих тонів брунатного та червонуватого. Вкраплення насиченого жовтого створюють враження залитих ранковим сонцем кущів. Живий, обжитий місцевості протиставлені холодні, безлюдні гірські вершини.

У творі «Вівчарська хатка» художник робить наголос на емоційному аспекті, передаючи настрій самотності. Одинокa хатка вівчаря, з второваною доріжкою через замети снігу, безлисте дерево, невеликі групи пожовклих кущів – і все це серед безкраїх засніжених гірських схилів. В роботі простежується контраст у колориті та ритмічній побудові. На першому плані теплі тони червонуватого, жовтого та помаранчевого, які, як і житло, символізують людське тепло, життя. Теплий брунатно-червонуватий колір даху хатки перегукується із полонинами вдалині та проталинами, звільненими від снігу. Далекі гори вдалині написані з перевагою холодних синіх та зелених кольорів. Робота побудована на співставленні плавних горизонталей та чітких вертикалей, що передає контрастну ритмічну побудову.

Ймовірний час створення цих зимових пейзажів – середина 1970-х–1980-ті роки. У цей час худож-

ник часто звертався до зображень сільської місцевості взимку. Цим творам притаманні характерні риси. Зокрема, митець часто розміщував долину із селом на передньому плані, розгортаючи панораму гір на дальньому. У композиційному вирішенні надавав перевагу замкненій симетричній композиції. Оскільки художник полюбляв зображувати зиму у перехідному стані, відповідно до цього будував і колористичну систему – колір поступово змінюється від теплих до холодних відтінків вглиб простору. Колір снігу, що здається білим, сформований із відтінків синього, жовтого, рожевого. Кущі та крони дерев Е. Контратович писав швидкими вертикальними короткими мазками, часто накладаючи поряд помаранчеву та жовті фарби, чим досягав достеменною передачі кольорів поживклого осіннього листя. Засніжені частини писав довгим, моделюючим формою мазком. Частим мотивом є хатки з червоними або брунатними дахами. Схожі прийоми художник використовував у роботах «Кінець зими» (1975), «Зимовий день» (1980-ті), «Зима в Костевій Пастілі» (1985).

Тема ранньої весни відтворена у роботі «Терен цвіте». Світла та гармонійна за колоритом, вона написана на пленері тонкими та швидкими мазками. Однотонне небо, з типовими овальними хмарами, написано пізніше як завершальний етап. Колорит побудований на співставленні відтінків зеленого, жовтого, червонувато-фіолетового. Ділянки голої землі, ледь зелена трава вказують на час створення – дуже рання весна.

Ймовірна дата створення – 1980-ті рр. У творчому доробку художника є схожі за манерою виконання роботи, зокрема «Весняний день» (1982), «Соняшники під яблунею» (1980-ті рр.). У названих краєвидах художник використав подібний прийом – створення завершеної роботи на відкритому повітрі з подальшим доопрацюванням неба у майстерні.

Дві роботи «На узліссі» та «Осінь» присвячені осінній порі року. В центральній частині полотна «На узліссі» художник зобразив групу дерев та кущів. Використання великої кількості відтінків зеленого, жовтого та червонувато-фіолетового дає ефект широкого нюансування барв. Фіолетовий колір художник використав як з теплим відтінком (у тінях дерев) так і з холодним, поєднуючи із синім (у горах вдалині). Накладання поряд різних відтінків одного кольору створює враження швидкоплинного заходу сонця і руху тіней. Поживкла трава на першому плані, як і дерева, створена на пленері, на відміну від неба та дороги, написаних плавними довгими мазками блакитного, зеленого, жовтого та коричневого тонів.

Можна зробити припущення, що імпресіоністична «Осінь» створена за один сеанс. Швидкими мазками художник змодельював форму кущів, заростів поживклої трави, вдало komponуючи їх. Фарба накладена щільними мазками, чим досягнуто враження сильної густоти листя.

Ці роботи можна датувати 1980-и рр., адже в цей час художник неодноразово звертався до осінніх лісових краєвидів, працюючи у подібній манері,

зокрема, в пейзажах «Осінь» та «Осіній пейзаж» (обидві 1980).

Висновки. Збірка творів Е. Контратовича з колекції НХМУ представлена пейзажними творами різних років, на підставі мистецтвознавчого аналізу яких визначено ймовірне датування десяти творів, яке відсутнє в інвентарних картках з фондів НХМУ. Для встановлення часу створення залучено каталоги виставок, зокрема, персональних виставок «Березнянщина у творчості художника» 1977 р. (снт. В. Березний), «Персональна виставка творів Е. Р. Контратовича» 1988 р. (м. Ужгород) та «Ернест Рудольфович Контратович» 1990 р. (м. Київ), списки робіт з особою справи митця, облікову картку ДХВУ, альбоми «Ернест Контратович» 1973 та 2007 рр.

У каталогах виставок знайдено репродукції роботи «Осінь в колгоспному саду» під різними назвами й датуванням. Для визначення можливого часу створення було проведено порівняльний аналіз манери та художньо-виражальних засобів митця у 1970-ті та 1980-ті рр. Встановлено, що найбільш ймовірною датою написання є кінець 1970-х рр.

Репродукція твору «Гірська долина» відтворена у каталозі персональної виставки (1990) із точно зазначеною датою 1988 р. Дату твору «Квітучий берег» – 1987 р. встановлено в результаті порівняльного аналізу розмірів.

Проведений мистецтвознавчий аналіз допоміг визначити характерні особливості у манері художника, притаманні зображенню краєвидів у різні пори року. Зокрема, зима у творах митця відображена у перехідному стані – видно проталини снігу, торішню траву, крони дерев із осінніми листями. Подібні прийоми художник використовував у 1970-х–1980-х рр. Ці прийоми яскраво помітні у трьох краєвидах «Село на Великоберезнянщині», «Село взимку», «Вівчарська хатка».

Весняні пейзажі, наприклад «Терен цвіте», художник писав на пленері на що вказують швидкі рухи мазка та виразна передача світла. Пізніше, такі пленерні твори допрацьовувалися у майстерні, про що свідчить однотонне небо з овальними хмарами та відмінний колір неба біля верхнього обрізу полотна та біля дерев.

В осінніх краєвидах Е. Контратович використовував ущільнений мазок, чим досягав враження густоти листя, зокрема, у роботах «На узліссі» та «Осінь». Беручи до уваги використані митцем прийоми, усталену манеру виконання подібних пейзажів, можна припустити, що зазначені твори виконані у період з середини 1970-х по 1980-ті рр.

Знайдено невідомий раніше твір – зображення хлопчика біля розваленної хати. Тематично та за колоритом його можна віднести до ранніх жанрових творів 1930-х–1940-х рр. Проте, реалістичність відтворення деталей тіла та обличчя, не характерних для манери Е. Контратовича, ставлять під сумнів його авторство.

Розглянуті у статті живописні твори, що зберігаються у фондах НХМУ розкривають особливості вирішення пейзажного жанру 1970-1980-х рр. Е. Контратовича.

Перспективи дослідження. В подальшому необхідно провести дослідження творів Е. Кондратовича в інших музейних збірках України для більш глибокого вивчення творчої спадщини художника.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Гаврош О. Королі і капуста / О. Гаврош // Ужгород. – 2002. – № 21 (172). – 25 травня. – С. 12.
2. ДХВУ. Облікова картка Кондратовича Е. Р. – 13 с.
3. Інтерв'ю з В. Мартиненко (аудиозапис). – 30.04.18
4. Кондратович Ернест [Образотворчий матеріал] : альбом / Е. Кондратович / авт. вступ. ст. та упоряд. В. Мартиненко. – К. : Мистецтво, 1973. – 52 с. : іл.
5. Кондратович Ернест [Образотворчий матеріал] : живопис / Е. Кондратович / авт. вступ. ст. О. Федорук, О. Приходько. – Ужгород : Карпати, 2007. – 103 с.
6. Кондратович Ернест Рудольфович [Образотворчий матеріал] : каталог виставки творів / Е. Р. Кондратович / авт. вступ. ст. Г. Островський. – К., 1990. – 12 с.
7. Кондратович Ернест Рудольфович [Образотворчий матеріал] : каталог виставки творів / Е. Р. Кондратович / авт. вступ. ст. О. Приходько, Г. Ришова. – Ужгород, 1988. – 24 с.
8. ПА 300 НСХУ. Особова справа Кондратовича Ернеста. – 85 арк.

References:

1. Havrosh O. Koroli i kapusta / O. Gavrosh // Uzhgorod. – 2002. – # 21 (172). – 25 travnya. – S. 12.
2. DXVU. Oblikova kartka Konratovy`cha E. R. – 13 s.
3. Interv'yu z V. Marty`nenko (audiozapy`s). – 30.04.18
4. Konratovy`ch Ernest [Obrazotvorchy`j material] : al`bom / E. Konratovy`ch / avt. vstup. st. ta uporyad. V. Marty`nenko. – K. : My`stecztvo, 1973. – 52 s. : il.
5. Konratovy`ch Ernest [Obrazotvorchy`j material] : zhy`vopy`s / E. Konratovy`ch / avt. vstup. st. O. Fedoruk, O. Pry`xod`ko. – Uzhgorod : Karpaty, 2007. – 103 s.
6. Konratovy`ch Ernest Rudol`fovy`ch [Obrazotvorchy`j material] : katalog vy`stavky` tvoriv / E. R. Konratovy`ch / avt. vstup. st. G. Ostrovs`ky`j. – K., 1990. – 12 s.
7. Konratovy`ch Ernest Rudol`fovy`ch [Obrazotvorchy`j material] : katalog vy`stavky` tvoriv / E. R. Konratovy`ch / avt. vstup. st. O. Pry`xod`ko, G. Ry`zhova. – Uzhgorod, 1988. – 24 s.
8. PA ZOO NSXU. Osobova sprava Konratovy`cha Ernesta. – 85 ark.

Стаття надійшла до редакції 23 квітня 2018 року

УДК 77 (477.87) «19

КАСИНЕЦЬ Едвард,

*M. Phil., Columbia; M.L.S., Simmons College,
м. Нью-Йорк, США*

ГІ-ГВАН Ю,

*старший бібліотекар відділу загальних
досліджень в Залі Шварцмана,
Публічна бібліотека Нью-Йорка,
м. Нью-Йорк, США*

ВАЦЛАВ СІКСТА І ЛЕВ СІКСТА

ТА ЇХНІ ФОТОГРАФІЇ

З ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСІ 1920-Х РОКІВ

Однією з подій Ерделівських читань 2017 року було паралельне відкриття в «Галереї Ілько» виставки більше ніж сотні кольорових світлин Підкарпатської Русі, виконаних на початку 1920-х років чеським фотографом Рудольфом Гулькою. У супровід до виставки було видруковано два видання альбому в кількості 1400 примірників, що розійшовся по всьому світу. З цієї нагоди Касинець презентував альбом чорно-білих світлин російського емігранта і вченого Ніколая Маліцького, недавно отриманий Фондацією російської історії у Джорданвілі, штат Нью-Йорк.

Також з цієї нагоди Гі Гван Ю і я хотіли б дуже вибірково представити два альбоми, отримані недавно куратором Робертом Г. Дейвісом (Curator Robert H. Davis) для відділу рідкісних книг і рукописів бібліотеки Колумбійського університету (Rare Books and Manuscript Department of the Columbia University Libraries). Давніший з двох альбомів уклав у 1919/1920 чеський вчитель і вчений Вацлав Сікста (Vaclav Sixta) (помер 1935) і його син фотограф Лев. Альбом Сіксти, вочевидь, ніколи не видавався і не поширювався. Кожну із 72 світлин в альбомі Сіксти дбайливо ідентифіковано підписом від руки.

На противагу альбому Сіксти, другий з двох альбомів був представлений чеськими урядовими чиновниками, найімовірніше Міністерством закордонних справ або Міністерством внутрішніх справ. На титульній сторінці на дев'яти (!) мовах виражено вдячність «звільненого» населення Підкарпатської Русі своїм чеським визволителям. Альбом має лише двадцять один лист із світлинами, але вражає розмірами – 56×77 см, і безумовно видавався як дипломатичний подарунок від чехів закордонним представникам влади.

Необхідно ще дослідити мотивацію та методику фотографів та упорядників обох альбомів, однак вони є важливим доповненням до збірки візуальних джерел міжвоєнної Підкарпатської Русі та її народів.

One of the highlights of the 2017 Erdelyi Readings was the concurrent opening of an exhibit in the Ilko Gallery of more than a hundred colored photographs of sub-Carpathian Rus' taken in the early 1920s by the Czech photographer Rudolph Hulka. The companion volume to this exhibit has now appeared in two editions and has sold more 1400 copies worldwide.

© Едвард Касинець, Гі-Гван Ю, 2018

On that occasion, Kasinec presented on a black and white photo album recently acquired by the Foundation for Russian History, Jordanville NY and belonging to the Russian émigré scholar Nikolai P. Malitskii.

On this occasion, Hee-Gwone Yoo and I would like to very *selectively* illustrate two albums recently acquired by Curator Robert H. Davis, Jr. for the Rare Books and Manuscript Department of the Columbia University Libraries. The earlier of the two albums was prepared in 1919/1920 by the Czech teacher and scholar Václav Sixta (d. 1935) and his photographer son Lev. The Sixta album was evidently never published or distributed. Each of the seventy-two images in the Sixta album is carefully identified with a manuscript caption. Unlike the Sixta album, the second of the two albums was clearly orchestrated from Czech ministerial offices, most likely the Foreign Ministry or the Ministry of Internal Affairs. The title leaf in nine languages (!) expresses the gratitude of the “freed” populations of Sub Carpathian Rus’ to their Czech liberators. The album has only twenty-one photo plates, but is an impressive 56x77 cm. in size and was clearly intended as a diplomatic gift from the Czechs to Foreign powers.

While much research is yet to be done on the motivations and methods of the photographers and compilers of both albums, they add make an important addition to the growing stock of visual sources on interwar Sub-Carpathian Rus’ and its peoples.

Title: *Karpatská Rus / fotografovali Dr Václav Sixta, prof. v.v. a jeho syn Lev Sixta, fotograf r. 1919 in 1920.*

Manufactured: 1920.

Description: 1 volume (72 unnumbered leaves): illustrations ; 18 x 27 cm

Subjects: Zakarpatska oblast (Ukraine) - Pictorial works.

Presovský kraj (Slovakia) - Pictorial works.

Maramures (Romania) - Pictorial works.

Also Listed Under: Sixta, Václav [1862-1935], photographer.

Sixta, Lev, photographer.

Notes: Caption title.

Photograph album containing **72 ethnographic** photographs of Carpathian Rus’ including scenes of Uzhhorod, Perechyn, Volosianka, Uzhok, Mukachevo and the Maramures region of modern Romania.

Album contains a presentation letter [c?] TK from the photographer tipped in at the front and dated 1920. Each photograph has a handwritten caption indicating the location of the image.

Language: Czech

Format: Book

Acquired On: August 29, 2017

Location:

Rare Book, Butler 6th Fl. East (Non-Circulating) >> DK508.9.Z35 K3695 1920g

Title: *Svobodná Podkarpatská Rus : svým osvoboditelum = Svobodnaia Podkarpatskaia Rus : svoim osvoboditeliam = Fre Carpathian Ruthenia : to her liberators = La*

Russie Subcarpathique libérée : a ses libérateurs : La libera Russia Subcarpatica : ai suoi liberatori : Kaihoseretaru Rutheniajin : vori kaihoshave = A libertada Russia dos Carpatos Baixos : aos seus libertadores = Rusia Subcarpatica Independenta : eliberatorilore ei = Slobodna Podkarpatska Rusija : svojim osloboditeljima.

Published: [Prague?]: [**Unie Praha?**], [**between 1921 and 1923**].

Description: 1 volume (unpaged): chiefly photogravures ; 56 x 77 cm

Subjects: Zakarpatska oblast (Ukraine) – Description and travel - Pictorial works.

Zakarpatska oblast (Ukraine) - Pictorial works.

Iasinia (Ukraine) - Description and travel – Pictorial works.

Iasinia (Ukraine) - Pictorial works.

Uzhhorod (Ukraine) - Description and travel – Pictorial works.

Uzhhorod (Ukraine) - Pictorial works.

Other Titles: Third title should read: Free Carpathian Ruthenia: to her liberators

Notes: An album of **21 large-format** photogravures and one map with brief captions in multiple languages. It also includes photographs of notables including Vice-Governor [1921-23] Petr Ehrenfeld [1866-1944]. The photographer is not identified.

Language: Multiple languages

Format: Book

Acquired On: November 1, 2017

Location:

Rare Book, Butler 6th Fl. East (Non-Circulating) >> DK508.9.Z35 S86 1921g

Edward Kasinec holds graduate degrees and certificates from Columbia University (M.A., 1968, M.Phil., 1979), Simmons College (M.L.S., 1976), and New York University (Appraisal Studies in Fine and Decorative Arts, 2010). In the academic year 1971-72 he studied at the Graduate Faculty of Moscow State University as an IREX scholar.

His career includes service as Reference Librarian/Archivist for the Harvard University’s Ukrainian Research Institute Library (1973-80); Librarian for Slavic Collections, University of California, Berkeley, Library (1980-84); and Curator, Slavic and Baltic Division, The New York Public Library (1984-2009 [from 09-11 as Staff Associate of the Exhibitions Program, NYPL]).

He presently serves as a Research Associate, Harriman Institute, Columbia University and, since 2014, Visiting Fellow, Hoover Institution, Stanford University. Kasinec has published more than two hundred refereed articles and books and has been acknowledged in as many publications and is the author (or co-author) of twelve successful grant proposals to national funding agencies.

Едвард Касинець (M. Phil., Columbia; M.L.S., Simmons College) Професійна кар'єра включає посаду фахівця у довідковій бібліотеці/архівариус бібліо-

теки Гарвардського університету та бібліотеки Українського дослідного інституту; бібліотекар Слов'янських збірок, Каліфорнійський університет, Берклі, бібліотека; куратор Emeritus, слов'янський і балтійський відділ, Нью-Йоркська публічна бібліотека. Касинець є в даний час вченим-дослідником і працівником Інституту Гаррімана, Колумбійського університету і співпрацівник в установі Гувера Стенфордського університету. Касинець опублікував більше ніж двісті статей і книг і його дослідження підтверджено у такій самій кількості академічних видань. Він виступає з лекціями та консультує з широкого кола питань, що стосуються бібліографії і бібліотечної справи по всьому світу. Він організував численні симпозиуми, конференції й виставки і бере участь у багатьох видавничих і консультативних комітетах з регіональних досліджень.

Крім того він виконав велику дослідницьку роботу від закладів культури і є автором дванадцяти успішних грантових пропозицій для Департаменту освіти і Національного фонду гуманітарних наук.

Hee-Gwone Yoo is Senior Librarian at the General Research Division of Schwarzman Building, The New York Public Library. He received his MA and MLS from Queens College, City University of New York. As a librarian, he has had a special interest in visual resources, rare books, and exhibitions and outreach. He has participated in numerous conferences, domestic and international, including ASEES (Boston, 2004, 2018, & New Orleans, 2007), ICCEES (Berlin, 2005 & Stockholm, 2010), and Seoul (2006, 2016) and St Petersburg (2017). Mr. Yoo is the co-author of *Visual Resources from Russia and Eastern Europe in The New York Public Library: A Checklist*, in 2008, which was awarded Worldwide Books Award for Publications by the Arts Library Society (ARLIS) in April, 2009, and is the author of several articles.

Гі-Гван Ю є старшим бібліотекарем у відділі загальних досліджень в Закладі Шварцмана, публічна бібліотека Нью-Йорка. Він отримав ступені магістра мистецтв (MA) та магістра бібліотечної науки (MLS) у коледжі Квінс, Міський університет Нью-Йорка. Як бібліотекаря його цікавлять візуальні джерела, рідкісні книги, виставки та подібне. Він брав участь у численних внутрішніх та міжнародних конференціях, серед яких ASEES (Бостон, 2004, 2018 та Нью-Орлеан, 2007), ICCEES (Берлін, 2005 та Стокгольм, 2010), Сеул (2006, 2016) Санкт-Петербург (2017). Пан Ю є співавтором Візуальних джерел з Росії та Східної Європи в публічній бібліотеці Нью-Йорка: його *Перелік* 2008 року отримав Всесвітню відзнаку (Worldwide Books Award) за публікацію Товариства мистецьких бібліотек (Arts Library Society (ARLIS) у квітні 2009. Він є автором численних статей.

Стаття надійшла до редакції 23 квітня 2018 року

УДК 739. 2

Сергій ЛУЦЬ,

кандидат мистецтвознавства,
викладач циклової комісії декоративно-прикладного мистецтва Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв,
м. Кам'янець-Подільський, Україна

ТВОРЧІСТЬ ЛЬВІВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-ЮВЕЛІРІВ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Луць С. В. Творчість львівських художників-ювелірів в контексті сучасного ювелірного мистецтва України. В статті аналізуються засади творчих концепцій провідних львівських митців-ювелірів, що загалом формують спільну платформу для якісного поступу новітнього ювелірного мистецтва України. Розглядаються основні композиційно-конструктивні та технологічно-технічні чинники формотворення, що є характерними для творчості художників-ювелірів Львова, де високі результати є наслідком поєднання традицій та нових принципів ведення творчого процесу, в основі якого є експеримент. Аналіз основних засад творчих концепцій провідних львівських художників-ювелірів в контексті розвитку українського ювелірного мистецтва показує, що творчий потенціал митців транслюється сучасною оригінальною мовою формотворення, яка підкреслює ексклюзивність і індивідуальність методів художньо-виробничого процесу та виводить українське ювелірне мистецтво на високий рівень не тільки в Україні, але й у Світі.

Ключові слова: українське ювелірство, львівські митці, художник-ювелір, композиція, формотворення, традиції, концепція.

Луць С. В. Творчество львовских художников-ювелиров в контексте современного ювелирного искусства Украины. В статье анализируются основы творческих концепций ведущих львовских художников-ювелиров, что в целом формируют общую платформу для качественного продвижения нового ювелирного искусства Украины. Рассматриваются основные композиционно-конструктивные и технологически-технические факторы формообразования, характерные для творчества художников-ювелиров Львова, где высокие результаты являются следствием сочетания традиций и новых принципов ведения творческого процесса, в основе которого эксперимент. Анализ основ творческих концепций львовских художников-ювелиров в контексте развития украинского ювелирного искусства показывает, что творческий потенциал мастеров транслируется современным оригинальным языком формообразования, который подчеркивает эксклюзивность и индивидуальность методов художественно-производственного процесса и выводит украинское ювелирное искусство на высокий уровень не только в Украине, но и в Мире.

Ключевые слова: украинское ювелирное искусство, львовские художники, художник-ювелир, композиция, формообразования, традиции, концепция.

© Сергій Луць, 2018

Luts S. Creativity of Lviv artist jewelers in the context of contemporary jewelry art of Ukraine. The article analyzes the principles of creative concepts of leading Lviv artist jewelers, which in general form a common platform for the qualitative advancement of contemporary jewelry in Ukraine. The main compositional, constructive and technological factors of form-making are considered, which are characteristic for the works of Lviv jeweler artists, where high results are the result of a combination of traditions and new principles of conducting creative process.

It is noted that in the last decades of the XX century influenced the formation of an artistic-figurative system based on a variety of interpretations of myths, legends, sacred signs and symbols, history and religion, which is a significant component in the figurative structure of Ukrainian and world jewelry art. These signs in the synthesis with innovative and creative solutions to the tasks of technological experiments, where traditional jewelry techniques are based on the result of phenomenal results characterized by appropriate artistic processes that are reflected in the work of representatives of contemporary Ukrainian jewelery, among which a worthy place is occupied by jewelers Lviv.

An important factor for many participants in the overall process of formation and further advancement of Ukrainian author jewelery, including Lviv artists, was the self-identification of their own product, inducing creative activity, finding their own ways of creative implementation, which in the long run provided qualitative features and allowed them subsequently to characterize them as leading artists with a pronounced stylistics, style, principles and methods of forming in this domain. This in some way has led to an increase in self-expression and demonstration of creative potential, the initiation of innovative conceptual projects that emphasize its exclusiveness and individual principles and methods of conducting the creative process. In Lviv, a large number of talented and progressive artists from different generations have been formed, who have been actively involved in the process of formation of the Ukrainian jewelry art market, which is gaining momentum in the development of today.

As a result of the study, it was discovered that there is a high-quality platform for the progressive development of modern jewelery in Ukraine, where Lviv artists-jewelers occupy an important place, which gradually formed the basis for the introduction of the newest methods of formation of writing through the synthesis of traditions and innovations. A number of famous artists from the Lviv National Academy of Arts stand at the position of one of the main creative centers that reproduce new trends in the progress of contemporary Ukrainian jewelery. The analysis of the basic principles of forming the creative concepts of leading Lviv jewelery artists in the context of the development of contemporary jewelry in Ukraine shows that their high creative potential is translated in the original author language of form-making, which displays Lviv jewelery on a high artistic level not only in our country, but also in the World.

Key words: Ukrainian jewelery, Lviv artists, artist-jeweler, composition, shaping, tradition, concept.

Постановка проблеми. Беручи до уваги нинішній стан розвитку сучасного українського ювелірного мистецтва, очевидним стає, що відродження даного виду декоративно-прикладного мистецтва складає потужну ланку у формуванні загальної концепції культурно-творчого процесу країни. Поступ українського ювелірного мистецтва кінця ХХ–початку ХХІ ст. тісно пов'язаний з соціокультурними тенденціями історико-геополітичного простору та яскравими виражальними засобами, що в більшості покладені на національну основу. Останні десятиліття ХХ ст. позначилися формуванням художньо-образної системи, яка базується на розмаїтті інтерпретацій міфів, легенд, сакральних знаків і символів, історії та релігії, що є вагомим складовим в образній структурі українського та світового ювелірного мистецтва. Зазначені ознаки в синтезі з новаторськими та креативними вирішеннями завдань технологічних експериментів, де в основі закладені традиційні класичні ювелірні техніки в наслідку надали феноменальні результати, що характеризуються відповідними художніми процесами, які відображені в творчості представників сучасного українського ювелірного мистецтва, серед яких гідне місце займають художники-ювеліри Львова.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналіз джерел дотичних до даного дослідження окреслює коло ще не опрацьованих питань, щодо вивчення творчості львівських художників в просторі сучасного українського та світового ювелірного мистецтва. Серед останніх досліджень пропонуваної тематики, виразно виділяються праці доктора мистецтвознавства Шамагала Р. Т. і кандидатів мистецтвознавства: Пасічник Л. В. та Кравченко М. Я., де в окремих ракурсах якісно висвітлюються ті чи інші аспекти сучасного львівського ювелірного мистецтва [6;4;2].

Мета статті – проаналізувати основні принципи формування творчих концепцій провідних львівських митців-ювелірів в контексті розвитку сучасного ювелірного мистецтва України.

Виклад основного матеріалу. Зазначимо, що на українському арт-ринку на межі ХХ–ХХІ ст. склалася сприятлива ситуація для розвитку ювелірного як престижної галузі творчої та підприємницької діяльності і доти «закритого» виду декоративно-прикладного мистецтва. Художники-ювеліри активно впроваджують до своєї роботи специфічні індивідуальні виражальні засоби, системно творчо експериментують, намагаються ініціювати підвищення художнього критерію, цим самим формуючи власний творчий імідж та яскраво вирізняючись серед широкого кола представників ювелірного ринку України.

Важливим фактором для багатьох учасників загального процесу становлення та подальшого поступу українського авторського ювелірного мистецтва стала самоідентифікація власного продукту, спонукаючи до творчої діяльності, пошуку власних шляхів творчої реалізації, що в перспективі надали якісні ознаки та дозволили згодом охарактеризувати їх як провідних митців з яскраво вираженою власною стилістикою, манерою, принципами та методами

формотворення у зазначеній царині. Це певним чином привело до активізації самовираження та демонстрації творчого потенціалу, ініціювання новаторських концепційних проєктів, які підкреслюють свою ексклюзивність та індивідуальні принципи і методи ведення творчого процесу. Сформувалась велика кількість талановитих та прогресивних художників різних поколінь, що активно долучились до процесу становлення та формування українського ювелірного арт-ринку, що набуває активної динаміки розвитку і сьогодні. Серед них: В. Хоменко, В. Балибердін, С. Серов, В. Заварзін, Є. Друзенко, О. Міхальянц, Ю. Федоров, С. Капітонов, Ю. Жданов, С. Вольський, Г. Хоменко, О. Жарков, М. Руснак, Ш. Пержан, К. Кравчук, О. Мірошніков, В. Шоломій, О. Івасюта, С. Микита, Р. Велігурський, А. Шерстюк, О. Дропкін, А. Вольський, О. Барбалат, О. Гаркус, Р. Гармаїук, В. Крохмалюк, О. Буйвідт, А. Кулигін, В. Лесогор, А. Болюх, Петрів, Д. Мамчур, В. Дицьо, О. Окіпняк, М. Франко, А. Савчук та О. Савчук, В. Бабій, брати Кочути, М. Котельницька, О. Хомякова, М. Козар та інші. Отже, на головні позиції виходять творчі ініціативні персоналії, серед яких також і багато провідних митців-ювелірів Львова, що заслуговують на окрему увагу в даному дослідженні.

Творчість відомого львівського художника-ювеліра Станіслава Вольського (Заслужений художник України, доцент ЛНАМ) в сучасному українському ювелірному мистецтві позиціонується як зразок високого класу художньо-технічної майстерності, що демонструє органічне єднання художньо-образної романтики рослинного світу та визрілого арсеналу ювелірних технік, яким уміло користується митець. Ювелірство майстра апелює до синтезу пластичної та колірної експресивності, що відображено яскравою індивідуальністю засобів виразності технологічних прийомів, зокрема, майже забутої в ХХ ст. давньої техніки гарячої емалі, тим самим сприяючи оновленню та збагаченню художньо-образної мови у створенні цілої низки творів високого фахового рівня. Переосмисливши сутність декоративності цієї техніки, художник акцентує на значимості естетики ювелірних творів, що претендує на якість не тільки як засобу декору, але й концептуального візуального мистецтва, яким, окрім його прямого функціонального призначення, можна просто насолоджуватися.

Специфіка художньо-емоційної мови тієї чи іншої техніки та якостей матеріалу, що використовує митець (гаряча емаль, різьблення по каменю, широкий діапазон та багатогранність прийомів металопластики) сформували його творчий напрям загалом і визначили власне індивідуальну виразність майстра, що знайшла місце в загальному спектрі жанру так званого «art jewelry», який набув популярності у ХХ ст. Як зазначає доктор мистецтвознавства, професор ЛНАМ Р. Т. Шмагало: «Різні партії каміння, металів чи емалі естетично об'єднані нотками насиченого, кокетливо-грайливого колориту єдиної формальної ідеї. Серії квіткових композицій стають полем для унікальних експериментів з емаллю на об'ємній формі» [6:145].

Серед відомих ювелірних творів, що певною мірою відтворюють характер творчості С. Вольського, вирізняються: кольє «Хвиля» (1980, мельхіор, перламутр, перли, гаряча емаль), комплект: брошка і сережки (1996, золото, гаряча емаль, смарагд, діаманти), браслет (2001, золото, бірюза), намисто «Лідія» (2001, золото, бірюза), кулон (2002, золото, цитрин, діаманти), перстень «Весна» (2003, золото, гаряча емаль, сапфіри, діаманти), браслет «Літо» (2007, золото, гаряча емаль, діаманти), перстень «Сюрприз» (2008, золото, берил, діаманти), скульптурна композиція «Кактус IV» (2001, срібло, золото, агат, діаманти, гаряча емаль), кольє «Нефертіті» (2008, топаз, сапфіри, діаманти, золото, емаль), брошка «Лілія» (2008, золото, діаманти, емаль) [9; 11].

Відзначимо, що знаковим фактором для поступу львівського ювелірного мистецтва 1990-х рр. є творчість випускника Естонського державного художнього інституту (м. Таллінн) Віктора Шоломія (1959–2007), який у 1989 р. стояв біля витоків створення кафедри художнього металу в Львівській академії мистецтв (нині ЛНАМ). Митець згуртував навколо себе та дав поштовх для генерування концептуально-філософських ідей формотворення в ювелірстві цілій плеяді молодих художників-ювелірів, які з відвертою захопленістю студіювали ювелірне мистецтво за індивідуальною програмою навчання, розробленою В. Шоломієм, що діяла в стінах академії в 1990-х рр. Творчість художника виділяється активним введенням до художньо-образної системи творів елементів алегоричної символіки в поєднанні з креативними методами синтезування різних матеріалів, де основним пріоритетом слугує не вартість матеріалу, а філософська концепція композиції твору. Художник не обмежувався рамками якогось одного стилю та завжди вирізнявся широким діапазоном нових художньо-образних ідей та пошуків методів нового формотворення [7:382]. Характерною прикметою творчості митця стали алегоричні поетико-фігуративні композиції, що відтворюють формування низки образів-архетипів міфологічного чи казкового змісту та додають нові образності об'ємно-пластичним композиціям. Особливі засоби фігуративної стилізації відкриваються в творах 1990-х років: кольє «Розбрат» (1996, нейзільберг, раух-топаз, ручне монтування), підвісок «Мрійник» (1997, латунь, корунд, посріблення, ручне монтування), гривна «Світлячки» (1998, нейзільберг, корунди, ручне монтування), брошка «Ангел подарунка» (1999, срібло, ручне монтування), орден «Різдіва зірка» (1999, срібло, авантюрин, ручне монтування) [7:382,383; 6:153]. В. Шоломій виступає в ролі провідника нового підходу у формуванні ряду молодих творчих особистостей.

Концепціями різноманітних інтерпретацій, що позначені переосмисленням давньослов'янської міфології, багатством орнаментальних мотивів світової етнокультури, експресивністю та емоційною насиченістю технологічних процесів, пошуком нових виражальних засобів формотворення вирізняється творчість когорти митців-ювелірів, які на-

вчалися за індивідуальною програмою на кафедрі художнього металу ЛНАМ, створеною В. Шоломієм. Серед них: С. Микита, Д. Ледницький, О. Івасюта, Р. Велігурський, О. Гикова, В. Крохмалюк, Е. Іванюшенко, О. Буйвідт, А. Кулигін, М. та інші. Ювеліризм цих майстрів вирізняється синтезом креативних дизайнерських та технологічних рішень, що в результаті утворюють індивідуальну манеру виконання ювелірного твору [5:97–100].

Так, творчість Сергія Микити вирізняється переосмисленими інтерпретаціями різноманітних етномотивів (латиноамериканських, пізніше давньослов'янських), що ґрунтуються на певній символіці та звучать мовою сучасного формального вирішення з акцентуванням на експресивність та застосування технічних прийомів-нюансів (подряпини, тонування, різна фактура металу тощо) [5:98]. Творчі концепції Ореста Івасюти вирізняються пошуками художньо-філософських ідей об'ємно-просторового виміру, що звучать лаконічними прийомами формотворення, де використовуються незвичні для традиційного ювеліризма матеріали (волосся, магніт, сталь тощо). До знакових творів, що відображають специфіку манери формотворення художника відносяться: перстень (1998, срібло, магніт, залізні ошурки), перстень «Центр притягання» (2014, срібло, магніт, кубічний цирконій, авторська техніка) [6:184,185;1:21]. Композиції Романа Велігурського виділяються застосуванням цікавих технологічних операцій – таких як: з'єднання різних за кольором металів, що утворюють оптичний ефект, контраст поліхромної та грубо офактуреної поверхні, використання широкого діапазону матеріалів (шкіра, залізо, мідь, чорне дерево, бурштин тощо). У композиціях здебільшого домінують язичницька символіка та орнаментика, що часто вписуються в геометричну основу (округлі форми). Це спостерігається в колекції прикрас: шість медальйонів, перстні, два ножі «Мисливський оберег» (1996), кулон (1996, срібло, мідь, бурштин) [5: 99; 1:187]. Мотиви «звіриного стилю» в дипломній роботі Ольги Гикової відображені в комплекті кулонів «Цариця Скіфська» (2000, посріблена латунь) та відтворюють принципи побудови композиції, що співзвучна з манерою Віктора Шоломія [5:99]. Віталій Крохмалюк, Едуард Іваюшенко, Олександр Буйвідт тяжіють до методів лаконічного формотворення, що позначено принципами сучасного креативного дизайну, де художньо-образна сутність творів базується на філософських концепціях і транслуються як своєрідні інсталяції та теми для переосмислення різних явищ. Прикладом таких вирішень є твори В. Крохмалюка, де вирізняються: декоративні пластини-брошки «Інтерпретація» (2002, титан, срібло), серія перстнів «Автопортрет» (2001, срібло, силікон лиття), серія «Дві брошки» (2002, срібло, титан, мішана техніка) [6:187; 1:28–29].

Особливе місце в контексті українського ювеліризма також займає Галина Хоменко, початок творчої діяльності котрої припав на 70-ті рр. ХХ ст., що вирізняється органічним поєднанням роботи на посаді головного художника Львівського юве-

лірного заводу з приватною творчістю в зазначеній галузі. Як і С. Вольський та ряд інших художників того часу (1970–1980 рр.), мисткиня постійно експериментує в різних техніках, зокрема, в гарячій емалі. Будучи активною учасницею низки творчих семінарів в Паланзі (Литва), Дзинтарі (Латвія), що проходили наприкінці 1980-х рр. (1986–1991), у Г. Хоменко виробилася власна манера оперування виразними засобами, що виділяється креативним формотворенням з дроту та спіралеподібними емальованими елементами на мідній основі [6:146–147]. Твори здебільшого характеризуються ефектом чистих полірованих площин, що є основою конструктивних геометризаних стилізацій та ритмічним поєднанням акцентованих елементів. До прикладу – комплект (кольє, сережки, браслет, каблучка) «Чиста криниця» (1998–2003, мельхіор). Серед відомих творів також виділяються: «Сталакти та сталакти» (1987), «Фауна і флора» (1987), «Далеко на півночі» (1987), «Березовий ліс» (1990-ті роки). У роботі зазвичай використовуються мельхіор та напівкоштовне каміння, яке переважно є акцентом композицій. Композиційні схеми відтворюють авангардне мислення художниці та тяжіють до логіки конструктивізму, в основі якої лежать геометричні фігури – ромб, прямокутник, овал тощо. Як зазначає доктор мистецтвознавства Р. Шмагало: «Декоративні ефекти її лаконічно-геометризованих чи динамічно-спіралевих форм прикрас співзвучні з емальованими композиціями своєю спонтанністю, імпульсивністю, що сама мисткиня ототожнює з філософією китайської енергетичної техніки дихання «QI» [6:147].

Лірико-філософське висвітлення навколишнього світу відображається в скульптурних композиціях каменерізного мистецтва Олександра Мірошникова (м. Миколаїв, Львівської обл.). Широкий тематичний ряд художника ґрунтується на поетичному висвітленні художніх образів предків кам'яної доби, трипільської, скіфської та інших культур, а також космічних інтерпретацій, що інтерпретуються переосмисленою поетично-сюжетною архітектонікою ювелірних композицій. Пластична мова митця сформована з викристалізованих досвідом технологічних прийомів каменерізного мистецтва, власних новаторських способів поєднання різноманітних матеріалів. У творах О. Мірошникова присутній широкий діапазон: від простих буличників до діамантів, від простих металів до дорогоцінних [10]. Для матеріалізації художньо-образних ідей майстру однаково важливі як коштовні, так і прості матеріали, що використовуються залежно від творчого задуму, тому митець активно експериментує із синтезуванням різних природних утворень, а останніми роками сміливо вводить до процесу формотворення такі нетрадиційні матеріали, як: космічні метеорити, ніобій, титан тощо [8:6]. Разом з виразною скульптурно-живописною пластикою самоцвітів О. Мірошніков віртуозно оперує технікою художньої емалі, що додає творам особливої енергетичності, естетичної виразності композицій матеріалу, формується власний стиль, де джерелом худож-

ніх образів здебільшого є природа [8:6]. Серед низки віртуозно виконаних творів варто виокремити: стіл «Сонячний день» (1989–1991, чароїт, лазурит, офіокальцит, зміювик, серпентиніт, родоніт, яшма), де від центру композиції «чароїт розсипався по площині дрібним цвітом бузку, а яшма застила в помаху крил щасливого метелика. Прив'ялі барви зміювика в поєднанні з іншими самоцвітами створили пастельну гаму різнотрав'я...» [8: 22]. Декоративне панно «Царство Флори» (1991–1994, нефрит, жадеїт, малахіт, лазурит, бірюза, агат, яшма, опал, чароїт, гірський криштал, зміювик, офіокальцит, серпентиніт) – одна з перших композицій українського каменерізного мистецтва, що звучить живописною симфонією рідкісних самоцвітів в поєднанні з витонченістю гірського кришталю. Також специфічними технологічно-технічними прийомами формотворення виділяється скульптурна композиція «Канікули» (2004), у якій близько 2000 золотих колосків. Безперечно, варті уваги багато інших творів: брошки (1995–1999), грот «Монте-Крісто» (1997), скульптурні композиції «Суниці» (1999), «Весна» (1999), «Рябець» (2006), «Дикі тюльпани» (2006, нефрит, яшмо-агат, гаряча емаль, золото, срібло, позолота), зачаровує особливою філософією природи «Жук-вусач» (1999), «Осічка» (1997–1998), брошка «Гармонія» (2000), скульптурні композиції «Сорока злодійка» (1996), «Гурман» (2011), «Спокуса» (2007), «Професіонал» (2008–2012), «Жага життя» (2003), «Вічне питання» (2011), браслет, де використані античні та новітні технології – «Скіфський» (2013, срібло, позолота). У кожній композиції автор вишукує особливі технологічні прийоми, акцентуючи увагу на якостях широкої палітри матеріалів [8].

Нове бачення фольклорних інтерпретацій у царині народного ювелірного мистецтва демонструє львів'янин Всеволод Волощак, що втілюється в численних композиціях дукачів та художніх емалей. Образний світ майстра складається з метафор, що, відтворюючись у новому ракурсі, надають ювелірству особливого забарвлення. Об'єктом художнього осмислення стають традиційні для українського народного ювелірного мистецтва дукачі, що вирізняються оригінальністю задуму центральної частини композиції, де акцентується увага на художньо-образних мотивах самої підвіски. До традиційно-канонічних форм дукачів В. Волощак вносить певні елементи образотворчості, «...додавши до усталеної іконографічної та портретної образності виразні, нетипові для традиційних дукачів флоральні та суцільні орнаментальні мотиви» [3:27]. Майстер певною мірою оперує техніками литва, карбування, гравіювання, використовуючи мельхіор, срібло, золото, бірюза, лазурит та улюблені корали. Твори майстра сповнені тематикою, що відображається системою одвічних національних символів – образами рослин, культових, релігійних та історичних персонажів, що виразно ідентифікують прадавню українську націю та її багату культуру. До переліку відомих творів, де висвітлюється художньо-рослинна образність, відносяться: дукачі «Золота квітка», «Чер-

вона троянда», «Весна»; культова тематика, де відтворена «іконограма образності» в дукачах: «Благовіщення», «Зішестя Св. Духа»; антропоморфні композиції, що зображають світочів політико-культурних та історичних діячів України: «Св. Володимир», «Т. Шевченко», орнаментальні – «Візантія» та ін.

Висновки. Отже, з проведеного дослідження виявлено, що в Україні існує якісна платформа для прогресивного розвитку сучасного ювелірного мистецтва, де важливе місце займають львівські митці-ювеліри, які поступово сформували базу для впровадження новітніх методів формотворення шляхом синтезування традицій та новаторства. На позиції одного з головних творчих осередків, що відтворює нові тенденції поступу сучасного українського ювелірного мистецтва виступає ряд відомих художників Львівської національної академії мистецтв. Аналіз основних принципів формування творчих концепцій провідних львівських художників-ювелірів в контексті розвитку сучасного ювелірного мистецтва України показує, що їх високий творчий потенціал транслюється оригінальною авторською мовою формотворення, що виводить львівське ювелірство на високий мистецький рівень не тільки в нашій країні, але й у Світі.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Квадра міні-метал. Ювелірне – мистецтво – міні-емалі: каталог / вступ. ст. А. Ф. Вялець, Л. Пасічник, Т. Ільїна; упоряд. та ред. Л. Пасічник. – К.: Арталекс-принт, 2014. – 63 с.
2. Кравченко М. Мистецтво прикрас в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: європейський контекст, художні особливості, персоналії : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Кравченко Марта Ярославівна; Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2017. – 189 с.
3. Пасічник Л. В. Творчість сучасного ювеліра та емальєра Всеволода Волощака в контексті розвитку традиційного ювелірного мистецтва України. Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. Тези і матеріали доповідей Міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів, 21 травня 2015 року. – К.: Фенікс, 2015. – С. 26-27.

4. *Пасічник Л. В.* Ювелірне мистецтво України ХХ–ХХІ століть / Л. В. Пасічник. – К. : Наукова думка, 2017. – 302 с.

5. *Шафран Р.* Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст. / Р. Шафран // Вісник ЛНАМ. – Львів : ЛНАМ, 2008. – Спецвипуск 5. – С. 80–102.

6. *Шмагало Р. Т.* Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. Енциклопедія художнього металу / Р. Т. Шмагало. – Львів : Априорі, 2015. – Т. 2. – 276 с., 668 іл.

7. *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог / З. Чегусова. – К. : ЗАТ «Атлант Юем СІ», 2002. – 511 с.

8. *Чумарна М.* Самородок / М. Чумарна, О. Мірошніков. – К. : MIRO Miroshnikov art studio, 2012. – 157 с. : іл.

9. *Вольський Станіслав Францевич* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.logos.biz.ua/proj/lnam/online/lnam-175.pdf.

10. *Всесвіт віртуоза* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.mykolaiv.lviv.ua/culture/oleksandr-miroshnikov/item/2696-vseshvit-virtuoza.html.

11. *Шмагало Р.* «Замки далекого дитинства». Виставка ювелірних виробів та художніх емалей Станіслава Вольського. 1–11 грудня 2008 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/VOLSKIY.SHTML.

REFERENCES

1. *Kvadra mini-metal. Yuvelirne – my`stecztvo – mini-emali : katalog / vstup. st. A. F. Vyalecz`, L. Pasichny`k, T. Il`yina ; uporyad. ta red. L. Pasichny`k.* – K. : Artaleks-pry`nt, 2014. – 63 s.

2. *Kravchenko M.* My`stecztvo pry`kras v Ukrayini ostann`oyi treti`ny` XX – pochatku XXI stolittya: yevropejs`ky`j kontekst, xudozhni osobly`vosti, personaliyi: dy`s. na zdobutya nauk. stupenya kand. my`stecztvoznavstva : specz. 17.00. 06 «Dekoraty`vne i pry`kladne my`stecztvo» / Kravchenko Marta Yaroslavivna ; L`vivs`ka nacional`na akademiya my`stecztv. – L`viv, 2017. – 189 s.

3. *Pasichny`k L. V.* Tvorchist` suchasnogo yuvelira ta emal`yera Vsevoloda Voloshhaka v konteksti rozvy`tku trady`cijnogo yuvelirnogo my`stecztva Ukrayiny`. Yuvilej NAOMA: shlyaxy` rozvy`tku ukrayins`kogo my`stecztvoznavstva. Tezy` i materialy` dopovidej Mizhvuzivs`koyi naukovoyi konferenciyi molody`x naukovciv, aspirantiv i studentiv, 21 travnya 2015 roku. – K. : Feniks, 2015. – S. 26–27.

4. *Pasichny`k L. V.* Yuvelirne my`stecztvo Ukrayiny` ХХ–ХХІ stolit` / L. V. Pasichny`k. – K. : Naukova dumka, 2017. – 302 s.

5. *Shafran R.* Osobly`vosti profesijnogo yuvelirnogo my`stecztva L`vova kincyа ХХ ст. / R. Shafran // Visny`k LНАМ. – L`viv : LНАМ, 2008. – Спецвипуск 5. – С. 80–102.

6. *Shmagalo R. T.* Xudozhnij metal Ukrayiny` ХХ – poch. ХХІ ст. Ency`klopediya xudozhn`ogo metalu / R. T. Shmagalo. – L`viv : Apriori, 2015. – Т. 2. – 276 с., 668 іл.

7. *Chegusova Z.* Dekoraty`vne my`stecztvo Ukrayiny` kincyа ХХ stolittya. 200 imen : al`bom-katalog / Z. Chegusova. – K. : ZAT «Atlant Yuem SI», 2002. – 511 s.

8. *Chumarna M.* Samorodok / M. Chumarna, O. Miroshnikov. – K. : MIRO Miroshnikov art studio, 2012. – 157 s. : il.

9. *Vol`s`ky`j Stanislav Francevy`ch* [Elektronny`j resurs]. – Rezhym`m dostupu: www.logos.biz.ua/proj/lnam/online/lnam-175.pdf.

10. *Vsesvit virtuoza* [Elektronny`j resurs]. – Rezhym`m dostupu : www.mykolaiv.lviv.ua/culture/oleksandr-miroshnikov/item/2696-vseshvit-virtuoza.html.

11. *Shmagalo R.* «Zamky`dalekogo dy`ty`nstva». Vy`stavka yuvelirny`x vy`robiv ta xudozhnix emalej Stanislava Vol`s`kogo. 1–11 grudnya 2008 r. [Elektronny`j resurs]. – Rezhym`m dostupu: www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/VOLSKIY.SHTML.

Стаття надійшла до редакції 23 квітня 2018 року

УДК 76.071.1 Манайло (477.87)

Вікторія МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО,
*аспірант Львівської Національної Академії
Мистецтв, завідувач меморіальним будинком-
музеєм народного художника України
Федора Манайла, викладач коледжу мистецтв
ім. А. Ерделі Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород, Україна*

ГРАФІКА ФЕДОРА МАНАЙЛА

Манайло-Приходько В. І. Графіка Федора Манайла. У статті автор аналізує графічне мистецтво Федора Манайла. Базуючись на об'ємному творчому доробку Ф. Манайла у галузі графіки, автор спробував вибудувати хронологію творчої діяльності у графічному мистецтві, провів аналіз тематики та змісту, видів та технік графіки, у яких працював художник.

Ключові слова: Творчість Федора Манайла, графіка, Закарпаття.

Манайло-Приходько В. И. Графика Федора Манайла. В статье автор анализирует графическое искусство Федора Манайла. Основываясь творчестве Ф. Манайла в области графики, автор попытался выстроить хронологию творческой деятельности в графическом искусстве, провел анализ тематики и содержания, видов и техник графики, в которых работал художник.

Ключевые слова. Творчество Федора Манайла, графика, Закарпатье.

Manailo-Prykhodko V. The graphics of Fedir Manailo. Graphic art includes a significant part of the creative work of Fedir Manailo. The painter worked in watercolors, monotypes, xylography, book graphics and posters.

We can trace the sequence of creativity in graphic techniques. In the 1930–1940s, the artist created several xylographies and many sketches (in coal or watercolor techniques) that were made during ethnographic expeditions. In the pre-war and postwar years (until the mid-1950s), the artist worked in the field of book graphics and created posters for the Transcarpathian folk choir. During treatment in the Crimea (1962–1964) he created about 70 watercolor landscapes. In the second half of the 1960s he experiments with monotypes and created hundreds of innovative works that the famous Soviet historian of art Gregory Ostrovsky called «the most interesting phenomenon of Transcarpathian graphics» [9]. The graphic creative work of Fedir Manailo includes watercolor sketches for monumental decorations, preparatory sketches for paintings and sketches for engraving decorative pumpkins.

The article analyzes the graphic art of Fedir Manailo, the chronology of creative activity in the field of graphics, describes the graphic works, types and graphic techniques in which the artist worked.

Keywords. Creativity of Fedir Manailo, graphics, Transcarpathia.

Постановка проблеми. Графіка супроводжувала Федора Манайла весь його творчий шлях, була інструментом пошуку ідеї, підказувала оригінальні рішення, втілювала політ творчої думки та новаторські задуми. До графіки належить значна частина творчого доробку Федора Манайла.

Художник працював у станковій (рисунок у різноманітних техніках, акварель, монотипія, ксилографія) книжковій, плакатній графіці. Можна простежити послідовність захоплення художника графічними техніками. До 1930-х – початку 1940-х рр. відноситься кілька ксилографій Манайла та значна кількість виконаних під час етнографічних експедицій (переважно у техніці папір, вугілля, чи акварель) творів: пейзажі, постаті верховинців, зарисовки предметів побуту, інтер'єри верховинських хат та культових споруд. У передвоєнні та повоєнні роки (до середини 1950-х рр.) мистець багато працює у галузі книжкової графіки. У перші повоєнні роки звертається до плакатної графіки – виконує афіші до виступів Закарпатського народного хору. Під час лікування в Криму (1962–1964) пише біля 70-ти акварельних мариністичних пейзажів. У другій половині 1960-х експериментує у графічній техніці монотипія, створює сотні яскравих новаторських творів, які видатний радянський мистецтвознавець Г. Островський назвав «найбільш цікавим явищем закарпатської графіки» [9].

До завершених самодостатніх графічних творів можна віднести і численні ескізи до монументальних оформлень, які виконувалися, як правило, у техніці папір, акварель, підготовчі ескізи до живописних творів, чи ескізи гравіювання декоративних гарбузів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчу працю Федора Манайла у графічних видах мистецтва досліджувала Манайло-Приходько В. [5], побіжно згадували у своїх працях Островський Г. [9], Цельтнер В. [13], частково у своїх статтях аналізували графіку Ф. Манайла дослідники Манайло-Приходько В. [6] та Фолтін В. [12]. Глибокого аналізу творчості художника у галузі графіки здійснено не було.

Виклад основного матеріалу. З огляду на значний доробок Федора Манайла у графічному мистецтві, звернення до тієї чи іншої техніки впродовж творчого шляху, ми спробуємо проаналізувати причини звернення до них, особливості образотворчих рішень застосованих у різні періоди творчого шляху.

Знайомство із графікою у Федора Манайла відбулося під час навчання у Празькій Вищій художньо-промисловій школі. Тоді, у рамках засвоєння навчальної програми, Федір вивчив техніку монотипію [15], ксилографію, удосконалив володіння технікою акварель та рисунок вугіллям та олівцем. Якщо до техніки монотипія художник звернувся тільки у середині 1960-х, то ксилографією захопився вже на першому курсі празької школи.

1928 роком датується ксилографія «Жебрак», 1929 – ксилографія «Танок». Незважаючи на молодий вік (18–19 років) Федір створив довершені,

композиційно виважені зрілі графічні твори, у яких застосував улюблений в майбутньому підхід формотворчої доцільності для втілення ідеї: або надмірна деталізація, або промовиста лаконічність. «Жебрак» деталізований графічний твір: перед входом до церкви сидить старий жебрак, коло нього розп'яття та ікона «Марія з дитиною». В його простягнуту руку кидає монету гуцулка в гуні, яка держить за руку маленьку дівчинку. У цій роботі нема узагальнень ні на задньому, ні на передньому плані. Все художником відзначено і грає свою певну роль [17]. У «Танкові» художник уникає деталізації, площинно заливає значні частини вбрання танцюристів та простору навколо них, рух передає стрімкими широкими лініями – занурює нас у динаміку танку [18].

До студентських років (1928–1934) належать численні графічні зарисовки, виконані у техніці вугілля, чи перо-туш, в яких він демонструє таку ж майстерність та зрілість. Під час літніх подорожей Карпатами Федір Манайло робить мистецьку фіксацію баченого: верховинські типажі за роботою, на відпочинку, або у свята; карпатські пейзажі; верховинські хати та церкви, замальовує орнаменти настольних хрестів, чи вирізьблені візерунки побутових речей. Іноді це швидкі зарисовки, в яких точною динамічною лінією схоплені в русі фігури, іноді це деталізовані образи верховинців. Художник, наче справжній етнограф-дослідник, ретельно зображає всі елементи одягу. Такою є «Гуцулка», 1931 р.: широка сукня, кербці (постоли), капчурі (вовняні плетені шкарпетки), великий орнаментований плат (фартушок), святкова вишивана сорочка перепоєсана опинкою (домотканий вовняний пояс), поверх сорочки киптарик (хутряна безрукавка), на голові уплітки (невелика кругла орнаментована шапочка) [21].

Такими ж детальними є замальовки побутових предметів, виконані художником переважно у техніці перо-туш: оздоблені орнаментом гелетки, коновки, чаші, горнятка, діжки, куделі, лавиці, сусеки, тарелі, топірці, полички та ліжка. Майже кожен рисунок автор підписував, зазначаючи предмет і техніку різьби: «постель з випаленим орнаментом», або «гелетка і чаша», «сусек з різьбою», «кудель з веретеном» і т. д. Під час експедицій Манайло виконав і кілька акварелей: зарисовки побутових предметів, фігури краян, пейзажі, інтер'єри культових споруд. Графічні твори, виконані Федором Манайло у експедиціях високо оцінили викладачі Празької школи. Про них навіть відзначили у «Атестаційній характеристиці про зрілість слухача», виданій Манайлові по закінченню художньо-промислової школи: «виконані ним в каникулах пейзажі з рідної природи, у чому він проявив виключну працездатність, дають можливість робити прогноз великих успіхів у цій області» [14].

До ранніх графічних робіт відносяться і найбільш експресивні акварельні твори «Гуцулка» (1929) та «В'їзд в Єрусалим» (початок 1930-х). Яскрава палітра акварелей наближує їх до творів станкового живопису. Динамічна лінія, впевнене збалансоване

розкладання кольорових плям, умовність та символічність зображень, емоційність художньої мови – вже присутні всі ознаки майбутніх художніх шедеврів митця [19, 20].

Після закінчення навчання у Празі художник повертається додому і у своїй творчій практиці поряд з улюбленою темперою найчастіше працює з аквареллю. Пише легкі і водночас насичені пейзажі «Ранковий туман» (1936), «За гумна» (1937) та ін., зображає ужгородські церкви «Церква» (1939), «Собор» (1940). У ці роки часто у написанні живописних творів застосовує разом з темперою акварель використовуючи її прозорість («Над річкою» 1933, «Над Тисою» 1935, «Мати верховинка» 1937, «Зимою» 1939, «Хресний хід» та «Масляна» поч. 1940-х, «Двори між горами» 1940-ві).

Кінець 30-х років був ознаменований складною політичною ситуацією, виникла загроза фашистської експансії, тому чеський уряд шукав підтримки у Радянському Союзі. Із цим було пов'язано рішення уряду святкувати річницю Великого Жовтня. «Для проведення свята, – читаємо у статті Ю. Качія, – терміново потребувався портрет Калініна, замовлення на виконання якого дали Манайлові». «Цей портрет був виконаний технікою перо/туш, розміром 120х90 см у 1937 році, але сліди цього портрету після відзначення були втрачені» [3].

Події Другої світової війни обмежили умови для творчості. Манайло, як і всі військовозобов'язані чоловіки Угорського королівства, (до якого знову належало Закарпаття 1939–1944), був призваний (1941) до лав армії. Перебуваючи переважно в тилу на лікуванні (у зв'язку із ревматизмом), він не мав змоги займатися творчістю, але завжди із собою носив альбом та вугілля. Зображав урбаністичні пейзажі міст, куди дійшла його дивізія, російських селян («Федорішка», 1942), виконав десятки портретів-шаржів співслужбовців. Урбаністичні пейзажі не дійшли до наших днів, але про них згадує дослідник А. Изворін. Це «зарисовки старих російських міст, але вже радянського типу – правдиве, без прикрас їх обличчя: Кривий Ріг, Миколаїв, Дніпропетровськ. Це змішання стилів, що борються між собою, будівельних матеріалів і століть: будуючи різними вони витісняють і опираються один на одного – хаос світоглядів» [2:271]. «Федорішка» один із небагатьох графічних портретів Манайла. Виконав його художник у техніці папір, вугілля. Широкі, точні лінії об'ємно виліплюють обличчя селянина: великі уважні виразні очі, вузький довгий ніс, густа борода і таке ж густе, обстрижене «під горшок» волосся [21]. Вражає легкість та майстерність виконання твору, спроможність майстра зазирнути у душу.

Таким чином, зі студентської лави (1928) до кінця війни (1944), Федір Манайло пройшов чотирнадцятилітній творчий шлях, на якому графіка посідала рівнозначне живопису місце. Виконав десятки зарисовок у своїх творчих експедиціях, працював у техніці ксилографія, часто звертався до акварелі, завжди мав при собі папір та вугілля. У графіці, як у живописі, намагався знайти відповідну мо-

ду, свій власний образотворчий підхід. Графіка дозволяла збирати і аналізувати інформацію, швидко накопичувати творчий досвід, знаходити нові творчі рішення.

Дещо змінилася практика творчості у графіці у перші повоєнні десятиліття. Обмеження свободи творчості відбирало у художника можливість творити вільно та експресивно. Художник змушений поступово відмовлятися від улюбленої динамічної небагатослівної образотворчої мови і підлаштовувати свою стилістику під вимоги радянського мистецтва.

Довгий час, аж до початку 1960-х майже не малював аквареллю, вуглем. Але у перші повоєнні роки отримав досвід роботи у галузі плакатної графіки. Із 1945 р. художник розпочинає співпрацювати із хоровими та танцювальними групами для яких виготовляє кілька афіш. Яскраві, лаконічні афіші свідчать про розуміння мистцем специфіки плакату, покликаної зачепити, привернути увагу, містити максимальну інформацію про особливості виконавців та зміст події. Для Закарпатського хору створює також кілька програм виступів (титульні сторінки), роботу над якими ми відносимо до книжкової графіки [23].

Книжкова графіка займає чільне місце поміж графічних студій Федора Манайла. Перший досвід книжкового оформлення Ф. Манайло мав ще у 1941 р. Тоді для видання Є. Недзельського «Угроський театр» виконав три ілюстрації: «Угро-руська свадьба», «Псалтир читають» та «Похоронна гра» (для титульної сторінки) [7]. Ілюстрації виконані у техніці ксилографія, яка, як відомо, на відміну від іншої різновидності заглибленої гравюри може друкуватися разом із набором на звичайній типографській машині. Ці три зображення ілюструють театралізовані народні обряди, містять у собі багато народного гумору, але далекі від карикатури. Характер зображень подібний до ксилографії «Танок» 1929 року. Та ж динаміка, лаконічність, чіткість та стрімкість виразних ліній. Також у 1941 р. художник здійснив оформлення титульної сторінки друкованого видання драми Грабаря В. та Лугоша М. «Овчарь» [4]. Художник знайшов надзвичайно вдале рішення для втілення образу та змісту драми. Кремезна фігура вівчаря займає майже весь простір титульної сторінки. Фундаментальність його самопозиціонування у світі символізують широко розкладені ноги, впевнено сперті на палицю перехрещені руки, могутні плечі, на які накинута гуня, збита молодечо на бік кресаня. І перше і друге оформлення виконане експресивній творчій манері і є одними з найбільш яскравих взірців графіки митця. Уже у повоєнний час ми не зустрічаємо подібної розкутості. Радянська влада вимагала більш зрозумілої широким масам художньої мови, узгодженої з вимогами методу соціалістичного реалізму.

Художнє оформлення видання твору І. Франка «Захар Беркут» 1946 р. ще мало стилістику, експресію та манеру виконання довоєнних ілюстрацій. Манайло зробив більше десяти ескізів до твору (дев'ять з них зберігається у фондах музею) у тех-

ніці акварель, перо-туш [24]. Для друку були підготовані ксилографії. Рубані, виразні лінії, двоколірна лаконічна гама, експресія образів, змістовна наповненість простору – все покликане передати динаміку і напругу подій, відтворити образний стрій тексту. Під кожною ілюстрацією розміщений рядок тексту, що описує ілюстровану подію. Крім того, в ілюстраціях до найменших деталей дотримана історико-етнографічна характеристика, яка співзвучна із змістом твору і свідчить про глибоку обізнаність мистця із історією та етнографією краю. Робота над оформленням твору «Захар Беркут» була відзначена державною нагородою.

У 1951 році Ф. Манайло працює над оформленням оповідань Ольги Кобилянської, а у 1952 – ілюструє вибрані твори Марка Черемшини. Для оповідань О. Кобилянської мистець підготував макет книги, та варіант обкладинки, для якої обрав характерні для Гуцульщини чорно-червоні орнаментальні ромбовидні мотиви. У такому ж стилі виконав візерунки-заставки. До «Вибраних творів» Марка Черемшини художник підготував чотири варіанти орнаментального оформлення обкладинки, два варіанти шмуцтитулу (окремої сторінки, що розміщена перед титулом на правій непарній стороні) і портрет автора творів. На портреті – півфігура Марка Черемшини на фоні Карпат виконана у техніці перо-туш. Портрет М. Черемшини такою ж технікою був зроблений Манайлом згодом (1953) на більшому форматі і є окремим графічним твором. Можливо цей портрет Федір Манайло підготував для меморіального музею Марка Черемшини у м. Снятино, але з якихось причин не передав. Проте мистець у 1953 р. передав музеєві частину ілюстрацій до «Вибраних творів». У путівнику музею опубліковані дві і акварельні ілюстрації до новел «Ласка» та «Лік» [11: 36, 50].

Серед ілюстрацій «Вибраних творів», що збережені художником і знаходяться у фондах його меморіального музею, є такі, як до новели «Карби», до вірша «Параска», до оповідань «Раз мати родила», «Село до війни», «Верховина» та ілюстрація до біографії Марка Черемшини, на якій письменник читає гуцулам свої твори [25]. Об'єм виконаних до видання «Вибрані твори» ескізів свідчить про розуміння і захоплення творчістю Марка Черемшини, про вдумливий аналіз, пошук відповідних образів. Проте не можна не відзначити, що стилістика ілюстрацій відрізняється від попередніх оформлень. Художник, згідно вимог видавця, створює цілком оповідні образи, із м'яким детальним рисунком та реалістичним зображенням. У цьому оформленні відсутня властива творам довоєнного часу експресія, лаконічність, символізм. Вони мають «уніфіковану» образотворчу мову та стилістику, згідно вимоги методу соціалістичного реалізму.

У 1953 р. обласне книжкове видавництво замовило Манайлові оформлення ще двох творів: повісті закарпатського письменника Михайла Томчанія «Дві стежки» та твору Тамаша Ацила «Під захистком свободи» (в перекладі з угорської мови). Якщо до першого видання зберігся тільки макет оформ-

лення обкладинки, то до другого художник підготував з десяток ескізів обкладинки, шмуцтитулу та ілюстрацій у техніці перо-туш, акварель [26]. Причому, деякі зображення у двох і більше варіантах – художник додавав, або відбирав деталі, працював з тоном, кольором, змінював шрифти. Зміст твору «Під захистком свободи» висвітлює робітничий рух Угорщини, тому в ілюстраціях зафіксовані людні демонстрації, міцні трударі та тучні буржуа. Стилістика виконання цілком відповідала вимогам радянського мистецтва: були дотримані зображальні методи, використані загальноприйняті радянські кліше. Більше у практиці книжкового оформлення твори ідеологічного змісту Манайло не ілюстрував.

У 1956–1957 рр. Манайло працював над оформленням казок. У 1956 р. Обласне книжкове видавництво замовило йому оформлення збірки «Казки Верховини». Не обмежений ідеологічними вимогами Федір Манайло створив кілька сповнених гумору та повчального змісту ілюстрацій: «Вітровий подарунок», «Про кішку і собаку», «Вівчар Іван» [28]. Техніка виконання – перо-туш на кальці. На ілюстраціях нічого зайвого, відбитий ключовий момент казки, манера виконання розкута, відчувається, що видавництво дало «повну свободу». У 1957 р. Манайло проілюстрував ще дві збірки казок на угорській мові «Orosz és ukrán népmesék» (російські та українські народні казки) та «Magyar Népmesék» (угорські народні казки). З ілюстрацій до першої збірки зберігся тільки один із варіантів титульного листка із зображенням мотивів народного орнаменту (папір, акварель, туш). До другої – кілька ілюстрацій виконаних у техніці перо-туш. Короткі тексти казок починалися та закінчувалися малоформатними лаконічними ілюстраціями. Над ілюструванням цього видання Манайло працював разом із закарпатським художником Антоном Кашшаєм. Як згадував А. Кашшай, Манайло не тільки створював ілюстрації, але й консультував Антона Михайловича відносно загальної стилістики, дотримання формату [16].

Об'ємну підготовчу роботу виконав художник для ілюстрування збірок «Закарпатські народні пісні» та «Закарпатські прислів'я та приказки» (обидві 1958 р.). Художник продумав і запроєктував архітектоніку книги, обрав об'єднуючі орнаментальні, колористичні та образотворчі засоби. У техніці туш (чорна, червона) перо, виконав ескізи обкладинок, ескізи орнаментальних заставок підрозділів та ескізи тематичних заставок розділів: «Коломийки», «Колискові», «Заробітчанські», «Рекрутські», «Весілля на Закарпатті», «На радянському Закарпатті», «Балади». Для всіх заставок до пісневих розділів обрав єдину стилістику – орнаментальна смужка підкреслює тематичний сюжет: мати біля коліски, музики, танцюристи, наречені, повернення додому (до розділу «Балади») [27]. Сюжет останньої заставки став пізніше основою для написання найбільш ліричної монотипії «Балада про тополю».

У 1958-1959 рр. Федір Манайло спільно із Антоном Кашшаєм здійснив оформлення збірки «На-

родні балади Закарпаття». Манайло взяв на себе макет обкладинки і виконав одну акварельну ілюстрацію «А що ж я...», а Кашшай виконав решту ілюстрацій до збірки. Антон Михайлович згадує, що Манайло допомагав «розкладати акценти в ілюстраціях, доповнюючи їх етнографічними подробицями». Під впливом роботи над оформленням цієї збірки Федір Манайло написав живописний твір «Коли мамка умирала» [16].

У 1970-х рр. художник востаннє працював у книжковій графіці. Здійснив оформлення путівника по Закарпатському обласному музею народної архітектури і побуту. Запропонував нетрадиційне рішення оформлення – по всій обкладинці (на титулі і на задній частині) вид музею із пташиного польоту. Декоративна мова, яскравий колорит, «манайлівська» стилістика повертає нас до книжкових оформлень довоєнних років.

З початку 1960-х Манайло повертається до акварелі. У короткий період з 1962 по 1963 рр., за час лікування у санаторії «Гірське гніздо» в Алупці, художник виконав біля 70 акварелей. Працював швидко, тому що вже в у квітні 1962 р. в Алупці представив на виставці 30 творів. За відгуком кримського журналіста І. Неяченко, жителі Криму по-новому побачили рідну природу, не було «знайомої срібно-зеленої гами пейзажів і вод моря, в якій до сих пір зображали Крим художники», з'явився зовсім новий колорит – сміливий, яскравий, червоно-жовто-синій, фіолетовий [8]. Художник відчув і передав гарячий пісок, жаркий день, прохолоду тіні скал, прозорість води. «Хочу, щоб це була не просто кримська тема, а мій Крим. Не просто Крим і не я в Криму, а Крим у мені, Крим пропущений крізь мене», – ділився Манайло з Іваном Дзюбою. Виконуючи безліч етюдів, художник вивчав різний стан природи. «Етюди – це окремі слова, а вивчу мову, тоді спробую заговорити по кримському» [1:152]. Назви деяких акварелей повідомляють про пленерні локації майстра: «Симеїз», «Ай-Петрі», «Байдарські ворота» «Бахчисарай», деякі назви розповідають про особливі куточки природи, про її настрої. Серед останніх – «Вітерець», акварель, яку мистецтвознавець В. П. Павлов назвав «шедевром Манайла-аквареліста». Живопис твору «прозорий і водночас густий. У ньому величезні багатства кольору й тону; їх мінлива гра, химерний біг плям, тіней, бліків, що зливаються у переривисте мереживо неспокійного малюнка» [10: 13]. У акварелі «Вітерець» художник і справді застосував незвичний на той час прийом. Широкими короткими мазками, ніби розірваними вітром, розклав мозаїку з різнокольорових прозорих плям. Рване вітром гаряче повітря, тріпоче мазками білизна прищеплена на натягнуту між двома звисаючим зі скелі деревами. На краю прірви біля білизни стоїть світлою плямою жінка з кошиком – зібралася її знімати, а далеко внизу клаптики зелено-синього моря [29].

У період із 1964 по 1968 рік Ф. Манайло багато працює у графічній техніці монотипія. Що властиво художнику, працюючи у цій техніці невтомно експериментує, винаходить нові технічні способи і

можливості. Традиційно техніка «монотипія» передбачає нанесення фарби (гуаш, олія, акварель) від руки на поверхню дошки (дошка-пластинка з металу, дерева, скла) і передбачає отримання одного відбитку. Федір Манайло в якості дошки використовував і скло, і шліфувальний папір, робив кілька відбитків, комбінував монотипію із технікою вугілля, створював або надзвичайно прозорі відбитки, або надзвичайно густі. По технології монотипію виконують двома-трьома кольорами – він використовував повну кольорову гамму. Його монотипії насичені, колоритні, життєрадісні. Тематика широка: пейзажі сонячні, або вечірні, літні, чи зимові, з хатинками, чи без, натюрморти з квітами, без квітів, співаночки, гуцулки, балади, зокрема і згадана вище «Балада про тополію». «Балада про тополію» (1964) виконана олійною фарбою. Густий шар фарби, насичені кольори, майже відсутність незакритого фарбою паперу – наближають монотипію до живописного твору. У монотипії художник зображає кульмінаційний момент балади: парубок на коні повернувся додому, він очікує побачити кохану, проте злі сили, які символізує чорна хмара розірвана червоною блискавкою, перетворили дівчину на тополію. У чіткій композиції твору кілька кольорових плям. Вишукані охристо-зелені, сіро-бузкові кольорові поєднання із червоно-рожевими елементами та світлими охристими та салатними кольорами тополі та чистого простору навколо неї. Елементи композиції обведені темними контурами, які збалансовують стрій твору [30].

До окремої сторінки графічної творчості можемо віднести підготовчі ескізи до монументальних, живописних творів, чи до гравійованих декоративних гарбузів. Із середини 1960-х митець виконує десятки монументальних оформлень, для яких створює ескізи часто у техніці папір, акварель. Найбільшу кількість ескізів художник виготовив до проектів колиб «Мисливська», «Лісорубська», «Вівчарська». Серія ескізів до колиб містить зображення екстер'єрів, інтер'єрів, їх оздоблення, дерев'яних панно, вигадливих підсвічників, різноманітних форм лавиць, вигляд традиційних страв, традиційного посуду і т. д. [31]. Кожен ескіз майстерно виконаний акварельний твір із продуманою композицією. Значну частину цих ескізів вже за своє життя художник експонував на виставках, визначаючи, таким чином, їх вагомість у своєму творчому доробку.

Творчий процес художника супроводжується постійним пошуком та народженням ідей, композиційних рішень, які, як правило, фіксуються на папері. Таким чином Манайло готував ескізи композицій та образів для виконання плоского гравірування декоративних гарбузів. Ескізи, як правило, художник робив на швидку руку, на клаптиках учнівського зошиту, на надісланих художникові листах, на звороті протоколів засідань художніх рад – тобто це був чорновий допоміжний матеріал, який, можливо, часто після використання знищувався. Нині цей матеріал цінний для нас тим, що дає інформацію про зміст і форму багатьох диньок, яким втрачений слід.

Прослідкувати зародження і розробку ідей для усіх живописних робіт є досить складно. Можливим є зробити аналіз випадково збережених графічних прототипів – чи то зарисовок, чи рисунків, як наприклад, «Стара піч» (папір, вугілля), «В'їзд в Єрусалим», «Іоан Креститель», «Мадонна з дитиною», «Розп'яття» (всі папір, вугілля), «Ставок» (папір, вугілля), «Прощання невісти» (олівець, пастель), «Жінка» (олівець, пастель), «Коляди» (олівець). У ескізі «Стара піч» (1930) художник знайшов мотив, який потім часто використовував у живописних творах [32]. Зображене серце хати – громіздка, розлога, з м'якими округлими абрисами піч. Вона і гріє, і варить, і сушить – коло неї крутиться життя. Її ми зустрічаємо потім у творах: «Скорбота», (1939, картон, темпера), «Стара піч» (1940, картон, темпера), «Стара піч» (1970, картон, олія), «Голуба піч», (1970, картон, олія), «У бабиній хаті» (1971, картон, олія). Вугільний ескіз «Ставок» майже точно повторений у живописному «Ставку» (1947, картон, темпера), ескізи до творів на релігійні мотиви знайшли своє втілення у довоєнних живописних роботах, ескіз «Прощання невісти» (папір, пастель) у живописному «Прощанні невісти» (1942 картон, темпера), численні зарисовки діючих осіб Коляд зустрічаємо на творах «Колядники» (1936, картон, темпера), «Масляна» (початок 1940-х, картон змішана техніка), «Коляда» (1968, картон, гуаш, акварель), «Колядники ідуть» (1975, картон, гуаш, акварель).

Отже, Федір Манайло у повоєнний період творчого шляху працював у кількох видах графічного мистецтва: у книжковій графіці, акварелі, монотипії, виготовляв афіші. Його творчий процес завжди супроводжували олівець та вугілля, за допомогою яких він фіксував ідеї. Попри те, що графіка не була основною у творчості мистця радянського періоду, доробок Манайло-графіка є доволі значним. Десятки книжкових оформлень, одне з яких (І. Франко «Захар Беркут») відзначено державною нагородою, оригінальні яскраві афіші для хору, (художні цитати з яких до сих пір використовуються), нове слово у інтерпретації кримських краєвидів у акварельній серії, відкриття можливостей техніки монотипія та живий, динамічний рисунок, що народжувався у багатій уяві мистця.

Висновки і перспективи. Аналіз графічного мистецтва Федора Манайло розкрив багаті творчі здобутки художника у царині графіки, у якій він працював поряд із творчою діяльністю в живописі, монументальному, декоративно-прикладному мистецтві. Як і у всіх видах своєї творчої діяльності, у графіці художник невпинно експериментував, відкривав нові можливості графічних технік, намагався сказати своє власне «слово». Графіка була повноправною у переліку творчих захоплень. У ній відбиті властиві для всієї творчості митця процеси: від перших захоплень чистих виявів таланту до воєнного часу, до пошуків можливостей творчої реалізації у добу сталінських репресій та потужної самодостатньої творчості, з певним оглядом на ідеологічні обмеження, у останній період творчого

шляху, який почався після виставки «Старе і нове Закарпаття» (1962). Таким чином, спадщина Манайло-графіка має не тільки велике мистецьке значення, але й є явищем закарпатської образотворчості, окреслює показові тенденції часу, доповнює його власною авторською темою, визначає його власне розуміння ролі художника у поступі епохи.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Дзюба І. Кілька днів з Федором Манайлом // Сучасність. – К., 1999. – 03.03. – С. 150–156.
2. Изворин А. Сучасні руські художники // Зоря. – Ужгород, 1943. – № 1–4. – С. 258–285.
3. Качій Ю. Портрет Калініна // Молодь Закарпаття. – Ужгород, 1976. – 24.03. – С. 3.
4. Лугош М., Грабарь В. Овчарь. – Ужгород, 1941. – 78 с.
5. Манайло-Приходько В. Графіка Ф. Манайла // Про життя і творчість народного художника України Федора Федоровича Манайла. – Ужгород, 2006. – С. 31–42.
6. Манайло-Приходько В. Погляд із середини // Федір Манайло. Життя і творчість. 1910-1978: Альбом. – Ужгород: Патент, 2010. – С. 39–49.
7. Недзельський Є. Угро-руський театр. – Ужгород, 1941. – 59 с.
8. Неяченко І. Живописець прекрасного // Курортна газета. – К., 1962. – 22. 04. – С. 2.
9. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. – К.: Мистецтво, 1974. – 198 с.
10. Павлов В. П. Федір Манайло. – К.: Мистецтво, 1970. – 14 с.
11. Путівник музею Марка Черемшини в Снятині. – Станіславське обласне видавництво, 1958. – 82 с.

12. *Фолтін В.* Народний художник України Федір Манайло. Сторінки життя і творчості / Федір Манайло. Життя і творчість. 1910–1978: Альбом. – Ужгород: Патент, 2010. – С. 25–38.

13. *Цельтнер В.* Фёдор Фёдорович Манайло. – М.: Советский художник, 1986. – 143 с.

Архівні джерела:

14. Архів меморіального музею Манайла Ф. (далі АМММ). – Атестаційна характеристика про зрілість слухача, (переклад з чеської) [Машинописний друк]. – 31.08.1946. – Арк. 1.

15. АМММ. – Коцка А. Спогади [Рукопис] – 1985. – Арк. 1–5.

16. АМММ. – Кашшай А. Спогади [Рукопис]. – 1987. – Арк. 1–3.

Образотворчі джерела:

17. АМММ. – Манайло Ф. «Жебрак» – ксилографія. [Образотворчий матеріал] – 1928. – Арк. 1.

18. АМММ. – Манайло Ф. «Танок» – ксилографія. [Образотворчий матеріал] – 1929. – Арк. 1.

19. АМММ. – Манайло Ф. «Гуцулка» – папір, акварель. [Образотворчий матеріал]. – 1929. – Арк. 1.

20. АМММ. – Манайло Ф. «В'їзд в Єрусалим» – папір, акварель. [Образотворчий матеріал] – початок 1930-х – Арк. 1.

21. АМММ. – Манайло Ф. «Гуцулка» – папір, вугілля. [Образотворчий матеріал] – 1931. – Арк. 1.

22. АМММ. – Манайло Ф. «Федорішка» – папір, вугілля. [Образотворчий матеріал]. – 1942 – Арк. 1.

23. АМММ. – Манайло Ф. Ескізи до афіш та програм Закарпатського народного хору – папір, акварель. [Образотворчий матеріал]. – 1946–1958. – Арк. 1–6.

24. АМММ. – Манайло Ф. Ескізи до твору І. Франка «Захар Беркут» – акварель, туш. [Образотворчий матеріал]. – 1946. – Арк. 1–9.

25. АМММ. – Манайло Ф. Ескізи до «Вибраних творів» Марка Черемшини – папір, перо, туш. [Образотворчий матеріал]. – 1953. – Арк. 1–11.

26. АМММ. – Манайло Ф. Ескізи до твору Тамаша Ацила «Під захистком свободи» – папір, перо, туш. [Образотворчий матеріал]. – 1953. – Арк. 1–5.

27. АМММ. Манайло Ф. Ескізи до збірки «Закарпатські народні пісні» – папір, перо, туш. [Образотворчий матеріал]. – 1958. – Арк. 1–15.

28. АМММ. – Манайло Ф. Ескізи до збірки «Казки Верховини» – калька, перо, туш. [Образотворчий матеріал]. – 1956. – Арк. 1–3.

29. АМММ. – ГМ-348-350. – Манайло Ф. «Вітерець» – папір, акварель, 38x46. [Образотворчий матеріал]. – 1962. – Арк. 1.

30. АМММ. – ГМ-348-350. – Манайло Ф. «Балада про тополю» – папір, монотипія, 48x28. [Образотворчий матеріал] – 1964. – Арк. 1.

31. АМММ. – Манайло Ф. Ескізи до монументального оформлення колиб – папір, акварель. [Образотворчий матеріал]. – 1967–1968. – Арк. 1–54.

32. АМММ. – Манайло Ф. Ескізи «Стара піч» – папір, вугілля. [Образотворчий матеріал]. – 1956. – Арк. 1.

REFERENCES

1. *Dziuba I.* Kilka dniv z Fedorom Manailom // Suchasnist. – K., 1999. – 03.03. – S. 150–156.

2. *Yzvoryn A.* Suchasni ruski khudozhnyky // Zoria. – Uzhhorod, 1943. – № 1–4. – S. 258–285.

3. *Kachii Yu.* Portret Kalinina // Molod Zakarpattia. – Uzhhorod, 1976. – 24.03. – S. 3.

4. *Luhosh M., Hrabar V.* Ovchar. – Uzhhorod, 1941. – 78 s.

5. *Manailo-Prykhodko V.* Hrafika F. Manaila // Pro zhyttia i tvorchist narodnoho khudozhnyka Ukrainy Fedora Fedorovycha Manaila. – Uzhhorod, 2006. – S. 31–42.

6. *Manailo-Prykhodko V.* Pohliad iz seredyny // Fedir Manailo. Zhyttia i tvorchist. 1910–1978: Albom. – Uzhhorod: Patent, 2010. – S. 39–49.

7. *Nedzelskyi Ye.* Uhro-ruskyi teatr. – Uzhhorod, 1941. – 59 s.

8. *Neiachenko I.* Zhyvopysets prekrasnoho // Kurortna hazeta. – K., 1962. – 22. 04. – S. 2.

9. *Ostrovskiy H.* Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia. – K.: Mystetstvo, 1974. – 198 s.

10. *Pavlov V.P.* Fedir Manailo. – K.: Mystetstvo, 1970. – 14 s.

11. Putivnyk muzeiu Marka Cheremshyny v Sniatyni. Stanislavske oblasne vydavnytstvo, 1958. – 82 s.

12. *Foltin V.* Narodnyi khudozhnyk Ukrainy Fedir Manailo. Storinky zhyttia i tvorchosti / Fedir Manailo. Zhyttia i tvorchist. 1910–1978: Albom. – Uzhhorod: Patent, 2010. – S. 25–38.

13. *Tseltner V.* Fëdor Fëdorovych Manailo. – M.: Sovetskyi khudozhnyk, 1986. – 143 s.

Arkhivni dzhherela:

14. Arkhiv memorialnoho muzeiu Manaila F. (dali АМММ). – Аtestatsiina kharakterystyka pro zrilist slukhacha, (pereklad z cheskoj) [Mashynopysnyi druk]. – 31.08.1946. – Арк. 1.

15. АМММ. – Kotska A. Spohady [Rukopys] – 1985. – Арк. 1–5.

16. АМММ. – Kashshai A. Spohady [Rukopys]. – 1987. – Арк. 1–3.

Obrazotvorchi dzhherela:

17. АМММ. – Manailo F. «Zhebrak» – ksylohrafiia. [Obrazotvorchiy material] – 1928. – Арк. 1.

18. АМММ. – Manailo F. «Tanok» – ksylohrafiia. [Obrazotvorchiy material] – 1929. – Арк. 1.

19. АМММ. – Manailo F. «Hutsulka» – papir, akvarel. [Obrazotvorchiy material]. – 1929. – Арк. 1.

20. АМММ. – Manailo F. «Vid v Yerusalym» – papir, akvarel. [Obrazotvorchiy material] – pochatok 1930-kh – Арк. 1.

21. АМММ. – Manailo F. «Hutsulka» – papir, vuhillia. [Obrazotvorchiy material] – 1931. – Арк. 1.

22. АМММ. – Manailo F. «Fedorishka» – papir, vuhillia. [Obrazotvorchiy material]. – 1942 – Арк. 1.

23. АМММ. – Manailo F. Eskizy do afish ta proqram Zakarpatskoho narodnoho khoru – papir, akvarel. [Obrazotvorchiy material]. – 1946–1958. – Арк. 1–6.

24. АМММ. – Manailo F. Eskizy do tvoriv I. Franka «Zakhar Berkut» – akvarel, tush. [Obrazotvorchiy material]. – 1946. – Арк. 1–9.

25. АМММ. – Manailo F. Eskizy do «Vybranykh tvoriv» Marka Cheremshyny – papir, pero, tush. [Obrazotvorchiy material]. – 1953. – Арк. 1–11.

26. АМММ. – Manailo F. Eskizy do tvoriv Tamasha Atsyla «Pid zakhystkom svobody» – papir, pero, tush. [Obrazotvorchiy material]. – 1953. – Арк. 1–5.

27. АМММ. Manailo F. Eskizy do zbiryky «Zakarpatski narodni pisni» – papir, pero, tush. [Obrazotvorchiy material]. – 1958. – Арк. 1–15.

28. АМММ. – Manailo F. Eskizy do zbiryky «Kazky Verkhovyny» – kalka, pero, tush. [Obrazotvorchiy material]. – 1956. – Арк. 1–3.

29. АМММ. – HM-348-350. – Manailo F. «Viterets» – papir, akvarel, 38kh46. [Obrazotvorchiy material]. – 1962. – Арк. 1.

30. АМММ. – HM-348-350. – Manailo F. «Balada pro topoliu» – papir, monotypiiia, 48kh28. [Obrazotvorchiy material] – 1964. – Арк. 1.

31. АМММ. – Manailo F. Eskizy do monumentalnoho oformlennia kolyb – papir, akvarel. [Obrazotvorchiy material]. – 1967–1968. – Арк. 1–54.

32. АМММ. – Manailo F. Eskizy «Stara pich» – papir, vuhillia. [Obrazotvorchiy material]. – 1956. – Арк. 1.

Стаття надійшла до редакції 23 квітня 2018 року

УДК 73.071.1 Матл (477.87)

Михайло ХОДАНИЧ,*викладач Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород, Україна***ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО
У ТВОРЧОСТІ СКУЛЬПТОРА ПЕТРА МАТЛА**

Ходанич М. П. Традиції та новаторство у творчості скульптора Петра Матла. У статті досліджується творчий шлях сучасного закарпатського скульптора молодшого покоління Петра Матла. Творчість митця характерна експериментаторськими художньо-стильовими підходами – від традиційної академічної пластики до прийомів кубізму і асоціативного образу творення в дереві, камені, бронзі. П. Матл автор монументів, станкової, декоративно-паркової скульптури, творів на релігійну тематику. Він учасник чисельних симпозіумів зі скульптури в Угорщині, Франції, Австрії, Швейцарії, Бразилії та Японії. Автор статті досліджує характер естетичних вподобань скульптора, аналізує різноманітні підходи митця до творення художнього образу, забезпечення високого естетичного рівня і провідної ідеї автора у творах на історичну, сакральну, культурно-соціальну тематику у вимірі традицій і новаторства.

Ключові слова: Петро Матл, скульптура, художній образ, традиції і новаторство, тематика творів, пластична форма, стилістика, скульптурні матеріали.

Ходанич М. П. Традиции и новаторство в творчестве скульптора Петра Матла. В статье исследуется творчий путь современного закарпатского скульптора молодшего поколения Петра Матла. Творчество художника характерна экспериментаторских художественно-стилевых подходов – от традиционной академической пластики в приемов кубизма и ассоциативного образа создания в дереве, камени, бронзе. П. Матл автор монументов, станковой, декоративно-парковой скульптуры, произведений на религиозную тематику. Он участник многочисленных симпозиумов по скульптуре в Венгрии, Франции, Австрии, Швейцарии, Бразилии и Японии. Автор статьи исследует характер эстетических предпочтений скульптора, анализирует различные подходы художника к творению художественного образа, обеспечение высокого эстетического уровня и ведущей идеи автора в произведениях на историчну, сакральную, культурно-социальную тематику в измерении традиций и новаторства.

Khodanych M. Traditions and innovation in the works of the sculptor Peter Matl. The article explores the creative way of Peter Matl, the modern Transcarpathian sculptor of the younger generation, a member of the National Union of Artists of Ukraine and the Association of Hungarian Artists of Transcarpathia named after Imre Revues. He is the laureate of the regional award named after J. Bokshaj and A. Erdeli (2007, 2016) and the regional artistic award named after Shimon Holloshi (2006), International Prize «For Hungarian Culture» (2009), cavalier of the Hungarian Republic's Order of the Cross of the second degree (2006) and Order of the Prime Minister of Hungary (2006). His works reveal the Ukrainian culture's integration into European space. The artist's creative work is characterized by experimental stylistic approaches – from traditional academic plastic arts to techniques of cubism and associative creature in wood, stones, bronze. P. Matl is the author of monuments, easel and decorative park sculptures, works on religious subjects. He is a participant in numerous sculpture symposia in Hungary, France, Austria, Switzerland, Brazil and Japan. The artist's famous works: the monument «Ilona Zrini and Ferents Rakotsi» (2003, bronze) made for the bastion of the Mukachevo castle, memorial sign in honor of the arrival of Hungarian tribes in the Danube Plain (2002, stone) on the Veretsky Pass in the Carpathians, memorable signs «St. Georgiy Zmijeborets» (2002, bronze) and «Bird Turul» (2006, bronze), as well as easel sculptures: «St. Joseph» (2003, wood), «Motherhood» (1992, wood), «Kobzar» (1999, wood), easel plastics «Arpad» (2011, wood), «Bolero» (2011, wood), etc. The works of P. Matl are distinguished by peculiarity and versatility, the opulence of the plastic language: from detailed filigree academic plasticity – to the decorative, minimalistic, sometimes rough archaic monumental forms. Being the Hungarian by his origin, he is the bearer of traditional Hungarian culture, his works are often followed by a peculiar archaic aesthetics of the Hungarian nation in the techniques of wood processing, the manner of the carving, constant interest in the Hungarian national culture and history, that have been vividly demonstrated in his monumental plastic. P. Matl once again proves this understanding with his works that is especially important in the process of integration of Ukrainian culture into European space, in the formation of multiculturalism that has a significant historical experience on the territory of multinational Transcarpathia. The sculptor's works are followed by three peculiar artistic and stylistic directions, they are revealed in various stages of generalization, stylization, laconicism and hyperbolisation, plastic detailing, use of natural color of the material, his manner of execution, widespread use of academic plastics and modern experience. The master's plastic is predominantly represented by one-two-figure compositions, particular symbols and signs. The philosophy of P. Matl's works is manifested in the choice of creative themes, his attention focuses on the ideas of «eternal»: 1) the values of family and motherhood; 2) symbols of the homeland history; 3) ideas of good in sacred stories and figures; 4) nature, its elements, objects and phenomena. The author of the article investigates the character of various approaches of the artist to the creation of an artistic image, providing a high aesthetic level and the leading author's idea in the works on the historical, sacred, cultural and social themes in terms of traditions and innovation.

Keywords: Peter Matl, sculpture, artistic image, traditions and innovation, works of art, plastic form, stylistics, sculptural materials.

Постановка проблеми. Скульптура, як ніякий інший вид мистецтва, залежний від політичних та соціокультурних впливів. З проголошенням Незалежності України пішов у небуття так званий «єдиний творчий метод радянського мистецтва соцреалізм», що відкрило нові творчі можливості для митців у виборі тематики, вільному використанні набутих світового мистецтва, забезпечило право на творчий експеримент.

Закарпаття – край на перетині етнокультурних традицій, у мистецькому світі знаний Закарпатською школою малярства. Між тим сучасні закарпатські скульптури успішно працюють у станковій пластиці та декоративно-парковій, створили чимало визнаних творів монументальної скульптури. Вагомою ідентифікуючою якістю є «закарпатська» тематика робіт, що виявилася у вираженні мотивів і сюжетів з життя та побуту горян, різних етнічних груп корінного населення цього краю. Ця особливість уже в радянський період виразно виявилася у творчості скульпторів старшого покоління В. Свида, І. Гарапка, І. Бровді, М. Поповича, Г. Горват, а згодом у молодших – В. Олашина, Б. Коржа, М. Беленя, В. Рубіша, М. Михайлюка, М. Колодка. Закарпатські скульптори успішно використали й сформовані в краї способи вираження в народному пластичному мистецтві, їх принципи побудови архітектоніки форми, естетики пластики у рішенні об'ємів, силуетів, ліній, фактур, а водночас певне тяжіння до спрощення і узагальнення, подекуди декоративного примітивування образів, що привело до авторської стилізації, це яскраво прослідковується у творчості майстрів дерев'яної пластики В. Сідака, П. Ходанич, В. Щура.

Серед кільканадцяти сучасних скульпторів краю яскравою постаттю виступає і знаний в Україні та за кордоном Петро Матл. Його творчий доробок вирізняється своєрідністю і багатогранністю, багатством пластичної мови: від філігранної деталізованої академічної пластики – до декоративних, мінімалістичних, часом грубих архаїчних монументальних форм. Угорець за походженням, він є носієм глибинної традиційної угорської культури, у його творах часто прослідковується своєрідна архетипічна естетика угорської пластики у прийомах обробки дерева, манері різьблення, сталому інтересі до угорської національної культури та історії, що яскраво виявилось у його монументальній пластиці.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. На сьогодні скульптура Закарпаття не посіла належного місця у наукових дослідженнях, як живопис чи графіка, ґрунтовних наукових публікацій з даної теми вкрай небагато. Видано ряд альбомних видань, що презентують обласну організації НСХ України [1], а також подібні видання з творами окремих майстрів. Серед дослідників крайової скульптури виділяється хіба монографії В. Мартиненко про творчість В. Свида [2], у контексті загального розвитку крайового мистецтва про скульптуру писали Г. Островський [3], В. Моздир [4], статті О. Приходько, Л. Біксей, П. Ходанича, В. Мишанича написані переважно до ювілеїв скульпторів.

Щодо творчості П. Матла, то цілісного мистецтвознавчого аналізу творчого доробку майстра не проводилось, інформація про нього обмежена кількома газетними статтями, інтерв'ю, найбільш обширний матеріал розміщено в інтернет-ресурсах [5], однак загалом – це фрагментарна поверхнева оцінка творчого та життєвого шляху митця. Між тим П. Матл автор монументів, станкової, декоративно-паркової скульптури, творів на релігійну тематику, учасник чисельних симпозіумів зі скульптури на батьківщині та зарубіжжі, твори митця відомі в Україні, Угорщині, Німеччині та інших країнах.

Метою статті є дослідження творчості сучасного закарпатського скульптора Петра Матла. Високий рівень професіоналізму цього митця підтверджують чисельні творчі відзнаки члена Товариства угорських художників Закарпаття ім. Імре Ревеса (1995) і члена Національної спілки художників України (1999), як-от: лауреат Закарпатської обласної художньої премії ім. Шімона Холлоші (2006); лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая і А. Ерделі (2007, 2016); лауреат Міжнародної премії «За Угорську Культуру» (2009); володар Почесної грамоти за успіхи в художній творчості (Угорщина, 2000); кавалер Ордена Хреста другого ступеня Угорської Республіки (2006) і Ордена прем'єр-міністра Угорщини (2006) [6]. Ставимо за мету означити основні характеристики напрямків творчої діяльності митця, особливостей естетики пластики, домінуючих основ у виборі тематики у різні творчі періоди, віднайденні у його доробку рис притаманних традиції і визначенні міри новаторства.

Виклад основного матеріалу. Петро Матл народився у м. Мукачеві в родині вчителів 22 липня 1960 р. У дитячому віці значний вплив на формування інтересу молодого хлопця до художньої творчості зробили визначні закарпатські художники А. Кашай та В. Бурч, які були частими гостями родини Матлів і залучали до плернів. Врешті це визначило долю майбутнього митця. Професійну освіту він здобуває в Ужгородському училищі прикладного мистецтва на відділі художньої кераміки (1979–1983), викладач з фаху Л. Аверкієва. Творчу активність П. Матл проявив уже в студентські роки, він учасник студентських та міських виставок. У цей же час захоплюється творчістю скульпторів-монументалістів Генрі Мура, Володимира Татліна та Олександра Родченка. В одному з інтерв'ю митець, говорячи про вплив на нього Генрі Мура, підкреслює, що: «захоплювався, як той людське тіло перетворював в умовні форми, які найбільш цікаво з різних сторін відкриваються у просторі, ніби маючи внутрішній і зовнішній характер. Відбувається взаємодія пластичної маси і простору» [5]. Зазначимо, що авангардне мистецтво з його особливими художньо-стильовими підходами до відображення душевного стану людини, розуміння простору, використання широкого спектру часом незвичних матеріалів стало таким близьким для митця уже на початку його творчого шляху.

Під час служби в армії П. Матл працює художником гарнізонного клубу, виконує скульптурні мо-

нументи на війську тематику, а також ряд станкових творів, які згодом експонує на виставках. Після служби повертається до рідного міста і працює художником-оформителем у Закарпатському художньо-виробничому комбінаті, а паралельно аж до 1988 р. веде курс художньої кераміки в Мукачівській гімназії, де водночас багато експериментує з формою і різноманітними керамічними матеріалами. З розвалом СРСР художній комбінат почав занепадати, позаяк замовлення, які корегувалися переважно радянсько-партійним керівництвом припинилися.

Практично безробітний, у 1989 р. П. Матл їде на Міжнародний скульптурний симпозіум в угорське місто Дебрецен. Серед знаних майстрів із Швеції, Польщі, Японії він виявився єдиним представником України. Вирізблена ним у дереві скульптура угорця настільки сподобалася спонсору симпозіуму Ондрашу Голанфі, що той знаходить в Угорщині для закарпатського митця менеджера. Так починається новий, так званий «угорський», етап у творчості скульптора, який триває 4 роки поспіль. П. Матл виконує в дереві низку монументальних та декоративно-паркових скульптур для оформлення громадських площ в містах і селах Угорщини. Набутий досвід став своєрідною школою майстерності, передумовою формування майстра-монументаліста, спрямував його творчу енергію до реалізації неординарних ідей, остаточно звільнив мислення від соцреалістичних уявлень про зміст і форму в мистецтві. Принагідно зазначимо, що «на жаль, історія сучасного українського мистецтва не має загально-визнаної періодизації, типології, методології, а отже і термінології», як зазначають автори словника «Термінологія сучасного мистецтва» Г. Вишеславський і О. Сидор-Гібелінда [7:5].

Перебування у відкритому, адаптованому до авангардного і модерного мистецтва угорському мистецькому середовищі, сприяло набуттю досвіду традицій облаштування ландшафтів, доповнення їх скульптурними композиціями, митець був вільним у втіленні неординарних ідей та творчої фантазії. Як зазначає видатний філософ сучасності Ортегі-і-Гассет, «треба шукати секрет успіху національної держави в її своєрідному дусі» [8:124], і скульптор зумів відчути і реалізувати в пластиці національні угорські традиції. П. Матл отримує нові замовлення для суспільно-громадських об'єктів, релігійних громад в Угорщині, хоча, як зазначає сам, на кількості замовлень позначилося й те, що він виконував роботи значно дешевше за місцевих колег.

Однак основна частина творчості Петра Матла пов'язана з рідним Закарпаттям і Мукачевом. Він голова громадської організації «ProArt-Munkach», організатор і учасник численних міжнародних, національних та регіональних художніх виставок, симпозіумів по скульптурі в Угорщині, Франції, Австрії, Швейцарії, Бразилії та Японії. Як результат широкої творчої географії, твори митця зберігаються у приватних колекціях України, Угорщини, Австрії, Чехії, Швеції, Франції, Японії, Німеччини та США.

Петро Матл успішно творить як у академічному так і у модерному руслі, тому доцільно розглядати

творчість митця за тематичними напрямками та стилістикою пластики. Зазначимо, такий аналіз умовний, позаяк художньо-образне вирішення твору часто значною мірою залежить від естетичних вподобань замовника, вибором ним теми і місця експозиції скульптури, що певною мірою обмежує свободу творчості. Випускник відділу кераміки, П. Матл самостійно опанував досвід роботи з деревом, каменем, та бронзою. Технологічні прийоми обробки матеріалу часто залежать як від самого матеріалу так естетики образу. Пластика майстра переважно представлена одно- двофігурними композиціями, окремими символами, знаками. Філософія творчості П. Матла виявляється у виборі творчих тем, його увага зосереджується на ідеях «вічного»:

- 1) цінності сім'ї та материнства;
- 2) символи історії батьківщини;
- 3) ідеї добра у сакральних сюжетах і постатях;
- 4) природа, її стихії, об'єкти та явища.

У творчому доробку П. Матла органічно поєднується національне і загальнолюдське. Як слушно зазначає О.Голубець «прийшло розуміння, що присутність у творі національної домінанти зовсім не означає потреби повторення давно минулих мистецьких форм, гігантоманії чи втілення образів у характерному ілюзорно-натуралістичному вигляді, що відчуття національного не може базуватися лише на формальних, зовнішніх проявах. Воно мусить бути внутрішнім, глибоко духовним...» [9:141]. П. Матл своєю творчістю вкотре доводить назване розуміння, що особливо важливо в процесі інтеграції української культури в європейський простір, формуванні полікультурності, яка на території багатонаціонального Закарпаття має вагомий історичний досвід. У творах скульптора прослідковуються три своєрідні художньо-стильові напрямки, вони виявляються у різних ступенях узагальнення, стилізації, лаконізму й гіперболізації, деталізації пластики, використанні природного кольору матеріалу, його фактури, широке використання досвіду академічної пластики і модерну.

1. Реалістична академічна монументальна і станкова скульптура, що певною мірою відповідає критеріям реалізму. До цієї категорії можемо віднести наступні монументальні твори: монумент для бастіону Мукачівського замку «Ілона Зріні і Ференц Ракоці» (2003, бронза), «Св. Георгій змієборець» (2002, бронза), «Ісус» (2003, гіпс), пам'ятний знак «Птах Турул» (2006, бронза), а також станкові скульптури: «Св. Йосип» (2003, дерево), «Материнство» (1992, дерево), «Кобзар» (1999, дерево). Ці твори виконані засобами реалістичного моделювання форми, значну увагу надано деталям одягу, портретній схожості, ракурсу, психології, автор використовує всі наявні можливості моделювання певного матеріалу. Між тим в роботах «Бюрократ» (1988, дерево), «Дуже багато» (1989, дерево), «Прихований» (1994, дерево) автор гіперболізує форми, доводить до шаржового трактування. Композиція «Рейс (політ)» (2003, дерево) зображує підвішену жіночу фігуру, яка наче пролітає крізь кільцеподібну форму, що символізує політ крізь час, цей твір

свідчить про спробу майстра вийти за межі класичної скульптурної композиції. Сюжетна композиція «Св. Мартін» (2010, дерево), до слова – покровитель рідного міста скульптора, – вертикальна колоноподібна динамічна двофігурна композиція з зображенням святого, який подає нагому жебраку милостиню, цей твір демонструє вміння створити цікаву композиційну зав'язку.

2. Вагомим напрямком у творчості П. Матла стала декоративна антропоморфна пластика у стилістиці модерну. Візуально вона вирізняється різними ступенями спрощення і лаконізму пластичного вислову. Скульптор узагальнює і стилізує форми, доводить композиції до умовних формалістичних об'ємів, у деяких роботах часом проглядаються декоративні реалістичні деталі, в інших домінує продумана архітектоніка цільних об'ємів.

Інколи майстер комбінує грубі узагальнені структури з реалістичними деталями, як у творах виконаних у 2015 р. в Угорщині «Дівчина з птахом», «Материнство», «Фігура вітер», композиції «Св. Михаїл» (2015, камінь), яка оцінена премією ім. Бокшая і А. Ерделі. Ті ж пластичні характеристики помічаємо у роботах «Ангел» (2009, дерево), «Арпад» (2011, дерево), «Болеро» (2011, дерево). Характерно, що скульптор у виборі характеру пластики орієнтується на особливості та характеристики матеріалу. Так, у композиції «Натура» (2010, дерево) він використовує природній рух гілок дерева, що нагадує силует жіночої фігури, цей рух продиктував доволі грубу, а водночас вишукану стилістику пластики, жива жіноча постать вражає чітким силуетом, динамікою, наповнена одухотвореною силою. Подібну манеру реалізації творчого задуму бачимо у композиції «Св. Стефан» (2010, дерево) – вертикальна статична симетрична тотемна композиція з ознаками народного трактування пластики, погруддя святого наче виростає з колоди, що символізує землю, благословляє і охороняє хрест як символ віри. Цікавим пластичним вирішенням вирізняється «Шаман» (2007, дерево) – у колоді з природною розвилкою вирізьблено портрет, кисті рук та обрядовий талісман. Аналогічний прийом у композиції «Шепіт» (2011, дерево) – симетрична композиція, що зображує на човні дві фігурки, які виконують якийсь містичний обряд, твір нагадує масштабовані елементи з бронзових обрядових архаїчних символів.

3. Цей напрямок творчих інтересів П. Матла складають твори, що засвідчують пошуки у сучасній модерні. Можемо погодитись з О.Голубцем, який називає подібний підхід «ною кон'юктурою» [7:140]. З цього боку показовим є монумент на честь приходу угорських племен в Дунайську рівнину (2002, камінь), встановлений на Верецькому перевалі. Автор використовує стилістику кубізму. У вигляді піраміди викладено один на одного сім вимурованих кам'яних блоків, що символізують сім племен угрів, які «віднайшли» нову батьківщину на південь від Карпат. Цей монумент викликав і продовжує викликати чимало політичних суперечок, але як для скульптора, він засвідчив високий

рівень абстрактного мислення, уміння трансформувати історичний факт у конкретну мистецьку форму.

П. Матл часто вдається до умовно декоративної форми, стилізації, абстракції на основі інтерпретації антропоморфних, зооморфних, флористичних мотивів та асоціативних образів при відображенні природних стихій. На цих стильових і композиційних засадах сформовані твори «Культура» (2009, дерево), «Сім'я» (2009, дерево). За основу формотворення скульптор бере різноманітні за об'ємом і формою пиломатеріали, творячи з них химерні абстрактні форми, широко використовує гру рельєфів та контррельєфів, творячи своєрідний танок в якому примарно синтезуються, аморфно переплітаються метаморфози напівлюдей-напів квітів. У тому стилістичному ключі виконано «Склад» (2009, дерево) – зображення ангела з крилами, автор концентрує увагу скоріше на динамічному ефекті експресивно розкинутих в просторі крил, чим досягає своєрідного ефекту невагомості матеріалу дерева. Вражають ажурністю композиції «Адам і Єва» (2006, дерево) та «Полум'я» (2007, дерево) – твір складається з окремих елементів, які символізують язика вогню, автор майстерно стилізує лаконічні декоративні форми. Садово-паркова композиція «Сім'я» (2013, граніт), яка виконана для одного з міст Німеччини у сірому граніті – це лаконічна обтічна фігурка образу матері з дитиною, вставлена між двох брил, що символізують серце. Композиція «Фігура» (2009, дерево) демонструє, як автор, уміло komponуючи різні умовні об'єми та лінії, створює ледь вловимий образ ангела, цей суто символічний твір вражає стриманістю пластики. У роботі «Діалог» (2010, дерево) автор вдається до узагальнення витягнутих форм двох голів, при цьому наповнює портрети схематичними зигзагоподібними формами, чим створює абсолютно формальну символічну композицію, наче не вглядається в зовнішнє відчуття, а намагається розкрити настроєм агресивних форм внутрішні стани «акторів».

Зображення природних стихій належить надважких тем у скульптурі. Між тим ця тематика стала однією з наскрізних у творчості П. Матла. Його вабить внутрішня динаміка природних процесів, психологічний вплив стихії на людину, що у підсумку виявляється у своєрідних пластичних формах. Вражають ритмікою об'ємів твори цього напрямку: «Гейзер» (2011, дерево), «Зигзаг» (2007, дерево), «Хвилі» (2003, камінь), «Вітер» (2004, бронза), «Папороть» (2001, камінь), «Риби» (2004, мармур, бронза) та ін.

У всіх трьох напрямках прослідковується прагнення автора до поєднання своєрідної ліричності форми з монументальним пафосом, високий рівень професійного ставлення до структури, фактури та кольору скульптурних матеріалів.

Вагому складову творчості П. Матла займає графіка. Їй притаманні ті ж риси пошуків, що відображають світогляд скульптора у стилістиці. Використовуючи свідомо обумовлені форми об'єктів зображення, що вочевидь відповідає способу мислен-

ня скульптурними формами і масами ніби каменю чи дерева, як графік, він знаходить делікатну чи експресивну грайливу лінію, майстерно використовує можливості кольору, що у підсумку робить його графіку настроєво-ліричною, легкою у сприйманні.

Висновки. Петро Матл належить до кола провідних скульпторів сучасного Закарпаття. У його творчому доробку прослідковується декілька типів пластичної мови, зокрема, вплив традиційного народного різьблення, принципів модерної побудови архітектоніки форми, тяжіння до асоціативного мислення, стилізації, спрощення і узагальнення, декоративного трактування художнього образу. Тематика улюблених тем цього автора зосереджена на ідеях «вічного»: сім'ї та материнства, історії батьківщини, сакральні сюжети і постаті, явища природи та стихії.

Виділяємо три своєрідні напрямки у творчості П. Матла, що означені рівнем стилізації, узагальнення та лаконічності пластики:

1. Академічна монументальна і станкова скульптура, що відповідає критеріям реалізму.

2. Декоративна антропоморфна пластика з узагальненими стилізованими формами, умовні формалістичні об'єми з декоративними реалістичними деталями, цільною архітектонікою об'ємів, звернення до асоціативних образів із запозиченням ідей кубізму.

3. Твори, що засвідчують пошуки суто декоративних, стилізованих, інколи абстрактних форм на основі інтерпритації антропоморфних, зооморфних, флористичних мотивів, стихій, що виражається в асоціативних формалістичних рішеннях.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА:

1. Художники Закарпаття. – Ужгород: Видавництво О. Гаркуші, 2011.
2. *Мартиненко В.* Василь Свіда: Скульптура: Альбом. – К.: Мистецтво, 1987.
3. *Островський Г.* Образотворче мистецтво Закарпаття. – К.: Мистецтво, 1974.
4. *Моздир М. І.* Українська народна дерев'яна скульптура. – К.: Наукова думка, 1980.
5. <http://www.biblioteka.uz.ua>
<http://uk.wikipedia.org>
<http://zakarpatya.net.ua>
<http://www.mukachevo.net/ua>
<https://pmg.ua/life>
<http://uzhgorod.in.ua>
<http://www.karpatalja.ma>
6. Поточний архів Закарпатської організації НСХ України. Справа Петра Євгеновича Матла. – 1999 р. – 123 арк.
7. *Ортега-і-Гассет Х.* Бунт мас: Вибрані твори. – К.: Основи, 1994.
8. *Голубець О. М.* Мистецтво ХХ століття: Український вибір. – Львів: Колір ПРО, 2012..
9. *Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О.* Термінологія сучасного мистецтва. – Paris-Kyiv: Ed.Terra Inkognina, 2010.

REFERENCES:

1. *Xudozhny`ky` Zakarpatya.* – Uzhgorod: Vy`davny`cz-tvo O. Garkushi, 2011.
2. *Marty`nenko V. Vasy`l` Svy`da: Skul`ptura: Al`bom.* – K.: My`stecztvo, 1987.
3. *Ostrovskiy` G. Obrazotvorche my`stecztvo Zakarpatya.* – K.: My`stecztvo, 1974.
4. *Mozdy`r M. I. Ukrayins`ka narodna derev`yana skul`ptura.* – K.: Naukova dumka, 1980.
5. <http://www.biblioteka.uz.ua>
<http://uk.wikipedia.org>
<http://zakarpatya.net.ua>
<http://www.mukachevo.net/ua>
<https://pmg.ua/life>
<http://uzhgorod.in.ua>
<http://www.karpatalja.ma>
6. *Potochny`j arxiv Zakarpats`koyi organizaciyi NSX Ukrayiny`.* Sprava Petra Yevgenovy`cha Matla. – 1999 r. – 123 ark.
7. *Ortega-i-Gasset X. Bunt mas: Vy`brani tvory`.* – K.: Os-novy`, 1994.
8. *Golubecz` O. M. My`stecztvo XX stolittya: Ukrayins`ky`j vy`bir.* – L`viv: Kolir PRO, 2012..
9. *Vy`sheslavs`ky`j G., Sy`dor-Gibely`nda O. Terminologiya suchasnogo my`stecztva.* – Paris-Kyiv: Ed.Terra Inkognina, 2010.

Стаття надійшла до редакції 23 квітня 2018 року

УДК 75.071(=161.2)(71) 27-312.8

Христина БЕРЕГОВСЬКА,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Львівської національної
академії мистецтв,
м. Львів, Україна

**«СТРАСТІ ХРИСТОВІ» ВАСИЛЯ КУРИЛИКА:
КАНАДСЬКИЙ ФЕНОМЕН
ЧИ ОСОБИСТИЙ СПОСІБ НАВЕРНЕННЯ**

Береговська Х. О. «Страсті Христові» Василя Курилика: канадський феномен, чи особистий спосіб навернення. В статті піднято одну з фундаментальних тем у творчості відомого канадського художника українського походження Василя Курилика – «Страсті Христові». Звернено увагу на значущу роль єдиної у світі серії повіршового ілюстрування святого Євангелія від Матея. Проаналізовано спосіб, передумови і шлях створення сакральної серії, зупиняючись на двох періодах творчості: канадському та англійському. Охарактеризовано художньо-образне (композиційно-колеристичне) та змістове наповнення релігійних сюжетів. Також проведена паралель в аналізі творів із проторенесансними шедеврами Джотто та творами північно-європейських майстрів Відродження Пітером Брейгелем та Ієронімом Босхом. Епізодично згадано рецензії критиків та резонансні відгуки на появу цього твору у канадському середовищі.

Ключові слова: серія, феномен, сюжет, творчість, Страсті Христові, канадський, Василь Курилик.

Береговская К. «Страсти Христовы» Василия Курылика: канадский феномен, или личный способ познания. В тезисах поднята одна из фундаментальных тем в творчестве известного канадского художника украинского происхождения Василия Курылика – «Страсти Христовы». Обращено внимание на значимую роль единственной в мире серии иллюстрирования святого Евангелия от Матфея. Проанализированы способ и путь создания сакральной серии, останавливаясь на двух периодах творчества: канадском и английском. Охарактеризованы художественно-образное (композиционно-колеристическое) и содержательное наполнение религиозных сюжетов. Также проведена параллель в анализе произведений с проторенесансными шедеврами Джотто и произведениями северо-европейских мастеров Возрождения Питера Брейгеля и Иеронима Босха. Эпизодически упоминается рецензии критиков и резонансные отклики на появление этого произведения в канадской среде.

Ключевые слова: серия, феномен, сюжет, творчество, Страсти Христовы, канадский, Василий Курылик.

Beregovska Kh. William Kurelek's «The Passion of Christ»: A Canadian phenomenon, or a personal journey to spiritual awakening. The theses discuss one of the fundamental themes in the works of the famous Ukrainian Canadian artist William Kurelek – «The Passion of Christ». Attention is paid to the meaningful role played by the only verse-by-verse illustration of the Gospel According to Matthew in the world. Described are the mechanics of illustrative portraiture and the thematic structure of sacred subjects.

A parallel was also drawn in the analysis of works of pro-to-Renaissance masterpieces by Giotto and works of the North Renaissance masters like Peter Brueghel and Jerome Bosch. Also write about reviews of critics and resonant reviews on the appearance of this work in the Canadian environment.

William Kurelek was a Canadian painter of Ukrainian descent. He was born on the northern Canadian prairies, in the province of Alberta, in 1927. He worked in various locales in Canada, Mexico, and Great Britain. In his 50 years, he created almost ten thousand paintings.

In his work, Kurelek dealt with scores of socio-psychological topics; he posed and attempted to answer questions about thematic, conceptual, and stylistic problems which are faced by painters, combining them in one ideological platform.

We know that he was very interested in the subjects of philosophy and psychology, and often wrote about them. He attempted to answer his own questions about life, loneliness, society, ego, and divinity using a theoretical/practical approach.

The artist, highly introverted, managed to combine in his work the varied choice of subject matter and stylistic naivete of Bregel with the hidden meanings of abstract painters.

In the overall landscape of Canadian art, William Kurelek's art has attained a unique status, as he is the only Canadian painter who has personified in his work Canadian multiculturalism, and the paths to integration taken by various ethnic immigrant groups to Canada. Each of his pieces is a wellspring of information about the ways of life, experiences, and cultural and spiritual values of the various ethnic groups that make up the Canadian nation. The underlying theme in his work is the search for a sense in life by visually portraying life events in the presence of God.

The genius displayed in Kurelek's work was his ability to capture the precise psychological posture of various groups or individuals in various social situations. Having quickly analyzed them, he delves deeply into the very psyche of each subject, and delivers his commentary on the canvas.

William Kurelek first had the idea of creating a series of paintings about «The Passion of Christ» in 1956. Of the four Gospels, he chose the one according to St. Matthew, saying that it had the most easily understandable details and provided the best dramatic qualities. Kurelek created 160 paintings, illustrating verse for verse, building from sketch to completed painting. His very long-term plan was to illustrate the entire Gospel according to St. Matthew – a series of 800 paintings. However, he only managed to complete 30 works. His plan was cut short by his untimely death.

In order to be able to create a more perfect reproduction the events of the final three days of Christ, Kurelek travelled to the Holy Land in 1959, where he made hundreds of, sketches, took hundreds of photos, and collected historical and geographical information about the places where Christ lived. This precious knowledge laid the foundation for Kurelek's series, which he began at the start of 1960 and completed in 1963.

In the 160 paintings, we see the various styles and approaches used by Kurelek – some are created in a natural/primitive method, while others are exemplars of the highest form of detailed precision.

Kurelek spent three weeks in the Holy Land, walked from Jerusalem to Bethlehem, and took hundreds of photos – on which he would base his depictions of location and landscape.

The formal language of the series «The Passion» discloses an ongoing attempt to unite traditional and personal thought. The artist had his own take on religious painting. His iconography became a form of synthesis of eastern (Byzantine), northern-renaissance, and Mexican styles.

Kurelek was interested in the use of light, colour, and techniques of depiction of the static form, its deconstruction and composition in freeform, and the relationships between line, form, and shade in general.

For Kurelek, the setting of the painting was a metaphysical space where two worlds intersected: the realistic, measured landscapes, and historical-biblical stories – as interpreted by the newly born again Christian artist. The space was painted in a linear way, depicting ancient structures of Hebrew cities as well as landscapes filled with cliffs and sand. The artist often crops the Biblical image, zooming in in order to focus on certain details or facts. Each crop is carefully carried out to convey a specific lesson or meaning. Kurelek is not interested in a complete depiction of each scene, often cutting the composition in a most unexpected place, or leaving a detail from a previous composition. In this way, Kurelek forges and weaves an invisible chronological chain of events into the series of «The Passion».

Results: Canadian artist William Kurelek utilised a wide arsenal of artistic themes in his work, and personified them in his pseudo-historical series «Ukrainians in Canada», «Poles in Canada», «Jews in Canada», and «People of the Arctic», «encoding» into each ethnic group the universal concept of nationhood.

Novelty: For the first time, the works of William Kurelek will be examined through the lens of sacral theme. Not only for the roles that they played in his choice of themes, but also for the universal phenomena that they represent – that is to say the never ending process of self-exploration, as well as his translation and transmission of his personal experiences and in particular, and mid-20th century Canadian society in general.

Key words: Series, phenomenon, subject, creativity, The Passion of Christ, Canadian, William Kurelek.

Постановка проблеми. Феномен Василя Курилика (1927–1977 рр.) – канадського мистця українського походження увібрав у себе найсильніший абсорбент стильових начал світових класиків, вивірив з попелу психологічних особистих лихоліть, терпів, просяк «Святою Вірою» і зміцнів. У результаті, він вибудував тисячну армію шедеврів, котрих озброїв глибокими смислами і символами. Художник створив живописні пам'ятники різноетнічним емігрантам Канади, проілюстрував вірш за віршем Страсті Христові за Матеєм, проте він пішов далі, вийшовши з координат психологічно-депресивних чи теологічно-метафоричних, породив цілий Універсум віщого, загадкового і місійного мистецтва. Сьогодні є архиважливо внести до мистецтвознавчої літератури наукові розвідки та ґрунтовні дослідження мистецької спадщини канадсько-українського мистця Василя Курилика.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Курилик є одним з геніїв про якого знають у світі, якого гідно пошановують в Канаді, однак який мало відомий в Україні. В Канаді Курилика називають «Брейгелем з Манітоби», в Лондоні «Канадським Босхом» чи «Ван Гогом з прерій». Курилик за життя мав десятки виставок в Канаді, Англії, США. В Канаді видано 36 книг його і про нього. А його дитячі альбоми, виходили чотириста тисячним тиражем по цілому світі, і були перекладені 18-ма мовами [1:26]. В західному світі дослідниками творчості Курилика є такі науковці: Джон Морей, Патрісія Морлі, Мішель о Браян, Ендрю Кер. З останніх монографій про творчість В. Курилика можна назвати «The messege», 2017 р. Ендрю Кер. Про творчість Курилика писали також канадські та американські дослідники українського походження: Д. Даревич, С. Гординський, Ю. Шевельов, П. Мегик. В українській мистецькій літературі зустрічаємо поодинокі, здебільшого біографічні (не завжди достовірні) розвідки про життєвий шлях і буковинське походження художника. Відтак, є дуже важливо дослідити та проаналізувати зокрема українську тематику у творчість Василя Курилика, а головне відкрити для українського мистецтва його релігійний шедевр «Страсті Христові».

Основний матеріал Загалом творчість Курилика розділяють на дві групи : картини, де зображено просте людське, селянське життя і «картини-меседжі» – живопис, що прославляв християнські теми та цінності.

Вдале підкреслення його творчості зробив мистецький критик Алесдер Данлоп на одній з виставок Курилика у Едмонтоні (1970), мовляв художник володіє великою здібністю асимілювати впливи та оточення, перетравлюючи їх так ретельно, що не залишається найменшого сумніву, що це його власна творчість неподібна ні на Руссо з Франції, ні на Гранд-ма Мозес з Америки ні на Альфреда Вволиса з Англії [5:82–83].

Феноменальність його життєвого доробку полягає насамперед в його вмінні прищільно вилувлювати психологічні настрої різних груп чи індивідумів в певних соціальних середовищах. Аналізу

ючи їх, він заглиблювався в ґрунт свідомості кожного об'єкта і візуально на полотні зображав власні коментарі до них.

Дуже вдало висловився Лоренс Саббат, мовляв «Курилик належить до релігійного універсу Вілліама Блейка – англійського поета та ілюстратора. Для Курилика мистецтво – це засіб вести людей до Бога» [9:61].

Виклад основного матеріалу. Тема «Страсті Христові» неодноразово відображалася в різних мистецтвах, різними авторами, стилістиками, способами у різні часи. Французький маляр Дж. Тіссо (1836–1902) ґрунтовно проілюстрував тему життя Христа у 700 акварелях та рисунках. Його метою було візуально переповісти для глядача історію Життя Ісуса від народження до Воскресіння. Частина творів зображала факти із Євангелія від Матвія. Однак митець не акцентував свою увагу на порядкувому, скрупульозному відтворенні вірш за віршем Євангеліста Матвія. Він не прив'язувався до Євангелія, як такого. Радше на нього звів вплив відомий французький ілюстратор Біблії періоду романтизму Гюстав Доре (1832–1883).

Очевидно, історія Мук Христових була вже переказана в різних форматах, різними голосами, проте завжди знаходила нові дороги і спроби підкреслення її глибокого значення і сутті.

Василію Курилику були відомі проекти цих художників. Однак його варіант «Страстей...» це великою мірою свідоцтво власного життя і покликання.

Серію «Страсті Христові» Курилик задумав у 1956 р. Із чотирьох євангелістів він обрав святого Матвія, мовляв він подає найбільш зрозумілі деталі і має особливі драматичні якості. Курилик створив 160 малюнків, ілюструючи вірш за віршем, йдучи від рисунка до завершеного твору. Однак, основним планом для Курилика було проілюструвати все Євангеліє від Матвія, яке б вміщувало 800 картин. Проте, передчасна смерть обірвала його задум.

З метою досконалого відтворення триденних подій з життя Христа, Василь Курилик відбув подорож на Святу Землю (1959 р.), де зробив сотні рисунків, замальовок, фотографій, зібрав історично-географічний матеріал з місць Ісусової присутності. Всі ці цінні докази лягли в основу Куриликової серії. Першу сторінку якої він розпочав на початку 1960 р. і завершив у 1963 р.

160 образів ілюструють різні стильові манери і підходи В. Курилика – одні намальовані натуралістично-примітивним способом, інші демонструють безліч деталей найбільшої прецизійності. Художник провів три тижні на Святій Землі, пройшовши пішки від Єрусалима до Віфлеєма, зробив сотні фотографій, що стали основою його пейзажно-просторових побудов.

Формальна мова творів серії «страстей» виявляє постійний пошук гармонії традиційних і новаторських ідей. Художник своєрідно трактував релігійні образи. Його іконографія тяжіє до синтезу східної (візантійської), північно-ренесансної та мексиканської стилістики.

Василь Курилик цікавився проблемами світла, кольору та манери членування статичної форми, її деформацією і компонованням у довільному порядку, відтак, загальним співвідношенням лінії, форми й барви.

Середовище для В. Курилика – це метафізичний простір, у якому перетинаються два світи: перспективно-площинні реалістичні краєвиди та інтерпретовані історично-біблійні сюжети, просіяні через наверхнену християнську свідомість автора. Простір автор вирішував лінійно-перспективним способом, зображаючи дальні плани юдейських міст і скелясто-піщані ландшафти. Художник часто кадрував середовище, акцентуючи на певній деталі чи факті, що виділені у Святому Письмі. Кожен кадр має свій автономний зміст і повчання. Тут він не дбав про цілісне завершення об'єктів, дозволяв собі спонтанне обрізання композицій у найбільш непередбачуваних місцях, або ж залишав зайві деталі з попереднього сюжету. Таким чином В. Курилик відтворював невидимий ланцюг послідовних змістів, хронологічно «вив'язаних» у серії «Страсті Христові».

Сюжети, що розгортаються в інтер'єрі, щільно затиснуті монументальними кам'яними стінами, немов у пересторозі пророцтва. Автор у деталях відтворював точність інтер'єрів: античний ордер, капітелі, півциркульні склепіння, характер драперій і трапезування напівлежачи за напівкруглими столами. Автор велику увагу надавав деталям. Він добре був ознайомлений зі стилістикою архітектурних побудов, східно-античним меблярством, одягом, килимарством, керамікою, орнаментами й навіть асортиментом страв.

Художник чітко розділяв полотно на дві горизонтальні смуги – небо і землю. Візуальні риси неба чи густоти розпеченого повітря синхронно посилювали відповідний емоційний стан зображуваних подій: лагідне чи грізно налаштоване, блакитне чи брунатно-дощове. Повітря автор виліплював за допомогою світлових півтонів, насичуючи чи збавляючи його температуру. Повітря автор «підв'язував» не під час дня чи надвечір'я, а радше під трагізм і неминучість подій, що розгорталися аркуш за аркушем згідно з Божим Писанням. Барва в кожному творі – немов генератор зворушливих емоцій і підсилювач домінуючих акцентів. Нею ліпив форму або збалансовував площину. Кольорова гама має широку палітру. Чорний колір є контуром і вправно висіченою тінню. Червоний фактично присутній у кожному творі й символізує страждання і невідворотність долі Сина Господнього. Часто червоний іде на контрасті з доповняльним зеленим, що активує зорові рецептори, посилюючи емоційність і без того емоційних творів.

Слід зазначити, що окремі локальні кольори де-що психодилічно-крикливі, що свідчить про переживання і неспокій художника. Часто він звертався до світлотіньових градацій, напівконтрастних тіней, особливо зображаючи надвечір'я або ж глибоку ніч – чування у Гетсиманському саду, зрада Петра, зречення учнів. За допомогою ахроматичних ва-

льорів В. Курилик досягав глибини й містичності моделювання просторів, у яких тонкою нерозривною лінією споруджував сюжетну сцену. Саме лінія і барва – це ті засоби, якими автор жонглював, маючи динамічні постаті чи скульптурну павутину вен на руках Христа.

Для робіт загалом характерний контраст графічності та монолітних об'ємів. Відтак, серію робіт можна поділити на дві групи: багатофігурні композиції, щедро роздрібнені на деталі та одно- та двофігурні, залежно від того, на що конкретно художник планує зробити акцент. Власне деталям мистець приділяв неабияку увагу, адже цьому передувало глибоке вивчення історії, традицій, типажів, архітектури періоду життя Христа на землях Ізраїльських.

Кожен персонаж має певну швидкість фізичного та емоційного руху. Власне статично-динамічний контраст став запорукою правдивого відтворення героїв. Завжди не порушена й монументальна постать Христа посеред збентеженого динамічного натовпу. Кожен напіврух чи замерла тиша не були випадковими, вони виказували своє підсилення у спільному змаганні передати триденні події Страждання, Смерть і Воскресіння Христового.

Аналізуючи стилістичний характер творів можна збагнути про синтез різноманітних творчих впливів. Відомо, що В. Курилик чимало черпав із творчості улюблених мистців, наслідуючи найдосконаліші світові мистецькі досягнення. Образи В. Курилика можна порівняти з «Поцілунком Юди» Джотто, де обом майстрам властиве драматизування образів і вміння культивувати засоби експресії. Василь Курилик брав від Джотто найдосконаліші ракурси, трансформуючи їх до власної харизми мистецького вираження, монументальність площин, які рапортами автор складав одну відповідно до іншої.

Джоттівська двовимірність і спосіб передавання архітектурно-просторових форм вправно синтезуються з брейгелівською пишною сюжетністю та емоційною гіперболізацією. Саме ця брейгелівська множинність емоцій, кардинально не подібних одна на одну, створювала єдину психологічну канву твору. Від Брейгеля В. Курилик запозичив і спосіб модернізації облич, однією лінією виказуючи типаж і його задум.

Близьким В. Курилику був і Ієронім Босх, особливо в період емоційних криз. Фантазмагоричні істоти, які жили у творах Босха, впливали на формування творчого мислення та світу мистецьких фантазій В. Курилика. Вони асоціювалися в нього з апокаліпсисом і мирською гріховністю, знайшли своє місце у творі «Гріхопадіння Юди» чи «Повстанні мертвих». Не слід забувати, що В. Курилик один із освітніх щаблів здобував у Мексиці, де безпосередньо впливала на нього творчість Дієго Рібери, а особливо його масивний і монументальний спосіб моделювання немонументальних деталей. Жінок В. Курилик зображав по-ріберівськи могутніми й незворушними, у їхніх руках доля життів чи навіть людства.

Персонажі в серії «Страсті» – це свідки, яким за честь бути учасниками історичних подій останніх днів Христа. Кожен персонаж має збережені порт-

ретні риси, які в підсумку дають розуміння насторою певної ситуації. У жодному аркуші немає випадкових людей, кожен має свою місію згідно з Писанням. У творах, де В. Курилик змальовував персонажів крупним планом, глядач може розгледіти найменшу тінь скверни й глибину підступності грішника, натуралістично промальовуючи краплі поту, сліз і слини, закривавлені люттю очі зловмисників, пошрамоване тіло Ісуса. Вражають обличчя головних дійових осіб – худорлявий Христос із семітськими рисами, немов постав з образу Ель Греко, широковидий, з асиметричним обличчям Юда, сповнений суперечливих емоцій і побілений маскоподібний лик Пилата, на якому грає світлотінь сумнівів.

Аранжуванням кожного твору є світло, яке автор проливав в душу кожного персонажа. В. Курилик не боявся показати бридкість болю і мук. Кожен твір інспірований життям художника, де під зовнішньою простотою захований емоційний внутрішній світ.

Усі персонажі В. Курилика начебто скульптурно виліплені. Відомо, що митцеві близькою була скульптура. Він створив єдиний пластичний двометровий твір – скульптуру Йосифа під назвою «Робітник» (1966) для Єзуїтського коледжу в м. Гвельф. Стилїзована монументально-велична постать Йосифа перегукується із зображеннями в серії «Страсті» [6:55].

За словами Юрія Шевельова, Василь Курилик був сюрреалістом особливого типу. З одного боку, він не фотографував дійсність, а схематизував і спрощував її, з другого боку – рідко вдавався до довільних комбінацій ніби фотографічно відтворених речей, як це робив Рене Магріт, з третього – сміливо впроваджував у свої картини елементи етнографізму, релігійної традиційності, символічного й навіть алегоричного характеру. Не можна зрозуміти досконало формальне обличчя В. Курилика, якщо не згадати про риси примітивного, наївного малярства, хоча ніколи не був примітивістом типу Анрі Руссо чи Никифора [10:51].

Аналізована серія не є наслідком холодних мистецьких калькуляцій, а зворушливим визнанням віри. Вона є доказом того, що сьогодні релігійна тема продовжує бути джерелом інспірації культури. Ця серія стала відвертим актом навернення до католицизму зі стану практикуючого атеїста, своєрідний перехід від глибоких особистісних терпінь і розпуки до змістовного й духовно-морального життя. За словами самого автора, у творах він намалював, ставлячи пункт проти пункту, любов і ненависть, конструктив і деконструктив, віру і забобони [2:30].

Головною метою мистця було спасти свою душу та допомогти іншому спастися. Це безперечно було для нього важливішим, аніж творити мистецтво тільки заради мистецтва Знаходимо підтвердження його слів у автобіографії, де художник пише: «Коли треба було б вибрати одне з двох – рятувати душу людини або мої малюнки, я б без вагань сказав знищити мої картини» [12:501].

Слід сказати, що серія «Страстей Христових» В. Курилика і пізніше книга «Страсті Христові» (1975), в

основу якої ввійшли 160 творів і власні пояснення автора, викликала неабияку зацікавленість і резонанс у пресі. Важливим є факт, що Курилик сам написав текст до цієї книги і особисто пояснив глибину його змісту.[11:7–16]

Слід згадати торонтівського критика Майкла МакАтіра, який зазначив, що В. Курилик зумів за три роки створити 160 малюнків Страстей Христових, керуючись глибоким релігійним переконанням і фанатичним бажанням творити. Монументальний релігійний твір був для мистця своєрідною подякою за навернення до католицизму. Процес, який привів його від глибокої депресії і розпачу до відданого християнства. Страсті Христові В. Курилика – це слово за словом ілюстрація Великої історії за Євангелієм від Матея [3:56].

Мері Мітчел відзначила, що в картинах «Страсті Христові» глядач побачить власне очищення В. Курилика через терпіння, що його він змалював на обличчі Розп'ятого Христа. Тільки з великою терпіння може народитися справжній геній і тільки шляхом сильної віри [4:61].

Книжковий рецензент «Торонто Стар», пресвітеріанець Рой МакСкіммінг, який ніколи не сприймав християнських творів, писав: «Куриликові Страсті Христові зруйнували всі мої упередження. Вони перевищують все, що він досі зробив. У них виявляється скромний, своєрідний святий геній» [8:40]

Найвищим визнанням «Страстей Христових» для В. Курилика було отримати лист від Папи Павла VI 1975 р. зі словами захоплення: «Я подивляю у творах мистецький і духовний зміст, який проявляється в сценах терпіння, особливо у відтворенні трагічного бичування і розп'яття: епопеї болю, пониження, людської несправедливості й Божої величчю» [7:8].

Висновки. Отже у висновку розуміємо, що «Страсті Христові» Василя Курилика – це один з найбільш вагомих творів у історії релігійного мистецтва світу. Ця серія – символ подяки Богові від автора за духовне зцілення. А загалом мистецтво Курилика у канадській культурі набрало особливої ваги, адже він єдиний канадський художник, котрий у своїй творчості презентував сутність багатокультурності Канади, шляхи інтеграції та асиміляції різних націй в єдиний канадський простір. Кожен твір це джерело цінної інформації про спосіб життя, переживання, культурні та духовні цінності народів канадських прерій. Архиважливою проблемою Курилика у мистецтві було віднайти сенс буття, шляхом візуалізацій актуальних подій життя із присутністю Бога в них.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА:

1. *Колянківська О.* Курилик в Вінніпегу. // Ми і світ. – Торонто, 1980. – Ч. 129. – С. 26.
2. *Курилик В.* Чому мої картини бувають сумні. // Ми і світ. – Торонто, 1983. – Ч. 235. – С. 30.
3. *МакАтір Майкл.* Мистецтво // Ми і світ. Торонто, 1984. – Ч. 240. – С. 56.
4. *Мітчел Мері.* Мистецтво // Ми і світ. – Торонто, 1983. – Ч. 236. – С. 61.
5. Мистецтво. // Ми і світ. – Торонто, 1970. – Ч. 158. – С. 82-83.
6. Мистецтво. // Ми і світ. Торонто, 1983. – Ч. 235. – С. 55.
7. Найвищі признання для «Страстей Христових» В. Курилика // Ми і світ. – Торонто, 1975. – Ч. 187. – С. 8.
8. Преса про В. Курилика і його музей. // Ми і світ. – Торонто, 1978. – Ч. 203. – С. 37-41.
9. *Саббат Лоренс.* Бачачи причаєного диявола. Мистецтво В. Курилика. // Ми і світ. – Торонто, 1985. – Ч. 245. – С. 61.
10. *Шевельов Ю.* З нагоди виставки картин Василя Курилика в Вінніпезі. // Сучасність, 1981. – Ч. 1. – С. 51.
11. *Kurelek William* // The passion of Christ according to st. Matthew by William Kurelek // Niagara falls art gallery and museum. – Toronto, 1975. – 192 p.
12. Some one with me. The autobiography of William Kurelek. – Cornell University, 1973. – 523 p.

REFERENCES

1. *Kolyankiv's'ka O.* Kury'ly'k v Vinipegu. // My` i svit. – Toronto, 1980. – Ch. 129. – S. 26.
2. *Kury'ly'k V.* Chomu moyi karty`ny` buvayut` sumni. // My` i svit. – Toronto, 1983. – Ch. 235. – S. 30.
3. *MaKAtir Majkl.* My`stecztvo // My` i svit. Toronto, 1984. – Ch. 240. – S. 56.
4. *Mitchel Meri.* My`stecztvo // My` i svit. – Toronto, 1983. – Ch. 236. – S. 61.
5. My`stecztvo. // My` i svit. – Toronto, 1970. – Ch. 158. – S. 82-83.
6. My`stecztvo. // My` i svit. Toronto, 1983. – Ch. 235. – S. 55.
7. Najvy`shhi pry`znannya dlya «Strastej Xry`stovy`x» V. Kury'ly'ka // My` i svit. – Toronto, 1975. – Ch. 187. – S. 8.
8. Prasa pro V. Kury'ly'ka i jogo muzej. // My` i svit. – Toronto, 1978. – Ch. 203. – S. 37-41.
9. *Sabbat Lorens.* Bachachy` pry`chayenogo dy`yavola. My`stecztvo V. Kury'ly'ka. // My` i svit. – Toronto, 1985. – Ch. 245. – S. 61.
10. *Shevel'ov Yu.* Z nagody` vy`stavky` karty`n Vasy'lya Kury'ly'ka v Vinnipezi. // Suchasnist`, 1981. – Ch. 1. – S. 51.
11. *Kurelek William* // The passion of Christ according to st. Matthew by William Kurelek // Niagara falls art gallery and museum. – Toronto, 1975. – 192 p.
12. Some one with me. The autobiography of William Kurelek. – Cornell University, 1973. – 523 p.

Стаття надійшла до редакції 23 квітня 2018 року

УДК 73.071.1 (477.87)

Jaroslav HRUSTALENKO,
MA, Tutor, Artist Ceramist,
3D Designer & Maker Affiliation: Alton, UK;
Uzzhorod, Ukraine

ARTICLE TITLE:
IN THE SEARCH FOR A PROFOUNDLY
INDIVIDUAL CREATIVE SELF

Jaroslav Hrustalenko. Article Title: In the Search for a Profoundly Individual Creative Self. The intention of this article is to present and describe the author's own aspirations and creative opus, starting with the matters that determined the choice of his favourite medium, as well as the initial education and training received. Further, an insight is given into the artist's independent research work carried out alongside his freelancing and tuition activities, particularly focusing on the applicable theoretical principles and research methods employed by the artist himself. Key aspects that inform his search for profoundly individual ways of artistic self-expression are described and further illustrated by the images of work. Particular attention is paid to the harmony of colour as well as petrography, crystalline glazes and design interpretation which outline the main objects of interest for the author. Correspondingly, the whole range of sources of inspiration together with the patterns of creative thinking based on the artist's cultural background and professional experience acquired are discussed throughout the article. The conclusions arisen are summarized at the end.

Keywords: art ceramics, art form perception, art elements, classical principles of aesthetics, formal analysis, colour theory, analogy, synergy, organic geometry, controlled chaos, petrography, crystalline glazes, pure art form, simplicity, minimalism, traditional art, modern art, contemporary art, interdisciplinary synthesis, transferability, artistic individuality, recognisability.

© Jaroslav Hrustalenko, 2018

Jaroslav Hrustalenko (MA) is an artist ceramist with 25 years of international experience in making, designing, teaching and researching his chosen favourite medium of ceramics. He is the grandson of Mykola Khrustalenko, a Ukrainian large format painter who was an apprentice of Fedir Krychevsky and his famous school of academic painting in the late 1930's.

Jaroslav himself, driven by his ultimate desire to know the beauty, takes lessons in music from his father, alongside numerous art classes he goes to, and, in the due course, completes his studies at three different art schools across Europe that he finishes with distinction.

Initially he is mostly interested in painting – for, as such, it is primarily the art of colours and colour harmonies. Yet, when he first tries the clay on the wheel at the A. Erdely School of Applied Arts in Uzzhorod (Ukraine), ceramics becomes once and for ever his main expressive medium, as it combines: pottery, painting, sculpture and the magic of chemistry he's been in love with since he sit at the school desk. Amongst numerous fundamental things that young Jaro learns during this period, there is one particular area that engages his inquisitive spirit at most: the classical principles of aesthetics expressed in the golden section and Fibonacci numbers. One of the most valuable findings for him is that, in terms of artwork perception and its artistic value, practically any shape has the right to exist, as long as its proportions are taken right (Img. 1).



Img. 1. J. Hrustalenko, "Proportions are essential".
Diploma Work, Uzzhorod, 1993.

It would be both difficult and unjust to underestimate the value, the breadth and the depth of studies offered in the late 1980s / early 1990s at the A. Erdely School of Applied Arts. The alumni of many art schools in central and western Europe would envy the lucky

graduates from Uzzhorod to have studied the classical principles of aesthetics through drawing, painting, fundamentals of composition, human anatomy, folk ornaments, art of font design, as well as ceramic chemistry and technology, art history and a whole range of other important subjects that exceed by far the programme of a typical school of applied arts in the West, not to mention the foreign languages, history and other subjects necessary for general literacy. It would be fair to stress at this point that what was offered to study, was also demanded to learn and demonstrate the knowledge of. This is the volume of skills Jaroslav takes with him on his (as it later turns out – a life-long) journey across the world, looking forward to new adventures.



Img 2, 3 and 4. J. Hrustalenko, “The bigger – the better”.
Summer art colony, Tállya, Hungary, 1994.

Jaroslav makes his way across the border and does a few short apprenticeships across Hungary. He enjoys the unlimited access to the abundant materials of fine quality and exercises his throwing technique, taking it to extremes in order to really understand the benefits and the limits of the medium. He goes almost crazy about the scale: “the bigger – the better” he believes, when it comes to mastering the wheel (Img 2, 3, 4).

This is how he ends up working for the informally recognised best potter in the country István Berta, who, like an old friend, makes no secrets before the young man from Ukraine, burning with desire to learn new things about potting and glazing. Here, Jaro in almost no time, gets to perfecting a few absolutely essential things about the craft of pottery: throwing really fast, really thin and really identical pieces, no matter how simple or intricate shapes they are. Even more importantly, the young apprentice makes his first independent glazes – with real success (Img. 5 and 6).



Img 5 and 6. J. Hrustalenko, “The first independently made glazes”. Summer art colony, Tállya, Hungary, 1995.

Equally Jaroslav regularly takes part in summer art colonies where he meets many established artists from central Europe and the Balkans. Like a sponge he absorbs every unusual and interesting technique, approach or way of individual self-expression he comes across – in the hope that one day he himself works out his own individual and unrepeatably unique way. Pure art form and organic finish to the pieces seem to attract the emerging artist the most and so gradually become predominant expressive means in his creative vocabulary and rapidly growing arsenal of technical skills (Img. 7).



Img 7. J. Hrustalenko, “Organic finish pottery”.
Summer art colony, Tállya, Hungary, 1996.

A couple of years later Jaroslav Hrustalenko begins to think of himself as a “fully qualified master of pottery” and seeks a work placement at the Ceramic Concern of Liboje in Slovenia (by the time already twice gone under) to try himself in the fields of 3D designing and decorating of industrially produced pottery – with little appreciation of his genuine endeavours to resurrect the past success and quality of the former Schütz Keramik at Cilia (established and run by Schütz brothers in the time of Austro-Hungarian empire) [3]. Soon on, he converts to teaching pottery classes in numerous workshops in Ljubljana as well as opens his own studio in Šempeter instead, where he takes commissions and continues his private research work in ceramic technology. Here he makes significant progress in understanding his chosen medium, makes a great deal of technological developments as well as some major inventions that will later inform his further artistic path and lead him to a much more individual self-expression (Img. 8 and 9).



Img 8. © J. Hrustalenko, *Shallow Bowl*, 2005
Transparent glazed stoneware, diameter 18 cm.
Img 9. © J. Hrustalenko, *Handled Vessel*, 2006
Polished unglazed stoneware, height 12 cm.

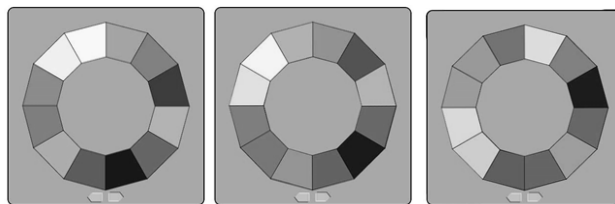


Img 10. © J. Hrustalenko, *Elementary Form*, 2008
Textured unglazed stoneware, height 9 cm.
Img 11. © J. Hrustalenko, *Ritual Vessel 3*, 2006
Weathered stoneware, height 12 cm.

The artist constantly searches for new creative ideas and sources of inspiration. In this search he frequently turns to nature, which in his opinion is the greatest teaching resource of all times. He goes for long walks along the river of Savinja to admire the rhythmic patterns of the Julian Alps surrounding the valley, dissolve in space and time while listening to the ever changing pitches of the birds singing, and to study the impact of time on the pebbles and weathered boulders protruding from the half-dry river bed that overrun the remains of the ancient Roman road. His inquisitive

eye examines the variety of geological formations trying to reconstruct the actual processes that shaped them (Img. 10 and 11). In the evenings he engages in a variety of musical troupes, like the local stringed folk instruments ensemble of Liboje, the folk entertainment band of Aleš Hribernik, the Church choir in Ljubljana directed by M. Perko and regularly plays guitar with his friends. Concentrating on the expressive elements like the pitch range, scale type, rhythmic measure and analysing unusual chord progressions, Jaroslav finds straight forward similarities with the corresponding elements in fine art, which fascinates him.

All of this mixed experience simultaneously influences the young Ukrainian’s understanding and interpretation of composition and harmony [1; 4; 22; 27] in almost any form of human activity – fine art, dance choreography, culinary art, oriental massage, vehicle design, perfume making, etc. One of the major shifts in his understanding of this matter, that’s worth mentioning, happens during an (initially not very exciting) commission for the country’s biggest brewery concern of Laško d.d. which makes task and a half to complete on one’s own: to develop a complete design for a commemorative ‘New Millennium 2000’ beer mug as a business/protocol gift for very special occasions, as well as to make and decorate 1035 copies thereof within two months entirely by hand, certified by the artist himself. This is, in particular, to sustain his full-time studies at the University of Ljubljana (Slovenia) Jaroslav has just enrolled. Having locked himself up in the studio, he can see nothing but grey clay, grey walls, grey floor, and the grey army of tankards being completed for the bisque firing. So once, during his university trip to the Neue Pinakothek in Munich that falls in between, Jaroslav unexpectedly finds himself in front of the ‘View of Arles’ by Van Gogh, he suddenly experiences a “colour explosion” [21] of his own. This new unexpected angle that opens to him after the months of seeing nothing but the “fifty shades of grey” in his workshop, leads him to a brand new theoretical discourse and practical experimentation as part of his preparation to the final diploma work at the University of Ljubljana. Jaroslav studies extensively the colour theory by J. Itten [15:33; 16:30, 46-73], the creations of M. Čiurlionis [22], analyses afresh the concept of light on the canvases of A. Kuinji [26], and makes a series of experiments with the colour wheel of his own by shading out certain sequences of hue, following the principles and logic of harmonies in music rather than that in fine art, constantly assessing the outcomes against the existing examples in impressionism, expressionism, abstract art and product design.



Img 12, 13 and 14. © J. Hrustalenko,
Colour Harmony Studies, 1996 – present.

Extensively implementing his own developments on colour harmony and modular design, Jaroslav completes (alongside his full-time studies) numerous other commissions in making objects of ceramic art and craft pottery as well as develops very bespoke designs for various clients, like Concern of Gorenje (the Ceramic Tiles Factory subdivision thereof) and Novem d.o.o. international car interior design factory as well as several different protocol gift clients – to name but a few. What's important about this absolutely vast experience, is the shift in Jaroslav's understanding of industrial product design and its aesthetical aspects as well as the structural features of a three-dimensional body, its appearance in space and the subjective aspect of its perception. Jaroslav becomes literally obsessed with so called 'modular approach' [2; 7; 15;18] to designing artistic pottery vessels and bespoke geometry ceramic tiles as a vehicle or method for generating new shapes unseen before. This period in his creative opus makes a whole separate chapter in its own right, exceeding the framework of this article.

On the other hand, the visual and tactile analysis of geological formations – like river bed pebbles, weathered rocks and polished semi-precious stones (such as serpentine, malachite, rhodochrosite, agate, etc.) – stimulate him to experiment with clay in an entirely new way, which is principally different from traditional shaping on the wheel, decorating its surface, or even sculpting it in the usual sense. Jaroslav mentally reconstructs the real geological processes and reinvents them within the rough clay that gives him a totally new set of expressive means, virtually non-existent in the global ceramic practice before. Organic geometry and so called 'controlled chaos' become the key features to his body of work of this period [29].

Having had his major personal exhibition in the Risto Savin Art Salon in 2006 (Žalec, Slovenia) that summarises his 'Geological' opus and seeking to make the next logical step in developing his body of work, Jaroslav Hrustalenko – now an officially qualified art teacher (BA), takes a trip to the UK. The whole new spirit of international experience – one of that truly global dimension, that he gets exposed to in London – totally overwhelms him. In the noble and unique setting of the University for the Creative Arts in Farnham, which is on the outskirts of London, suspecting nothing more extraordinary, he is actually in for a big surprise: two of the biggest celebrities in the world of art ceramics (Duncan Ross and Magdalene Odundo) he's been admiring for years and only knowing their work from the magazines, are now going to be his immediate neighbours in town! (or the other way around rather). More than that: the latter, who is of particular significance to Jaro, is now going to be his immediate tutor for the whole year of scientific research work ahead!

Learning from the lessons of the past experience in the art colonies of eastern Europe, Jaroslav knows the importance of being able to moderate his eager for exotic technologies by adjusting his ambitions in making to the actual range of resources available at a given workshop: If the only available clay on site is prone to cracking – this be the key expressive feature of

the pieces made (Img. 7). If there are no means to get the glazes (either sourced or made on site) – let the naked clay surface speak volumes by treating it in the smoke firing (Img. 15 and 16). And the other way around: if the resources are as advanced as it gets – make the most out of them!



Img 15. © J. Hrustalenko, Shape Study III, 2009
Carbonized ceramics, height 19 cm.

Img 16. © J. Hrustalenko, Dynamic Forms I and II, 2009.
Carbonized earthenware, height 32 cm.

Following this logic Jaroslav becomes determined to challenge himself in the fully loaded studio of the University College in Farnham: he decides to do research on crystalline glazes which is one of the most difficult areas in ceramic technology. It can bring a lot of absolute joy or total frustration, depending on the outcomes [6; 14; 19]. In the due course Jaroslav gets his fair share in both.

The next step is to justify the decision about the technical medium chosen in terms of artistic application as well as to formulate the actual research framework – that is the object of study, the methodology and the projected outcomes. One thing is clear: crystalline glazes, as such, serve creativity [6; 10; 11; 14; 19; 20; 24] in pursuit of 'controlled chaos' and 'organic geometry' as the means of artistic self-expression, discussed above, perfectly well.



Img 17, 18 and 19. © J. Hrustalenko, Crystalline glaze research, examples of crystal growth results.

An in-depth formal analysis of the pieces completed by the author so far, as well as of the examples that served him as sources of inspiration (including the ancient Roman, Greek and Egyptian vessels), reveals one and the same common feature: every single artefact is more or less symmetric along its vertical axis – for being shaped on the wheel. Tens and hundreds of pieces shaped by spinning the clay... No matter how one tries (sketching, designing or making), the number of principally different elementary shapes created by the means of rotation is rather limited. Some kind of dynamics has to be introduced into the traditional con-

cept of shaping the vessels in order to open another dimension in 'conjugations' of the hollow shapes. "It must be some kind of forms in motion with an optic balance to them rather than the usual static symmetry" – that's the concept Jaroslav is trying to formulate in front of his tutor Magdalene Odundo.

Sharing their fascination by anthropology, the tutor and the student come to a mutual conclusion that it makes perfect sense for Jaro to study the beauty and elegance of human body in motion on the dance floor. This new angle enables him to make the most significant progress in understanding the nature of geometric form in its simplicity and complexity at the same time. Jaroslav obtains a permit to view and film the tango classes at a local private school. This enables him to study the interactions between the dancers and he comes up with the concept of 'gendered vessels in pairs'. It takes him months of obsessive sketching in the middle of the night to work out his own profoundly individual language of geometric stylisation to the human body in the passionate twist of dance and to further interpret the findings in flesh – that is in his chosen favourite medium of stoneware clay.



Img 20. © J. Hrustalenko, Tango Dancers, 2007
Work in progress, height 27-31 cm.

Img 21. © J. Hrustalenko, Tango Dancers, 2007
Crystalline glazed porcelain, height 31 cm.

Along the way the artist encounters numerous technological obstacles that reveal the true nature of scientific research work to him and he publishes his findings in the highly regarded professional magazine of Ceramic Review [28].

It must be emphasised that Jaroslav never aims to enter an art school or university, or seeks to join a professional body in order to obtain a degree, get a corresponding document and gain recognition. He never studies, teaches, publishes or exhibits for the sake of fame. Driven by his instinctive eager to perfect himself, Jaroslav always acts in pursuit of his ultimate goal of getting better at what he does and loves doing, learning something new about the nature and the universe, which would further inspire him and inform his search for a profoundly individual way of creative self-expression. This is eloquently evident from the numerous and lengthy gaps between his studies at different art schools he'd ever decide to go to, when he'd feel that it's time to get more professional guidance and tuition, necessary for braking another stereotype, broadening the horizons and overcome stagnation.

For example, there is a whole one-year "gap" between completing his secondary education and entering the A. Erdely School of Applied Arts in Uzzhorod, to take a course in art ceramics. There is another six year "window" meaningfully filled by working in Hungary and establishing his own studio Slovenia before he decides to study at the University of Ljubljana, Slovenia, on a BA course in art education, and a further 2 year break before he enrolls at the University for the Creative Arts in Farnham, UK. The latter gives him a lot more than just a title that reads "Master of Art". It means to him a definite victory over his own weaker self by mobilising his very best abilities and knowledge (alongside a full-time work placement) in order to make a principally new creative start, to experience both the joy and the responsibilities of "freedom" on a self-directed course of scientific research work, to deliver upon the formulated hypothesis, and ultimately – to learn from the whole experience as much as possible. Finally, there is another period of as many as eleven successive years in Jaroslav's biography of no officially documented studies or research work within a relevant educational institution – for the same good reason: the artist exercises the breadth of his creative freedom that allows him to formulate and establish a brand new solid body of work.

Having travelled all across the European continent the artist decides to take a break and detach himself from the busy pace of life. He travels to the most secluded parts of the world like the calm and peaceful countryside of Kenya and the South of Taiwan. At the same time the artist takes an equally lengthy break from exhibiting his artworks anywhere – in order to focus on the very matter of his creative findings and materialising thereof in their purest form. He literally follows the philosophy expressed in the wisdom of ancient Chinese that warns: "There's no point in rushing to harvest a green fruit – it'll fall in your hand on its own once well ripen".

Conclusions: The author has presented his creative path from a very basic level of skills and knowledge upon enrolling at his first art school in Uzzhorod (Ukraine) to an entirely established authorial independence. A mature body of work has been demonstrated across the range of several different genres within his favourite chosen medium of ceramic art. The opus, covering a tree decade long period of intense intellectual work, has been described in terms of both creative thinking and dedicated research work consistently carried out. As it has been shown, the methodological findings as well as the artistic outcomes are in the essence interdisciplinary and, as such, transferrable onto other genres and forms of creative self-expression much exceeding the framework of ceramic art, sculpture and vessel design. This feature alone, makes Jaroslav Hrustalenko's intellectual efforts a valuable contribution to the international theory and practice in such disciplines as fine art and design, art studies and critique, methodology in art education, etc. It must be emphasised that the whole range of technological inventions and developments carried out by the author, have always been in service to him as a research

vehicle, a handy personal tool, and most importantly – a unique source of inspiration for creating true works of art based on the classical artistic elements and principles of aesthetics, rather than just a set of peculiar techniques for their own sake. The artist's emphasis is ultimately on 'what to' and 'why to' rather than merely on 'how to'. This is why it is hoped that his meticulous work finds understanding and appreciation in the hearts of experts and ordinary people alike.

BIBLIOGRAPHY AND FURTHER READING:

1. *Albers, Josef*. Interaction of Color. (2009) New Haven and London: Yale University press.
2. *Amaki, Amalia*. (1987). Southern Homes. From Figures to Forms, May / June issue, pp. 50-54.
3. *Bağarić Marina, Mateja Kos, Irena Lazar, Mojca Šon*. Mavrični svet Schützove keramike. (2009) PMC
4. *Butina, Milan*. Prvine likovne prakse. (1997) Ljubljana: Debora.
5. *Coles, Alex*. (2005). Designart. London: TATE Publishing.
6. *Creber, Diane*. Crystalline Glazes. (1997) London: A&C Black.
7. *Dormer, Peter*. (1997). The Culture of Craft. Manchester: Manchester Press.
8. *Feagin, Susan L. and Mynard, Patrick (edited by)*. Aesthetics. (1997) Oxford: Oxford University Press.
9. *Fraser, Harry*. (1998) Glazes for the Craft Potter. London: A&C Black.
10. *Gebauer, Walter*. Kézműipari Kerámia. (1985) Budapest: Műszaki könyvkiadó.
11. *Green, David*. A Handbook of Pottery Glazes. 1978. London & Boston: Faber and Faber.
12. *Hall, Stuart* – edited by. (1997). Representation: Cultural Representations Signifying Practices. London: SAGE.
13. *Hopper, Robin*. (1984). The Ceramic Spectrum. London: Collins.
14. *Ilsley, Peter*. Macro-Crystalline Glazes. The Challenge of Crystals. (1999) The Cowood Press.
15. *Itten, Johannes*. Design and Form. (1975) Tames and Hudson.
16. *Itten, Johannes*. The Elements of Color. (1997) London: Chapman & Hall.
17. *Lane, Peter*. (1980). Studio Porcelain. Radnor, Pennsylvania: Chilton.
18. *Laurel, Brenda*. Design Research, Methods and Perspectives. (2003) London: MIT Press.
19. *Matthes, Wolf E*. Keramische Glasur. (1990) Augsburg: Augustus Verlag.
20. *Murfitt, Stephen*. (2002). The Glaze Book. London: Tames & Hudson
21. *Nemeczek, Alfred*. Van Gogh in Arles. (1995) Prestel.
22. *Rannit, Aleksis*. Mikalojus Konstantinas Ciurlionis, Lithuanian visionary painter (1984) Chicago: Lithuanian Library Press.
23. *Rhodes, Daniel*. Clay and the Glazes for the Potter. (1973) London: A&C Black.
24. *Sanders, Herbert H*. (1974) Glazes for Special Effects. New York: Watson-Guptill.
25. *Stewart, Anne*. (1991) Craft Arts International. Contemplative Pots, Mar / June issue, pp. 55-59.
26. *Кудрявцева, Софья*. А.И. Куинджи. (1989) Художник РСФСР.
27. *Павлюченко, С.А*. Теория музыки. (1940) Издание второе. Музгиз.
28. *Hrustalenko, Jaroslav*. Clay memory. Ceramic Review magazine, Issue 246 November / December 2010.
29. *Hrustalenko, Jaroslav*. Ceramics – an Area in Fine Arts. (2005) University of Ljubljana, Faculty of Education.

Стаття надійшла до редакції 23 квітня 2018 року

УДК 264:215:747: [26.692.232.42] (477.85/87)

Роман СТЕФ'ЮК,

*директор Косівського училища прикладного та екоративного мистецтва
Львівської національної академії мистецтв,
кандидат мистецтвознавства,
м. Косів, Україна*

ЛІТУРГІЙНО-БОГОСЛУЖБОВЕ ОБЛАДНАННЯ В ІНТЕР'ЄРІ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ГУЦУЛЬСЬКОЇ ЦЕРКВИ

Стеф'юк Р. Г. Літургійно-богослужбове обладнання в інтер'єрі дерев'яної гуцульської церкви. У статті висвітлено основні аспекти з історії розвитку, призначення та функції літургійно-богослужбового обладнання в інтер'єрі гуцульської церкви. Простежено роль предметів облаштування в організації сакрального простору дерев'яних церков Гуцульщини відповідно до вимог літургії та канонічних приписів; визначено типологічні групи обладнання літургійного простору й основні аспекти, що безпосередньо впливають на характер і форму складових компонентів церковного начиння, мають специфічне функціональне та літургійне призначення. Здійснено аналіз дерев'яних предметів обстави інтер'єру гуцульських церков, що синтезують у собі вплив різних історичних стилів. Розглянуто предметно-просторове середовище храму як мистецьке явище, що, сакралізуючи його внутрішній простір, має духовне та образно-символічне значення в житті людини.

Ключові слова: літургійно-богослужбове обладнання, гуцульська церква, предметно-просторове середовище, традиції, синтез, інтер'єр, мистецтво.

Стеф'юк Р. Г. Литургийно-богослужбное оборудование в интерьере деревянной гуцульской церкви. В статье освещены основные аспекты истории развития, назначения и функции литургически-богослужбного оборудования в интерьере гуцульской церкви. Прослежена роль предметов обстановки в организации сакрального пространства деревянных церквей Гуцульщины в соответствии с требованиями литургии и канонических предписаний; определены типологические группы оборудования литургического пространства и основные аспекты, которые непосредственно влияют на характер и форму составляющих компонентов церковной утвари, имеют специфическое функциональное и литургическое назначение. Осуществлен анализ деревянных предметов обстановки интерьера гуцульских церквей, синтезирующих в себе влияние различных исторических стилей. Рассмотрены предметно-пространственную среду храма как художественное явление, что, сакрализирующих его внутреннее пространство, имеет духовное и образно-символическое значение в жизни человека.

Ключевые слова: литургически-богослужбное оборудование, гуцульская церковь, предметно-пространственная среда, традиции, синтез, интерьер, искусство.

© Роман Стеф'юк, 2018

Stefyuk R. Interior Objects of Hutsul Wooden Church Destined for Liturgy and Divine Worship. The article covers the main aspects from the history of the development to the purpose and functions of the liturgical and divine service interior objects of the Hutsul church. The arrangement of the wooden Hutsul church reflects the understanding and approaches to express the essence of the liturgical space as the House of the Lord. Material and spiritual, rational and emotional aspects are combined into the liturgical works as the mutually penetrating degrees of the knowledge of the world. Abovementioned opens the way to the generalizing ideological conclusions, equal to the world outlook and the worldview of each person in particular and the whole world.

It is investigated the role of the interior objects, destined for the arrangement of the sacred space of the wooden churches of Hutsulshchyna, according to the requirements of the liturgy and canonical regulations. The typological groups of liturgical space equipment are defined as the main aspects that directly influence the components both of the character and form of the church utensils, destined for liturgy and divine worship purpose.

The sacred space objects of the Hutsul church form the interior of the temple according to the requirements of the liturgy and canonical regulations. The iconostasis and the icons create the interior image of the church building inside, fill the interior with deep spiritual and functional content. The equipment of the church interior consists of stationary (fixed), movable (immovable) and movable (mobile) objects that form sacred space and relate to the spaces (parts of the premises) most closely connected with the liturgy and the sacraments of the Christian tradition.

The analyses of the interior wooden objects of Hutsul churches are made as the synthesis which combines various historical styles. The author considers object and space environment of the temple to be an artistic phenomenon, which is both of spiritual and symbolic significance in human life.

The unique interior of the architectural decoration, the high-art works of icon painting, the gilded wooden carved iconostases and other interior objects are reflected in the Ukrainian church as the symbol of deep faith in Lord. The object and space environment of the temple formed and showed our culture and depicted the spiritual symbolic significance of human life. All objects that are in the interior of the church, have their own specific place, their particular assigned function in the conduct of worship, fulfilling the figurative and symbolic significance in the liturgy. The highly artistic works of the Ukrainian Christian culture as well as the past centuries and the present ones still remain to be the ideological basis of the sacred art.

Transition evolution of the liturgical and divine service equipment from the simple geometric forms to the complex design and decor is the evidence of the deep penetration of professional craftsmen into the content, function and aesthetic-emotional load. The creation of church garments is the manifestation of knowledge of the liturgical and theological character, the architectural and construction tradition as unity factors of the sacred space.

Key words: liturgical and divine service objects, Hutsul church, object and space environment, traditions, synthesis, interior, art.

Постановка проблеми. Дерев'яне богослужбове та церковне обладнання належить до вагової частини морфологічної структури декоративного мистецтва та найбільше проявилось у декоративно-прикладному мистецтві, оскільки поєднує в собі функційність та естетичні особливості творів сакрального мистецтва. Облаштування дерев'яної гуцульської церкви відображає розуміння та підходи для вираження сутності літургійного простору як Дому Господнього.

У творах літургійного вжитку поєднуються матеріальне та духовне, раціональне й емоційне як взаємно проникаючі ступені пізнання світу, що відкривають шлях до узагальнених світоглядних висновків, адекватних світовідчуттю та світорозумінню кожної людини зокрема і народу в цілому.

Предмети облаштування дерев'яних церков Гуцульщини є у більшій мірі народним мистецтвом вже тому, що їх створювали майстри з народу. Як зазначає відомий дослідник української дерев'яної церковної архітектури Михайло Драган: «...в загальному народне мистецтво остаточно підпорядковується тим самим законам діючих чинників, що всякі інші мистецтва... характер мистецтва є завжди вислідом середовища, в якому воно повстає. Тому в народному мистецтві поруч з перейнятими формами історичного мистецтва зустрічаємо збережені подробиці мистецтва минулого часу, що ще в прадавніх часах виросло органічно з ремеслом у природних умовах землі й раси, всуміш зі свіжим оригінальним доробком митців з народу» [4:57].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Переважна більшість публікацій, що стосуються теми дослідження, присвячені конструктивним, художньо-стильовим та функційним особливостям літургійно-богослужбового обладнання гуцульських церков. До найбільш ґрунтовних можна віднести наукову працю М. Станкевича [9], публікації О. Болюка [1;2], А. Клімашевського [7], Н. Золотарчук [5]. Практично відсутні сучасні дослідження, які б розкривали проблематику предметно-просторового середовища дерев'яних церков Гуцульщини як мистецького явища. Це засвідчує, що дана тема є актуальною і потребує ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження.

Мета статті – визначити роль та місце літургійно-богослужбового дерев'яного обладнання в інтер'єрі гуцульської церкви, проаналізувати предметно-просторове середовище храму як мистецьке явище.

Виклад основного матеріалу. При створенні первісного вигляду сакральної споруди, її архітектоніки та внутрішнього простору достатньо чітко проявляється логічний розвиток, призначення та місце в інтер'єрі предметів облаштування. Початкову роль замість вівтаря виконував камінь, який служив центром простору, мав вигляд куба і виступав посередником між небом і землею. Центральне положення Бога-всодержителя співвідноситься з центром Вселенної, і це потребувало свідчення його могутності на гранях куба. Такі свідчення постають передусім у вигляді символів закону та божественної сили [8:75].

З позиції сучасної архітектурної логіки, за якою основна роль завжди відводиться будівлі, можна припустити, що вівтар встановлювався перед храмом. З точки зору давньої людини, за логікою древнього здочого, храм розташовувався перед головним вівтарем святилища. Споруда могла бути знесена чи переставлена, вівтар завжди залишався на своїй початковій позиції. Вівтар, який міститься на землі, виступає ніби посередником між Богом і людиною. «В сучасному християнському богослужінні священик, почергово перебуваючи по обидва боки престолу, виконує дві функції: представляє людину перед Богом і Бога перед людиною. В процесі виконання таких функцій у християнській традиції храм був переорієнтований апсидою до сходу. У Парфеноні статуя Афіни зустрічала ранкове сонце; в християнській церкві сонце встає вже не перед Богом і священиком, а за їх спиною. Людина та її божество вже не зустрічають схід сонця над вівтарем, сонце і божество опиняються з однієї сторони, людина – з іншої» [8:87].

Християнські храми будували так, щоб підкреслювати їх святість і призначення для святої літургії. Їм, як правило, властиві три символічні зовнішні форми: корабель, коло і хрест. Форма корабля мала нагадувати вірним, що крізь море життя людину спроможна завести до небесної пристані лише Церква Христова. Кругла форма символізує її вічність, а церква, побудована у формі хреста, нагадує, що хрест є основою церкви. Християнська церква є уособленням Царства Божого, єдиного у трьох сферах: божественній, земній і небесній [3:35–36]. Свою конструктивну форму вона сприйняла від архітектонічних зразків ерусалимської святині, при цьому зберегла три виразні відокремлені частини: притвор (давня назва – пронаос, портікус, нартекс, трапеза) – сфера земного буття (як правило, це західна частина від входу); середню частину храму, що називається нефом (навою), або араторієм (з латинської навіс – корабель) – сфера буття ангелів; найголовніша частина – вівтар (святилище) – сфера буття Господа. Найважливішою частиною церкви є престольна частина (святилище, хор, вівтар), пресвітерія: тут приноситься Безкровна Жертва Нового Заповіту. Пресвітерія – місце, призначене тільки для пресвітерів, тобто священиків. Святилище має дві частини: нижчий і вищий хори. Нижчий хор, або крилос, відокремлений від храму вірних підвищенням і балюстрадою, а вищий – іконостасом.

Місце за іконостасом, де знаходиться престол, – Трапеза Господня, називається вищим хором – святилищем. Посеред святилища розташований вівтар, на якому й приноситься Безкровна Жертва Нового Заповіту. Вівтар, або престол, є ядром усього храму, тому його розташовують на підвищенні так, щоб було видно вірних усього храму.

В організації сакрального простору гуцульської церкви предмети облаштування відповідно до вимог літургії й канонічних приписів формують інтер'єр храму. Разом із іконостасом, іконами вони творять образ церковної споруди зсередини, наповнюють інтер'єр глибоко духовним і функціональним

змістом. Як зазначає у своєму дослідженні О. Болук, обладнання церковного інтер'єру складають нерухомі (стаціонарні), рухомо-нерухомі (напіврухомі) та рухомі (мобільні) предмети, що формують сакральний простір і стосуються просторів (частин приміщення), найактивніше пов'язаних з літургією і Таїнствами християнської традиції та призначені для використання лише в межах церковного інтер'єру (престіл, проскомидійник, проповідниця, тетрапод, аналой, ставники, церковні лави, пауки і т. д.) [1:386].

Згідно з функціональним принципом розподілу обладнання літургійного простору складають типологічні групи, кожна з яких, відповідно, за спільністю ознак включає кілька тотожних типів предметів, що, крім подібної конструктивної чи композиційної ролі в церковному інтер'єрі, мають ще специфічні окремі функціональні та літургійні призначення.

З урахуванням цього групу престолоподібних предметів формують: престіл, проскомидійник, тетрапод, аналой, кивот, дарохранильниця, панахидний столик; церковно-ритуальні конструкції для сидіння – запрестольне крісло, сповідальниця, крилосні лави, лави для молитви, клячки, крісла та ослінці ритуального характеру; домінуючі архітектонічні конструкції – іконостас, казальниця (проповідниця), пристінні вівтарі (жертвовники), кіоти; освітлювальні прилади – панікадила, свічники-ставники, свічники-трийці, п'ятисвічники, запрестольні семисвічники; богослужбові хрести та патериці – процесійні (виносні), напрестольні з підставками, ручні хрести та патериці. Кожен з цих предметів має особливу функцію і специфічну тектоніку форми.

У перших християнських церквах вівтар мав вигляд дерев'яного чотирикутного стола, всередині якого містилися мощі святих. Тоді престоли ставили на гробах святих або їх мощах, і без цього не дозволялося відправляти Літургію. Стіл квадратної форми, оскільки це символізує чотири сторони світу, для яких приноситься безкровна жертва і накривається матерією-антипедієм.

Престіл – особливо священний чотирикутний стіл, що знаходиться точно на осі від царських воріт до середини апсиди. Біля престолу здійснюються друга і третя частини Служби Божої: Літургія оголошених і Літургія вірних [6: 39]. Символіка престолу зрозуміла, однозначна і визнана всіма церквами: це гріб Господній. Така певність походить ще з Ранняї Церкви, коли богослужіння здійснювалися в катакомбах на гробах мучеників, які полягли за Христову віру. З легалізацією Церкви в 313 р. імператором Константином Великим і в надземних храмах стали правити Службу Божу на престолах, у які були вкладені частинки нетлінних тіл (мощів) святих Божих подвижників – мучеників, святителів, рівноапостольних, блаженних, праведних тощо.

Отож мистецьке оформлення престолу – немов вершина краси й досконалості всього храму. Престол сяє теплим золотистим світлом і всі речі на ньому також відсвічують яскравими золотистими тонами. З колористичного погляду престіл ніяк не нагадує похмурого гробівця, а більше асоціюється з престолом небесного Отця. Тема престолу оптимістична:

він є центром богослужіння, початком сходження до небесних обривів. Поєднуючи символіку гробу з символікою радості, престіл заключає в собі класичний взірць християнської онтології й антиномії [8:70].

Потрапляючи під склепіння церкви, людина спершу чувається дещо приголомшеною золотим сяйвом, що випромінює зі стін, склепінь, іконостасу та предметів облаштування. Проте, освоївшись, починаєш усвідомлювати, що яскраве тло, на якому розміщені всі фігуративні й орнаментальні композиції, виконує певні функції. Воно не тільки символізує світло божественної істини, ним (навіть за фізичної невидимості) пронизане все довкола. Мерехтливе сяйво виконує й суто практичну роль: завдяки ньому простір церковного інтер'єру набуває ще більшої значимості та величавої гідності, що спонукає до зосередженості й абстрагування від повсякденної суєти. Створенню відповідної атмосфери підпорядковані й усі інші предмети облаштування храму: престіл, тетрапод, кивот, аналой, проскомидійник, панікадило, свічники, процесійні та ручні хрести, патериці, ще більше сакралізуючи внутрішній простір храму.

Зазвичай сьогодні жертovníк називають проскомидійним столом або проскомидійником. На ньому зверхується таємна частина Божественної Літургії – проскомидія, або по-грецьки протезіс, по-латині офірторіум, українською – принесення жертви або пропозиція дару [6:76]. Після літургійної реформи Василя Великого й Івана Золотоустого ці приношення набули цілком нового й переосмисленого відтінку з глибоким символічним значенням: місця принесення Себе в жертву Господом Ісусом Христом задля спасіння людей. На жертovníку Господь готує Своє тіло і Свою кров для споживання на відпущення гріхів. Ось так благородні спільні обіди християн – агапе – набули суто євангельського значення. Сам же проскомидійник наче перетворився зі стола для благодійного принесення їжі на прообраз Голгофи і навіть на старозаповітних жертovníків, на яких праотці приносили жертви єдиному всемогутньому Богові. Подібних переосмислень у євангельському дусі зазнали всі речі проскомидійника, які використовуються під час приготування священних дарів. Сьогодні не один музей художніх промислів зберігає у своїй експозиції чи у фондах священні речі літургійного призначення як своєрідну національну мистецьку спадщину найвищої проби.

Рипіди (патериці) також використовуються під час приготування й перенесення євхаристійних дарів. Це круглі іконки крилатих херувимів. Вони зазвичай металеві, позолочені або зроблені з цінних порід дерева. У Ранній Церкві ними повідали, як віялом, коли читалися священні тексти або виконувались ті чи інші священнодії. Згодом до практичного застосування додалося й символічне значення: шестикрилі херувими стали асоціюватися з присутністю Святого Духа про священнодіях [10:255]. Рипіди гуцульських церков мають деякі стильові відмінності та функційні призначення.

Гуцульська патериця – це довга палиця з символічним зображенням (знаками сонця, місяця або

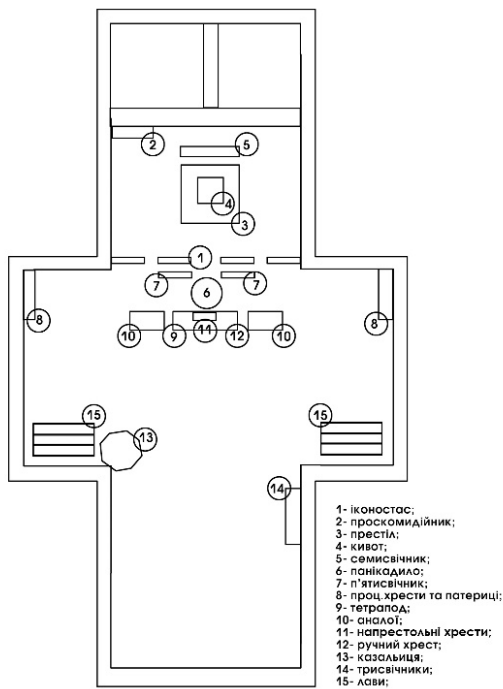
лику святих) в оточенні саява, увінчаного хрестиком. Патериці були символом влади – родової, військової, цехової, а також вищих християнських священнослужителів. За функціональними та художніми особливостями вони близькі до процесійних хрестів. Знаки-символи на них – сонце, місяць або «звізди» – та інших предметах церковного начиння символізують нагадування про темряву, яка оповила світ під час розп'яття. У сучасних церковних обрядах застосовують дві патериці під час богослужінь, а також під час урочистих процесій, походів з хоругвами тощо.

Між аналоєм (тетраподом) та іконостасом зважає Вічна Лампа, яка повинна світитися, коли Найсвятіші Тайни є на престолі як у кіоті, оскільки вона є ознакою появи Євхаристійного Ісуса у храмі. Особливе місце серед церковного начиння завжди надавалось речам вітваря, передусім жертovníку та престолу. Хоча ззовні жертovníк і престіл нагадують звичайні меблі – столи, це священні предмети згідно з їх глибоким містичним призначенням у загальному процесі священнодії.

Важливу роль у церкві відіграє освітлення. Світло у храмі є образом небесного Божественного світла. У Старому Заповіті образ світильника означав прийняття Закону Божого. У Новому Заповіті свіча, лампада, всякий світильник знаменують прийняття євангельського світла Господа Ісуса Христа, незалежно від того, чи свічі горять у темну пору доби чи світлу. На відміну від легких, зручних для перенесення свічників, уже в XVI ст. починають з'являтися у церквах важкі масивні свічники для «жертovníх» свічок, іменовані ставниками, очевидно, від «поставити», по-жертвувати свічку. В сучасних дерев'яних церквах варто відзначити полегшені форми ставників та свічників-трійць, що значно полегшує їхнє функційне застосування.

Багатосвічники – типологічна група переважно наземних освітлювальних приладів, яка об'єднує утилітарність та художньо-естетичні особливості трисвічників, п'ятисвічників та семисвічників, які конструктивними особливостями й художньою різноманітністю різняться між собою і разом з тим об'єднані стилістичним мовою декору та формотворення. Схема розміщення дерев'яних предметів облаштування в інтер'єрі гуцульської церкви наведемо нижче (іл. 1).

В українській церкві віддзеркалена глибока віра у Господа, неповторне у своїй оригінальності та красі архітектурне оздоблення, високомистецькі твори іконопису, позолочених дерев'яних різьблених іконостасів та предметів облаштування. Предметно-просторове середовище храму чи не найповніше формувало і виявляло нашу культуру, поняття високого та прекрасного, а зрештою, демонструвало відповідний рівень духовності народу. Всі предмети, які знаходяться в інтер'єрі церкви, мають своє конкретне місце, несуть тільки їм призначену функцію у проведених богослужіннях, виконуючи образно-символічне значення в літургії. Високомистецькі твори української християнської культури минулих століть були і залишаються ідейним підґрунтям процесів, які відбувались у сакральному мистецтві.



Лл. 1. Схема розташування предметів облаштування в інтер'єрі гуцульської церкви (рис. автора)

Еволюція переходу літургійно-богослужбового обладнання від простих геометричних форм до складних за формою, конструкцією й декором є свідченням глибокого проникнення професійних майстрів у зміст, функції та естетично-емоційне навантаження, які несуть в собі предмети облаштування в системі облаштування внутрішнього простору дерев'яних храмів.

Висновки. Створення предметів церковного вбрання є виявом сукупності знань літургійно-богослужбового характеру та архітектурно-будівельної традиції як єдності чинників сакрального простору. Структура церковного інтер'єру проявлена через метрично-числову, просторову та формотворчу ідентифікацію. З синтезу традиційної прямолінійності й геометризму церковної архітектури з мальовничими заокругленнями стилю бароко майстри створили довершені зразки гуцульських дерев'яних церков та здійснили їх наповнення художньо-естетичними творами сакрального призначення.

Оригінальність розвою облаштування інтер'єру гуцульських церков, поєднання в ньому впливів історичних стилів стверджує про багатогранність таланту народних та професійних майстрів, які, взявши за основу сакрального мистецтва народну традицію у створенні та декоруванні форм, створили з дерева високохудожні предмети облаштування церков Гуцульщини. Зразки сакрального мистецтва – це видимі знаки благодаті. Важливо відзначити особливе місце сакрального мистецтва, що наповнює простір церкви і надає йому додаткового символічного навантаження. Таким чином, досить складно розглядати окремі види сакрального мистецтва у відриві від інших, адже сакральне мистецтво — це синтез видів мистецтва, що застосовуються для оздоблення храму та мають безпосереднє відношення до Святої Літургії.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА:

1. Болук О. Дерев'яне обладнання літургійно-богослужбових просторів західноукраїнських церков (питання типології) // Народознавчі зошити. – 2012. – № 3(105). – С. 386-399.
2. Болук О. Основи систематизації дерев'яного облаштування та архітектурні елементи інтер'єру церков // Народознавчі зошити. – 2011. – № 4 (100). – С. 671-679.
3. Довганюк І. Архітектура українських церков. – Львів: Львівагропроект, 1997. – 115 с.
4. Драган М. Д. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм: у двох частинах упоряд. О. О. Савчук. 2-ге вид., стер. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2016. – 450 с.; 273 іл.
5. Золотарчук Н. Запровадження процесійних хрестів та патерич: теологічний аспект. // Мистецтвознавство'12: наукові записки. – Львів: СКІМ, 2012. – № 2. – С. 202-210.
6. Катрій Ю. Божественна літургія – джерело святості. – Торонто – Нью-Йорк – Львів: Місіонер, 2001. – 136 с.
7. Клімашевський А. В. Облаштування інтер'єру дерев'яних церков Західного Поділля та Покуття XVIII – початку XX ст. (проблема ансамблевості): дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.06. – Львів, 2001. – 168 с.
8. Павлов Н. Л. Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 368 с.
9. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево. – Львів: Афіша, 2002– 480 с.
10. Степовик Д. Иконология й иконография. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. – 312 с.

REFERENCES

1. Bolyuk O. Derev'yane obladnannya liturgijno-bogosluzhbovy'x prostoriv zaxidnoukrayins'ky'x cerkov (py'tannya ty'pologiyi) // Narodoznavchi zoshy'ty'. – 2012. – # 3 (105). – S. 386-399.
2. Bolyuk O. Osnovy` sy`stematy`zaciyi derev'yanogo oblashtuvannya ta arxitekturni elementy` inter'yeru cerkov // Narodoznavchi zoshy'ty'. – 2011. – # 4 (100). – S. 671-679.
3. Dovganyuk I. Arxitektura ukrayins'ky'x cerkov. – L'viv: L'vivagroproekt, 1997. – 115 s.
4. Dragan M. D. Ukrayins'ki derevlyani cerkvy`. G'enez a i rozvij form: u dvox chasty`nax uporyad. O. O. Savchuk. 2-ge vy`d., ster. – Harkiv: Vy`davec` Savchuk O. O., 2016. – 450 s.; 273 il.
5. Zolotarchuk N. Zaprovadzheniya procesijny'x xrestiv ta paterycz`: teologichny`j aspekt. // My`stecztvoznnavstvo'12: naukovy zapu`sky`. – L'viv: SKIM, 2012. – # 2. – S. 202-210.
6. Katrij Yu. Bozhestvenna liturgiya – dzherelo svyatosti. – Toronto – N`yu-Jork – L'viv: Misioner, 2001. – 136 s.
7. Klimashevskiy` A. V. Oblashtuvannya inter'yeru derev'yany'x cerkov Zaxidnogo Podillya ta Pokuttya XVIII – pochatku XX st. (problema ansamblevosti) : dy`s. ... kand. my`s-tecztv.: 17.00.06. – L'viv, 2001. – 168 s.
8. Pavlov N. L. Altar`. Stupa. Xram. Arxay`cheskoe my`rozdan`e v arxy`tekture y`ndoevropejcev. – M.: OLM A-PRESS, 2001. – 368 s.
9. Stankevych M. Ye. Ukrayins'ke xudozhnye derevo. – L'viv: Afisha, 2002. – 480 s.
10. Stepovy`k D. Ikonologiya j ikonografiya. – Ivano-Frankivs'k: Nova Zorya, 2003. – 312 s.

Стаття надійшла до редакції 5 липня 2018 р.

УДК 745.52

Ольга ЛУКОВСЬКА,
кандидат мистецтвознавства,
Львівський Палац мистецтв,
м. Львів, Україна

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ АРТТЕКСТИЛЬ ХХ СТ.: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Луковська О. І. Європейський арттекстиль ХХ ст.: теоретичний аспект дослідження. У статті досліджено теоретичні напрацювання мистецтвознавців у ділянці художнього текстилю Європи. Зауважено, що серед розмаїття декоративного мистецтва європейський арттекстиль ХХ ст. заслуговує особливої уваги. У зазначений період професійний текстиль Європи вирізняється потужним експериментальним розвитком, насичений складними процесами й багатими художніми пошуками. Незаперечною роллю в революційному розквіті європейського арттекстилю у другій половині ХХ ст. відіграли представники польської національної школи, які впливали своєю творчістю на європейських художників. У дослідженні та осмисленні явищ і фактів історії текстильного мистецтва окреме місце належить також творчості мит-

ців Литви, Латвії та Естонії. Органічною частиною художнього процесу Європи є український арттекстиль, а його розвиток розглядається науковцями саме у загальноєвропейському річизі. На мову українського текстильного мистецтва впливали як традиції та національні художні джерела, так і нові течії західноєвропейського мистецтва.

Ключові слова: арттекстиль, європейський, експеримент, дослідження, мистецтво.

Луковская О. И. Европейский арттекстиль ХХ в.: теоретический аспект исследования. В статье изучены теоретические наработки искусствоведов в области художественного текстиля Европы. Замечено, что среди разнообразия декоративного искусства европейский арттекстиль ХХ в. заслуживает особого внимания. В указанный период профессиональный текстиль Европы отличается мощным экспериментальным развитием, насыщен сложными процессами и богатыми художественными поисками. Неоспоримую роль в революционном расцвете европейского арттекстиля во второй половине ХХ в. сыграли представители польской национальной школы, которые влияли своим творчеством на европейских художников. В исследовании и осмыслении явлений и фактов истории текстильного искусства особое место принадлежит также творчеству художников Литвы, Латвии и Эстонии. Органической частью художественного процесса Европы является украинский арттекстиль, а его развитие рассматривается учеными именно в общеевропейском русле. На язык украинского текстильного искусства влияли как традиции и национальные художественные источники, так и новые течения западноевропейского искусства.

Ключевые слова: арттекстиль, европейский, опыт, исследование, искусство.

Lukovska O. European art textile of the 20th century: theoretical aspect of the study. In recent years, there has been an increasing interest in the theoretical dimension of the European artistic textile. The objectives of this study are to determine the theoretical developments of art historians in this area and to prove that the artistic textile of the XXth century deserves special attention among the variety of decorative art in Europe. So far the method of art study analysis was applied to demonstrate that during the specified period professional textile was characterized by powerful experimental development. The European textile full of complex processes and rich in the artistic searches. The theoretical works of American, European, Soviet and Ukrainian scholars who contributed to the study of the evolution of this original type of decorative art are being studied. The results of the research support the idea that the scholars reveal many various aspects of artistic phenomenon in art textile of the XXth century. We conclude that indisputable role in the revolutionary blossoming of European art textile in the second half of the XXth century was played by the representatives of the Polish national school, who influenced the European artists. As the study shows a certain place in the textile art history belongs to the Lithuanian, Latvian and Estonian artists' works. The results of the research support the idea that the organic part of the artistic process in Europe is the Ukrainian art textile and its development is considered by scientists in the European context. Traditions and national art sources as well as the new trends of Western European art influenced the style of Ukrainian textile art.

Keywords: art textile, European, experiment, research, art.

© Ольга Луковська, 2018

Постановка проблеми. Серед багатьох видів декоративного мистецтва особливої уваги заслуговує європейський художній текстиль ХХ ст. у найрізноманітніших його проявах, оскільки він займає вагоме місце у художній культурі Європи. У досліджуваній період професійний текстиль вирізняється потужним експериментальним розвитком, складними процесами й багатими художніми пошуками.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Інтерес, що спостерігається до вивчення європейського арттекстилю, зумовив необхідність комплексного аналізу численних теоретичних праць. Це в першу чергу напрацювання зарубіжних, а також радянських та українських дослідників. У мистецтвознавчих публікаціях Т. Мурмана [18], А. Куензі [15], К. Мілдред та Дж. Ларсена [17], М. Брюдерлінга [11], І. Гумль [13], В. Савицької [8–9], Т. Стриженової [10], Л. Жоголь [2], О. Луковської [7] та інших розкриваються різні аспекти про художні явища та еволюцію професійного текстилю впродовж ХХ ст. Особливого значення набувають дослідження українського арттекстилю, оскільки сучасними авторами він розглядається у загальноєвропейському контексті. Відзначаючи цінність наукових розвідок, бачимо, що художній текстиль означеного періоду вивчений недостатньо.

Отже, **мета** публікації дослідити історіографію та загальний стан теоретичного опрацювання розвитку тенденцій європейського арттекстилю ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Неоднозначні процеси у європейській культурі ХХ ст. вплинули на художньо-стилістичні зміни всього образотворчого та декоративного мистецтва, в тому числі й професійного текстилю, який активно розвивається і сьогодні.

У теоретичному полі осмислення проблеми велике значення мають праці закордонних дослідників, які вивчали еволюцію цього виду мистецтва. Ситуація простежується авторами одночасно з художньою практикою знаних шкіл та осередків, історією виставок та історичними явищами, які були важливими та впливовими і які довгий час функціонували в художньому житті Європи.

Так, американські дослідники К. Мілдред і Дж. Ларсен, автори книги «Арттекстиль: провідні течії» висвітлюють яскраві експериментальні явища в історії текстилю ХХ ст., аналізують художні твори та діяльність провідних митців Європи та світу [17]. У книзі зазначено, що відносна молодість руху «мистецтва волокна» віддзеркалюється в силі представлених творів, проте їх технічна зрілість та естетика відображають присутність давніх традицій. Авторі також здійснюють класифікацію арттекстилю, поділяючи його на одяговий, експериментальний, що носить чисто дослідницький характер, та енвайронмент, який знаходить застосування в архітектурній практиці [17].

Відомий французький критик А. Куензі у праці «Новий гобелен» здійснив аналіз Лозанської Бієнале текстилю від початку її заснування. Досліджуючи новітні експериментальні тенденції, які простежувалися на цій знаковій виставці, А. Куензі пропонує класифікацію нових текстильних видів [15].

У монографії «Мистецтво текстилю сьогодні» К. Расселл досліджує декілька поколінь художників, творчість яких демонструє безмежний діапазон можливостей текстильних технік та матеріалів. Традиційними текстильними методами талановиті митці створюють сучасні концептуальні об'єкти, кожен з яких відрізняється авторським підходом [19].

Колективне видання під редакцією Ж. Портера «Текстильна скульптура 1960 – до сьогодні» містить статті про еволюцію текстильних об'ємно-просторових робіт від 1960-х рр. до сучасності. У книзі зазначено, що 1960-ті рр. – революційний період у цій галузі. Зосереджуючи увагу на техніках скручування, склеювання, намотування ниток тощо, які до певної міри пов'язані з утилітарними ремеслами, митці згодом почали експериментувати з абстрактними формами, які були ближчі до скульптури, ніж до текстильного ремесла. Авторі ведуть мову про те, що під впливом постмодерністських ідей ці роботи стали результатом експериментів з матеріалами та техніками, але одночасно вони розкривають важливі аспекти культурних проблем [12]. Експресивна якість волокна чудово відображається у якісних кольорових ілюстраціях книги. Крім ілюстративного ряду, видання також включає в себе інформацію найвпливовіших митців зазначеного періоду.

Ще одна колективна праця «Тканина як матеріал і концепція в сучасному мистецтві від Клімта до сучасності» за редакцією М. Брюдерліна вирізняється тим, що автори не пишуть історію мистецтва текстилю від модерну до теперішнього часу, а скоріше вивчають його сенс, використовують безліч перехресних посилань між картинами та предметами, зробленими іншими культурами, для створення конфігурацій думки, що дозволяє простежити перетворення текстилю на окрему галузь сучасного мистецтва. Спираючись на вчення австрійського історика мистецтва Алоїса Рільга та архітектора Готфріда Семпера, у виданні зроблена спроба показати текстиль саме в цьому контексті, незважаючи на те що його, як правило, довго вважали лише ремеслом та жіночою роботою [11].

Незаперечну роль в революційному розквіті європейського арттекстилю у другій половині ХХ ст. відіграли представники польської національної школи, які впливали своєю творчістю на європейських художників, у тому числі й українських. Важливими є теоретичні та практичні напрацювання знакових постатей, а також монографії про їхню діяльність.

Аналіз естетичного авторського відображення дійсності, візуальних стимулів, а також характеристики художньої творчості знаних польських митців знаходимо у наукових дослідженнях Б. Рос, Й. Інглот, І. Гумль та інших вчених.

Так, унікальні постаті світового і польського текстилю Магдалені Абаканович присвячені численні публікації, в яких висвітлюються головні тенденції творчості авторки, а також її глибоко філософські роздуми про людину та її стан у сучасно-

му світі. У важкі часи 1960-х рр. М. Абаканович вдалося знайти свій власний шлях і залишитись вірною собі. Серією революційних «абаканів» скульптурних форм, виготовлених зі спеціально сформованих тканин, М. Абаканович розпочала свою велику міжнародну кар'єру та стала званою у всьому світі [16].

Загальну картину розвитку польського арттекстилю допомагають зрозуміти наукові напрацювання І. Гумль, яка присвятила свою мистецтвознавчу діяльність дослідженню польського декоративного мистецтва, у якому особливе місце належить художньому текстилю. З-поміж чисельних книг та статей І. Гумль вирізняється праця «Сучасний польський текстиль», в якій авторка розглядає художній феномен «польської тканини артистичної», досліджує її генезу та консеквенцію в історичній перспективі [13].

У дослідженні та осмисленні явищ і фактів історії текстильного мистецтва окреме місце належить творчості митців Литви, Латвії та Естонії. Варто зазначити, що у радянський період прибалтійська школа арттекстилю мала особливе значення для українських митців, які активно спілкувалися із колегами та переймали досвід експериментальних пошуків. Феномену художнього текстилю Балтії та аналізу творчості прибалтійських авторів присвячено праці мистецтвознавців Х. Куми, В. Савицької, Т. Стриженової, В. Кучинської, С. Калнієте та інших [4–6; 8–10; 14]. У книгах проведено дослідження прикметних рис та особливостей регіональних шкіл, аналізуються творчі роботи видатних прибалтійських майстрів та інших.

Значний інтерес для дослідження представляють каталоги міжнародних виставок, а також статті в періодичних виданнях, де фрагментарно висвітлюються аспекти творчості європейських художників-текстильників, аналізуються тенденції розвитку артекстилю, розглядаються спеціалізовані виставки, що відбувалися в Європі.

Аналіз цих та багатьох інших джерел дозволяє з'ясувати історію, специфіку, а також провідні тенденції розвитку концептуального текстилю у Європі, провести крос-культурні порівняння, розкрити особливості формування образно-пластичної системи цього виду мистецтва та простежити його еволюцію.

Органічною частиною художнього процесу Європи є український арттекстиль, а його розвиток розглядається науковцями саме у загальноєвропейському річищі. На мову українського текстильного мистецтва впливали як традиції та національні художні джерела, так і нові течії західноєвропейського мистецтва. Творчість українських майстрів органічно вписується у пошуки нових пластичних ідей провідними майстрами світового текстильного мистецтва ХХ ст. Принципового наукового значення й особливої актуальності набуває вивчення, аналіз і систематизація теоретичного матеріалу.

Незаперечно вагу у дослідженні українського професійного арттекстилю мають праці Л. Жоголь, Н. Гассанової, які торкалася питань ролі радянсько-

го текстилю у вирішенні естетичних засад сучасного інтер'єру. У книгах цих авторів міститься багата інформація про застосування в інтер'єрах декоративних тканин різноманітного призначення та взаємодію текстильних творів з іншими елементами оздоблення [1–2].

Справжньому заповненню «білих плям» в історії українського професійного декоративного мистецтва, втім текстилю, сприяє «Історія декоративного мистецтва України», підготовані науковцями Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України [3].

Інформаційний вакуум, створений радянською владою, відкинув на десятиліття творчі пошуки у мистецтві. Після здобуття Україною незалежності 1991 р., поступово відходячи від радянських калюк, українські вчені науково обґрунтовано почали висвітлювати особливості народного та професійного декоративно-ужиткового мистецтва та відтворювати об'єктивну ситуацію, що визначала специфіку мистецького процесу. У простір національної культури повертається низка видатних персоналій, творчий доробок яких з тих чи інших причин був вилучений з культурного контексту.

У п'ятому томі «Історії декоративного мистецтва України» (2016) вперше в українському мистецтвознавстві здійснено наскрізний аналіз широкого історико-культурного матеріалу, що охоплює не лише художній текстиль, а й практично усі види декоративного мистецтва. Мистецтвознавці чітко розмежовують народне та професійне мистецтво, вперше розглядають еволюцію українського професійного декоративного мистецтва в усій складності та багатосторонності цього величезного пласту національної культури [3].

У низці мистецтвознавчих статей та в монографії «Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій др. пол. ХХ–поч. ХХІ ст.» О. Луковська висвітлює аспекти розвитку європейського та українського художнього текстилю. Авторка торкається питань традицій та експериментальних пошуків у сучасному арттекстилі, акцентує увагу на художньому текстилі малих форм, аналізує новаційну спрямованість творчих шукань прибалтійської, польської та інших шкіл текстилю, простежує розвиток тканин релігійного характеру. Дослідницю особливо цікавлять концептуальні метаморфози художнього текстилю України кінця ХХ – початку ХХІ ст. та його інтеграційний зв'язок з іншими видами мистецтва [7].

Дослідженню творчості провідних українських художників різноманітних текстильних течій та напрямків присвячені публікації інших мистецтвознавців, зокрема З. Чегусової. К. Гончар, Т. Печенюк, О. Ямборко. Корисну інформацію можна також почерпнути у численних каталогах всеукраїнських та міжнародних виставок, мистецьких салонів та міжнародних бієнале художнього текстилю тощо

Висновки. Дослідження в ділянці теоретичного напрацювання стосовно питань розвитку текстильного мистецтва Європи показує неповноту висвітлення проблеми та відсутність системного науко-

вого осмислення. Незважаючи на великі напрацювання теоретиків, виникає потреба цілісного узагальнення досягнень у ділянці експериментального текстилю, а також необхідність подальшого всебічного аналізу факторів, що визначають художні та естетичні якості європейського професійного текстилю в цілому. Важливим аспектом є також визначення перспективи сучасного арттекстилю України в загальноєвропейському контексті.

Перспективи дослідження. Матеріали статті сприятимуть поглибленню уявлень про художні явища, що мали місце в ХХ ст. в українському текстильному мистецтві, коли традиційні форми, трансформуючись, набували зовсім нового художнього втілення, значення, звучання. Матеріали можуть бути використані для написання посібників, навчальних програм, довідників, наукових статей на тему арттекстилю. Дослідження може також бути корисним для мистецтвознавців, культурологів, митців, педагогів.

8. *Савицкая В.* Превращения шпалеры. – М.: Галарт, 1995. – 87 с.
9. *Савицкая В.* Современный советский гобелен. – М.: Сов. художник, 1979. – 215 с.
10. *Стриженова Т.* Эдит Вигнере. Альбом. – М.: Сов. художник, 1979. – 50 с.
11. *Brüderlin M.* Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present, ed. – Ostfildern: Hatje Cantz, 2013. – 392 p.
12. *Fiber Sculpture 1960 – Present:* ed. Jenelle Porter. – Boston: Institute of Contemporary Art, 2014. – 256 p.
13. *Huml I.* Współczesna tkanina polska. – Warszawa: Arkady, 1989. – 244 s.
14. *Kalniete S.* Latvju tekstilmāksla. – Liesma, 1989. – 279 s.
15. *Kuenzi A.* La nouvelle tapisserie. – Genève: Les Editions de Bonvent, 1973. – 303p.
16. *Magdalena Abakanowicz.* Katalog. – Warszawa: CSW, 1995. – 231 s.
17. *Mildred C., Larsen J. L.* The Art Fabric Mainstream. – New York: Van Nostrand Reinhold, 1981. – 272 p.
18. *Moorman T.* Weaving As an Art Form: A Personal Statement. – London: Schiffer Publishing, Ltd, 1986. – 104 p.
19. *Russell C. K.* Fiber Art Today. – Atglen: Schiffer, 2011. – 192 p.

REFERENCES

1. *Gassanova N.* Teksty`l v dy`zajne y`nter`era. – K.: Budivel`ny`k, 1987. – 86 s.
2. *Zhogol` L.* Dekoraty`vnoe y`skusstvo v sovremennom y`nter`ere. – K.: Budivel`ny`k, 1986. – 200 s.
3. *Istoriya dekoraty`vnogo my`stecztva Ukrayiny` : u 5 t. T. 5 / NAN Ukrayiny`, IMFE im. M. T. Ryl's`kogo; gol. red. G. Skry`pny`k. – K., 2016. – 546 s.*
4. *Kuma X.* Эл`гы` Реэмets. Dekoraty`vno-pry`kladnoe y`skusstvo: al`bom. – M.: Sov. xudozhny`k, 1983. – 84 s.
5. *Kuma X.* Mary` Adamson: al`bom. – M.: Sov. xudozhny`k, 1991. – 79 s.
6. *Kuchy`nska V.* Ruta Bogustova. – Ry`ga: Ly`esma, 1987. – 120 s.
7. *Lukovs`ka O. I.* Artteksty`l Ukrayiny` u konteksti yevropejs`ky`x ekspery`mental`ny`x tendencij drugoyi polovy`ny` XX – pochatku XXI stolittya: monografiya. – K.: Majster kny`g, 2018. – 248 s.
8. *Savy`czkaya V.* Prevrashheny`ya shpalery. – M.: Galart, 1995. – 87 s.
9. *Savy`czkaya V.* Sovremennyj sovetsky`j gobelen. – M.: Sov. xudozhny`k, 1979. – 215 s.
10. *Stry`zhenova T.* Edy`t Vy`gnere. Al`bom. – M.: Sov. xudozhny`k, 1979. – 50 c.
11. *Brüderlin M.* Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present, ed. – Ostfildern: Hatje Cantz, 2013. – 392 p.
12. *Fiber Sculpture 1960 – Present:* ed. Jenelle Porter. – Boston: Institute of Contemporary Art, 2014. – 256 p.
13. *Huml I.* Współczesna tkanina polska. – Warszawa: Arkady, 1989. – 244 s.
14. *Kalniete S.* Latvju tekstilmāksla. – Liesma, 1989. – 279 s.
15. *Kuenzi A.* La nouvelle tapisserie. – Genève: Les Editions de Bonvent, 1973. – 303p.
16. *Magdalena Abakanowicz.* Katalog. – Warszawa: CSW, 1995. – 231 s.
17. *Mildred C., Larsen J. L.* The Art Fabric Mainstream. – New York: Van Nostrand Reinhold, 1981. – 272 p.
18. *Moorman T.* Weaving As an Art Form: A Personal Statement. – London: Schiffer Publishing, Ltd, 1986. – 104 p.
19. *Russell C. K.* Fiber Art Today. – Atglen: Schiffer, 2011. – 192 p.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Гассанова Н.* Текстиль в дизайне інтер'єра. – К.: Будівельник, 1987. – 86 с.
2. *Жоголь Л.* Декоративное искусство в современном интерьере. – К.: Будівельник, 1986. – 200 с.
3. *Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 5 / NAN України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник. – К., 2016. – 546 с.*
4. *Кума Х.* Эльги Реэмets. Декоративно-прикладное искусство: альбом. – М.: Сов. художник, 1983. – 84 с.
5. *Кума Х.* Мари Адамсон: альбом. – М.: Сов. художник, 1991. – 79 с.
6. *Кучинска В.* Рута Богустова. – Рига: Лиесма, 1987. – 120 с.
7. *Луковська О. І.* Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. – К.: Майстер книг, 2018. – 248 с.

Стаття надійшла до редакції 5 липня 2018 р.

УДК 391 (477.87) «18/19»

Анна ІВАНИШ,
викладач Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі
Закарпатської академії мистецтв,
аспірант Львівської національної
академії мистецтв,
м. Ужгород, Україна

ОРНАМЕНТАЛЬНО-КОМПОЗИЦІЙНА ОБРАЗНІСТЬ ВИШИВКИ ТРАДИЦІЙНОГО ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ ДОЛИНЯН ЗАКАРПАТТЯ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ

Іваниш А. І. Орнаментально-композиційна образність вишивки традиційного жіночого костюму долинян Закарпаття міжвоєнного періоду. У статті узагальнюються результати досліджень приватних колекцій та використаної джерельної бази, звернено увагу на основні засоби формування типових орнаментально-композиційних прийомів у декорі та вишивці традиційного жіночого вбрання долинян Закарпаття міжвоєнного періоду. Досліджується найхарактерніші варіації оздоблення, вишивальні прийоми та трансформація простих реалістичних форм до складних геометричних орнаментальних схем.

Дається визначення характерним оздоблювальним засобам у декоруванні вбрання, розглядається функціональні призначення вишивки, різновиди, аналізується своєрідність орнаменту, композиції та колориту. Визначається номінація орнаментального образу жіночого одягу, традиційні мотиви у вишивці етнографічної підгрупи долинян Закарпаття.

Окреслені основні розмежувальні риси традиційної культури долинян Закарпаття, виокремлено етнографічний «марамороський» район, з його місцевими особливостями народного строю, будовою крою та оздоблення.

Такі дослідження дозволяють висвітлити та проаналізувати декоративно-художню образність феномену автентичного жіночого костюму долинян, який став соціально-культурною спадщиною Закарпаття, ідентифікуючи місцеві мистецькі смаки населення.

У вишивці на одязі долинян відображались як господарські так і етноісторичні процеси, що мали місце на даних територіях Закарпаття у міжвоєнний період. Ці процеси позначились і на локальних особливостях оздоблення вбрання, способах компонування, техніці, мотивах. Орнаментально-декоративне наповнення в одязі долинян загалом припадало на сорочку, яка слугувала як натільним, так і верхнім одягом, а також на «бунду», зосереджуючи весь кольоровий та оздоблювальний акцент на верхній частині традиційного народного вбрання Закарпаття.

Ключові слова: Долиняни Закарпаття, традиційний жіночий одяг, костюм, тканина, вишивка, композиція, орнамент, мотив.

Ivanysh A. Ornamentally-compositional imagery of the embroidery of traditional women's costume of Transcarpathian valley residents during the interwar period. The results of studies of private collections and the source base are summarized in the article; attention is paid to the principal means of forming typical ornamentally-compositional techniques in decor and embroidery of traditional women's clothing of Transcarpathian valley residents during the interwar period. The most characteristic variations of decor, embroidery techniques and transformation of simple realistic forms into complicated geometric ornamental patterns are researched.

The characteristic ornamenting means in clothing decoration are defined, functional purpose of embroidery and its varieties are considered, and the originality of the ornament, composition, and colour is analyzed. The nomination of the ornamental image of women's clothing as well as traditional motifs in embroidery of the ethnographic subgroup of Transcarpathian valley residents are defined.

The main distinctive features of the traditional culture of Transcarpathian valley residents are outlined, the following four ethnographic regions are distinguished: «Maramoroskyi», «Berezkyi», «Uzhanskyi» and «Perechynsko-Bereznianskyi» with local peculiarities of the folk construction of the clothing items, the structure of cut and its decoration.

Such studies allow highlighting and analyzing the decorative and artistic imagery of the phenomenon of the authentic women's costume of the valley residents, which became the socio-cultural heritage of Transcarpathia, identifying the local artistic tastes of the people.

Embroidery on the valley residents' clothes displayed both economic and ethno-historical processes that took place in these areas of Transcarpathia during the interwar period. These processes also affected the local features of clothing ornamenting, as well as the ways of composing, techniques, and motifs. Ornamentally-compositional decoration on the valley residents' clothes is generally observed on the shirt that served as a gown and an outer garment, as well as on the «bunda», focusing the entire colour and decoration accent on the upper part of the traditional Transcarpathian folk costume.

The Transcarpathian valley residents mainly applied embroidered broad ornamental stripes in the decoration of the shirt, or narrow stripes in certain embroidery centres, and sometimes even ribbons. Considering the traditional colour gamut of embroidery in this embroidery centre during the interwar period, we noticed that the main combinations of colours were: blue, red and black with adding some green, yellow, violet, burgundy and others.

Keywords: Transcarpathian valley residents, traditional women's clothing, costume, cut, material, embroidery, composition, ornament, motive.

Постановка проблеми. Народне декоративно-ужиткове мистецтво на Закарпатті, з давніх-давен виступало чи не найпоширенішим видом формування навколишнього матеріально-предметного середовища. У його автентичних взірцях традиційного вбрання, вишивки та динамічній орнаментіці, зашифровані символи таємничого, магічного світу пращурів, особливості побуту, доброта та щирість душі Закарпатського народу.

Вишукані взірці вишивок, що збереглися у фондах музеїв та приватних колекцій, свідчать про значний мистецький хист вишивальниць даної місцевості. Широкий спектр нескінченних варіацій і модифікацій узорів, видів і типів вишивок мають свої виразні характеристики, що зумовлено культурними запозиченнями, вишивальних осередків, етнографічною мозаїчністю та природно-географічними умовами проживання долинян на територіях Закарпаття. Важливим кроком у дослідженні окремих аспектів народного вбрання долинян даної місцевості є класифікація та аналіз відмінностей у формуванні орнаментально-композиційного образу вишивки. Систематизація результатів дослідження дасть можливість сформулювати загальне уявлення про мистецтво народного костюму, більш ґрунтовне висвітлення локальних особливостей з етноідентифікуючими ознаками в оздобленні.

Мета статті – дослідити орнаментально-композиційну образність вишивок традиційного жіночого вбрання долинян басейну річок Ріка-Теребля-Тересва-Тиса Закарпаття. На основі фактичного матеріалу виділити поширені типи і різновиди вишивок та окреслити основний образ вбрання марамороських долинян міжвоєнного періоду. Вивчити принципи формотворення візерунку, структуру композиції, побудову орнаменту, мотиви, простежити розвиток оздоблювальних рішень традиційної народної вишивки мараморощини Закарпаття.

Вивчення традиційної вишивки, орнаментально-композиційної образності виробу вимагає послідовного викладу матеріалу, шляхом вивчення головних питань та формулювання їх в конкретні завдання:

1. Дослідити окремі аспекти народного жіночого вбрання та подати ґрунтовну характеристику одягової вишивки даного ареалу;
2. Проаналізувати типологію вишивки, виявити локальні їх відмінності;
3. Вияснити за якими принципами утворювались орнаментально-композиційні рішення вишивок та їх колорит;
4. Простежити найбільш поширені візерунки та орнаментальні мотиви, що притаманні оздобленню традиційного народного вбрання долинянок Закарпаття.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Вивчення традиційного народного вбрання українців Закарпаття, його відомості у оздобленні костюму ми дізнаємося зі статей дослідників радянського періоду, написані на основі зібраного польового матеріалу. На початку 40-х років ХХ ст. на територіях Закарпаття досліджували життя, побут, ет-

нос та вбрання науковці Інституту етнографії Академії Наук СРСР та Інституту мистецтвознавства, фольклору і етнографії Академії Наук УРСР. Науковець Симоненко впродовж 1946–1947 рр. [18:63] у працях висвітлює традиційну матеріальну культуру, народне вбрання та оздоблення традиційного народного костюму Закарпаття [18:19;20]. Серед дослідників радянських часів, які розглядали дану тему були М. Н. Шмельова [21;22;23], О. Полянська [10;11;12;13]. Суттєвим внеском у дослідження традиційного костюму та вишивки вбрання Закарпаття стали загальноукраїнські ґрунтовні мистецтвознавчі праці Т. Ніколаєва, К. Матейко [6;7;8], Г. Стельмашук [14;15;16], Р. Захарчук-Чугай [3], М. Селівачов [17]. Науковці у своїх працях подали великий фактичний матеріал, окресливши класифікацію вишивок, художньо-технологічні особливості вишивки, композиційно-орнаментальні прийоми у оздобленні традиційного народного вбрання даного регіону.

Використовуючи методологічний доробок попередників в даній статті, аналізуємо орнаментально-композиційну образність вишивки традиційного жіночого костюму долинян Закарпаття міжвоєнного періоду, чого досі не було зроблено науковцями. Аналіз джерел та публікацій дає можливість нам проаналізувати проблематику наукових праць та виявити вплив історичних процесів на розвиток наукових досліджень у цій галузі.

Виклад основного матеріалу. Традиційний стрій Марамороських долинян відноситься до одного з найдавніших у Закарпатті [23:145]. Марамороські долиняни проживали в українських селах на захід від р. Шопурка Рахівського району, у Тячівському і Хустському районах у селах верхів'ї річки Теребля, а також у українських селах лівого берега річки Тиса від села Велятино, Хустського району до села Хижа, Виноградівського району [2:41]. Так, у межах названих територій у 40-х рр. ХХ ст. сформувались сім вишивальних осередків, де відобразились як господарські так і культурно-побутовий розвиток місцевого населення. Такі чинники позначились на орнаментально-композиційній образності вишивки, зокрема на способах розташування її на сорочках, технічних прийомах, мотивах та колориті.

Зі складових жіночого народного вбрання найбагатшим оздобленням виділялась сорочка. Поширеними були два типи сорочок: «довганя» та «волоська». Сорочки «довгані» виконували функцію як натільного, так і верхнього жіночого вбрання. Такі сорочки шили з 3–5 або ж з 5–6 полотниць з довгими цільнокроєними широкими рукавами та «розпіркою» ззаду. Верхню частину рукавів та полотнище – «станок» довкола горловини морщили у дрібні складки. Зап'ястна частина рукава теж морщилась та обшивалась вузькою обшивкою. Горловину такої жіночої сорочки оздоблювали 1–2 см стрічко-обшивкою, яку вишивали синіми, червоними, бордовими, а у міжвоєнні роки ХХ ст. різнокольоровими нитками.

Сорочки такого крою були поширеними серед хустського, углянсько-драгівського, горинчівського

та колочавського населенні марамороських долинян з мінімальними відмінностями у їх оздобленні. Сорочка у житті закарпатців відігравала важливу роль, адже супроводжувала людину від народження до самої смерті, була святково-обрядовим одягом: в ній вінчалися, хрестилися, одягали на свята та в будень. Вишивка на сорочці мала оберігові символи чим оберігала власника від нечистих злих духів, прокльонів. Такі сорочки «довгані» оздоблювали «ошийник», «пазуху» та рукави. У 20-х рр. ХХ ст. «пазуху» оздоблювали вишивкою у вигляді квадрата, а її площину і горловину вишивали різними орнаментальними мотивами: скісний хрест, ромб, «косиця», квадратик. Ці мотиви вишивались кількома кольорами (переважно червоними нитками, на весільних сорочках – мережкою і білими, а сорочки, які носили у піст – синіми, фіолетовими чи зеленими нитками), різними техніками [23:2–3;22:279–281].

Орнаментальний мотив хреста у народній вишивці («хрищик») виступає самостійною геометричною формою у оздобленні вбрання. «Хрищик» мав певну незначну трансформацію, прямий чи косий хрест вишивався у середині ромбів або трикутників, а іноді ланцюжком прямих і косих хрестиків самостійним орнаментальним мотивом. Такий орнамент зустрічався також у гуцулів, бойків та лемків Закарпаття. Даний орнаментальний знак служив оберегом, його рахували символом життя, добра, спасіння, оборони і перемоги. Таку ж функцію виконували й вишиті на нагрудній частині сорочки квадрат, ромби, 6–8 пелюсткові «вазони», «косиці», «дерево життя». На Закарпатті жінки вірили, що сорочка з вишитим оберегом несе в собі енергетику добра, добробуту, допомагає їм бути коханими.

Хустські долиняни пишно оздоблювали верхню частину рукава жіночої сорочки, заповнюючи рапортово-орнаментальними композиціями. Здебільшого у таких вишивках використовували геометричні мотиви: зірки, ромби, скісні хрести, квадрати, прямокутники, хвилясті лінії, «кривулі». У вишивці застосовували технічні прийоми: «кучерявий стіб», низинка, вирізування, хрестик, занизування. За допомогою такої техніки, вишивка виглядала фактурною, об'ємною, «кучерявою». На Хустських сорочках долинян, орнаментально-композиційне навантаження зосереджувалось на рукавах. Вишивка покривала рукави від верхньої частини плеча до ліктя. Ця орнаментальна площа мала різні розміри: 15x28 см, 30x32 см, 32x35 см.

У міжвоєнний період ХХ ст. у таких оздоблювальних рішеннях рукава з'являється поліхромність, орнаментальні мотиви квадратів заповнювались маленькими ромбами – «косицями» та зірочками. Домінуючою кольоровою гамою цієї вишивки були традиційні синій, червоний і білий кольори. Повсякденна сорочка різнилась від святкової, адже була менш оздобленою. Вишита горизонтальна смуга на верхній частині рукава була вужчою, тут чергувались дрібні геометричні орнаментальні мотиви. У 20–30-ті рр. ХХ ст. вишивка ромба набуває багатобарвності.

Так, у селах р. Тересля у оздобленні рукавів сорочки переважали червоні або ж малинові барви, а також вишивальниці використовували зелені, жовті та білі нитки. На початку 30-х рр. ХХ ст. у оздобленні жіночих сорочок хустських долинян утворились чотири схеми поєднання кольорів:

- 1) синій колір у поєднанні з червоним і жовтим;
- 2) фіолетовий у поєднанні з синім і зеленими;
- 3) червоний у поєднанні з жовтим, білим та чорним;
- 4) зелений у поєднанні з жовтими і рожевими [22: 279-296].

Іншими невід'ємними елементами жіночого вбрання долинянок є безрукавні кошушки – «бунди». Такі кошушки шились з овчини, хутром до середини. Цей елемент вбрання пишно оздоблювався рослинним орнаментом, технікою «гладь» вовняними різнокольоровими нитками. Орнаментальні смуги, що вишивались по всьому полю білої «бунди» нагадували стебла, листя і квіти («косиці»). Поверх такої вишивки середню лінію оздоблювали різнокольоровим бісером, або ж кольоровими дрібними гудзиками – «гомбицями». Домінуючою кольоровою гамою цього кошушка був червоний чи бордовий, допоміжними кольорами були темно-зелені та різнокольорові вкраплення, що рівномірно заповнювали всю площину поля вишивки. «Бунда» Хустського району має характерно-вигнутий силует спинки, така будова крою диктує спосіб розміщення орнаментальних мотивів по спинці безрукавки. «Бунди» Тячівщини та Хустщини вирізняються барвистістю та яскравістю, виконуючи виражену декоративну функцію усього традиційного вбрання. Відсутність рукавів на жіночому кошушку вигідно відкриває багату нарукавну вишивку, а широкий горловий виріз – нагрудне оздоблення сорочки [5:66].

Висновки. Орнаментально-композиційна образність у вишивці традиційного жіночого костюму долинян Закарпаття складається з кольорових смуг, квадратів, ланцюжків з квадратів, восьмипелюсткових розеток, вирізнялася своєрідними рисами у використаних технічних прийомах, трансформації мотивів від реалістичних форм до ускладнених геометричних.

За допомогою крою, способів поєднання декору, вишивки на вбранні долинян читались розпізнавальні етнічні характерні елементи, формуючи локальні тенденції у народному строї Закарпаття міжвоєнного періоду. Тим самим позначаючи регіональну специфіку матеріалів одягу, конструктивну, технологічну та декоративність прийомів у його створенні, способів виробництва окремих його деталей.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Байрак Я. М. Закарпатський музей народної архітектури та побуту: путівник / Я. М. Байрак, П. М. Федака. – Ужгород: Карпати, 1988. 130с.
2. Гаджега В. М. Додатки к історії Русинів и руских церквей в Мараморші // Науковий збірник товариства Просвіта. – Ужгород, 1922. – С. 140-171.
3. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка: Західні області УРСР. – К., 1988. – 190 с.
4. Іваниш А. І. Декоративно-художня особливість та варіативність орнаментального народного костюму румунів Закарпаття міжвоєнного періоду XX ст. / А. І. Іваниш // Науковий вісник Львівської національної академії мистецтв. «Сторінки історії, провідні педагоги». – Львів, 2016. – Вип. 30. – С. 190-199.
5. Матейко Е. И. Локальные особенности одежды гуцулов конца XIX-начала XX в.: труды Международной комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей / Е. И. Матейко // Карпатский сборник. – М.: Наука, 1976. – С. 57-64.
6. Матейко К. І. Одяг // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 142-149.
7. Матейко К. І. Український народний одяг. – К., 1977. – С. 146-153.
8. Матейко К. І., Полянская О. В. Одяг // Гуцульщина: іст.-етногр. дослідження. – К., 1987. – С. 189-203.
9. Пилип Р. І. Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. (типологія за призначенням, художніми смаками та локальними особливостями) / Р. І. Пилип. – Ужгород, 2012. – 468 с. : іл.
10. Полянская Е. В. Народная одежда гуцулов Раховского района // Карпатский сборник. – М.: Наука, 1972. – С. 57-65.
11. Полянская Е. В. О сходстве и взаимовлиянии в одежде различных этнографических групп Закарпаття // Карпатський збірник. – М.: Наука, 1976. – С. 65-68.
12. Полянская Е. В. Украинская народная одежда Закарпаття: (этнические взаимосвязи и локальные особенности): Автореферат. – Минск, 1977. – 24с.
13. Полянская О. В. Особливості одягу населення Закарпаття // Народна творчість та етнографія, 1976. – № 3. – С. 23-29.
14. Стельмашук Г. Г. Народне вбрання // Етногенез та етнічна історія населення український Карпат. – Т. II. Етнологія та мистецтвознавство. – Львів, 2006. – С. 317-365.
15. Стельмашук Г. Г. Одеяжда // Украинские Карпаты. Культура. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 94-109, 115.
16. Стельмашук Г. Г. Традиційні головні убори українців. – К., 1993. – 240 с., іл.
17. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – 399 с.
18. Симоненко І. Ф. Быт населения Закарпатской области (по материалам экспедиций 1945–1947 гг.) // Советская этнография, 1948. – № 1. – С. 69-89.
19. Симоненко І. Ф. Народна вишивка Закарпаття // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1957. – Вип. 3. – С. 56-85.
20. Симоненко І. Ф. Поселення, садиба та житло // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1956. – С. 78
21. Шмельова М. Н. Из истории национального костюма украинцев Закарпатской области // Карпатские сообщения Института этнографии. – М., 1950. – Выпуск II. – С. 19-30.
22. Шмельова М. Н. Типы женской народной одежды украинского населения Закарпатской области // Советская этнография. – М., 1948. – № 2. – С. 130-146.

REFERENCES

1. Bajrak Ya. M. Zakarpats'kyj muzej narodnoyi arhitektury ta pobutu : putivnyk / Ya. M. Bajrak, P. M. Fedaka. – Uzhgorod: Karpaty, 1988. 130s.
2. Gadzhega V. M. Dodatky k istoriyi Rusy'nov y ruskich cerkvej v Maramoroshi // Naukovyj zbirnyk tovary'stva Prosvita. – Uzhgorod, 1922. – S. 140-171.
3. Zaxarchuk-Chugaj R. V. Ukrayins'ka narodna vy'shy'vanka: Zaxidni oblasti URSR. – K., 1988. – 190 s.
4. Ivany'sh A. I. Dekoraty'vno-xudozhnya osobly'vist' ta varyaty'vnist' ornamental'nogo narodnogo kostyumu rumuniv Zakarpattya mizhvoyennogo periodu XX st. / A. I. Ivany'sh // Naukovyj visnyk L'viv's'koyi nacional'noyi akademiyi my'stectv. «Storinky` istoriyi, providni pedagogy`». – L'viv, 2016. –Vyp. 30. – S. 190-199.
5. Matejko E. Y. Lokal'nye osobennosty` odezhy` guczulov koncza XIX-nachala XX v.: trudy Mezhdunarodnoj komys'sy` y` po y`zucheny`yu narodnoj kul'tury Karpat y` pry`legayushhy`x k ny'm oblastyam / E. Y. Matejko // Karpat'skyj sbornyk. – M.: Nauka, 1976. – S. 57-64.
6. Matejko K. I. Odyag // Bojkivshhy'na: istory'ko-etnografichne doslidzhennya. – K.: Naukova dumka, 1983. – S. 142-149.
7. Matejko K. I. Ukrayins'kyj narodny`j odyag. – K., 1977. – S. 146-153.
8. Matejko K. I., Polyanskaya O. V. Odyag // Guzul'shhy'na: ist.-etnogr. doslidzhennya. – K., 1987. – S. 189-203.
9. Pylyp R. I. Xudozhnya vy'shy'vka ukrajinciv Zakarpattya XIX– pershoyi polovyny XX st. (ty'pologiya za pry`znachennyyam, xudozhnimy smakamy ta lokal'ny'my` osobly'vostyamy`) / R. I. Pylyp. – Uzhgorod, 2012. – 468 s. : il.
10. Polyanskaya E. V. Narodnaya odezhda guczulov Raxovskogo rajona // Karpats'kyj sbornyk. – M., 1972. – S. 57-65.
11. Polyanskaya E. V. O sходstve y` vzay'movly`yany`y` v odezhde razly`chny`x etnografy`chesky`x grup Zakarpat'ya // Karpats'kyj sbornyk. – M.: Nauka. 1976. – S. 65-68.
12. Polyanskaya E. V. Ukray'nskaya narodnaya odezhda Zakarpat'ya: (etny`chesky'e vzay'mosvyazy` y` lokal'ne osobennosty`) : Avtoreferat. – My`nsk, 1977. – 24s.
13. Polyanskaya O. V. Osobly'vosti odyagu naselennya Zakarpattya // Narodna tvorchist' ta etnografiya, 1976. – # 3. – S. 23-29.
14. Stel'mashuk G. G. Narodne vbrannya // Etnogenez ta etnichna istoriya naselennya ukrajins'kyj Karpat. – T. II. Etnologiya ta my'stectvovznastvo. – L'viv, 2006. – S. 317-365.
15. Stel'mashuk G. G. Odezhdа // Ukray'nsky'e Karpaty. Kul'tura. – K.: Naukova dumka, 1989. – S. 94-109, 115.
16. Stel'mashuk G. G. Trady'cijni golovni ubory` ukrajinciv. – K., 1993. – 240 s., il.
17. Selivachov M. Leksy'kon ukrajins'koyi ornamenti'ky` (ikonografiya nominaciya, sty'listy'ky`, ty'pologiya). – K., 2005. – 399 s.
18. Sy'monenko I. F. Byt naseleny`ya Zakarpatskoj oblasti` (po matery`alam ekspedy'czyj 1945–1947 gg.) // Sovetskaya etnografy`ya, 1948. – # 1. – S. 69-89.
19. Sy'monenko I. F. Narodna vy'shy'vka Zakarpattya // Materialy` z etnografiyi ta xudozhn'ogo promy'slu. – K., 1957. – Vy'p. 3. – S. 56-85.
20. Sy'monenko I. F. Poselennya, sady`ba ta zhy'tlo // Materialy` z etnografiyi ta xudozhn'ogo promy'slu. – K., 1956. – S. 78
21. Shmel'ova M. N. Y`z y`story`y` nacy`onal'nogo kostyuma ukraj'ncev Zakarpatskoj oblasti` // Karpatsky'e soobshheny`ya Y`nsty`tuta etnografy`y`. – M., 1950. – Vypusk II. – S. 19-30.
22. Shmel'ova M. N. Ty`py zhenskoj narodnoj odezhdy ukraj'nskogo naseleny`ya Zakarpatskoj oblasti` // Sovetskaya etnografy`ya. – M., 1948. – # 2. – S. 130-146.

Стаття надійшла до редакції 9 липня 2018 р.

УДК 73.071.1 (477.87)

Володимир ПОПЕНЮК,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
декоративно-прикладного мистецтва
Косівського інституту прикладного
та декоративного мистецтва ЛНАМ,
м. Косів, Україна

**ХУДОЖНЄ БЛЯХАРСТВО
В ЕКСТЕР'ЄРІ ГУЦУЛЬСЬКОГО ЖИТЛА
ІІ ПОЛОВИНИ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ**
(за матеріалами польових досліджень
Косівського та Верховинського районів)

Попенюк В. М. Художнє бляхарство в екстер'єрі гуцульського житла ІІ половини ХХ-ХХІ ст. У статті розглядається оздоблення мереживним візерунковим металом в екстер'єрах будівель, що вважається своєрідним мистецьким явищем етнокультурного процесу зазначеного періоду. Звертається увага на використання металевих візерунків у художньому оздобленні та професійне поєднання їх із конструктивними частинами житла, досягаючи неперевершеної краси й архітектонічної гармонії. Особливо проаналізовано стилістику синтезу архітектури будівель із формотворними водозливними конструкціями, їхніми естетичними й функціональними особливостями. Характеризуються художні особливості найпоширеніших і рідкісних орнітоморфних та анімалістичних мотивів. Аналізуються солярні символи-знаки, якими оздоблювали фронтонні конструкції. Досліджено відомі осередки бляхарства на території Косівського та Верховинського районів, а також імена провідних майстрів-бляхарів.

Ключові слова: мереживо, ажурний, прорізний орнамент, декор, ринва, бляхарство, корона, водозлив, синтез, стилістика.

Попенюк В. Н. Художественное жестяницкое ремесло в экстерьере гуцульского жилья ІІ половины ХХ-ХХІ века. В статье рассматриваются отделки кружевным узорчатым металлом экстерьеров зданий как своеобразное художественное явление этнокультурного про-

цесса указанного периода. Обращается внимание на использование металлических узоров и сочетание их с конструктивными частями жилья, достигая непревзойденной красоты и архитектурной гармонии. Отдельно проанализирована стилистика синтеза архитектуры зданий с формотворными водосливными конструкциями, их эстетическими и функциональными особенностями. Характеризуются художественные особенности самых распространенных и редких орнітоморфных и анімалістических мотивов. Анализируются солярные символы-знаки, которыми украшали фронтонные конструкции. Исследуются известные центры жестяницкого ремесла на территории Косовского и Верховинского районов, а также имена ведущих мастеров.

Ключевые слова: кружево, ажурный, прорезной орнамент, декор, желоб, жестяницкое ремесло, корона, водозлив, синтез, стилистика.

Volodymyr Popeniuk. Artistic Tinwork in the Exterior of Hutsul Buildings of the Second Half of the 20th and 21st Centuries (this study used the results of a field survey in Kosiv and Verkhovyna regions). The author of this article considers decoration of exteriors of buildings with lace-patterned metal as a peculiar artistic phenomenon of the ethno-cultural process of the period under review. He studies the way exterior decoration permeated architecture of public housing, which has contributed to the further development of everyday life culture, artistic preferences of the mountain dwellers and desire to make their houses look more attractive and fill them with artistic national content. The author provides insight into a variety of motifs of metal patterns, used as a means of artistic decoration, and how skilfully they are combined with constructive elements of the building, thus achieving superlative beauty and architectonic harmony in general. He draws special attention to the stylistic synthesis of architecture and the form of rainwater downspouts and roof gutters, as well as their aesthetic and functional features. He places greater focus on the diversity of forms of the drop outlets with *crowns*. The author defines decoration with lace ornament of other buildings: summer kitchens, well tops, cellar facades, separates parts of household outbuildings, chimneys, etc. As a result, in the 1980s and 1990s there was formed a single and integral artistic and stylistic architectural environment of the house. He characterizes artistic peculiarities of the most common and rare ornithomorphic and animalistic motifs in metal fretwork decor of the buildings. He describes the solar symbols-signs that were widely spread in pediments and flank walls. For the first time ever, there is an analysis of widespread designs of the so-called *floral* trees and fir-trees, which gave the whole complex of metal decorations a finishing touch. The author highlights technological characteristics of making a metal decoration. It is found out that, in order to have one's own wide selection of various fretted metal ornaments, the craftsmen-tinsmiths made special tools with their own hands for every element or motif. These are unique matrices, punches, special chisels, gouges and machine tools, the number of which depended on the creative concept. To produce corrugated motifs the artisans used bending rolls, to which they would attach extra parts in order to obtain different richer ornamental motifs. The author gives names of the leading artisans, such as P. Beisiuk, V. Hanushchak, Tekyniuk, I. Lukyniuk, etc. and determines tinwork centres on the territory of Kosiv and Verkhovyna regions.

Keywords: Lace, ajour, fretwork ornament, décor, rainwater downspout, tinwork, crown, rainwater downpipe system, synthesis, style.

Постановка проблеми. До першої половини ХХ століття бляхарство як один із видів ремесла було мало поширеним у гірських районах Гуцульщини. Традиційне народне житло гуцулів із дерев'яним покриттям – гонтою, та широким піддашшям обходилося без металевих водостічних ринв, дахівок, притаманних для будинків цього регіону.

Масове використання металевих прорізного орнаменту в екстер'єрі будівель на території Гуцульщини простежується із середини 70 років ХХ століття. Тоді розвиток народних художніх промислів сприяв економічному піднесенню та матеріальному забезпеченню сільського населення, що давало можливість реконструювати старе житло й будувати нове, прикрашати його пишними мереживними візерунками. Найвищого піднесення та розквіту художнє бляхарство на Гуцульщині досягає у 80-90 роках ХХ й початку ХХІ століття.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Використання кованих металевих декоративних елементів у архітектурі України, зокрема про просічне бляхарство дахів, риштаки й ринви півдня України кінця ХІХ – початку ХХ ст., розкривається у розділі 2.2 наукової праці В. Малини [1: 14]. Про особливості використання дерев'яного та металевих декору в міській архітектурі Гуцульщини та Покуття наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. довідуються у Радченка А. Г. [2: 16]. У статті Ю. Джуранюка «Художнє оформлення екстер'єру гуцульської хати на Косівщині», де йдеться про використання дерев'яних різьблених деталей, методи штучної фактури, тонування, сграфіто, розписи тощо, подається незначна інформація про бляхарство [3: 490-491]. В інших дослідженнях відомості про розвиток художнього бляхарства в екстер'єрі хат на Гуцульщині означеного періоду відсутні. Здебільшого в мистецтвознавчій історіографії знаходимо матеріали про використання в архітектурному декорі виробів із художнього дерева, ковальства чи лиття. Таким чином, означена тема так і не була предметом вивчення.

Актуальність статті викликана нагальною потребою у збереженні народного мистецтва, яке має свої неповторні особливості. Слід зафіксувати означене самобутнє явище й дати йому мистецтвознавчу оцінку. В умовах сучасних урбанізаційних процесів, пов'язаних із новітньою технологією в будівництві приватних осель, цей унікальний промисел сьогодні швидко занепадає, утрачаються навіть ранні взірці металевих оздоб, характерних для будівель 60-70 рр. ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Поштовхом до використання художнього бляхарства в декоруваних екстер'єрів на Гуцульщині, ймовірно, стало широке застосування декоративних різьблених елементів народного дерев'яного зодчества при будівництві громадських споруд у 1960 – 1970 рр. Одним із яскравих взірців була будівля ресторану «Гуцульщина» в місті Яремче (1956–1957), екстер'єр та інтер'єр якої оздоблені у традиціях гуцульського художнього різьблення [4: іл.17]. На початку 1970 років використання декору різноманітними

техніками художнього деревообробництва простежується й на дерев'яних гуцульських хатах. Змінюється та доповнюється традиційна двохсила частина даху, яка будується на основі двох або трьох різних конструктивних заломів за різними кутами нахилу. Водночас досить поширеними стають невеликі за розмірами виступаючі фронтонні мансарди другого поверху, засклені веранди й ганки, що прикрашені суцільними орнаментальними композиціями найрізноманітніших варіантів. Художня виразність системи декорування фасаду дерев'яними ажурно-пластичними деталями досягалася завдяки цілісності, тектоніці, масштабу та контрасту. Згодом почали покривати дахи та виготовляти ринви з оцинкової бляхи, рідше алюмінієвої [3: 488]. Технологічні властивості металу місцеві майстри широко застосовували при виготовленні декоративних прикрас для верхніх країв дахів-«гребів», фронтонів із силуетами птахів, тварин та фігур людей, димарів, окремих частин ринв, зливників, карнизів, частини стін у вигляді риб'ячої луски, флюгерів тощо. Використовуючи розмаїття металевих візерункових прикрас як засіб художньої оздоби, бляхарі успішно поєднували їх із конструктивними частинами хати, досягаючи неперевершеної краси й архітектонічної гармонії.

У 1980–1990 роках декорування металевими мереживними орнаментами поширюється й на інші споруди – літні кухні, дахівки криниць, земляних підвалів, окремі частини господарських будівель, димарі тощо. У багатьох гірських оселях вони склали цікавий і своєрідний архітектурний ансамбль. Це був період формування єдиного та цілісного художньо-стилістичного архітектурного середовища, у якому немаловажну роль відіграла кожна оздоблена будівля, зокрема криниця зі своїми пишними формами й декором. Слід відзначити, що господарі приділяли особливу увагу створенню естетичного середовища своїх осель, залучаючи до роботи високопрофесійних місцевих майстрів-бляхарів, котрі завжди намагалися застосувати своєрідну технологію, свої творчі розробки у створенні неповторних узорів.

До відомих і талановитих майстрів належав Василь Ганущак (1962 р.н.). Він створив десятки цікавих прорізних металевих композицій, які сьогодні прикрашають фасади будівель навколишніх сіл – Шешори, Прокурава, Микитинці, Спас, Уторопи й інші. Прорізні орнаменти Василя Ганущака, на відміну від інших майстрів, вирізняються особливою динамікою та ритмом ажурних мотивів, що виконані майже з ювелірною виразною майстерністю, уміло поєднуючи їх із пластичними елементами орнаменту – карбованими ружками, сонечками, пелюстками квітів тощо. Центральним та основним мотивом виступала квітка-«ружка» в найрізноманітніших композиційних варіантах. У творчості майстра вона розроблялася у вигляді закручених пелюстків із зірочкою всередині чи кількома полосами закручених пелюсток, що нагадує розу. До речі, за час творчої співпраці Василя Ганущака з відомим бляхарем Петром Бейсюком (1953 р.н.), з 1990

й по 2000 рр. було оздоблено понад півсотні сільських помешкань Косівського та Верховинського районів. Їх творчий доробок складає безліч найцікавіших ажурних орнітоморфних та анімалістичних мотивів, укладених у своєрідні сюжетно-тематичні просторові композиції. Вони прикрашали фронтонні верхи хат і криниць. Так, на фронтоні однієї із хат можна побачити двох білочок, що закомпоновані симетрично на весь зріст і тримаються за стержень, на якому знаходиться півень. На інших будівлях зображено голубів навколо дерева «життя», на вершечках водозливників, у квіткових композиціях тощо. Доречно згадати про те, що мотив і півня і голуба, зображення яких доволі поширене в народному мистецтві, а надто в художньому бляхарстві Гуцульщини, є не випадковим. Адже відомо, що голуб ще із часів християнства несе сакральну символічну функцію і є уособленням Св. Духа, божественної любові, чистоти й цнотливості. В українських храмах до XVII ст. «Євхаристійних Голубів» застосовували для переховування Напередосвячених Дарів [5]. У церквах Гуцульщини зображення голуба можна побачити на кивотах, де на тлі проміння світла Божого він увінчує всю сакральну об'ємно-просторову композицію. Тут зображення птаха стилізоване й подається у виразному силуеті із характерними видовими ознаками. Слід зазначити, що в українських візерунках зооморфні зображення можемо побачити в найхарактерніших схематичних знаках, і лише назва дозволяє вгадати в них натяк на певну живу істоту [6: 193-194].

У виробках майстра Миколи Савчука з Яворова (1988 р., Верховинський район) окрім вирізаних мотивів смерічок з оленями, голубами, фігур трембітарів популярними були також мотиви, що нагадували пишні крони дерев. В осередках бляхарства майстри їх називали «квітковими» деревцями. Вони виготовлялися з тоненьких, плавно закручених, металевих стрічок, складених у вигляді декоративної округлої просторової композиції та прикрашених зірочками й голубами. Завершується деревце маленьким прапорцем, на якому ажурно вирізаний рік виконання художніх робіт. «Квіткові» деревця займали центральне місце в загальному декоративному комплексі мереживних композицій і мали дещо усталену стилістику форм, натомість кожен майстер-бляхар намагався подати своє власне художнє вирішення, опираючись на місцеві орнаментальні традиції. Наприклад, в орнаментах майстрів Василя Василячука (1955 р.н.) та Івана Лукинюка переважали пишні «квіткові» деревця, що доповнювалися листочками або ружками й «виростали» з найрізноманітніших великих серденьок, гофрованих «руж» із зірочкою в центрі, у Миколи Шулєпи квіткове деревце складалося з купольних конструкцій – маківок у поєднанні з дзвіночками-дармовисами тощо. Слід зазначити, що «квіткові» деревця, як і вазонкове «серденько» з кучерями, завжди домінували й були улюбленим декором на виробках гончарів села Пістинь, демонструючи суттєву художньо-стильову приналежність до даного осередку [7: 81]. Можна навести чимало прикладів,

коли геометричні та рослинні мотиви орнаментальних композицій запозичувалися з інших видів народного мистецтва, передовсім із кераміки, вишивки, ткацтва, художнього металу, різьблення тощо, і таким чином впливали на формування стилістики художнього бляхарства на Гуцульщині, що ґрунтувалася на міцних національних традиціях.

Досить рідкісним серед квіткових композицій є деревце у вигляді ялинки у виконанні Миколи Василячука із с. Шешори Косівського р-ну (1999 р.). Вона увінчує центральний фронтон фасаду однієї із хат у с. Пістинь і складається із шести широких гофрованих кілець, що ледь звужуються до верху. Простір між кільцями автор майстерно заповнив великими й меншими, ажурно вирізаними, напівтрилисниковими прикрасами, і таким чином продемонстрував інноваційний підхід та високу майстерність у створенні святової різдвяної ялинки-деревця, яка традиційно «виростає» із пластично-виразної викарбованої шестипелюсткової квітки. Надавши квітковим деревцям художніх композиційних якостей і поєднавши їх із водозливними «коронами» на кутах будівлі, орнаментованими ринвами та іншими декорованими частинами хати, талановитий бляхар зумів створити єдиний і неповторний архітектонічний орнаментальний декор у екстер'єрі народного житла кінця ХХ століття.

Треба відзначити, що широке використання та популярність квіткової композиції в художньому бляхарстві на Гуцульщині пов'язане не тільки із традицією символічно прикрашати уквітчаним ялинковим деревцем вершок новозбудованої хати як символ оберегу, життєдайності, достатку й продовження роду, але й із весільними обрядами, зокрема з весільним деревцем, яке має таку саму символічну ідею, що збережена до сьогодні ще з праслов'янських часів [8: 51; 9: 308-309].

Найпоширенішими оздобленнями в екстер'єрі народних будівель на Гуцульщині є водозливники з «коронами», в основі яких закладена форма «чаші». Так називають цей виріб місцеві майстри, хоча він більше схожий на посудину з доволі широким верхом, що ледь звужується до низу й переходить через невеличкий злам до ринви. Із функціональної точки зору (щоб захистити від переливу води) майстри завершували зливник широкою півкруглою формою, що своєю конструкцією нагадувала традиційну корону.

В інших регіонах України форми водостоків вершків, що силуетно домінують над спорудою, мають форму корони У Молдові водозливники називають «коронами», де просічне бляхарство як самостійна гілка ремесел формується у пластичному поєднанні з місцевою кам'яною архітектурою. За конструкцією та декором водозливники з «коронами» на Гуцульщині можна класифікувати й виділити серед них кілька найхарактерніших типів. До першого відносяться водозливники з мало вираженими ажурними орнаментальними композиціями, у яких здебільшого декоровані лише краї корони. На центральну частину поверхні наносилися карбовані дубові листочки, гофровані стрічки, квіти з пуп'янками, зірочки тощо.

Найцікавішими на Гуцульщині є водозливники з багатоярусними пишними прорізними та викарбуваними орнаментальними композиціями (їх ще називають водоприймачі). Наприклад, водозлив із короною на хаті майстра Василя Ганущака можна віднести до найбагатших за декором. Це триярусна композиція за орнаментальною побудовою. Верхня її частина – це сама корона. Центр оперізується й декорується великими «сонячними» квітами – «ружками». Виконані в металевому рельєфі пелюстки – заокруглені й вибиті цяточками. Квіти добре контрастують на тлі маленьких металевих орнаментів, які обрамляють центр квіток. Пелюстки, серденька, трояки, кола, кружальця штамповані за допомогою спеціальних інструментів, майстерно виконані й складають цілісну орнаментальну декоративну композицію. Краї нижнього ярусу вирізняються кількома рядочками тонесеньких мереживних стрічок, за рахунок яких водозливник подовжений до самого коліна ринви. Оригінальним є декорований орнамент, що симетрично розміщений на водостічній трубі у вигляді стрічок, складених із зубчиків, хвилястих ліній, зірочок із променями та інших мотивів. Слід зазначити, що навіть гачки та обручки, що підтримують водостічну систему, також прикрашені невеликими рельєфними зірочками по центру.

У водозливників другого типу відсутні традиційні півкруглі корони, натомість їхній верх оздоблений вузенькою стрічкою з ажурними зубчиками, що загалом нагадує корону. Вони мають також традиційну циліндрично-лійчасту форму й досить цікаві за своїм конструктивним оздобленням. Насамперед привертає увагу центральна її частина, яку оперізує кругла виступаюча конструкція з ритмічно прорізними, окремо зігнутими, полосами. Завершується виріб високою конусоподібною конструкцією, що увінчана пташкою. Ця маловідома робота прикрашає одну з водостічних систем хати Ганни Ткачук у селі Уторопи Косівського району. Господиня розповіла про майстра Михайла Лисишина, який жив у цьому селі й займався бляхарством у 1970 – 1980 рр.

Третій тип – це водозливники, що мають невисокі, приземкуваті форми, зате широкі в діаметрі. Прикрашені вони накладними карбованими мотивами ялинок, квітів, гофрованими стрічками й завершуються високими конусоподібними формами з голубами. Їх виявлено на старих будівлях, і вони можуть бути в числі перших варіантів у створенні художніх металевих водозливників як своєрідний елемент декору народного житла.

Створювалися декоративні металеві мереживні оздоби за допомогою спеціальних інструментів, яких налічувалося понад десяток. Особливо талановиті майстри мали свій художній стиль, виготовляли до кожного елемента чи мотиву орнаменту цікаві та оригінальні долота й стамески найрізноманітніших конфігурацій, матриці, станочки для вальцювання, ножиці для вирізування, пробійники, а також приладдя для ковальських, слюсарських, різьбярських робіт.

У майстернях П. Бейсюка (с. Пістинь Косівського р-ну), В. Мартина (с. Ковалівка Коломийського р-ну) можна побачити безліч інструментів, що виконані власноруч, за допомогою яких створювали конкретний мотив орнаменту: «дзвінки», «підкова», «риб'яча луска», «скоби», «зірочки», «півнячі гребінці», «тюльпани», «пуп'янки», «дармовиси», «зірочки» та інші, застосовуючи техніки вирізування, вибивання, прорізування, карбування (просте), штампування, вальцювання тощо. Наприклад, розповсюдженою стає композиція «риб'ячої луски», що ритмічно укладена на багатьох фронтонних причілках. Для виготовлення візерункових «корунок» кожен бляхар мав свою орнаментальну палітру.

Відомий косівський бляхар Йосиф Вах (1928 р.н.), який славився як неперевершений майстер із технологічного виконання водостічної системи, мав великий асортимент необхідних інструментів, зокрема для карбування. Його роботи завжди привертають увагу виразним і досить стриманим декором. До речі, оздоби на водозливах довоєнного часу в Косові майже не збереглися, а ті, що залишилися, то здебільшого домінували у вигляді простих невеликих карбованих розеток.

Наприкінці 1990 років, коли стає модним декорувати окремі поверхні стін, фризи, фронтони, веранди, піддашся суцільними декорованими металевими листами, широкого застосування набувають традиційні техніки карбування (місцеві майстри називають вибивання) й штампування. Цікавий і рідкісний взірець такого оздобленого екстер'єру можна побачити на одній із хат у с. Пістинь. Цокольна частина хати по периметру повністю обрамлена металевими модульними орнаментованими площинами. По горизонталі, у верхній і нижній її частинах, проходять різні за розмірами накладні мереживні стрічки – «корунки». У результаті такого своєрідного композиційного поєднання створилося враження розкішного візерункового вінка. Він підкреслює міцну стилістичну основу архітектурного декору в поєднанні з металевими оздобами двоповерхового ганку та мереживними водостічними ринвами. Кожен орнаментований лист складається з великої ромбо-пелюсткової квітки, що закомпонована в центрі й обрамлена візерунковою рамкою. Це велика «сонячна» квітка-«розета» або «ружа, що пов'язана із солярними знаками-символами, яку найчастіше зображували на фронтонних та інших центральних частинах будівлі. В основі цього мотиву – коло, що ретельно заповнене викарбованими кружечками-зірочками. Вони обведені ромбами, у середині яких розміщені маленькі й великі зірочки. Уся композиція немов наповнена небесними світилами, які організовані в єдину своєрідну космогонічну композицію, трансформовану в мотив квітки. Необхідно відмітити практичне використання металевий цокольної частини, яка повсякчас захищатиме нижню частину будівлі від бруду й попадання вологи.

Незважаючи на розкішне орнаментування ганку, майстри грамотно підкреслили основні конструктивні форми. Його верхня частина завершу-

ється прорізними карнизами та водозливниками з «коронами» з обох боків. На тлі стіни, яка добре підшукатурена й побілена, кожна з металевих прикрас проглядається з художньою майстерністю й виразністю, підкреслює найголовніші архітектурні конструкції. Складається враження, що народні майстри показали своєрідний взірць архітектонічності та досконалості, зуміли урізноманітнити й доповнити художнє сприйняття декору народного житла й надати йому більш новаційний характер.

Подібне художнє екстер'єрне декоруванням частково простежуються не лише на житлових будівлях у селах Косівського району, але й у Верховинському – Криворівні, Верхньому Ясеніві, Розтоках та інших.

Висновки та перспективи дослідження. Під впливом архітектурного дерев'яного різьблення та з появою на ринку металевої продукції у другій половині ХХ століття з'являється новий вид декорування екстер'єрів із використанням металевих орнаментальних композицій. Майстри, які добре володіли усіма технологічними процесами художнього різьблення, перейняли та інтерпретували його стилістику в художнє бляхарство, піднесення і розвиток якого припадає на 80 – 90 роки ХХ століття. Значення досліджуваного мистецького явища полягає в тому, що на тлі широкого впровадження металевих оздоб майстри зуміли зберегти традиційні візерункові гуцульські веранди, які на той час привертали увагу своїми неповторним художньо-конструктивним вирішенням. Окрім того, на основі синтезу традиційних елементів дерев'яних архітектурних конструкцій бляхарі з професійною майстерністю поєднали їх із металевими ажурно-мереживними просторовими оздобами, створивши якісно новаційні естетичні форми архітектурного декорування екстер'єру гуцульської хати.

Перспективу подальшого вивчення цієї теми можна пов'язати з дослідженням особливостей розвитку художнього бляхарства в інших регіонах Гуцульщини. Не виключено й практичне застосування стилістики гуцульських металевих оздоб з її багатою народною символікою в сучасному дизайні архітектурного середовища.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Малина В. В.* Народне мистецтво півдня України (кінець ХІХ – поч. ХХ ст.: на матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: спец. 17.00.06 – «Декоративне і прикладне мистецтво» / В. Малина. – Львів, 1999. – 21 с.
2. *Радченко А. Г.* Дерев'яний та металевий декор у міській архітектурі Гуцульщини і наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. (генезис, типологія, стилістика): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: спец. 17.00.06 – «Декоративне і прикладне мистецтво» / А. Г. Радченко. – Івано-Франківськ, 2009. – 16 с.
3. *Домашевський М.* Історія Гуцульщини. – Львів: Логос, 2001. – Т. VI. – 675 с.
4. *Соломченко О. Г.* Народні таланти Прикарпаття / Олександр Соломченко. – К.: Мистецтво, 1969. – 158 с.
5. *Прот. Заплетнюк Є.* Про Дарохранильницю або кивот [Електронний ресурс] / Євген Заплетнюк. – Режим доступу: <http://bogoslav.org.darohranytelnytsia>.
6. *Селівачов М. Р.* Лексикон української орнаментики / Михайло Селівачов. – К.: Аспект-Поліграф, 2005. – 399 с.
7. *Слободян О. О.* Пістинська кераміка / Олег Слободян. – Косів, 2004. – 140 с.
8. *Поріцька О. А.* Обрядовий знак дерева та його номінація / О. Поріцька // Народна творчість та етнографія. – К., 1986. – № 5. – С. 51-54.
9. Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження / за ред. Ю. Г. Гошко. – К.: Наукова думка, 1987. – 407 с.

REFERENCES

1. *Malyna V. V.* Narodne mystetstvo pivdnya Ukrayiny (kinets' KHKh st. - poch. KHKh st.: na materialakh Mykolayiv-s'koyi, Odes'koyi, Khersons'koyi oblastey): avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. myst.: spets. 17.00.06 – «Dekoratyvne i prykladne mystetstvo» / V. Malyna. – L'viv, 1999. – 21s.
2. *Radchenko A. H.* Derev'yanyy ta metalevyi dekor u mis'kiy arkhitekturi Hutsul'shchyny i naprykintsi KHKh st. (henezys, typolohiya, stylistyka): avtoref. dys. na zdobuttya nauk. stupenya kand. myst.: spets. 17.00.06 – «Dekoratyvne i prykladne mystetstvo» / A. H. Radchenko. – Ivano-Frankiv's'k, 2009. – 16 s.
3. *Domashevs'kyi M.* Istoriya Hutsul'shchyny. – L'viv: Lohos, 2001. – T. VI. – 675s.
4. *Solomchenko O. H.* Narodni talanty Prykarpattya / Oleksiy Solomchenko. – K.: Mystetstvo, 1969. – 158 s.
5. *Prot. Zapletnyuk YE.* Pro Darokhranyl'nytsyu abo kyvot [Elektronnyy resurs] / Yevhen Zapletnyuk. – Rezhym dostupu: <http://bogoslav.org.darohranytelnytsia>.
6. *Selivachov M. R.* Leksykon ukrayins'koyi ornamenti / Mykhaylo Selivachov. – K.: Aspekt-Polihraf, 2005. – 399 s.
7. *Slobodyan O. O.* Pistyns'ka keramika / Oleh Slobodyan. – Kosiv, 2004. – 140 s.
8. *Porits'ka O. A.* Obryadovyy znak dereva ta yoho nomi-natsiya / O. Porits'ka // Narodna tvorchist' ta etnohrafiiya. – K., 1986. – № 5. – S. 51-54.
9. Hutsul'shchyna: istoryko-etnohrafichne doslidzhennya / za red. YU. H. Hoshko. – K.: Naukova dumka, 1987. – 407 s.

Стаття надійшла до редакції 12 червня 2018 року

ПЕДАГОГІКА ТА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

УДК 75.071.1 Ерделі (477.87)

Іван НЕБЕСНИК,

*професор, кандидат педагогічних наук,
ректор Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород, Україна*

ПЛАНІ ТА ЦІЛІ А. ЕРДЕЛІ І ЇХ РЕАЛІЗАЦІЯ В ХУДОЖНІЙ ОСВІТІ ЗАКАРПАТТЯ СЬОГОДНІ

Небесник І. Плани та цілі А. Ерделі і їх реалізація в художній освіті Закарпаття сьогодні. У статті проаналізовано основні позиції А. Ерделі-педагога, його плани в розвитку художньої освіти на Закарпатті. На основі викладених думок засновника крайової школи живопису, простежено віхи, складнощі та перипетії на шляху їх реалізації. Автор робить спробу простежити хронотоп художньої освіти Закарпаття на основі діяльності Ужгородського училища прикладного мистецтва; доводить, що мрія Ерделі сьогодні реалізовується у діяльності Закарпатської академії мистецтв.

Ключові слова: Адальберт Ерделі, плани, цілі, художня освіта, Закарпаття.

Небесник И. Планы и цели А. Эрдели и их реализация в художественном образовании Закарпатья сегодня. В статье проанализированы основные позиции А. Эрдели-педагога, его планы в развитии художественного образования в Закарпатья. На основе изложенных мыслей основателя краевой школы живописи, прослеживаются вехи, сложности и перипетии на пути их реализации. Автор делает попытку проследить хронотоп художественного образования Закарпатья на основе деятельности Ужгородского училища прикладного искусства; доказывает, что мечта Эрдели сегодня реализуется в деятельности Закарпатской академии искусств.

Ключевые слова: Адальберт Эрдели, планы, цели, художественное образование, Закарпатья.

Nebesnyk I. I. A. Erdeli's plans and aims and their realization in Transcarpathian art education at present. The principal pedagogic positions of Erdeli and his plans concerning the development of art education in the region are analyzed in the paper. Erdeli, a founder of Transcarpathian school of painting has put on paper his thoughts on many topics and we can follow the landmarks, difficulties and peripetia on the way to realization of his ideas. The author makes a try to build up a chronology of art education in Transcarpathia, basing on the activity of Uzhgorod School of Applied Art, he proves that Erdeli's dream is now getting realized due to the work of Transcarpathian Academy of Art.

Key words: Adalbert Erdeli, plans, aims, art education, Zakarpattia.

Постановка проблеми. Дослідникам творчості та діяльності художника-педагога Адальберта Ерделі відомі ідеї, якими керувався видатний митець, завдання, які він ставив перед собою. Основним джерелом у цій сфері є його думки, літературні твори та щоденники, викладені у книзі «ІМЕН» («Видавництво Олександри Гаркуші», 2012 р. під загальною редакцією І. І. Небесника). На сторінці 193 подано його думки, записані в Мюнхені з приводу обов'язку перед своїми закарпатськими земляками, можливості повернутися додому і допомогти їм в розвитку культури: «Я жалію русина, бо він є частиною моєї змішаної крові, проте не можу пожертвувати собою заради такої ідеї, це завдання для іншого» [1: 193] Тепер, на відміну від 1924 року, ми знаємо, що він все-таки пожертвував собою і повернувся додому, аби стати засновником художньої освіти Закарпаття і зазнав багато неприємностей від радянської влади після війни.

Мета статті проаналізувати реалізацію мрій та планів А. Ерделі на прикладі становлення та розвитку художньої освіти на Закарпатті.

Виклад основного матеріалу. Результатом педагогічної діяльності А. Ерделі стало виховання знаменитого покоління художників, серед яких Андрій Коцка, Адальберт Борецький, Андрій Добош, Ернест Контратович, Василь Дван Шарпотоки та ін. У 1931 році він став на чолі об'єднання художників краю і започаткував історію спілки художників Закарпаття. Нам відомі принципи Ерделі у творчій діяльності та його критерії оцінки художників і людей, з якими він працював. На його думку, молоді митці повинні були освоїти академічну підготовку подібно до вимог у академіях, не цуратися свого народного мистецтва і бути відкритими до модерних надбань мистецтва європейських країн [3].

Для досягнення названих цілей, за судженнями А. Ерделі, необхідно було відкрити в Ужгороді спеціальний навчальний заклад – академію мистецтв. Така спроба була здійснена ним особисто у 1945 році. Із спогадів випускника Ужгородської вчительської семінарії Омеляна Росула дізнаємося, як разом із іншими він пройшов вступні випробовування у Державний художній інститут, про що отримав довідку підписану Адальбертом Ерделі 20. XI. 1945 року [2: 133].

На жаль, уряд не дозволив відкрити в Ужгороді вищий художній навчальний заклад. Натомість у 1946 р. було створено Ужгородське художньо-промислове училище. Звичайно реалізовувати принципи А. Ерделі про академічну підготовку і рівняння на модерні віяння Європи в рамках радянського училища було майже неможливо. Проте заклад протягом десятиліть давав добрий вишкіл і композиторів, що забезпечувало традицію передачі художніх знань новим поколінням митців.

Під час відлиги у тоталітарному суспільстві, як у випадку засудження культу Сталіна, самобутність закарпатської художньої школи знову заявляла про себе творчістю таких художників, як Павло Бедзір, Володимир Микита, Микола та Едіта Медвецькі, Ференц Семан, Вячеслав Приходько та багато ін. Таким чином, училище започатковане діяльністю Адальберта Ерделі, забезпечувало підготовку нових поколінь закарпатських професійних художників.

Нова «відлига» в суспільному житті Радянського Союзу, відома як «перебудова Михайла Горбачова», дозволила повернутися до заповітів Ерделі: в Ужгородському училищі прикладного мистецтва відновилися думки про вищу художню освіту на Закарпатті. Це виявилось дуже актуальним. Та станом на 1991 р. більшість членів Національної спілки художників у Закарпатському обласному відділенні на відміну від чехословацького періоду (1930-ті рр.) були без вищої освіти.

Ідеологічним підґрунтям для формування і розвитку Ужгородського училища прикладного мистецтва стали ідеї А. Ерделі, висловлені в його творах і статтях у різних виданнях. Протягом 1990–1991 рр. в училищі відбувалися вечори та конкурси студентів, присвячені життю і творчості А. Ерделі до 100-річчя з дня його народження. Активізувалася робота колективу: вносилися зміни по перетворенню, перероблялись навчальні плани, що передбачало посилення ролі академічних дисциплін.

Однією з ідей А. Ерделі було те, що справжній художник повинен володіти багатьма видами мистецтва. Для художника, це може бути література чи музика. У такому випадку він буде цікавим для публіки. Ця ідея була характерна також для видатного митця Оскара Уальда. Описані вище речі почали обговорювати працівники училища, а згодом – коледжу (з 1995 р.) на щорічних наукових конференціях «Ерделівські читання».

Особливою датою в розвитку художньої освіти Закарпаття став червень 2003 р., коли було підписано розпорядження Кабінету Міністрів України «Про утворення Закарпатського художнього інституту». Для повної реалізації ідеї А. Ерделі про вищий художній заклад на Закарпатті необхідно було організувати наукову діяльність та залучити до викладацької роботи кращих художників, які мали вищу освіту. Одним із перших захистили дисертації Іван Небесник, Михайло Приймич [4], Атілла Коприва [6], Роман Пилип [7], Наталія Ребрик [5].

У квітні 2016 р. інститут наказом МОН України перетворено в Закарпатську академію мистецтв та в результаті ліцензування здобуто право на підготовку магістрів. Таким чином, мрія Маєстро, яку він виразив табличкою з написом «Академія» у 1945 р., була фактично реалізована науково-педагогічним колективом Закарпатської академії мистецтв.

Висновки. Значним внеском до відомостей про життя і діяльність Адальберта Ерделі є надрукована у 2007 р. монографія ректора Закарпатської академії мистецтв Івана Небесника, книга-альбом Антона Ковача «Адальберт Ерделі» (2007р.), книга

«IMEN» (літературні твори А. Ерделі, щоденники, думки, 2012 р. під загальною редакцією І. І. Небесника), друковані матеріали щорічної Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» тощо. Для публікації наукових досліджень було засновано Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. З часом все більша кількість працівників вчилася в аспірантурі, захищала дисертації і отримувала ступінь кандидатів наук та вчені звання доцента.

Захищені дисертації про живопис Закарпаття у ХХ ст. викладачами Ігорем Луценком [9], Оксаною Гаврош [10], Небесником Іваном (мол.) [8] розкривають процес розвитку закарпатської художньої школи.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Ерделі А. IMEN: літературні твори, щоденники, думки / Укл. Небесник І. І., Сирохман М. В., Балла П. К. – Ужгород: Вид. О.Гаркуші, 2012 р. – 440 с.: іл.*
2. *Небесник І. І. Адальберт Ерделі. Монографія. – Львів: МС, 2007р. – 294 с.*
3. *Небесник І. І. Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект. Монографія. – Ужгород: Закарпаття, 2000 р. – 168 с.*
4. *Приймич М. В. Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII-XIX ст. (Історія. Типологія. Художньо-стильові особливості) [Текст]: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Приймич Михайло Васильович; Львівська академія мистецтв. – Львів, 2001. – 20 с.*
5. *Ребрик Н. Й. Література народоцветва і чину на українському Підкарпатті в першій половині ХХ століття [Текст]: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ребрик Наталія Йосифівна; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Л., 2007. – 220 арк.*
6. *Коприва А. Т. Угорська вишивка Закарпаття XIX – першої чверті ХХ століття (Художньо-функціональні та стилістичн...: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Коприва Аттіла Тиберійович; Львівська академія мистецтв. – Львів, 2005. – 20 с.*
7. *Пилип Р. І. Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини ХХ ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Роман Іванович Пилип. – Львів: Б. в., 2011. – 20 с.*

8. *Небесник І. І.* Графічне мистецтво Закарпаття другої половини ХХ століття: етапи розвитку, стилістичні особливості [Автореферат]: автореф. дис. ... канд. Мистецтвознав.: 17.00.05 / Небесник Іван Іванович (молодший); М-во освіти і науки України, Львів. нац. акад. Мистецтв. – Львів, 2015. – 20 с.

9. *Луценко І. В.* Живопис Закарпаття кінця ХІХ – першої половини ХХ століття: жанри та художньо-стилістичні особливості [Текст]: автореф. дис. ... канд. Мистецтвознав.: 17.00.05 / Луценко Ігор Вікторович; М-во освіти і науки України, Львів. нац. акад. мистецтв. – Львів, 2014. – 16 с.

10. *Гаврош О. І.* Побутовий живопис Закарпаття 1945–1991 років: еволюція жанру, тематика, персоналії [Текст]: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Гаврош Оксана Іванівна; М-во освіти і науки України, Львів. нац. акад. мистецтв. – Львів, 2017. – 20 с.

REFERENCES

1. *Erdeli A.* IMEN: literaturni tvory, shhodenny'ky, dumky / Ukl. Nebesny'k I. I., Sy'roxman M. V., Balla P. K. – Uzhgorod: Vy'd. O.Garkushi, 2012r. – 440 s.:il.

2. *Nebesny'k I. I.* Adal'bert Erdeli. Monografiya. – L'viv: MS, 2007r. – 294s.

3. *Nebesny'k I. I.* Xudozhnya osvita na Zakarpatti u XX stolitti: istory'ko-pedagogichny'j aspekt. Monografiya. – Uzhgorod: Zakarpattya, 2000 r. – 168 s.

4. *Pry'jmy'ch M. V.* Dekoraty'vne riz'blennya u sakral'nomu my'stecztvi Zakarpattya XYIII-XIX st. (Istoriya. Ty'pologiya. Xudozhn'o-sty'l'ovi osobly'vosti) [Tekst]: avtoref. dy's... kand. my'stecztvoznastva: 17.00.06 / Pry'jmy'ch My'xajlo Vasy'l'ovy'ch; L'vivs'ka akademiya my'stecztv. – L'viv, 2001. – 20 s.

5. *Rebry'k N. J.* Literatura narodovecztva i chy'nu na ukrayins'komu Pidkarpatti v pershij polovy'ni XX stolittya [Tekst]: dy's... kand. filol. nauk: 10.01.01 / Rebry'k Nataliya Josy'fivna; L'viv. nac. un-t im. I. Franka. – L., 2007. – 220 ark.

6. *Kopry'va A. T.* Ugors'ka vy'shy'vka Zakarpattya XIX – pershoyi chverti XX stolittya (Xudozhn'o-funkcional'ni ta sty'listy'chn...: Avtoref. dy's... kand. my'stecztvoznastva: 17.00.06 / Kopry'va Attila Ty'berijovy'ch; L'vivs'ka akademiya my'stecztv. – L'viv, 2005. – 20 s.

7. *Py'ly'p R. I.* Xudozhnya vy'shy'vka ukrayinciv Zakarpattya XIX – pershoyi polovy'ny' XX st. (ty'pologiya za pry'znachennyam, xudozhnimy' ta lokal'ny'my' osobly'vostyamy'): avtoref. dy's... kand. my'stecztvoznastva: 17.00.06 / Roman Ivanovy'ch Py'ly'p. – L'viv: B.v., 2011. – 20 s.

8. *Nebesny'k I. I.* Grafichne my'stecztvo Zakarpattya drugoyi polovy'ny' XX stolittya: etapy' rozvy'tku, sty'listy'chni osobly'vosti [Avtoreferat]: avtoref. dy's... kand. my'stecztvoznastva: 17.00.05 / Nebesny'k Ivan Ivanovy'ch (molodshy'j); M-vo osvity' i nauky' Ukrayiny', L'viv. nac. akad. my'stecztv. – L'viv, 2015. – 20 s.

9. *Lucenko I. V.* Zhy'vopy's Zakarpattya kincyа XIX – pershoyi polovy'ny' XX stolittya: zhanry' ta xudozhn'o-sty'listy'chni osobly'vosti [Tekst]: avtoref. dy's... kand. My'stecztvoznastva: 17.00.05 / Lucenko Igor Viktorovy'ch; M-vo osvity' i nauky' Ukrayiny', L'viv. nac. akad. my'stecztv. – L'viv, 2014. – 16 s.

10. *Gavrosh O. I.* Pobutovy'j zhy'vopy's Zakarpattya 1945–1991 rokiv: evolyuciya zhanru, tematy'ka, personaliyi [Tekst]: avtoref. dy's... kand. my'stecztvoznastva: 17.00.05 / Gavrosh Oksana Ivanivna; M-vo osvity' i nauky' Ukrayiny', L'viv. nac. akad. my'stecztv. – L'viv, 2017. – 20 s.

Стаття надійшла до редакції 5 липня 2018 р.

УДК 75.071.1 Шевченко+37 (477)

Ростислав ШМАГАЛО,

*доктор мистецтвознавства, професор,
декан ф-ту історії та теорії мистецтв ЛНАМ
заслужений діяч мистецтв України,
м. Львів, Україна*

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

І УКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

Шмагало Р. Т. Тарас Шевченко і українська мистецька освіта. Розглянуто діяльність Шевченка стосовно розвитку мистецької освіти. У статті аналізуються мало-відомі факти, що підтверджують документальне існування проекту Тараса Шевченка про створення мистецької школи до моменту арешту поета і художника у 1847 р. Констатується, зокрема, що 21 лютого 1847 р. Шевченко мав приступити до викладів малювання у Київському університеті ім. святого Володимира. Життєві цілі Шевченка не збулися, але його ідейно-естетичне світобачення мало безпосередній мистецько-педагогічний вплив на сучасників та художників-педагогів України наступних поколінь. Із різними ідеологічними підходами мистецькоосвітні ідеї Шевченка були реалізовані як у радянській Україні, так і в осередках української діаспори. Доведено, що у методичному вимірі проект Шевченка мав широку культурологічну основу, опирався на історію, археологію, мистецтвознавство, національну побуту культуру та ужиткове мистецтво, загалом філософію. Здолавши стереотипи академізму, Шевченко заклав новий творчо-педагогічний метод, що отримав безліч послідовників і нескінченне число форм реалізації у всіх видах і жанрах мистецтва. Наголошується, що саме Шевченко став наріжним каменем для становлення національної мистецької школи України.

Ключові слова: Тарас Шевченко, мистецька освіта, академія мистецтв, становлення, послідовники.

Rostyslav Shmahalo. Taras Shevchenko and Ukrainian artistic education. The activity of T. Shevchenko concerning the development of artistic education is considered. The article analyzes the unknown facts that confirms the existence of the project of Taras Shevchenko about the foundation an art school (until the moment of his arrest in 1847). It is stated, in particular, that on February 21, 1847, T. Shevchenko had to start the work as drawing teacher at the Kyiv University named by St. Volodymyr. His life goals did not come true, but ideological and aesthetic worldview had a direct artistic and pedagogical influence on contemporaries and artists-educators of Ukraine of the following generations. With various ideological approaches, the artistic ideas of T. Shevchenko were implemented both in Soviet Ukraine and in the centers of the Ukrainian diaspora. It is proved that methodically T. Shevchenko's project had a broad cultural basis, relied on history, archeology, art studies, national everyday culture and applied arts, philosophy. Having overcome the stereotypes of academicism, T. Shevchenko laid out a new creative and pedagogical method, which received many followers and an infinite number of implementation forms in all types and genres of art. It is noted that it was T. Shevchenko who became the cornerstone for the establishment of the national artistic school of Ukraine.

Keywords: artistic education, T. Shevchenko, art schools, teacher of drawing, creative and pedagogical method.

© Ростислав Шмагало, 2018

Постановка проблеми. Більше півтора століття шевченкознавці усього світу пізнають багатогранний творчий геній Шевченка. З плином часу та чи інша грань Шевченківського універсалізму отримує чіткіші обриси, викристалізуючи поета, художника, прозаїка, інтелектуала, а ще: «революціонера», «пророка», «мученика», «Голосу душі народу»... Ці та інші означення лише підкреслюють недоцільність затиснення талантів і неймовірно потужного інтелекту в рамки одного чи кількох окремих формулювань з політичної, культурологічної, літературної чи мистецької сфери.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Єдину і цілісну естетику творінь генія чи не першими зауважили саме художники. Зокрема, Іван Труш у своєму виступі 1911 р. «Шевченко як живописець у поезії» на пам'ятному зібранні НТШ. Як один з найактивніших членів НТШ, І. Труш глибинно вивчав Шевченка, працював навіть лекційний цикл про його творчість. Мистецтвознавці різних часів: О. Новицький, К. Широцький, Д. Антонович, П. Білецький, С. Гординський, В. Овсійчук та ін. вивели широкий порівняльний аналіз Шевченка-художника у контексті європейських мистецьких шкіл періоду класицизму і романтизму епохи просвітництва. Але ні в працях перелічених авторів, ні навіть в останньому потужному виданні В. Овсійчука «Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури» (2008) немає жодного рядка стосовно причетності Шевченка до мистецької освіти в Україні. Хіба що, таку грань як «Шевченко-учитель, пророк і проповідник» окремим параграфом вперше вивів у своїй праці «Тарас Шевченко 1861–1961» Іван Огієнко (митрополит Іларіон) [1:380]. Проте, означений автор та інші дослідники виявляли пророцтва, ідеологію і «Правдиву науку» Шевченка у загальнокультурному чи педагогічному контексті, не торкаючись питань суто мистецької освіти.

Історики зазвичай уникають розмірковувань над можливими змінами історичних обставин того чи іншого фактичного перебігу доленосних подій. Настрої фаталізму щодо невідворотності драматичної долі жертвних титанів від культури панують і щодо нашого героя.

Мета дослідження. І все ж, запитаємо себе: ким був би Шевченко, коли б не переслідування і арешт 5 квітня 1847 року? Щоб відповісти на це історико-футуристичне запитання, звернімося до історичних фактів щодо намірів самого Шевченка влаштувати свою професійну діяльність.

Виклад основного матеріалу. XIX ст. позначилося інтенсивним підпорядкуванням українського політичного та культурного життя царському режимові. Києво-могилянську академію було скасовано і перетворено на спеціальну духовну школу. Спроби української інтелігенції змінити ситуацію шляхом відкриття окремої мистецької школи у Києві не мали успіху через урядові заборони та фінансову неспроможність. Серед маловідомих фактів необхідно назвати проект Тараса Шевченка про створення у Києві мистецької школи до моменту

арешту нашого поета і художника у 1847 р. Цей факт, згаданий лише В. Січинським, пізніше він вважався легендою, підтверджується у статті документально.

По закінченні Петербурзької АМ Шевченко палко мріяв про діяльність в Україні згідно зі своїм професійним фахом і покликанням. Завдяки клопотанню В. Григоровича, 1845 р. він був направлений на посаду вчителя малювання у Київський університет ім. Св. Володимира. Спочатку він став співробітником Археографічної комісії, у склад якої здебільшого входили викладачі Київського університету. Наприкінці листопада 1846 р. Шевченко пише заяву-прохання до попечителя Київської міської округи про прийняття його вчителем малювання в Київському університеті. Прохання, згідно з тодішніми правилами, надсилалося в Петербург на схвалення і проходження за конкурсом на заміщення вакантної посади. У конкурсі взяли участь три претенденти, але переміг Шевченко. Київ отримав позитивну ухвалу міністерства 21 лютого 1847 р. і Шевченко мав приступити до викладання.

Реалізація мрії про мистецько-освітню діяльність в Україні втілювалася продовж п'яти років. Відомо, що Василь Григорович розробив проект створення філіалу Петербурзької АМ у Києві. Ще 11 травня 1843 р. Він як конференц-секретар Петербурзької АМ у журналі Правління АМ зареєстрував видачу учневі Тарасу Шевченку квитка на проїзд до Малоросійських губерній і «...на безперешкодне, де буде, проживання» [2]. Через тиждень Шевченко виїхав до України, в Качанівку до Григорія Тарновського, куди ще 1842 р. надіслав свій програмний твір – шедевр: «Катерину». Про намір стати вчителем малювання як свідомий і цілеспрямований, свідчить ще один факт, що вперше був мною опублікований у 2005 р.

У Центральному державному історичному архіві України у Києві знаходиться низка важливих для нашої теми документів. Це, передовсім, прохання Т. Шевченка призначити його вчителем рисунку в Університеті Святого Володимира [3:5]. Тут же зберігається і переписка Т. Шевченка з поміщиком-художником Наполеоном Михайловичем Буяльським про можливість відкриття школи живопису. Н. Буяльський, який здобув художню освіту у Берлінській, Дюссельдорфській та Паризькій академіях мистецтв (1846 р. удостоєний звання «некласного художника»), отримав дозвіл на відкриття такої школи. Матеріали справи свідчать, що це була благодійна акція. Н. Буяльський працював у п'яти приватних кімнатах і за навчання грошей не брав. Рисувальні класи, як свідчить звіт, були забезпечені десятками творів Бертена, 260-ма оригіналами рисунків Жульєна та іншими наочними матеріалами [3]. Офіційного статусу малярська школа Н. Буяльського набула з 1849 р. У 1852 р. в ній навчалося 22 учні, з них шість платних та, окрім того, 13 платних учениць. Однак, за браком коштів і відсутністю урядової підтримки через кілька років школа Н. Буяльського перестала діяти.

Плани Т. Шевченка-педагога не були реалізовані через арешт та заслання. Очевидно, царський

уряд діяв на випередження, бо не міг допустити на університетську посаду небезпечного для системи тоді вже популярного поета-бунтівника. До останньої третини XIX ст. внаслідок політичного тиску самодержавства Т. Шевченко мав дуже мало послідовників, започаткована ним справа створення школи українського живопису невдовзі занепала. Після повернення із заслання Т. Шевченко прожив зовсім недовго, так і не реалізувавши своїх намірів. Після його смерті, як зазначив мистецтвознавець В. Щербаківський, серед української інтелігенції зникає навіть думка про важливість і необхідність розвитку національного мистецтва [4]. Царський уряд посилював політику централізму і русифікації усіма можливими заходами, серед яких і заборона отримувати вищу та середню освіту селянським верствам населення. Тим самим формування молодих сил української інтелігенції було паралізоване. Цікавим є архівний документ 1862 р., котрий свідчить про те, що наміри Т. Шевченка відкрити мистецький навчальний заклад мали своє продовження вже після його смерті: прохання трьох жителів Канева не віддавати якомусь купцеві Шевченку (без ініціалів, очевидно, дворідний брат Т. Шевченка, а може, й однофамілець – Авт.) міської землі для побудови художнього училища у тому місці, де захоронений Т. Г. Шевченко – на Чернечій горі. Торги землі були визнані судом незаконними [5].

Щодо розгортання подій у Київському університеті, то у 1859 р. там таки були відкриті вечірні рисувальні класи з ініціативи художника М. С. Башилова, котрі діяли лише один рік і також були закриті. Протягом 1847–1863 рр. предмет малювання в університеті викладав випускник Петербурзької АМ Гаврило Васько, талановитий майстер інтимного портрета.

Зважаючи на вищенаведені факти та події, пов'язані з політичними поглядами, переслідуваннями та арештом 5 квітня 1847 р., бачимо, що життєві цілі Шевченка не збулися. Після 2-х місячного київського арешту і відправлення в Петербург Шевченко пережив тривале заслання. Столичні прихильники художника, зокрема, віце-президент АМ виступали з клопотанням про його звільнення, про що свідчить лист до Шевченка від травня 1855 р. Цього ж року, 13 листопада за порадою Ф. П. Толстого Шевченко пише заяву дозволити йому удосконалювати майстерність гравера. На засіданні Ради АМ від 16 квітня 1858 р. Шевченка було зараховано гравером із тематикою робіт на здобуття звання академіка. 2 вересня 1860 р. Петербурзька АМ надала Шевченкові титул «академіка-гравера». Через неповних п'ять місяців по тому, 26 лютого 1861 р. Тарас Шевченко помер.

Академія мистецтв стала немовби первинним і прикінцевим пристанищем, своєрідною «Альфою» і «Омегою» професійно-мистецьких скитань Шевченка. Утім, Тарас Григорович ніколи не ідеалізував цей верховний заклад навчання мистецтва, образно кажучи, не сприймав його як піднебесну вежу зі слоночої кістки. На його долю і творчий розвиток мали першочерговий вплив видатні особис-

тості із середовища цієї великої академічної абстракції. Тут варто знову зазирнути у ретроспективу його формування у якості художника.

У Петербурзі професійно-світоглядні позиції молодого Т. Шевченка формували такі демократичні утворення як Товариство заохочення художників, Майстерня Карла Брюллова, В. Ширяєва, творче середовище його друзів В. Штернберга, А. Мокрицького, І. Сошенка, А. Петровського, Г. Михайлова, П. Заболотського, Є. Гребінки ... Та навіть найвидатніші досягнення, за які Шевченко здобув звання академіка, першочергово були закладені самотужки поза Петербурзькою АМ. Про те, що Шевченко засвоїв усі відомі граверські техніки та перспективу самостійно, відомо із записок його товариша Івана Сошенка. Цю ж думку обстоював у доповіді 1951 р. на засіданні Наукового товариства ім. Шевченка у Нью-Йорку видатний мистецтвознавець Володимир Січинський [6:134].

Загальнопопулярні настрої щодо академізму у мистецько-освітніх колах Петербургу на інтуїтивному рівні висловив герой шевченківської повісті «Художник»: «...Я боявся увійти в Академію, Академічні ворота мені здалися роззявленою пащею якогось страшного чудовиська. Побродивши до поту на вулиці, я перехрестився і побіг у страшні ворота» [7:288]. Звісно, що у цих рядках можна вловити символічні закодовані змісти, характерні для більшої частини літературної спадщини Шевченка. Іронічне ставлення тут також відчутне. В іншому, діалоговому місці цієї повісті читаємо: «А ще хоче бути художником! Хіба в класах виникають істинні великі художники? – святочно промовив невгамовний Михайлов. Ми згодилися, що краща школа для художників – таверна, і в добрій згоді відправилися до Олександра [7:271]. Можна сказати, що подальше перебування Шевченка в Україні та середовище друзів мали більший на нього вплив, ніж академічні ідеали.

Серед найважливіших особистостей з академічного середовища, які неодноразово вплинули на долю Шевченка у стратегічному сенсі, слід обов'язково виділити випускника Київської духовної академії (1803), конференц-секретаря (1829–1859) і викладача теорії красних мистецтв (1831–1859) Василя Івановича Григоровича (1786–1885). У контексті проблематики статті важливим є факт розробки В. Григоровичем проекту створення при Київському університеті філії Петербурзької АМ [8:170]. Цей стратегічний план так і не був здійснений через численні соціальні заворушення і, зокрема, через арешт Шевченка 1847 р.

Як історик мистецтва, В. Григорович був ініціатором і видавцем першого російського журналу, присвяченого історії мистецтва, «Вісника красних мистецтв» (1881–1890). Програма лекційного курсу В. Григоровича з історії та теорії мистецтва була доступною для всіх учнів Академії, слухав його і Шевченко. Зважаючи на роль Григоровича у своєму житті та глибоко шануючи, Шевченко присвятив йому поему «Гайдамаки». Датування присвяти приурочене до дня визволення Шевченка з кріпа-

цтва – 22 квітня 1838 р. Поза сумнівом, Григорович мав неабиякий вплив на світоглядні та найголовніше – естетичні позиції Шевченка. У листі з України до В. Григоровича від 28 грудня переломного 1843 р. Шевченко звертається до нього як до батька: «Батьку мій рідний, порай мені, як синові, що мені робить? Чи оставаться до якої пори, чи їхати до вас. Я щось не дуже ударяю на Академію, а в чужоземщині хочеться бути. Я тепер заробляю гроші (аж дивно, що вони мені йдуть в руки!), а заробивши, думаю чкурнуть, як Аполлон Ніколаєвич... Щирий син ваш Т. Шевченко» [9:25].

Але Шевченко не «чкурнув» закордон, а за наполяганням В. Григоровича у 1844 р. повернувся з України до Петербурга для завершення навчання. Відомо, що перед Україною у 1842 році Шевченко здійснив коротку подорож морем у Данію і Швецію, але через хворобу повернувся. В автобіографічних рядках відчутні розгубленість і збентеження щодо самовизначення шляхів реалізації життєвої місії молодого Шевченка: «Я добре знав, що живопис – моя майбутня професія, мій насущний хліб. І замість того, щоби вивчити його глибокі таїни, і ще під керівництвом такого вчителя, яким був безсмертний Брюллов, я складав вірші, за які мені ніхто ні гроша не заплатив і які, нарешті, позбавили мене свободи і які, недивлячись на всемогутню нелюдську заборону, я все-таки тихцем крапаю. Дійсно, дивне це невгамовне покликання» (переклад з російської авт. Р. Ш.) [10:43]. У цей час Шевченко «розривався» поміж патріотичними побудженнями (розробляв історичну тему «Смерть Богдана Хмельницького», програмну серію «Живописна Україна», «Дари в Чигирині») та болісним сприйняттям українських реалій. У листі 1843 р. до Я. Кухаренка він писав: «В Малоросію не поїду, цур їй, бо там, окрім плачу нічого не почую» [11:23].

В питаннях історичного розвитку мистецтва та мистецької освіти Т. Шевченко виявляє глибоку обізнаність від часів навчання в Академії художеств. Зокрема, на основі аналізу фундаментальної мистецтвознавчої праці Джорджо Вазарі (1511–1574) «Життєписи найзнаменитіших живописців, скульпторів та зодчих» (Париж, 1839) він роз'яснює ідеологічні складові загальноєвропейських рухів на підтримку красних мистецтв, насамперед, з боку Ватикану: «...Тоді навіть політика намісників святого Петра вимагала вишуканої декорації для засліплення натовпу і затьмарення єретичного вчення Вінклекфа і Гуса, що вже почав виховувати безстрашного домініканця Лютера» [7:22]. У роздумах над «майже завжди печальною, гіркою долею» митців, яких називає «втіленням ангелів», герой повісті Т. Шевченка «Художник» шукає відповідей на вічну філософську дилему «мати чи бути?» у своє, XIX ст. просвітництва та філантропії, що тодішніми деклараціями мало б схилитися до користі людству.

У рядках і між рядками повісті «Художник» неовоби зсередины розкривається уся сутність суперечностей мистецькоосвітнього процесу та двадцятилітньої творчої особистості. У середині «Повісті» її герой говорить: «...Взагалі в житті середня до-

рога є краща дорога. Але в мистецтві, в науці і взагалі в розумовій діяльності середня дорога ні до чого, крім безіменної могили не приводить. В художникові моему хотілося б мені бачити найбільшого, незвичайного художника і найзвичайнішу людину в домашньому житті. Але ці дві великі якості рідко вживаються під однією кривлею» [7:318].

Як відомо, героєм повісті є прообраз близького друга Т. Шевченка, Івана Сошенка (1807–1876). Саме він познайомив Тараса з коло діячів культури Петербургу, що чинили неабиякий вплив на культурне життя в Україні, зокрема, Є. Гребінкою, В. Григоровичем, А. Венеціановим та ін. Ще до Петербургу він навчався в майстерні професора малювання Яна Рустема у Вільнюському університеті. Згодом Шевченко переказував його педагогічні настанови другові, поету і художнику Броніславу Залеському: «Шість років рисуй і шість місяців малюй і будеш майстром» [12:87].

Тарас Шевченко завершив навчання в Петербурзькій АМ у 1839 р., а вже у 1840 р. Академія була реорганізована через неефективність і реакційність виплеканої там методології академізму. Зокрема, були скасовані класи так званих казенних учнів (академістів), права яких були урівняні зі сторонніми учнями, були також розширені програми зі спеціальних дисциплін у збиток загальноосвітніх. По закінченні Академії Т. Шевченко отримав атестат на звання «некласного», або вільного художника, а згодом за виняткові успіхи в офорті Академія присвоїла йому звання академіка. Роки навчання у своєму «Щоденнику» Т. Шевченко назвав «незабутніми золотими днями» [13:39].

Відомо, що Тарас Шевченко був удостоєний двох срібних медалей, отримував стипендію від Товариства заохочення художників. Але від часу настання внутрішньої кризи 1941 р. він постійно переживає мрії і видіння рідної України, навіть занедбує навчальний процес, за що Товариство позбавило його стипендії. Утім, навчання Шевченка не виявилось б настільки стрімко успішним, якби не використання підтримки «Товариства заохочення художників» впродовж 1835–1844 рр., де поруч із ним пенсіонерами, тобто стипендіатами були земляки, колеги-художники С. Алексєєв, М. Сажин, А. Агін та ін. На діяльності цього Товариства та його прогресивній ролі у подальших дослідженнях слід зосередити окрему увагу. Товариство започаткувало прообраз сучасного менеджменту мистецько-освітньої діяльності.

У свою чергу, естетичне світобачення Шевченка мало безпосередній «учительський» вплив на колеги, майбутніх художників-педагогів. Зокрема, у своєму «Щоденнику художника» А. Мокрицький відзначає першочерговий вплив Шевченкових коментувань на розуміння творчості Рубенса, Ван-Дейка, Веласкеса, Гвідо, Аннібала, Корреджо, Пуссена, Ван-Дермеєра, Рюїсдаля, Клода Лоррена та інших [14:147]. Варто зазначити, що після навчання у Петербурзі, А. Мокрицький викладав курс «Теорії изящного» у Строганівському училищі та Московському училищі живопису і скульптури. Інший приятель Шев-

ченка, мистецтвознавець і письменник напівфранцузького походження, Д.Григорович, що двадцять років займав пост секретаря Товариства заохочення художників, також був однодумцем Тараса у плані втілення просвітницьких ідей епохи через освіту. Надалі цю ідею підхопив і втілював на практиці найпотужніший митець-педагог пост шевченківської доби – Ілля Рєпін, що став великим послідовником ідей Шевченка і ревним хранителем пам'яті про «Апостола свободи», як він уперше назвав Шевченка.

Ще один послідовник шевченківських естетичних ідей, художник Лев Жемчужников, один з активних апологетів розвитку художньо-промислової освіти в Україні, власною творчою практикою продовжив концепцію національного поетичного пейзажу Шевченка. Як і Т.Шевченко, Лев Жемчужников особливо захоплювався творчістю Рембрандта. Здійснивши творчу подорож Україною у 1852–1856 рр. до Чернігівської та Полтавської губерній, Жемчужников створив масу рисунків етнографічного характеру, які, однак, мають самостійну художню цінність. Згодом вони стали основою для створення альбому «Живописна Україна», що за назвою, змістом та задумом Жемчужникова мав стати продовженням Шевченкової «Живописної України»: «Люблячи й глибоко поважаючи Тараса Григоровича, я наважився назвати своє видання тим же ім'ям у пам'ять Шевченка. Нехай моя праця служить ніби продовженням колишньої праці Тараса Григоровича» [15:33].

Упродовж ХХ ст. було втілено в життя чимало заходів по вшануванню і розвитку шевченківських ідей у галузі художньої культури. Згадаємо хоча б кілька. Зокрема, низка мистецьких шкіл, що виникли чи були реформовані у 1920-ті рр., були названі іменем Кобзаря. У 1920–1925 рр. діяла Школа народного мистецтва ім. Тараса Шевченка в м. Умані, що була створена на базі перенесеної керамічної школи-майстерні с. Піковець. У 1937 р. була заснована Київська республіканська художня середня школа, що у 1939 р. отримала ім'я Тараса Шевченка. З початку «хрущовської відлиги» у 1965 р. у Київському музеї українського мистецтва відбулася виставка «Послідовники Т.Шевченка». Далі ця ідея повторилася в тематичних виставках «Т.Шевченко й вітчизняна художня культура його часу» (1989, ХХМ); «Шевченко та його час» (2004, ХХМ) та ін.

Та не лише в Україні ХХ ст., але й на еміграції зерна естетичної та мистецько-просвітницької доктрини Шевченка знайдуть свій резонанс і розвиток. Один із перших між вогнями II Світової війни, у Кракові 1942 р. на Кобзаря як ідеолога мистецтва вкаже послідовник-універсал (митець, мистецтвознавець, поет і публіцист) Святослав Гординський. Він процитує Шевченкові думки про призначення мистецтва, гідні світової мистецько-педагогічної класики: «Призначення красних мистецтв – подати очам або уяві красу і жах природи, життя держав і побут окремої людини, сили пристрастей і події, які вражають душу... пустелі Америки, береги Рейну, ...Може бути, що це один із відблисків душі, бо-

жеський і він докаже, що людина це громадянин світу, і що все високе, все прегарне знаходить відгомін у її душі. Що ж казати про те, коли одного погляду досить, щоб воскресити в нашій пам'яті батьківщину і звичаї її предків, і події, які яскраво відокремились від звичайного опису землі, де ми почали жити й почувати! Подвиг досягти цього великий, а можливе до того сприяння повинно становити наш обов'язок» [16:17–18].

Образ та ідеї Шевченка були однією з чільних тем творчості українських митців-педагогів на еміграції. Майже усі скульптори відтворювали образи великих постатей в українській історії, носіїв великих ідей та національних типів. Репрезентативно-монументальне скульптурне трактування Шевченка отримало нове життя у Європейських країнах та на американському континенті у творчості таких видатних митців, як Сергій Литвиненко, Петро Капшуненко, Михайло Черешньовський, Оксана Лятушинська, Ніна Левитська, Олександр Архипенко, Леонід Молодожанін та багато ін.

Близькість ідейних позицій у творчості митців на еміграції яскраво ілюструє постать одного з найбільших реформаторів у мистецтві скульптури ХХ ст. – Олександра Архипенка. Скульптор чітко визначав свої позиції і стосовно категорії національного у мистецтві. У з'ясуванні порушеної проблематики чітка позиція одного з найвидатніших українських митців-педагогів світового масштабу є показовою. Творчу спадщину О. Архипенка у різний спосіб і досі намагаються відділити від національної ідеї деякі мистецтвознавці. Маловідому відповідь О. Архипенка своїм українським землякам щодо цього процитував часопис «Свобода»: «Ми свідомі того, що дух народу опирається завжди на двох стовпах, одним з яких є політика, а другим культура. Вони не можуть існувати окремо і вони мусять йти та розвиватись в парі, бо один з них піддержує другий і разом вони становлять національну єдність» [17]. У шевченківські березневі дні 1953 р. Архипенко відповів на запитання, що спонукало його дати світові новий «архитвір» – третє у його творчості погруддя Тараса Шевченка: «...почуття своєї приналежності до української спільноти й бажання дати їй найдосконаліший портрет генія України, головно тепер, коли цього українського велетня намагаються представляти на свій лад ті самі, проти яких в головній мірі був скерований його гнів» [18]. Але тяглість впливу шевченкіани на творчу свідомість О. Архипенка не обмежується 1936, 1947 та 1953 рр. (дати створення погрудь Т.Шевченка – авт.), вона відзначається ним самим у наступній відповіді на запитання кореспондента: «Як довго Ви працювали над цим погруддям?.. – Як довго? – Отак уже з 50 років, відколи ідеї Шевченка почали доходити до моєї свідомості» [18].

Архипенко впродовж піввікової творчої праці надихався ідеалами Шевченка, водночас він вважав, що всі українські організації, доми й родини повинні перебувати в «приявності» ідей та образу Шевченка постійно [17]. Відповідно до цих тверджень не буде хронологічним порушенням розгля-

нутий приклад Архипенка узагальнити у контексті усієї тягlosti розвитку українського мистецтва першої половини ХХ ст. Задовольняючи насущні духовні потреби української еміграції в репрезентативно-меморіальній скульптурі, О. Архипенко водночас ставив і реалізував творчі завдання світового масштабу у неспівмірно більшій частині інших своїх творів, відповідаючи новітнім естетичним категоріям мистецтва.

Адже подаючи естетичний дороговказ для мистецької практики, Шевченко підкреслює вирішальне значення інтелектуального відбору перед простим чуттєво-емоційним образотворенням. Інтелектуальний творчий метод він називає подвигом і обов'язком. У підтвердження інтелектуальної домінантності над чуттєво-емоційною складовою у творчому методі Шевченка наведемо ще одну цитату з листа до Броніслава Залеського: «Без розумного осягнення краси людині не побачити всемогутнього Бога в дрібному листочку найменшої рослини» [19:119].

Висновки та перспективи. Нашляху інтелектуального і професійного самовдосконалення Шевченко, як бачимо, не обмежував творчий метод лише філософським спогляданням «великого в малому». Він опановував історію, археологію, архітектуру, скульптуру, географію, етнографію, історичний одяг і побуту культуру, ужиткове мистецтво і сакральні пам'ятки, філософію і поезію від античності аж до своєї доби. І найголовніше: здолавши глуху стіну академізму, Шевченко вивів нову естетичну категорію рідної Землі й Людини, що охопила діапазон від простого селянина до аристократа Духу. Цей творчо-педагогічний метод отримав безліч послідовників і нескінченне число форм реалізації у всіх видах і жанрах мистецтва. По-суті, Шевченко став засновником національної школи українського пейзажу та історичної картини в живописі і графіці. Очевидно, царизм не міг допустити остаточного затвердження за ним статусу викладача Київського університету, що слід вважати головною, прихованою причиною арешту. Через життєві обставини наміри Шевченка по розвитку мистецької освіти в Україні не були реалізовані сповна. Але в ідейному сенсі з нього все почалося. Саме він вперше писав у листах про потребу заснування академії мистецтв у Києві. І саме Шевченко став наріжним каменем для становлення національної мистецької школи України.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Тарас Шевченко – С. 380.
2. Жур П. Труды и дни Кобзаря. / П. Жур. – Люберцы: «Люберецкая газета», 1996. – 568 с.

3. ЦДІА України у Києві. – Ф. 442. – Оп. 1. – Спр. 8241. – Арк. 5.
4. Шербаківський В. Украинское искусство. [Рукопис] // ЦДАВО України. – Ф. 3864. – Оп. 1. – Спр. 2. – Арк. 51-98.
5. ЦДІА України у Києві. – Ф. 442. – Оп. 634. – Спр. 54.
6. Січинський В. Вісті з НТШ. Наукові доповіді // Свобода. – 07.04.1951. – 4.81. – С. 134.
7. Повесть Тараса Шевченка «Художник». Иллюстрации, документы. – К.: «Мистецтво», 1989.
8. Шевченківський словник. – Т. 1. – К., 1976.
9. Тарас Шевченко. Листи до різних осіб. Лист до В. Григоровича від 28 грудня 1843. Зібрання творів.: у 6т. – К., 2003. – Т. 6. – С. 25.
10. Тарас Шевченко. Документи та матеріали до біографії: 1814–1861. – К.: Вища школа, 1982. – С. 43.
11. Шевченко Т. Листи. – Т. X. – Чикаго, 2003. – С. 23.
12. Шевченко Т. Листи до Бр. Залеського від 10.02.1855 // Зібрання творів: у 6т. – К., 2003. – Т. 6. – С. 87.
13. Шевченко Т. Щоденник. – К., 2003.
14. Дневник художника А. Н. Мокрицкого. – М., 1975.
15. Попова Л. Лев Михайлович Жемчужников. – К., 1961.
16. Гордінський С. Тарас Шевченко маляр. – Київ, 1942.
17. Архипенко О. До моїх українських земляків // Свобода. – 1970. – 13 серпня.
18. Погруддя Тараса Шевченка – новий архитвір О. Архипенка // Свобода. – 1953. – 4 березня.
19. Шевченко Т. Лист до Бр. Залеського від 10, 15.02.1857. // Шевченко Т. Листи до різних осіб. Лист до Бр. Залеського від 10, 15.02.1857 // Тарас Шевченко. Зібрання творів. У 6т. – К., 2003. – Т. 6.

REFERENCES

1. Ogiyenko I. (My'tropolit Ilarion). Taras Shevchenko – S. 380.
2. Zhur P. Trudy y` dny` Kobzarya. / P. Zhur. – Lyuberczy: «Lyubereckaya gazeta», 1996. – 568 s.
3. CzDIA Ukrayiny` u Ky`yevi. – F. 442. – Op. 1. – Spr. 8241. – Ark. 5.
4. Shherbakivs`kyj V. Ukray`nskoe y`skusstvo. [Rukopy`s] // CzDAVO Ukrayiny`. – F. 3864. – Op. 1. – Spr. 2. – Ark. 51-98.
5. CzDIA Ukrayiny` u Ky`yevi. – F. 442. – Op. 634. – Spr. 54.
6. Sichy`ns`kyj V. Visti z NTSh. Naukovi dopovidi // Svoboda. – 07.04.1951. – 4.81. – S. 134.
7. Povest` Tarasa Shevchenka «Xudozhny`k». Y`lyustracy`y, dokumenty. – K.: My`stecztvo, 1989.
8. Shevchenkivs`kyj slovny`k. – T. 1. – K., 1976.
9. Taras Shevchenko. Ly`sty` do rizny`x osib. Ly`st do V. Gry`gorovy`cha vid 28 grudnya 1843. Zibrannya tvoriv.: u 6t. – K., 2003. – T. 6. – S. 25.
10. Taras Shevchenko. Dokumenty` ta materialy` do biografii: 1814–1861. – K.: Vy`shha shkola, 1982. – S. 43.
11. Shevchenko T. Ly`sty`. – T. X. – Chy`kago, 2003. – S. 23.
12. Shevchenko T. Ly`sty` do Br. Zaless`kogo vid 10.02.1855 // Zibrannya tvoriv: u 6t. – K., 2003. – T. 6. – S. 87.
13. Shevchenko T. Shhodenny`k. – K., 2003.
14. Dnevny`k xudozhny`ka A. N. Mokry`czkogo. – M., 1975.
15. Popova L. Lev My`xajlovy`ch Zhemchuzhny`kov. – K., 1961.
16. Gordy`ns`kyj S. Taras Shevchenko malyar. – Krakiv, 1942.
17. Arxy`penko O. Do moyix ukrajins`ky`x zemlyakiv // Svoboda. – 1970. – 13 serpnya.
18. Pogruddya Tarasa Shevchenka – novy`j arxy`tvir O. Arxy`penka // Svoboda. – 1953. – 4 bereznia.
19. Shevchenko T. Ly`st do Br. Zaless`kogo vid 10, 15.02.1857. // Shevchenko T. Ly`sty` do rizny`x osib. Ly`st do Br. Zaless`kogo vid 10, 15.02.1857 // Taras Shevchenko. Zibrannya tvoriv. U 6t. – K., 2003. – T. 6.

Стаття надійшла до редакції 5 липня 2018 р.

УДК 37.071.4:159.923.2: [-032.67: 75] (477)

Світлана КОНОВЕЦЬ,

*доктор педагогічних наук, професор;
академік Академії міжнародного
співробітництва з креативної педагогіки;
головний науковий співробітник лабораторії
громадянського та морального виховання
Інституту проблем виховання НАПН України,
м. Київ, Україна*

ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ЗРОСТАЮЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ ОБРАЗУ РІДНОЇ ЗЕМЛІ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

Коновець С. В. Патріотичне виховання зростаючої особистості засобами образу рідної землі у творах українських митців. У статті розглядаються питання, пов'язані з патріотичним вихованням зростаючої особистості за допомогою використання в педагогічному процесі зразків втілення образу рідної землі у творах українських митців.

Обґрунтовується актуальність проблем, які перед сучасною вітчизняною системою освіти ставить інтеграція України в європейський і світовий освітній простір, що вимагає конкретизації мети, перегляду завдань, змісту, методів виховання кожної зростаючої особистості на засадах громадянськості, патріотизму та духу українства. З огляду на це, патріотичне виховання розглядається як поліаспектний процес становлення зростаючої особистості шляхом розвитку та формування у неї патріотичної самосвідомості, особистісної свободи, гідності, національної відданості та самоствердження національно-культурної ідентичності.

Також обґрунтовується необхідність вирішення проблеми патріотичного виховання засобами різних мистецьких засобів. До того ж доводиться, що важливим резервом активізації патріотичного виховання є форми колективних і групових занять, які можуть бути досить результативними як в освітньому процесі, так й у виховній позакласній та позашкільній роботі, а також у громадських об'єднаннях. Відтак, додатково визнається, що впровадження не лише традиційних, але й інноваційних технологій до процесу патріотичного виховання засобами мистецтва робить його оптимальнішим та ефективнішим. Саме тому до зазначених освітніх форм, методів і технологій додається розгляд таких, як: порівняльний аналіз, моделювання, ігровий метод, дискусія, тренінг, метод проблемних та експериментальних ситуацій, колективна творча діяльність й інші. Педагогам, які здійснюють патріотичне виховання учнівської молоді мистецькими засобами пропонується використовувати у своїй практиці не лише матеріали, котрі подаються в різних інтернет-ресурсах, але і серії репродукцій, що друкуються у різних часописах, щорічниках, науково-теоретичній, енциклопедичній та методичній літературі психолого-педагогічного, мистецтвознавчого та фольклорно-етнографічного спрямування, а також – активніше реалізовувати процес патріотичного виховання учнівської молоді безпосередньо в умовах художніх музеїв, галерей, виставок, художніх майстерень тощо.

Презентуються можливості таких сучасних педагогічних технологій, як «КТС» (колективні творчі справи) і ознайомлення, сприймання та оцінювання творів українських митців у ході патріотичного виховання учнівської молоді. Відтак додатково обґрунтовується застосування інтеграції різних видів мистецтв (літератури, музики, хореографії, театру, дизайну та інших), що значно підвищує їх патріотично-виховний вплив, оскільки така тематична спрямованість базується на відзеркаленні різних актуальних, зокрема патріотичних проблем, які можуть бути цікавими об'єктами для творчого втілення кожною зростаючою особистістю.

Пропонується методичне забезпечення зазначеного процесу для його впровадження у педагогічну практику різних освітніх закладів та громадських об'єднань й зокрема – впровадження до освітнього процесу методичної розробки з використанням комплексу методів ознайомлення, сприймання, оцінювання та інтеграції різних видів мистецтва, а також методів «КТС» за темою «Образ рідної землі у творах українських митців».

Ключові слова: виховання зростаючої особистості, патріотичне виховання, образ рідної землі, твори українських митців, колективна творча діяльність, ознайомлення, сприймання та оцінювання мистецьких творів.

Konovets S. Patriotic Education of a Growing Personality by Means of the Image of the Native Land in the Works of Ukrainian Artists. The article deals with issues related to the patriotic upbringing of a growing individual through the use in the pedagogical process of samples of the embodiment of the image of their native land in the works of Ukrainian artists.

The urgency of problems, which before the modern national education system puts Ukrainians' integration into the European and world educational space, requires concreteness of purpose, review of tasks, content, methods of education of each growing person on the basis of citizenship, patriotism and spirit of Ukrainians is substantiated. In view of this, patriotic education is considered as a polyaspect process of becoming a growing person through the development and formation of her patriotic consciousness, personal free-

dom, dignity, national devotion and self-affirmation of national-cultural identity.

Also, necessity of solving the problem of patriotic education by means of various artistic means is substantiated. Moreover, it is proved that an important reserve of activation of patriotic education is the form of collective and group activities that can be quite effective both in the educational process, in educational extracurricular and out-of-school work, as well as in public associations. Therefore, it is further recognized that the implementation of not only traditional, but also innovative technologies to the process of patriotic education by means of art makes it more optimal and effective. For this reason, the following educational forms, methods and technologies are added to consider such as: comparative analysis, modeling, game method, discussion, training, method of problem and experimental situations, collective creative activity, and others. Teachers who carry out patriotic education of pupils young people with artistic means are invited to use in their practice not only materials supplied in various Internet resources but also a series of reproductions printed in various periodicals, annual scientific-theoretical, encyclopedic and methodological literature of psychological-pedagogical, art criticism and folklore-ethnographic orientation, as well as – to actively implement the process of patriotic education of student youth directly in the conditions of art museums, galleries, exhibitions, art workshops, etc.

Possibilities of such modern pedagogical technologies as “CCW” (collective creative works) and acquaintance, perception and evaluation of works of Ukrainian artists during the patriotic upbringing of pupils’ youth are presented. Therefore, the application of the integration of different types of arts (literature, music, choreography, theater, design, etc.) is further substantiated, which greatly increases their patriotic and educational influence, since such a thematic orientation is based on the reflection of various relevant, in particular, patriotic problems that may be interesting for creative incarnation by each growing personality.

The methodological support of this process is proposed for its introduction into the pedagogical practice of various educational institutions and public associations, and in particular the introduction of a methodological elaboration into the educational process using a set of methods for the familiarization, perception, evaluation and integration of various types of art, as well as the methods of the “CCW” on the topic “The image of native land in the works of Ukrainian artists”.

Key words: education of a growing person; patriotic education, image of the native land, works of Ukrainian artists, collective creative activity, acquaintance, perception and evaluation of artistic works.

Постановка проблеми. В умовах національного відродження українського суспільства особливого значення набуває патріотична функція освіти та виховання, що передбачає у відповідності з положеннями Національної стратегії розвитку освіти України у 2012–2021 рр. підвищення якісного рівня виховання на засадах гуманістичної і гуманітарної спрямованості щодо духовних цінностей та прирощення спадщини вітчизняних і світових культурних та педагогічно-методичних надбань.

З огляду на зазначене, складні проблеми перед сучасною вітчизняною системою освіти ставить інтеграція України в європейський і світовий освітній простір, що вимагає конкретизації мети, перегляду завдань, змісту, методів виховання кожної зростаючої особистості на засадах громадянськості, патріотизму та духу українства. Таким чином, сьогодні патріотичне виховання має розглядатися й актуалізовуватися як поліаспектний процес становлення зростаючої особистості шляхом розвитку та формування у неї патріотичної самосвідомості, особистісної свободи, гідності, національної відданості та самоствердження національно-культурної ідентичності.

А ще у контексті врахування особливостей патріотичного виховання зростаючої особистості необхідно брати до уваги розгляд сутності таких базових категорій як: індивід (окрема особа, яка має здатність самій продукувати життєву активність, ставати суб’єктом і об’єктом соціальних стосунків та мати певний рівень знань і засобів задля таких проявів), особистість (людина, яка має здатність усвідомлювати не лише взаємини з дійсністю, але і свої власні життєві принципи та ідеали й формувати шляхи їх реалізації), індивідуальність (прояв у людини темпераменту, характеру, звичок, інтересів, здібностей, стилю діяльності, а також таких якостей пізнавальних процесів як: сприймання, пам’яті, мислення, уяви) – тобто розглядати становлення зростаючої особистості як суб’єкта пізнання й активного вдосконалення духовного і матеріального світу, а також суспільства і самої себе. Окрім того, слід обов’язково враховувати сутність феномену «Я», стосовно якого нині існує декілька трактувань, з-поміж яких на увагу заслуговують такі: «Я» – як форма фіксації внутрішньої єдності та центрального самозосередження сформованої людської свідомості; «Я» – як найбільш виправданий та достовірний вихідний пункт для розгортання будь-яких усвідомлень та актів думки в силу його самонаданості та незаперечної очевидності; «Я» – як один із шарів людської психіки, що уособлює свідоме [6].

Мета статті полягає у розгляді й обґрунтуванні актуальності проблем, пов’язаних з патріотичним вихованням зростаючої особистості шляхом розкриття образу рідної землі у творах українських митців.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Теоретичною основою окресленої проблеми є особливі цінні переконання академіка Івана Беґа, який вважає патріотизм складним і багатограним поняттям, що базується на любові до Батьківщини, укра-

їнського народу, турботі про своє та його благо, сприянні утвердженню України як суверенної, правової, демократичної, соціальної держави, а носієм патріотизму – саму людину, завдяки творчій праці, любові, відданості Батьківщині якої розвивається почуття патріотизму.

У такому контексті варто наголосити на безумовній результативності використання у патріотичному вихованні зростаючої особистості таких форм впливу, як: педагогічні технології, диспути, творчі діалоги, імпровізації; педагогічні, ділові та рольові ігри; тести, тренінги, вправи з артистизму та командної творчості, онлайн зустрічі та дискусії, образотворчість, етнодизайн, символдрама, театралізація, музична терапія, пластикодрама – тобто самореалізація і самоствердження особистості у різних видах і жанрах мистецтва та творчої діяльності. Необхідно також визнати, що впровадження не лише традиційних, але й інноваційних технологій до процесу патріотичного виховання дійсно робить його оптимальнішим та ефективнішим.

Отже, з метою визначення достатнього і необхідного балансу використовуваних у виховній практиці патріотично й творчо спрямованих педагогічних технологій, доцільно розглядати їх дієвість та ефективність не лише у різних закладах освіти, але і в громадських об'єднаннях.

Зокрема, для результативного впливу різних педагогічних технологій на патріотичне виховання учнівської молоді вбачається доцільним використовувати такі з них, як: особистісно зорієнтовану технологію (Б. Косов, В. Серіков, І. Якіманська); «вальдорфську педагогіку» (Р. Штейнер); технологію саморозвитку (М. Монтессорі); технологію розвивального навчання (Л. Занков, Д. Ельконін); технологію формування творчої особистості (В. Давидов, Д. Ельконін); проектно-моделюючу технологію (Дж. Д'юї); нові інформаційні технології (С. Пейперт); технологію імітаційного (ігрового) навчання (В. Рибальський, П. Олійник); технологію створення ситуації успіху (А. Белкін); технологію взаємодії та інтеграції різних видів мистецтва (Г. Шевченко, Б. Юсов); технологію колективних творчих справ – «КТС» (І. Іванов).

Виклад основного матеріалу. Відомо, що важливим резервом активізації патріотичного виховання є форми колективних і групових занять, які можуть бути досить результативними як в освітньому процесі, так й у виховній позакласній та позашкільній роботі. Адже у спільній взаємодії не лише одного, а навіть декількох учнівських гуртів (чи громадських об'єднань) може здійснюватися справжня співтворчість, яка дарує радість і духовне та емоційно-естетичне задоволення як колективу в цілому, так і його окремим представникам зокрема.

Проблеми колективного виховання не нові, але дуже актуальні та злободенні. Саме тому нині все гостріше відчувається необхідність активізації й адаптації до сучасних умов висновків класиків педагогіки ХХ ст. Антона Макаренка та Джона Д'юї, котрі, як відомо, у питаннях виховання зростаючої особистості в колективі мали подібні концептуаль-

ні позиції. До згаданих педагогів доцільно додати й відомого українського дослідника Михайла Красовицького, який засвідчував, що останнім часом все поширенішим у різних країнах світу стає напрям «community» (спільної діяльності колективу або групи), що зазвичай реалізується у вигляді: клубів за інтересами; загонів скаутів; благодійних; спортивних; творчих та інших колективних формувань.

Окрім того, все ширшого впровадження набуває підготовка і проведення такої колективної форми, як «КТС» (колективної творчої справи), котра має свою плідну історію відносно діяльності у різних навчально-виховних закладах з досвідом організації та здійснення колективних творчих заходів за окресленою методикою І. Іванова для залучення до них учасників будь-якого віку, в тому числі й учнівської молоді.

Проте, необхідно підкреслити, що маючи багато схожих естетико-виховних факторів відносно патріотичного впливу на зростаючу особистість, деякі сучасні заходи все ж мають певні відмінності від традиційних «КТС», оскільки в сьогочасних умовах їх основним та найважливішим принципом є масова колективна творчість учнівської молоді не лише у закладах освіти, але й у різноманітних громадських об'єднаннях.

Доречним та цілком відповідним сучасним вираженням щодо патріотичного виховання зростаючої особистості вбачається впровадження до процесу проведення «КТС» інтеграції різних видів мистецтв (літератури, музики, хореографії, театру, дизайну та інших), методів ознайомлення, сприймання та оцінювання мистецьких творів, що значно підвищує їх патріотично-виховний вплив. Зазвичай певна тематична спрямованість базується на відзеркаленні різних актуальних, зокрема, патріотичних проблем, які можуть бути цікавими об'єктами для творчого втілення (наприклад, «Моя країна – Україна», «Українська хата», «Неначе писанка – село», «Мое улюблене місто» тощо). Отже, як підтверджує практика, саме у такому контексті колективна творча справа насправді стає суто виховною подією, стимулюючи не лише творчі потреби, спроможності та прагнення до прекрасного в учасників «КТС», але і виконує основні завдання патріотичного виховання кожної зростаючої особистості.

Висновки. Отже, у підсумку можна зазначити, що сьгодні у вітчизняній педагогічній теорії і практиці розробляється та реалізується чимало форм і методів впливу різноманітних мистецьких засобів для патріотичного виховання учнівської молоді. Тому необхідно додатково визнати, що впровадження не лише традиційних, але й інноваційних освітніх технологій до зазначеного процесу дійсно робить їх виховний вплив на кожну зростаючу особистість відчутним і результативним. Таким чином, у сучасній вітчизняній педагогічній теорії і практиці для патріотичного виховання зростаючої особистості розробляється та реалізується чимало форм і методів різноманітних мистецьких засобів. Так, зокрема, значний патріотично-виховний вплив мають тематичні добірки пропонованих для озна-

йомлення, сприймання та оцінювання вітчизняних художніх творів, серед яких: «Образи героїв – захисників Батьківщини у різних видах українського мистецтва»; «Народні звичаї та обряди в українському образотворчому мистецтві»; «Образ рідної землі у творах українських митців» та інші.

Відтак, для застосування в патріотичному вихованні зростаючої особистості творів українських митців пропонується методична розробка з використанням комплексу методів ознайомлення, сприймання, оцінювання та інтеграції різних видів мистецтва, а також методів «КТС» (колективної творчої справи) за темою «ОБРАЗ РІДНОЇ ЗЕМЛІ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ».

МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА

проведення колективного заняття за темою: «ОБРАЗ РІДНОЇ ЗЕМЛІ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ»

Мета: сформувати в учнівської молоді необхідні знання та уявлення про образ рідної землі, як особисте, духовне та культурне середовище (з національними, релігійними, родинними й іншими цінностями), в якому відбувається патріотичне становлення зростаючої особистості.

Організаційно-методична інформація: для здійснення повноцінного цілісного ознайомлення, сприймання та оцінювання мистецьких творів людина, передусім, має володіти певним запасом і рівнем знань, умінь, уявлень та навичок у зазначеній галузі. При цьому варто пам'ятати те, що процес ознайомлення традиційно спрямовується, передусім, на задоволення пізнавально-інформаційних потреб, а основною метою сприймання та оцінювання є цілісне пізнання мистецького твору, відчуття його образної природи в єдності форми і змісту та орієнтування щодо оцінки його основних духовних і естетичних цінностей.

Щоб кожна зростаюча особистість була спроможна не лише інтуїтивно, а й свідомо сприймати красу довкілля та його художньо-образне відображення в творах мистецтва, у неї, насамперед, мають бути розвиненими: творче мислення, пам'ять, інтелект, уява, асоціативність, інтуїція, спостережливість. Саме ці особистісні якості дають індивіду змогу насправді не лише споглядати світ прекрасного, милуватися, захоплюватися ним, але й адекватно оцінювати його, а згодом навіть успішно самореалізовуватися у власній творчості. Помітно сприяє цьому і методично забезпечене розширення кола занять з ознайомлення, сприймання та оцінювання мистецьких творів за рахунок їх якісно змістовної побудови.

Звичайно, за вимогами педагогічних методик кожному окремому заняттю має «відповідати» певний набір форм, методів і методичних прийомів. Для прикладу разом з відомими з них варто назвати й такі недостатньо поширені але інноваційні, як: порівняльний аналіз, моделювання, ігровий метод, дискусія, тренінг, метод проблемних та експериментальних ситуацій, колективна творча діяльність тощо. Наразі, зважаючи на це, можна поради-

ти педагогам, які здійснюють патріотичне виховання учнівської молоді мистецькими засобами, використовувати у своїй педагогічній практиці не лише матеріали, котрі подаються у різних інтернет-ресурсах, але і серії репродукцій, що друкуються у різних часописах, щорічниках, а також – науково-теоретичну, енциклопедичну та методичну літературу психолого-педагогічного, мистецтвознавчого та фольклорно-етнографічного спрямування. Та особливу увагу доцільно приділяти роботі із колективного ознайомлення, сприймання та оцінювання мистецьких творів безпосередньо в умовах художніх музеїв, галерей, виставок, художніх майстерень, оскільки результативність сприйняття художнього оригіналу завжди значно вища від споглядання будь-якої, навіть дуже високоякісної копії чи репродукції.

Організація ознайомлення, сприймання та оцінювання творів мистецтва: заняття з ознайомлення, сприймання та оцінювання творів за темою «Образ рідної землі у творах українських митців» слід розпочати з розповіді педагога (з паралельною демонстрацією наочності) та організації власне сприймання творів пейзажного жанру в інтерпретації українських художників.

У змісті розповіді доцільно згадати і мудрий вислів геніального художника Леонардо да Вінчі «В наставниці я взяв собі природу, вчительку усіх учителів...» оскільки саме природа насправді виступає найпершою в художньому втіленні середовища, де живе, розвивається, творить людина. Природа відображується в мистецтві у всіх своїх царинах: світі рослин, живих істот, різних ландшафтів, краєвидів, а також у будовах та інших об'єктах людської діяльності. Тому найбільша повнота візуального, художньо-естетичного відображення прекрасної природи притаманна творах пейзажного жанру. Адже саме пейзажний жанр являє собою найвищий ступінь художньо-образного освоєння природи, постійно нагадуючи людині про реальну природу та формуючи почуття любові до рідної землі та її одухотвореної краси.

В українському образотворчому мистецтві пейзажний жанр існує понад триста років. Відомо, що пейзаж у творах українських митців займає помітне місце серед найкращих досягнень вітчизняної і світової художньої культури. Більшість таких творів мають особливе виховне значення, оскільки допомагають людям захоплюватися красою природи, красою життя, красою рідної української землі.

Для оптимальної організації процесу ознайомлення, сприймання та оцінювання творів за темою «Образ рідної землі у творах українських митців» передусім необхідно активізувати увагу юних глядачів, – іншими словами забезпечити так звану «установку на сприйняття». До того ж необхідно підготувати достатню кількість якісного візуально-вербального матеріалу та інших естетичних засобів навчання, зокрема – відповідних темі колективного заняття фрагментів музично-літературних творів. Наприклад, корисним вбачається використання у ході ознайомлення, сприймання та оціню-

вання творів українських митців за темою «Образ рідної землі» відомої пісні «Стежина» на музику Платона Майбороди і слова Андрія Малишка, а також цитування деяких поетичних творів українських поетів.

Унаочнення для колективного заняття за темою «Образ рідної землі»:

I. Візуально-ілюстративний блок:

а) *Твори образотворчого мистецтва*: Тараса Шевченка – серія «Мальовнича Україна», «Хата батьків», «Селянська родина», «На пасиці», «В Решетилівці» та ін.; Григорія Світлицького – «Хата в місячну ніч»; Володимира Орловського – «Жнива»; Сергія Васильківського – «Козача левада»; Сергія Світославського – «Вечір в степу»; Петра Левченка – «Водяний млин»; Миколи Пимоненка – «Перед грозою»; Архипа Куїнджі – «Українська ніч»; Карпа Ткаченка – «Над великим шляхом»; Дмитра Шавикіна – «Вечір на Дніпрі»; Миколи Бурачека – «Золота осінь»; Олексія Шовкуненка – «Повінь. Конча Заспа»; Миколи Глушченка – «Сонце на морі»; Йосипа Бокшая – «Хустський замок», «Синевирські полонини»; Тетяни Яблонської – «Травень», «Літо», «Тиша»; Василя Скакандія – «Сонячний день», «Верховинський мотив», «Подих осені» та ін.

б) *Художні фотографії та аматорські роботи* із зображеннями української природи.

II. Вербально-музичний блок:

а) *Запис пісні* «Стежина» (муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка).

б) *Фрагменти з віршів українських поетів*: Т. Шевченка, Л. Українки, О. Олеся, М. Кузьменка, В. Залізняка, А. Демиденка, В. Крищенко.

- **Тараса Шевченка:**

«Село...»

*І серце відпочине,
Село на нашій Україні –
Неначе писанка, село,
Зеленим гаєм поросло.
«Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають ідучи дівчата,
А матері вечерять ждуть».*

- **Лесі Українки:**

*«Коли вітер у полі колихне колосок,
Кожне дерево в лісі має свій голосок.
То сумну, то веселу пісню слухає ліс...
Затремтить, як на сполох, осиковий лист».*

- **Олександра Олеся:**

*«Гроза пройшла... зітхнули трави,
Квітки голівки підняли,
І сонце тепле і ласкаве
Спинило погляд на землі».*

- **Миколи Кузьменка:**

*«Вечір. Гай. В повітрі тихо,
Повно зорь в блакиті.
Чути, десь дзюрчить струмочок
І шепочуть віти.
Чути, дзвінко соловейко*

*Тьохка на калині...
Рай! Це справжній рай
В нашій славній Україні!».*

- **Василя Залізняка:**

*«Де степ широкий, наче море,
Де дише пахощами гай,
Де небо зоряне, прозоре –
То мій святий, чудовий край.
Де житом ниви зеленіють,
Да пісня жалібно луна,
Де хати в вишниках біліють –
То мила, рідна сторона».*

- **Андрія Демиденка:**

*«Україно!
Під небом твоїм
Калинові пливуть острови,
У зеленех вітрилах
Вишневі гудуть заметілі!».*

- **Вадима Крищенко:**

*«Під синім небом України
Золотилися жита,
У чулім серці воедино
З'єдналася палітра та».*

На цьому етапі заняття бажано організувати колективне обговорення запропонованої теми (на підставі ознайомлення з художніми творами різних видів мистецтв, що були сприйняті юними глядачами й слухачами).

Орієнтовний зміст естетичної оцінки твору пейзажного жанру:

- 1) Назва твору, його автор.
- 2) Опис місця дії.
- 3) Власна інтерпретація сюжету.
- 4) Опис представлених явищ природи.
- 5) Відповідність реальності.
- 6) Аналіз композиційного вирішення (виділення планів, розміщення та підпорядкованість деталей тощо).
- 7) Оцінка колірної вирішення.
- 8) Визначення та оцінка художньої техніки виконання.
- 9) Визначення образності твору (виявлення художнього образу).
- 10) Висловлення особистого враження від споглядання твору мистецтва.
- 11) Використання в оцінці відносно сприйнятого твору різних мовних засобів (асоціативних аналогій, зіставлень, порівнянь, метафор, епітетів тощо).

Орієнтовний зразок відгуку на мистецький твір пейзажного жанру: Сергій Васильківський. «Козача левада» (1893 р.).

На цій картині зображено низину біля ставка на узліссі в ясний літній день. Над луговою поляною неширокою смугою звелися дерева, а над ними більш як наполовину картини – небо. Пишні дерева утворюють гарний затишок. Луг, трава, вода – все повиито теплою імлю жаркого літнього дня.

Соковита трава різних колірних відтінків м'яким килимом устеляє простір левади. Величні дерева праворуч – нібито могутні велетні, що охоро-

няють цей благодатний спокій. Біля них відпочивають люди, насолоджуючись ясним днем та вологою левади.

А неподалік від переднього плану, посеред низини, біля води – воли. Їхні постаті динамічні. Навіть здається, що вони от-от почнуть пити чисту джерельну воду і тоді можна буде почути певні звуки.

Художник на цій картині відтворив реальну, повсякденну сцену. Тому весь пейзаж та його окремі деталі викликають почуття, ніби подібне вже зустрічалося нам у дійсності. Відтак, знайомими здаються і ясне небо із золотими хмаринками, і дерева, і кущі, і різнотрав'я, і світлі плями води на зеленому лузі, і повітря, що аж дзвенить від спеки та співу невидимих комах. Цей пейзаж виконано у блакитно-золотавій гамі, палітра твору багата на найтонші відтінки та колірні сполучення.

Картина «Козача левада» досконало реалістична та романтично-образна водночас. Її автор, художник С. Васильківський, прискіпливо зобразив кожну деталь, не забуваючи при цьому про головне – втілення невмирущої краси рідної землі. Він зробив це так натхненно і майстерно, що глядачі без сумніву відчувають не лише почуття великої любові митця до рідного краю, але й своє власне захоплення від милування цією величною й гармонійною красою.

Словник використуваних термінів і понять:

КОМПОЗИЦІЯ (лат.) – побудова художнього твору відносно його змісту.

ЖАНР (фр.) – стійкий різновид образно-композиційної будови художнього твору.

ПЕЙЗАЖ (фр.) – зображення природи, міст, архітектурних споруд.

ПАННО (фр.) – декоративний або малярський твір, призначений для оздоблення стіни чи стелі.

РЕПРОДУКЦІЯ (фр.) – масове відтворення художнього оригіналу поліграфічним, фотографічним або електронним способом.

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ – засіб відображення дійсності у мистецтві (або абстрактної ідеї в конкретно-чуттєвій формі).

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ (лат.) – тлумачення, пояснення змісту чого-небудь.

Організація колективної образотворчої діяльності за методами «КТС»: приступаючи до наступного етапу даного заняття, слід провести колективне обговорення мети, завдань та основних виражальних засобів для створення за методами «КТС» (колективної творчої справи) декоративно-живописного панно за темою «Образ рідної землі».

Відтак, щоб краще зацікавити учасників «КТС», необхідно цілеспрямовано «підключити» їх до планування й поетапного здійснення такої колективної образотворчої діяльності. Тому спочатку колектив виконавців «КТС» має розподілитися (за власним вибором кожного) на декілька груп:

- художників-проектантів (які визначатимуть загальний задум та композицію майбутнього панно);

- художників-майстрів (які виконуватимуть різні види декоративних і малярських робіт при створенні панно);

- художників-«підмайстрів» (які допомагатимуть всім учасникам, виконуючи такі нескладні дії, як: розведення фарб, вирізування та наклеювання певних деталей тощо).

Далі, учасники-виконавці «КТС», розкуто, у творчій атмосфері й у відповідності до задуму та колегіально обраному варіанту композиційного вирішення (наприклад, пейзажу із зображенням ланів, садків, річок, гір, степів, сільських або міських будов та ін.) за власною уявою створюватимуть конкретні елементи колективного панно, а найбільш активні й вправні компонуватимуть їх на стіні чи дошці за допомогою різних засобів та приладдя. При цьому юні художники мають змогу в будь-який момент підходити до панно, підмальовуючи або підклеюючи те, що вони вважають за потрібне.

Педагог має спостерігати за колективною творчою діяльністю учасників-виконавців «КТС», лише деколи коригуючи їхні дії (у плані підтримки позитивної емоційно-психологічної атмосфери та регулювання раціонального використання часового ресурсу). Зазвичай у такій творчій роботі з великим задоволенням беруть участь абсолютно всі залучені до цієї колективної роботи, оскільки завдяки колективно-творчому методу «КТС» кожен з них має змогу повною мірою відчути безпосередню причетність до загальнозначущої справи, особисту самодостатність, емоційне задоволення («почуття успіху») та найголовніше – виявити і свою особисту любов до рідного краю, до України. Адже милуючись створеною гуртом роботою вони пишуться собою, один одним та відчувають справжню силу і радість колективної творчості й власні патріотичні почуття до рідної Батьківщини.

УДК 76:061.4

Олег РУДЕНКО,

доцент кафедри книжкової та станкової графіки
Української академії друкарства,
кандидат мистецтвознавства,
м. Львів, Україна

**ЗДОБУТКИ ВИПУСКНИКІВ ТА СТУДЕНТІВ
УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ ДРУКАРСТВА
НА ВИСТАВЦІ «LEOPOLIS-2016»**

Руденко О. В. Здобутки випускників та студентів Української академії друкарства на виставці «Leopolis-2016». У статті досліджується творча діяльність молодих митців, які навчалися в Українській академії друкарства, здобули графічну освіту і продемонстрували свої досягнення на міжнародній мистецькій виставці графіки «Leopolis-2016». Їх праці засвідчили, що класичні графічні техніки – естамп, а особливо офорт, не втратили свого мистецького значення і розвиваються далі. Офорт викликає зацікавлення серед широкого кола глядачів та поціновувачів мистецтва. Показано на конкретних прикладах, як молоді викладачі та студенти кафедри книжкової та станкової графіки розвивають та вдосконалюють свої навички у цьому напрямку.

Ключові слова: графіка, освіта, виставка, естамп, офорт, друк, екслібрис, митець.

Руденко О. В. Достижения выпускников и студентов Украинской академии книгопечатания на выставке «Leopolis-2016». В статье исследуется творческая деятельность молодых художников, которые учились в Украинской академии печати, получили графическое образование и продемонстрировали свои достижения на международной художественной выставке графики «Leopolis-2016». Их работы засвидетельствовали, что классические графические техники – эстамп, а особенно офорт, не потеряли своего художественного значения и развиваются дальше. Офорт вызывает интерес среди широкого круга зрителей и ценителей искусства. Проиллюстрировано на конкретных примерах, как молодые преподаватели и студенты кафедры книжной и станковой графики развивают и совершенствуют свои навыки в этом направлении.

Ключевые слова: графика, образование, выставка, эстамп, офорт, печать, экслибрис, художник.

Rudenko O. V. Achievements of Graduates and Students of the Ukrainian Academy of Printing at the Exhibition «Leopolis-2016». The article explores the works created by student-artists and young graphics alumni of the Ukrainian Academy of Printing who demonstrated their achievements at the international art exhibition «Leopolis-2016». The craftsmanship embedded in their art shows that classical graphic techniques of printed engraving, especially etching, have not lost their artistic value and have been developing further on. Their etchings raised interest on the part of a wide range of viewers and art lovers. Concrete examples testify to the development and harnessing of the skills by the young teachers and students of the Chair of Book and Easel Graphics. The exhibited works display an appropriate level of professionalism, and the complexity and relevance of themes and issues addressed by the young artists.

Keywords: graphics, education, exhibition, prints, etching, printing, ex-libris, artist.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Тарас Шевченко.* Кобзар. Ювілейне видання до 200-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка. – Х.: Видавничий дім «ШКОЛА», 2014.
2. *Безхутрий М. М.* Сергій Васильківський. Альбом., – К., 1987.
3. *Билецкий П. А., Владич Л. В.* Живопись Украины: Альбом. – Л., 1976.
4. *Бугаєнко І. Н.* Яблонська Т. Живопис. Графіка. Альбом. – К., 1991.
5. *Касян В. І.* Шевченко – художник. Альбом. – К., 1964.
6. *Петрушенко В. Л.* Філософія: короткий навчальний словник: терміни і поняття. – Львів: Магнолія – 2006, 2009.
7. *Самотулка Т.* Історія України в іграх. Захисники рідного вогнища. Історичні ігри для новачат. – Київ-Нью-Йорк, 1995. – Т. I.
8. *Україно, мене моя! Сповідь: поезії, писанки...* – К., 1993.
9. *Український живопис: Сто вибраних творів.* Альбом. – К., 1989.

REFERENCES

1. *Taras Shevchenko.* Kobzar. Yuvilejne vy'dannya do 200-richchya z dnya narodzhennya T. G. Shevchenka. – X.: Vy'davny'chy'j dim «ShKOLA», 2014.
2. *Bezхutry'j M. M.* Serhij Vasy'l'kivs'ky'j. Al'bom., – K., 1987.
3. *By'leczy'j P. A., Vlady'ch L. V.* Zhy'vopy's` Ukray`ny: Al'bom. – L., 1976.
4. *Bugayenko I. N.* Yablons`ka T. Zhy'vopy`s. Grafika. Al'bom. – K., 1991.
5. *Kasiyan V. I.* Shevchenko – xudozhny`k. Al'bom. – K., 1964.
6. *Petrushenko V. L.* Filosofiya: korotky'j navchal`ny'j slovny`k: terminy` i ponyattya. – L`viv: Magnoliya – 2006, 2009.
7. *Samotulka T.* Istoriya Ukrayiny` v igrax. Zaxy`sny`ky` ridnogo vogny`shha. Istory`chni igry` dlya novachat. – Ky`yiv-N'yu-Jork, 1995. – T. I.
8. *Ukrayino, nene moya! Spovid': poeziyi, py`sanky`...* – K., 1993.
9. *Ukrayins'ky'j zhy'vopy`s: Sto vy`brany`x tvoriv.* Al'bom. – K., 1989.

Стаття надійшла до редакції 5 травня 2018 р.

© Олег Руденко, 2018

Постановка проблеми. Українська графіка в часи незалежності нашої держави інтенсивно розвивається і формує нове обличчя. Поряд зі старшим поколінням графіків, праці яких стали вже класичними, своє місце в мистецтві «завойовують» молоді митці. Вони беруть все найкраще від попередників, але разом з тим приносять в естампну графіку своє світосприйняття. Їх здобутки, можливо, ще не такі вагомі, але якщо вони й надалі плідно працюватимуть, то за десятиліття ми матимемо когорту видатних митців-графіків. Поки що вони нас вражають своїм молодечим запалом, гострим відчуттям часу та наполегливим опануванням технічних сторін глибокого друку. Всі вони навчаються, або недавно закінчили вищий навчальний заклад – Українську академію друкарства, яка готує фахівців в галузі образотворчого мистецтва та дизайну. Можемо побачити як вищезгаданий навчальний заклад працює над проблемою підготовки митців, які отримують відповідну освіту і формуються професійно. Поряд з комп'ютерною графікою тут навчають класичним технікам друку, таким як офорт, ліногравюра, ксилографія. Виставка «Leopolis-2016» показує нам пошуки та здобутки молодих митців в концептуальному та технічному напрямку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецтвознавчим дослідженням української графіки займаються знані фахівці Роман Яців [1; 2], Ольга Лагутенко [3], Орест Голубець [4]. Вони беруть до уваги історичний контекст епохи, соціальні зміни та застосовують порівняльний аналіз, показуючи розвиток графіки впродовж двадцятого століття. Оксана Ламонова, пишучи про графіку 1990-2000-их років, відзначає «високий професіоналізм» та «філософську глибину» творів мистецтва [5:801]. Важливими є навчальні матеріали, які присвячені різним технікам естампу і належать професіоналам своєї справи у Києві [6] та Харкові [7]. Особливої актуальності набувають праці про сучасний стан графічного мистецтва в осередках, де готують майбутніх фахівців. Це, передовсім, методичні та навчальні матеріали, які висвітлюють технічні особливості офорту [8] та світоглядні позиції пов'язані з естампом [9; 10]. З'являються численні статті присвячені окремим графікам, які творять актуальне мистецтво. На наш погляд потрібно активніше розширювати ореол дослідження творчості та здобутків молоді.

Метою цього дослідження є проаналізувати праці випускників Української академії друкарства останніх років, їх зацікавлення різними темами та техніками. Показати стан сучасного графічного мистецтва в освітньому закладі, який готує книжкових та станкових графіків.

Виклад основного матеріалу. Напрямок образотворчого мистецтва, де навчають книжковій та станковій графіці в Українській академії друкарства, завжди пишався своїми випускниками, які достойно представляли художні досягнення в Україні та поза її межами. В 2016 році студенти, молоді викладачі та недавні випускники взяли участь у за-

ході пов'язаному з презентацією графічної творчості. Восени, в рамках Міжнародного мистецького форуму графіки «Leopolis-2016», головою оргкомітету якого був Роман Білявський, третього листопада у Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові, було відкрито виставку графіки, де знаходилися праці молодих художників. В п'яти залах музею експонувалося 237 робіт у різних класичних техніках друку. Свої твори показали представники 32 країн світу. Графіки не тільки з України, але й з Європи, Азії, Африки, Північної та Південної Америки.

Ця виставка графіки не є першою в незалежній Україні, як було анонсовано на її відкритті, а найнаймні наступною після «Інтердруку» 1992 року. Якщо ж взяти до уваги перший незалежний показ графіки у Львові 1990 року, за часів «доживаючої» останні дні Радянської імперії – «Інтердрук'90», – то третьою по рахунку. Бієнале «Інтердрук» вказаних років були організовані українськими митцями Ігорем Подольчаком, Михайлом Москалем за сприяння Музею історії релігії та її тодішнього директора Володимира Гаюка і при підтримці клубу «Культурні ініціативи» та допомозі ряду інших організацій [11]. На той час це був прорив «залізної» стіни тоталітарного суспільства, адже український глядач міг ознайомитися з роботами з усіх куточків світу – свіжий подих з-за кордону, який, поряд з іншими факторами, примусив систему врешті-решт капітулювати. Отже, якщо брати виключно графічне мистецтво з залученням закордонних фахівців, то міжнародна виставка «Leopolis-2016» є спадкоємницею традицій «Інтердруку'90-92», які мали місце у Львові, що є надзвичайно позитивним фактором для графічної культури нашої Батьківщини. Однак, в порівнянні з попередніми показами, задум було реалізовано не повністю, адже до відкриття виставки не було випущено каталогу і вона мала досить короткий час тривання. Також відомі львівські графіки, такі як О. Денисенко, С. Іванов, Б. Пікулицький, В. Дем'янишин та ін. з різних суб'єктивних причин не взяли у ній участі.

Серед численних естампів на виставці, на наш погляд слід було звернути увагу на роботи десяти молодих випускників Української академії друкарства, які вийшли з майстерні заслуженого художника України Сергія Ілліча Іванова [12]. Роботи цікаві, тому що належать графікам, які починають свою мистецьку кар'єру і перед ними відкривається щасливе творче майбутнє. Вони не побоялися взяти участь у виставці «Leopolis-2016», показавши суспільності власні здобутки. Серед них викладачі кафедри книжкової та станкової графіки Юля Процишин, Марія Пляцко, Михайло Дрімайло. Випускники, які торують самостійний шлях у мистецтві Богдан Пилипушко, Валентин Колонтай, Мар'яна Мирошниченко, тоді ще магістри (2016/17 навч. року), а тепер вільні художники Маргарита Журунова, Богдан Локатер. Також студентка бакалаврської (2016/17 навч. року), а пізніше магістерської програми Леся Кошуба (2017/18 навч. року), студент тоді першого, тепер другого курсу Костянтин Цапок.

В Українській академії друкарства навчають паралельно комп'ютерній графіці та класичним технікам (глибокого, високого, плоского друку) – естампу. Хоча графіка володіє обмеженими художніми засобами, такими як лінія, крапка, штрих, пляма, біле тло аркуша паперу, але має необмежені можливості. Адже фаховий художник-графік здатен все це «перетопити» в своїй уяві, щоб мінімальними засобами максимально виразити власні ідеї при допомозі композиції. Митець, який займається гравіруванням має знати досконало властивості матеріалу: чи то, наприклад металу (мідь, цинк тощо) чи видів дерева (самшит, липа тощо), абсорбційні властивості каменю, у випадку літографії, а також добирати відповідний папір, фарбу. Часто матеріал вносив під час роботи свої корективи і художник-графік, більше ніж будь-який інший митець, «залежав» від його характеру та здатності піддаватися різцеві. Матеріал завше чинить «опір», але коли його в повній силі зрозуміти і використати слабкі та сильні сторони, тоді митець дістає неабияку насолоду від праці. У графіці важливо, окрім тональних градацій, зрозуміти, яка манера виконання відповідає задумові, чи до того пасує акватинта, меццотинто, м'який лак, олівцева манера, лавіс тощо. У залежності від того, яку тему обере графік, які почуття хоче через неї виразити, такі добирає художні засоби та манеру виконання.

Сьогодні естампна графіка стала видом станкового графічного мистецтва, способом самовираження митця, частіше авторською технікою, для втілення задумів художника, оформлення рукописної книги, плакату тощо. Адже на переломі ХХ-ХХІ століття з'явилося багато нових способів друку, комп'ютерна графіка, дизайн. Тепер естамп колекціонують вибагливі та інтелігентні любителі мистецтва, замовляючи екслібриси, графічні аркуші в техніках як глибокого (на металі, зокрема офорт), так плоского (літографія, монотипія) і високого (ксилографія, ліногравюра) друку тощо. Друкарська форма виконується рукою самого художника (при допомозі ліній, крапок, штриха, плями) і ним же, або ж під його пильним оком відтискається на ручному станку. Отриманий в такий спосіб оригінал підписується митцем (назва, номер відбитку, техніка виконання, рік тощо). Як технічні засоби, використовуються різні гравірувальні інструменти – штихелі, рулетки, каталки тощо.

Переважає більшість графічних праць випускників академії друкарства виконані в техніках глибокого друку, серед яких пріоритетним залишається офорт, акватинта, меццотинто [13]. Розглянемо деякі з них.

Молодий випускник кафедри, який закінчив аспірантуру і займається творчістю Олександра Аксініна, Богдан Пилипушко створив екслібрис для бібліотеки італійського міста Бодіо Ломнаго (17.5×11 см, С3+С5+С7, 2015 р.). Він зобразив перше коло пекла, яким блукає головний герой Божественної Комедії (іл. 1). В цьому краю (лат. Limbus) витають душі нехрещених та зневірених. Наступна робота «Дон Кіхот» (Don Quixote) (20.5×13 см, С3+С5+С7, 2016 р.)

виконана на замовлення колекціонера і відкриває нам в сюрреалістичний спосіб сутність героя та його подвигів (іл. 2). Сюжетна лінія із розкритої перед глядачем книги піднімається ніби сходами, і переходить у Дон Кіхота, формуючи його плечі, торс, руки.

Юля Процишин в офорті «Крокет» («The Croquet») (10×15 см, С3+С5, 2016 р.) використала сюжет восьмого розділу повісті «Аліса в країні чудес» Льюїса Керрола – «Королевин крокет» (іл. 3). Вона зобразила Алісу, яка тримає фламінго, по кутах розміщені м'ячики до грання в крокет, а також троянди, чоловічі голови та крила. В екслібрисі для колекціонера Луїджі Бергомі (Luigi Bergomi) (10×10 см, С3+С5+С7, 2014 р.) провідною темою є лабіринт, яким «блукає» людський розум (іл. 4). Два силуети голів – чоловічої і жіночої відвернуті один від одного, поєднуються символікою кола, класичним портиком та листям, що оплітає його. Офорт (іл. 5) зі символікою дня та ночі, половинчастого обличчя, що ледь прозирає із п'ятми, та тіла птаха, вона присвятила своєму вчителю Сергію Іванову (10,5×14 см, С3+С5+С7+С8, 2014 р.) Творчі пошуки у царині графічного мистецтва молодій мисткині були достойно оцінені 2018 року. На з'їзді німецького Товариства екслібрису (Deutsche Exlibris-Gesellschaft) Юля Процишин отримала перше місце в категорії «Найкращий екслібрис» і друге місце в категорії «Найкращий художник». Такий приклад позитивно впливає не тільки на вдосконалення власних навиків, але також на тих студентів Української академії друкарства які планують пов'язати своє життя зі станковою графікою.

Талановита художниця Мар'яна Мирошніченко поряд з дипломом точних наук (фізики, математики та інформатики) здобула в академії фахову освіту графіка. Завдяки естампній творчості, вона, одна з перших жінок, які закінчили Українську академію друкарства, увійшла до всесвітньої енциклопедії екслібрису [14]. Її наступницею стала вже згадана нами Юля Процишин [15]. Мар'яна Мирошніченко у своїй творчості звертається до класичної доби і зображує Трімалхіона — персонажа одного зі збережених розділів давньоримського роману Петронія Арбітра «Сатирикон», правдоподібно написаного у I ст.н.е. «Банкет Трімалхіона» (14,5×20 см, С3+С4+С5+С7+С8, 2014 р.) показує дві протилежності людського життя: достаток їжі і голод (іл. 6). Трімалхіон – вільновідпущений раб, який згодом досягає влади і багатства. Всю решту життя він присвячує організації банкетів, повних марнотратства і розпусти. Він задоволений та вгодований, оточений Фортуною, що тримає ріг достатку, а три богині долі плетуть золоту нитку, яка має символізувати велике майбутнє. У нижній частині зображено голодну дитину з хлібними крихтами. Смерть та грифи з лівого боку спостерігають за нею, ладні кинутися на неї в будь-яку хвилину. Офорт відзначається живописністю тонових градацій, досягнутих завдяки використанню сухої голки, акватинти, меццотинто, рулетки. Наступний офорт «Три мавпи Сандзару» (11×20 см, С3+С5, 2016 р.) розкриває

нам східну буддійську мудрість (іл. 7). Зображено трьох мавп, які сидять на крихкій конструкції, що розпадається. До них тягнуться руки оголених постатей, деякі з них тримають у руках факели. По центру за мавпами в трикутнику зображено Будду, навпроти нього відображення святої гори. Мавпи символізують буддійський принцип відчуженості людського ества від зла, від нечистого. Ідея «небачення», «неслухання» і «неговоріння» про зло має на увазі те, що якщо не бачиш зла, не слухаєш про зло і нічого не кажеш злого, то ти захищений від нього.

Марія Пляцко запропонувала до огляду три роботи за мотивами творів Григорія Сковороди, які стали результатом праці на магістерській програмі в Українській академії друкарства. Вони мають філософську основу, що впливає з праць українського мислителя. «Вчення про дві натури» (15×15 см, С3, 2015 р.) зображує дві постаті – світлішу і темнішу, які зрослися між собою (іл. 8). Цей офорт показує поєднання в людині різних протилежностей: добра і зла, духовного і тваринного. В «Ідеї внутрішньої людини» (15×15 см, С3, 2015 р.) також бачимо дві людських голови, одна з яких показана силуетно і заповнена звивистим штрихом (іл. 9). Над ними виростає квітка у формі птаха. Тут художниця пропонує думку Сковороди про самопізнання, моральну сторону вираженості і врівноваженості людських рішень, про її волюнтаризм та раціональність у вчинках, відповідальність людини за власні діяння перед світом, пізнання божественної мудрості, завдяки якій вона досягає свободи бути собою. «Культ розуму» (15×15 см, С3, 2015 р.) зображує трьох людей, міміка яких передає різний душевний стан (іл. 10). Сковорода підкреслює важливість збереження духовного, психологічного спокою в зрівноваженому поєднанні волі і розуму.

Молодий викладач літографських технік Михайло Дрімайло показав на виставці дві роботи. У першому офорті «Mediator», або «Посередник» (12×18 см, С3+С5, 2016 р.) використовує єгипетські мотиви (іл. 11). Посередині композиції зображено птаха з розпростертими крилами, що символічно поєднує небесне життя, якому відведено верхню частину роботи та підземелля з колесом (нижня частина). Наступний офорт «Погляд чорного золота» (24×9.5 см, С3, 2015 р.), відбитий з чотирьох пластин, розповідає про важке життя гірників (іл. 12). Вони добувають вугіль вдень і вночі. В центральній частині найбільшої пластини вимальовується укладена з гірської породи голова гірника, яку піднімають «на гора», на світ Божий, де знаходяться будівлі та терикони (верхня пластина).

Експериментаторами є Богдан Локатир та Маргарита Журунова, які впродовж навчання шукали нових технічних способів вираження. Вони почали використовувати конгревне тиснення поєднуючи його з технікою офорту, а також, як самостійний засіб з домальовуванням на папері. Богдан Локатир показав «Ранкове марево» (20×13 см, С3+С6+С11+С7+С5+С4+R, 2016 р.) з серії робіт «Чорні гори», якими захищав бакалаврський ступінь (іл. 13). Гірський карпатський пейзаж зображено із великою

ніжністю та любов'ю, він нагадує собою японські гравюри. Сонце, виконане способом сліпого тиснення, білим світлом зависло з правого боку композиції. Також Локатир поряд з тисненням, використав техніку сухої голки, м'якого лаку, відкрите травлення, меццотинто, акватинту. Маргарита Журунова зі свого триптиху «Invisible garden» («Невидимий сад») в основу якого ліг тиснений квітковий мотив подільського орнаменту, презентувала одну роботу (13×18 см, С3+R, 2016 р.), (іл. 14). Серед квітучого суцвіття, яке немов дерева «вростає» в білий папір конгревним тисненням, загубилася маленька людина зазначена чорним штрихом. Єдина темна пляма на світлому тлі, яка шукає виходу тримаючи у руці ліхтар. В інших двох роботах, які не виставлялися та ж сама маленька людина йде долаючи перешкоди, або випускаючи бульбашки води, потопає у квіткових заростях. Вирізняє роботу техніка виконання, адже композицію роботи організовує рельєфне тиснення в білому папері.

Валентин Колонтай показав власний есклібрис «Sirena» (С3+С5, 2015 р.), де в ромбі зображена страхітлива Сирена з розчепіреними плавниками, зігнутим хвостом, татуванням на руках та у якій замість голови череп зі щупальцями (іл. 15). Вона тримає у руці старовинний навігаційний морський прилад – секстант. Інший есклібрис зображує художника «народних» мотивів Тараса Кеба (С3+С5, 2016 р.) у вигляді лісового Пана (іл. 16), який грає на флейті, а позаду нього годинник і зоряне небо з метеоритом у вигляді лампочки, яка світиться. Композиція в трикутнику «Вуж-перелесник» (С3+С5, 2015 р.) показує скручену в коло змієподібну потвору з крилами та чоловічою головою (іл. 17). Офорти відзначаються дещо драстичним та наївним гумором. Його роботи, так як і наступної студентки виконані в техніці офорту з використанням акватинти.

Леся Кошуба показала дві ліричні праці, сповнені сентиментальної фантазії та ніжністю. На одній з них – «Зима» (10,5×10 см, С3+С5, 2015 р.) – бачимо жіночу напівпостать, голова якої закутана в шаль, що ніби виринає з покритого памороззю скла (іл. 18). У «Снах» (14,5×8,7 см, С3+С5, 2016 р.) художниця показує політ аморфної білої постаті серед гілок дерев ніби обплутаних нитками, на фоні яких з'являються будинки, плавають риби, натягнутий у верхній частині шнур відділяє світлий низ від темного неба (іл. 19). Студент Костянтин Цапок презентує в ліногравюрах своє ставлення та почуття до старовинної «перлини Чорного моря», з якою в нього пов'язані юнацькі роки. «Одеський двір» (9×13,5 см, Х3, 2016 р.), (іл. 20) – залитий сонячним яскравим світлом та «Стара Одеса» (9×13,5 см, Х3, 2016 р.), (іл. 21) оповідають про «життя» тихих вулицок південного міста України.

Висновки і перспективи. Графічні праці випускників та студентів академії друкарства демонструють різноманітність технік глибокого друку, що використовуються в офорті і якими вони оволодівають в навчальному процесі, починаючи від сухої голки, м'якого лаку до інкорелю, сліпого тиснення. Також популярністю користується ліногра-

вюра. Слід зазначити, що найчастіше в офортах вживається акватинта і меццотинто, які надають творам «живописності» через тональні розтяжки, фактуру і світло, яке ніби вирізьблює з небуття об'єми, розмиває межі дійсності. Щодо піднятих тем, то в перспективі вартувало б збагатити національну складову, долучити релігійну християнську еkleзіологічну духовну тематику, а також спробувати «переспівати» різцем світову епічну прозу. Щодо технічних моментів, то хотілось би побачити на виставках класичну гравюру на міді, лавіс, обрізну гравюру на дереві. Тим більше знаємо, що такі експериментальні праці ведуться на заняттях з естампу в майстерні заслуженого художника України Сергія Іванова. Хочемо зазначити, що двоє наших випускниць Мар'яна Мирошниченко та Юля Процишин увійшли до всевітньої енциклопедії екслібрису, де вже записано ім'я їх вчителя, а також імена інших знаних львівських графіків, випускників академії друкарства (колись Поліграфічного інституту ім. Івана Федорова), які плідно донині працюють у цьому напрямку: Олега Денисенка, Сергія Храпова, Костянтина Калиновича та багатьох інших. Роботи засвідчили високий професійний рівень випускників, фахове оволодіння технічною майстерністю. Маємо надію, що найближчим часом побачимо плідні пошуки в цьому напрямку та нові творчі напрацювання, якими буде пишатися не тільки Українська академія друкарства, але й українське мистецтво взагалі.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Яців Р.* Львівська графіка 1945 – 1990. Традиції та новаторство / Р. Яців. – К.: Наукова думка, 1992. – 120 с.
2. *Яців Р.* Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії: збірник статей / Р. Яців. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2013. – 352 с.
3. *Лагутенко О.* Graphein графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття / О. Лагутенко. – К.: Грані-Т, 2007. – 168 с.
4. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. / О. Голубець. – Львів: Академічний експрес, 2001. – 175 с.
5. *Ламонова О.* Мистецтво 1990-х років. Графіка / О. Ламонова // Історія українського мистецтва / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник., наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – Т. 5.: Мистецтво ХХ століття. – Київ, 2007. – С. 790-801.
6. *Богомольний М. Чебикін А.* Техніка офорта / М. Богомольний, А. Чебикін. – Київ.: Вища школа, 1978. — 142 с.
7. *Христенко В.* Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотрафаретний друк: Навч. посібник / В. Христенко – Харків: Колорит, 2004. – 83 с.
8. *Кириченко І.* Методичні рекомендації до завдань з офорта для студентів-графіків I курсу НАОМА / І. Кириченко // Українська академія мистецтва – Вип. 17. – 2010. – с. 111-122.
9. *Іванов-Ахметов В., Секірін Є.* Офорт як засіб мистецького формоутворення / В. Іванов-Ахметов, Є. Секірін // Українська академія мистецтва. – Вип. 17. – 2010. – С. 98-110.
10. *Іванов-Ахметов В., Секірін Є.* Офорт як засіб мистецького формоутворення / В. Іванов-Ахметов, Є. Секірін // Українська академія мистецтва. – Вип. 18. – 2011. – С. 141-153.
11. *Інтердрук'90.* Міжнародна виставка графіки. 10 жовтня – 30 листопада: каталог / Упоряд. Подольчак І., Москаль М. – Львів, 1990. – 128 с.
12. *Руденко О.* Графіка Сергія Іванова / О. Руденко // Галицька брама, 2013. – № 1-3 (217-219). – с. 24-27.
13. *Звонцов В., Шистко В.* / В. Звонцов, В. Шистко / Офорт. – СПб.: Аврора, 2004. — 272 с.
14. *Rudenko. O.* Maryana Myroshnychenko. On a Quest for Perfection / O. Rudenko // Contemporary International Ex-Libris Artists / edited by Artur Mário da Mota Miranda. – T.19. – Portugal, 2014. – p. 49-54.
15. *Rudenko. O.* An Expression of Creativity / O. Rudenko // Contemporary International Ex-Libris Artists / edited by Artur Mário da Mota Miranda. – T. 25. – Portugal, 2017. – p. 12-14.

REFERENCES

1. *Yatsiv R.* L'vivs'ka hrafika 1945 – 1990. Tradytsiyi ta novatorstvo / R. Yatsiv. – Kyiv: Naukova dumka, 1992. – 120 s.
2. *Yatsiv R.* Ukrayins'ke mystetstvo KHKH stolittya: ideyi, yavlyshcha, personaliyi: zbirnyk statey / R. Yatsiv. – L'viv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny, 2013. – 352 s.
3. *Lahutenko O.* Graphein hrafiky. Narysy z istoriyi ukrayins'koyi hrafiky KHKH stolittya / O. Lahutenko. – Kyiv: Hrani-T, 2007. – 168 s.
4. *Holubets' O.* Mizh svobodoyu i totalitaryzmom. Mystets'ke seredovyshe L'vova druhoiy polovyny KHKH st. / O. Holubets'. – L'viv: Akademichnyy ekspres, 2001. – 175 s.
5. *Lamonova O.* Mystetstvo 1990-kh rokiv. Hrafika / O. Lamonova // Istoriya ukrayins'koho mystetstva / NAN Ukrayiny. IMFE im. M. T. Ryl's'koho; hol. red. H. Skrypnyk., nauk. red. T. Kara-Vasyl'yeva. – T. 5.: Mystetstvo KHKH stolittya. – Kyiv, 2007. – S. 790-801.
6. *Bohomol'nyy M. Chebykin A.* Tekhnika oforta / M. Bohomol'nyy, A. Chebykin. – Kyiv.: Vyshcha shkola, 1978. – 142 s.
7. *Khrystenko V.* Tekhniky avtors'koho druku. Ofort, lithrafiya, derevoryt ta linoryt, shovkotrafaretnyy druk: Navch. posibnyk / V. Khrystenko – Kharkiv: Koloryt, 2004. – 83 s.
8. *Kyrychenko I.* Metodychni rekomendatsiyi do zavdan' z oforta dlya studentiv-hrafikov I kursu NAOMA / I. Kyrychenko // Ukrayins'ka akademiya mystetstva – Vyp. 17. – 2010. – s. 111-122.
9. *Ivanov-Akhmetov V., Sekirin YE.* Ofort yak zasib mystets'koho formoutvorennya / V. Ivanov-Akhmetov, YE. Sekirin // Ukrayins'ka akademiya mystetstva. – Vyp. 17. – 2010. – S. 98-110.
10. *Ivanov-Akhmetov V., Sekirin YE.* Ofort yak zasib mystets'koho formoutvorennya / V. Ivanov-Akhmetov, YE. Sekirin // Ukrayins'ka akademiya mystetstva. – Vyp. 18. – 2011. – S. 141-153.
11. *Interdruk'90.* Mizhнародna vystavka hrafiky. 10 zhovtnya – 30 lystopada: kataloh / Uporyad.: Podol'chak I., Moskal' M. – L'viv, 1990. – 128 s.
12. *Rudenko O.* Hrafika Serhiya Ivanova / O. Rudenko // Halys'ka brama, 2013. – № 1-3 (217-219). – с. 24-27.
13. *Zvontsov V., Shistko V.* / V. Zvontsov, V. Shistko / Ofort. – SPb.: Avrora, 2004. – 272 s.
14. *Rudenko O.* Maryana Myroshnychenko. On a Quest for Perfection / A. Rudenko // Contemporary International Ex-Libris Artists / edited by Artur Mário da Mota Miranda. – T.19. - Portugal, 2014 - p. 49-54.
15. *Rudenko. O.* An Expression of Creativity / A. Rudenko // Contemporary International Ex-Libris Artists / edited by Artur Mário da Mota Miranda. - T. 25. - Portugal, 2017 - p. 12-14.

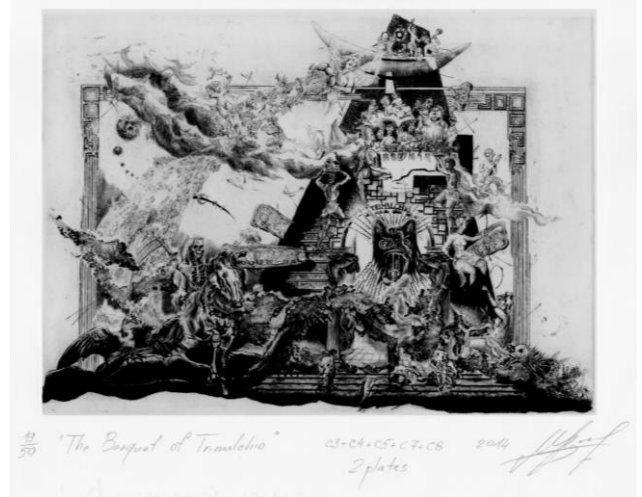
Стаття надійшла до редакції 5 липня 2018 р.



Лл. 1



Лл. 2



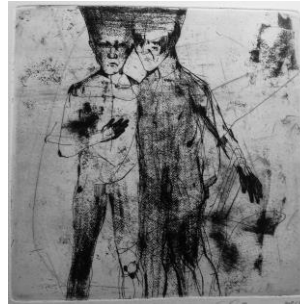
Лл. 6



Лл. 3



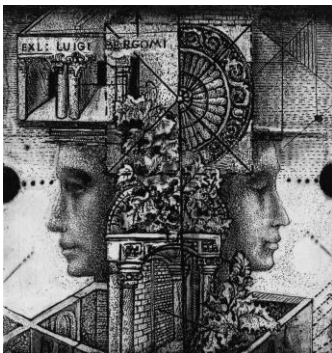
Лл. 7



Лл. 8



Лл. 9



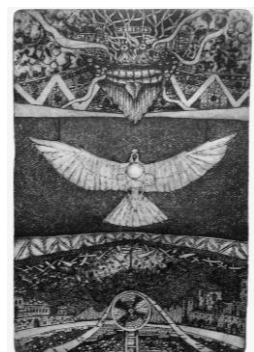
Лл. 4



Лл. 5



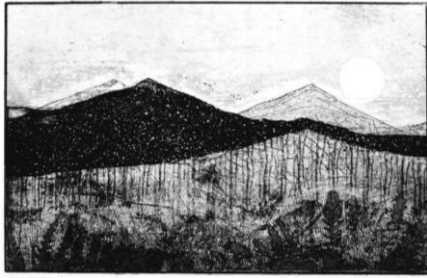
Лл. 10



Лл. 11



Лл. 12



Лл. 13



Лл. 17



Лл. 14



Лл. 15



Лл. 18



Лл. 19



Лл. 16



Лл. 20



Лл. 21

УДК: [378.6.096:7] (477-25)

Надія ФОМІЧОВА,*художник-живописець,
аспірант Інституту педагогічної освіти
і освіти дорослих НАПН України,
м. Одеса, Україна***КІРІАК КОСТАНДІ:
ЧЕРЕЗ ПОДОЛАННЯ
ДОГМАТИЧНОГО АКАДЕМІЗМУ –
ДО АВТОРСЬКОЇ СИСТЕМИ ВИКЛАДАННЯ**

Фомічова Н. М. Кіріак Костанді: через подолання догматичного академізму – до авторської системи викладання. У статті аналізується художньо-педагогічний метод Кіріака Костанді. Проводиться порівняння програм і методик, що застосовувалися у Петербурзькій академії мистецтв і системі викладання Кіріака Костанді. Простежується які методи навчання, використовувани в Петербурзькій Академії мистецтв, були Костанді відвернути, або переосмислені при розробці своєї педагогічної системи. Визначається, що в художньо-педагогічному методі Костанді головним було дотримання реалістичного напрямку в образотворчому мистецтві, принцип покладання на об'єктивні закони природи і мистецтва, творчу індивідуальність учня. Отримані дані дозволяють зробити висновок про новаторство авторської системи викладання, розробленої Костанді.

Ключові слова: академізм, південноруська школа живопису, методика викладання художніх дисциплін.

Фомічова Н. М. Кіріак Костанді: через преодоление догматического академизма – к авторской системе преподавания. В статье анализируется художественно-педагогический метод Кіріака Костанді. Проводится сравнение программ и методик, применявшихся в Петербургской академии художеств, и системы преподавания Костанді. Выявляется, что определяющим в художественно-педагогическом методе Костанді было следование реалистическому направлению в изобразительном искусстве, принципу опоры на объективные законы природы и искусства, а также, учет индивидуальности ученика. Полученные данные позволяют сделать вывод о новаторстве авторской системы преподавания, разработанной Костанді.

Ключевые слова: академизм, южнорусская школа живописи, методика преподавания художественных дисциплин.

Fomichova N. Kiriak Kostandi: through overcoming dogmatic academism – to the author's system of teaching. The article deals with issues related to the analysis of Kiriyak Konstantinovich Kostandi's artistic and pedagogical method. The art and pedagogical experience of Kiriyak Kostandi represents the constant interest for analysis and practice, since the master had a long creative way, absorbing and reflecting the complex and contradictory trends in the end of the nineteenth and start of the twentieth century's.

Classicism was a stylistic foundation and the main artistic direction of the academic painting of this historical period, as well as the basis of the system of theoretical and pedagogical principles and techniques of studying art at St. Petersburg Academy of Arts, founded in 1757. The academic education of future painters, at the St. Petersburg Academy of Arts of the late XIX and early twentieth century, was match high professional requirements. The academic style in the learning process, in the end of the nineteenth, start of the twentieth century's, represented the model, school, skills and knowledge necessary for the artist's professional development.

Kostandi proved himself a talented teacher. For many years of artistic and pedagogical activity, he created the new teaching system was recognized. This system was used by other progressive teachers. Their activities contributed to the development of artistic education in Odesa, which, however, as noted by the researchers, not only differed in the presence of rich artistic traditions, but also constantly replenished by talented masters, good social conditions, various artistic museums. The study of the drawing was at the fundament of Kostandi's methodology. In this he was guided by high academic requirements. However, the academic approach to nature, in which the real proportions fit into the ideal, was not characteristic of its teaching system.

The most powerful part of Kostandi's artistic method, which he passed on to future painters, was the color. Strong, deep, but cool colors of classical art, conditional coloration of the landscape were not characteristic of the master and his students. The colors in their works are close to those that exist in real nature.

Methodical techniques of Kiriyak Kostandi while learning color:

- search for the most expressive color correlations;
- use of color to transfer the volume of an object;
- use of color contrasts;
- predominant use of non local color, but split into individual smears.

In the article, the programs and techniques of the St. Petersburg Academy of Arts are compared with the Kiriyak Konstantinovich Kostandies teaching system.

Key words: academism, south-russian school of art, methods of teaching art disciplines.

Постановка проблеми. Художньо-педагогічний досвід Кіріака Костанді (1852–1921 рр.) представляє безперечний інтерес для аналітиків і практиків, адже майстер пройшов довгий творчий шлях, увібравши і відбивши складні та суперечливі тенденції у художньому житті останньої чверті XIX – початку XX ст. В той же час він зумів виробити власний стиль творчості і авторську художньо-педагогічну систему.

Мета статті – простежити як методи навчання, що застосовували у Петербурзькій Академії мистецтв, були відвернуті Костанді, або переосмислені при розробці своєї педагогічної системи.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Костанді не залишив письмових розробок своїх методик. Єдиним збереженим джерелом є його «Пояснення до програми з малювання» розміщені у виданні «Кіріак Костанді та художники-греки в Одесі» (Одеса, 2002 р.). Основними джерелами вивчення художньо-педагогічної діяльності Костанді служать вступні статті каталогів його виставок: «К. К. Костанді, Т. Я. Дворніков, Р. С. Головков» (К., 1941), «К. К. Костанді» (Одеса, 1952), В. Афанасьєв «Костанді» (М., 1958).

Наведені джерела багато в чому застаріли та є, як правило, коротким викладом творчої біографії художника. Частина з них містить, на наш погляд, необ'єктивну оцінку його творчості, наприклад, в каталозі 1952 р. вплив на його творчість французьких імпресіоністів загалом оцінюється як формалістичний, отже – негативний. [2].

Деякі педагогічні методи К. Костанді викладені дослідником його творчості А. Шистером, однак, вони не систематизовані і у них відсутній порівняльний аналіз академічної педагогіки та педагогіки Костанді.

Виклад основного матеріалу. Педагогічний процес в Санкт-Петербурзькій Академії мистецтв у період, коли там навчався Костанді (1874–1882), зазнав серйозних перетворень в плані внутрішнього переосмислення академізму як художнього методу і адекватних йому методів навчання майбутніх художників-живописців.

Об'єктивно, становлення академізму обумовлено тим, що перша вища художня освітня установа Росії виросла зі створеної Петром I Академії наук, зокрема, на основі Рисувальної палати. Важливо наголосити, що Академії, завжди покликані встановлювати якісь еталони і вищі зразки в будь-якій галузі знання і практики, причому в Росії – з орієнтацією на Західну Європу. Стилiстичною основою академічного живопису цього історичного періоду, який трансформувалася в систему теоретико-педагогічних принципів та методик у Петербурзькій Академії мистецтв, утвореної в 1757 р., став класицизм.

Світоглядно, мета класицизму, що виник як художнє вираження ідей абсолютизму, полягала в розчиненні індивідуального у загальному, підпорядкування особистості державі. Художні способи її досягнення – прагнення до втілення ідеалу класичної гармонії і зовнішніх форм античного мистецтва, протиставлення мистецтва не тільки повсякденності, але й самому життю, героїчна тематика,

високий метафоричний стиль, багатофігурність, «облагороджування» натури.

З іншого боку, поняття академізму в освітньому процесі означає зразок, школу, навички, знання, що є необхідними для професійного становлення митця. У цьому плані академічна освіта, яку майбутні художники-живописці отримували в Петербурзькій Академії, відповідала високим вимогам. Вона включала копіювання робіт відомих майстрів, навчання малюнку – спочатку гіпс, потім натура. Будова голови, торсу, рук, ніг, пропорції тіла і ракурси – все мало бути підпорядковано «золотій мірі». У програму навчання входили також заняття в індивідуальних майстернях художників-педагогів, але не на пленері. Бездоганність малюнка – ось, що вимагали від учнів, і ці вміння дійсно робило випускників Академії професіоналами високого класу з точки зору техніки образотворчого мистецтва.

К. Костанді пройшов усі щаблі академічної освіти і блискуче опанував майстерність. Видатний педагог П. Чистяков відгукувався про нього як про чудового майстра малюнку. І. Рєпін називав його мазок «діамантовим». У цьому сенсі він був гідним випускником Академії і продовжувачем її традицій (правда, на той час склад викладачів поповнили «передвижники»). Не випадково, у 1907 р. художника обрали дійсним членом Імператорської Академії мистецтв.

Однак академізм, в якій би сфері він не виявлявся, має схильність до консерватизму. Це виразно проявилось і в Петербурзькій Академії мистецтв. Ці тенденції призвели до бунту «14» на чолі з І. Крамським (1863) та створенню молодими художниками «Товариства пересувних художніх виставок» (ТПХВ). «Товариство» об'єднало талановитих майстрів, діяльність яких привнесла в образотворче мистецтво критичний реалізм, принципи народності, патріотизму, громадянськості, увагу до людини і, відповідно, до жанру психологічного портрету й побутового живопису.

Демократичні прагнення художників були, безумовно, близькі К. Костанді, про що свідчить його дружба з І. Крамським, А. Куїнджі. Художник неодноразово брав участь у виставках «Товариства». Те, що майже всі виставки відбулись й в Одесі, говорить про високий авторитет художника, який став до цього часу знаковою фігурою в мистецьких колах міста. А найголовніше – значним явищем стала започаткована К. Костанді південноросійська школа живопису – «відгалуження» реалістичного напрямку в образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX ст. (Е. Буковецький, П. Волокідин, Р. Головков, Т. Дворніков, П. Нілус та ін.).

Закінчивши Петербурзьку академію мистецтв, митець поступив на посаду викладача Одеської художньої школи, випускником якої був сам. Перша в Росії художня школа (рік заснування – 1865) діяла за організаційної та методичної підтримки Академії. Однак вона не мала кваліфікованих художників-педагогів, в силу чого викладання велось безсистемно, на низькому рівні. Після втручання спеціалістів Академії майже всі старі викладачі були замінені. Провідними викладачами з 1885 р. стали Р. Ладіженський (гіпсо-

вий фігурний клас) та К. Костанді (натурний клас). У класах цих художників-педагогів отримали першу художню освіту Л. Пастернак, І. Бродський, П. Волокідин, О. Шовкуненко, Н. Альтман, М. Греков, Б. Бурлюк та інші відомі художники.

К. Костанді заявив про себе як талановитий педагог. Розроблена ним за роки художньо-педагогічної діяльності система викладання була визнана і використовувалася іншими прогресивними викладачами. Їхня діяльність сприяла розвитку художньої освіти в Одесі, яка разом з тим, як зазначають дослідники, не тільки відрізнялася наявністю традицій, а й постійно поповнювалася талановитими майстрами, мала гарні природні та соціальні умови, багаті художні музеї [6]. Завдяки цьому, малювальна школа у 1899 р. була перетворена в Одеське художнє училище. А. Шистер у своїх дослідженнях підкреслює, що система викладання у К. Костанді змінювалася та вдосконалювалася відповідно до нових обставин, але його художній метод, підхід до мистецтва, та ставлення до нього як до мети всього життя залишалися такі самі [8]. Заслугове на увагу те, що дослідник розмежовує поняття «система викладання» і «художній метод». Те ж розмежування проводять Н. Мольова і Е. Белютин. Характеризуючи педагогічну діяльність А. Ашбе та Ш. Холлоші, вони наголошують на думці митців, що в ході занять потрібно вчити учнів не окремим прийомом зображення, а методу – знайомству з основними закономірностями природи і мистецтва і правилам роботи, на відміну від прийому, що розглядався викладачами як свого роду тренування учнів до певної манери роботи [4].

Художній метод К. Костанді – сукупність найбільш загальних принципів і особливостей образного відбиття дійсності в творчості, став фундаментом розробленої їм методичної системи. В його основі – критичне ставлення до класицизму як до напрямку в образотворчому мистецтві. Художник залишився вірним і послідовним прихильником реалістичного напрямку, не боячись, однак, попри всілякі «ізми» початку ХХ ст., внести в нього новий струмінь. Принципи реалістичного мистецтва і високий естетичний смак визначали і його педагогічні методи.

Українські студенти Академії були найчастіше вихідцями з сільської та різночинного середовища. Сам К. Костанді був сином грецького емігранта, і з дитинства пізнав важку працю. В образотворчому мистецтві, як і в житті, йому невластива тяга до героїзму, великого масштабу полотен, складної композиції. В силу цього світоглядного принципу для художника у та інших «передвижників» монументальні полотна немов би розпадаються на невеликі фрагменти. Багатофігурним композиціям вони надають перевагу камерним роботам. Героїка поступається місцем жанровим сценкам, ліричним пейзажним замальовкам. Це картини-новели, лаконічні, проте виразні. В них передана атмосфера щирих почуттів наприклад, «На терасі», «Зимова пристань», «Серпень» Т. Дворнікова, «Санаторій» П. Волокідина, «Пейзаж», «Вечірня прогулянка» П. Нілуса. Соціальні погляди К. Костанді відображені в роботах «У

хворого товариша», «На заробітки». Є справедливим зауваженням О. Шиловой, про те, що Костанді, як послідовний передвижник, намагався піднімати у своїх творах насамперед проблеми духовного життя, рідко звертаючись до «чистого» пейзажу [9].

Увага К. Костанді та його сподвижників привертала й портрет, не парадний, який «облагороджує», а той, що показує внутрішню красу людини. До наприкладу, у П. Нілуса – портрети А. П. Чехова та І. А. Буніна, у Е. Буковецького – серія жіночих портретів. У творчості художників спостерігаємо й різне ставлення до жанру пейзажу. Художники-класицисти «найвищим» жанром визнавали історичну картину. Відповідно пейзажу надавали значення тільки умовного природного фону, де розгортаються історичні події.

Для творчої молоді Одеси, згуртованої навколо К. Костанді, пейзаж був улюбленим жанром, який збагатили новизною підходу та яскравого звучання. Пейзажі художників південноруської школи живопису, закладеної Костанді – це камерні ліричні етюди настрою, світлі та просторові. Так, одеський пейзаж вирвався з пут академізму. На слушну думку А. Шистера, саме звернення до простих тем та мотивів рідної, знайомої з дитинства природи півдня України і «відкриття» її краси, пісенності, задушевності, та глибокої сутності її національної своєрідності, і дали К. Костанді нову емоційну зарядку та творче натхнення [8].

Дослідники пов'язують дані обставини із впливом імпресіоністів. Проте в реальності ситуація була дещо іншою, парадоксальною. Художник фактично не визнавав імпресіоністів, хоча познайомився з їхніми роботами під час закордонної подорожі 1887 р. Пізніше, у 1909 р., на першій виставці в одеському салоні Іздебського він відгукнувся про роботи художників цього напрямку негативно. Гадаємо, що головним чинником формування нової художньої манери були об'єктивні умови, в яких знаходилися К. Костанді і його учні.

На думку С. Інчакова, істотний вплив на характер творчості художника мала атмосфера невеликих провінційних міст, де він жив. Оточуюче середовище, як визнає найковець, змушувало відмовлятися від нормативної естетики академізму [1]. У випадку з К. Костанді, на нашу думку, слід говорити про «середовище» в іншому сенсі, а саме повітряне середовище, сонце півдня, морські простори викликали необхідність пошуку нових образотворчих засобів для їх передачі. Світоспийняття одеських художників було близьким природі і атмосфері Франції, причому не стільки імпресіоністів, скільки барбізонців.

Педагогічні принципи Костанді:

- опора на вивчення об'єктивних законів природи і природи, у той час як у академізмі панувала орієнтація на античні зразки;

- визнання самоцінності індивідуальності учня на відміну від академічних, які нівелювали її. В Петербурзькій Академії студенти повинні були дотримуватися суворої дисципліни і підпорядкування у всіх питаннях навчання, включаючи творчі. Такі викладачі, як П. Чистяков, були рідкістю. Догматичний і знеособлений характер викладання в

зазначений період підтверджується спогадами студентів Академії, які, як зазначає К. Серова, очікували, що зрілі художники прийдуть ділитися із ними своїм досвідом, але замість цього перед ними стояли звичайні чиновники, які не любили учнів, не любили викладання [7].

У К. Костанді вимогливість об'єднувалася із добротою і душевної м'якістю. Він добре знав своїх учнів, обставини їхнього життя, що враховував при навчанні. Вчитель наповни віддавав вихованцям. Він не тільки прагнув, щоб учень досконало опанував своє ремесло, але й розвивав його творчі можливості, внутрішні сили, адже був переконаний, що лише наявність усіх трьох якостей, а саме високої професійності, майстерності і відвертого ставлення до мистецтва, може зробити з нього справжнього творця прекрасного [8]. Довгі роки випускники художнього училища залишалися згуртованими навколо викладача. К. Костанді ратував за спілкування художників, організації пленерів, виставок. Він був організатором та лідером (з 1902 по 1920 р.) ТПРХ – «Товариства південноруських художників».

Методична система Костанді:

- пропагував майже повну відмову від методу копіювання робіт відомих майстрів живопису, заміну його малюванням з природи, оскільки, на переконання художника, копіювання не розвиває самостійність мислення майбутніх живописців;

- на відміну від академічної методики, за якою написання роботи повинне проходити в майстерні, Костанді був прихильником роботи на пленері. Він учив майбутніх живописців «малювати очима», запам'ятовувати, уявляти майбутній твір на полотні. На природі він показував учням як колір ліпить форму та змінюється залежно від освітлення. Майстер заохочував до створення етюдів і ескізів, як способу закріплення безпосередніх вражень, що можуть отримати розвиток у композиції. Так він формував образне мислення учнів.

- метод навчання малюнку і живопису одним викладачем, що, на думку К. Костанді, дозволяло надавати мальовничість рисунку. Не практикувався поділ на живопис і малюнок навіть у натурному класі. Обов'язковими майстер вважав заняття майбутніх живописців в скульптурному класі для відчуття форми об'єктів;

- спільна робота педагога і учнів на пленері. Як згадує один із вихованців, вони з подивом спостерігали, як довго і ретельно Кіріак Костянтинівич випишує яку-небудь гілку, досягаючи найвищої виразності. Так на власному прикладі він навчав прийомам майстерності і в той же час виховував у молоді необхідні художникові якості – захопленість своєю справою, завзятість у досягненні мети, силу волі;

- застосування методичних новацій у процесі викладання всіх основних художніх дисциплін: малюнка, композиції, кольору.

Малюнок з перших кроків розвитку художньої освіти вважався фундаментом образотворчого мистецтва. На ранній стадії і аж до останньої чверті ХІХ ст. застосовувався, зокрема, у Петербурзькій академії мистецтв, такий метод навчання, як малювання

гіпсових моделей голови, фігури, рослин. Нові методи навчання в Академії з приходом в штат викладачів передвижників і призначенням І. Репіна ректором включали в себе малювання з природи.

Навчання малюнку лежало в основі методики маестро. У цьому він керувався високими академічними вимогами. Однак йому чужий був академічний підхід до природи, при якому реальні пропорції підганялися під ідеальні.

Методика К. Костанді, як слушно зазначає А. Шистер, була спрямована на досягнення чіткої та зрозумілої побудови форми в просторі. Ставлячи перед учнями природу, він ніколи не вимагав її бездумного копіювання, а намагався навчити учнів бачити насамперед її головні властивості, і через ту чи іншу пластично виражену форму моделі передавати не тільки її зовнішній вигляд, а й внутрішній стан. Природу він переважно ставив у чіткому русі, з опорою на одну ногу, щоб якомога виразніше читалася напруга м'язів [8].

К. Костанді ретельно продумовував і детально передавав учням тонкощі роботи над малюнком. Так, в «Поясненні до програми з малювання», він застерігає викладачів від кваплення в навчанні на початковому етапі, оскільки вона народжує неохайність і грубість у передачі форми, але зазначає, що й зайву повільність, пошук малодоступних деталей на цьому етапі навчання слід визнати небажаною. На слушну думку художника, аби не впасти в крайнощі, слід застосовувати паралельно обидва методи навчання малюванню, враховуючи характер та підготовку учня [3].

Композиція на перших етапах розвитку художньої освіти сприймалася як додатковий спосіб організації творчості, що залежить лише від художнього методу певного майстра. Лише на початку ХХ ст. вона стала розглядатися як центральна категорія мистецтва і як спеціальна навчальна дисципліна.

Конструктивна ясність, композиційна врівноваженість, порядок, відповідність частин картини, гладкий, чіткий ритм були основою живописного твору класицизму. Однак піднесений лад таких творів, відзначений розсудливістю та холодністю. Імпресіоністи, навпаки, в принципі відкидали поняття композиції, вважаючи її обмеженням в передачі такого враження.

К. Костанді визнавав важливість композиції як засобу, що збирає в єдине ціле всі елементи картини, і вимагав такого розуміння в учнів. Але в побудові картини він був послідовником передвижників з їхньою увагою до простої людини, беручи той ракурс, те компоновання елементів, яке найкращим чином виявляло психологічну сутність сюжету. У центрі уваги К. Костанді – людина в центрі композиції («На заробітки», «люди», «У хворого товариша»). Показовим у цьому відношенні є полотно «Квітучий бузок». Молодий монах у чорній рясі, який схилився в болісному міркуванні, зображений на тлі пахучого куща. Таким чином уся увага глядача зосереджена на фігурі в центрі композиції. На прикладі цієї картини можна говорити і про найбільш сильну складову художнього методу К. Кос-

танді – колорит. Сильні, глибокі, але холодні тони класицистів, умовний колорит пейзажу, майстер та його учні пом'якшили, наблизили до тих, що існують в реальній природі.

Методичні прийоми Костанді при вивченні кольору: пошук найбільш виразних співвідношень кольорів; використання кольору для передачі об'єму предмету; використання контрастів кольору; переважання використання не локального кольору, а роздрібленого на окремі мазки.

Однак колір, при всій його важливості для створення живописного полотна, не був для Костанді самоціллю. Він вчив вихованців уникати багатокольоровості, підпорядковувати колір образній системі, закликав не жертвувати «душею і серцем» заради мальовничості.

За спогадами одного з його учнів, І. Бродського, підвищений інтерес до кольору, до пленеру був характерний для вихованців одеського училища. Інший учень, А. Нюрнберг, називав фарби майстра чистими, звучними, як фарби уральських самоцвітів. До прикладу, він згадує те феноменальне враження, що робив на молоді «Квітучий бузок». Описував, як потайки приходили в музей заради «Бузку» і довго розглядали картину. А згодом із особливою увагою згадували усі хвилюючі деталі, зігривалися, і навіть жили ними. Як зазначав Нюрнберг, ці враження не потьмяніли з часом, і навіть через роки на квітучі весняні сади він дивився «очима Костанді». Проте з часом його оцінка цього твору змінилася. На початку в «Бузку» він бачив лише чудові фарби, витончені співвідношення, особливий колорит, чарівність квітучого саду і смуток самотнього молодого ченця. А згодом «Бузок» став для нього символом боротьби маленької слабкої людини з величною та квітучою природою [5].

При аналітичному підході до цього можна виявити і деякі загальні художньо-педагогічні методи Костанді: залучення уваги учнів до важливості всіх складових художнього твору – колориту, малюнку, композиції; наочний приклад в роботі педагога: учні отримують не тільки теоретичні знання, але на власні очі бачать, як вони втілені в художній практиці майстра; внесення емоційного елемента, що переростає в особистості учня у сильні почуття; довгостроковий вплив на особу майбутнього художника-живописця, при якому емоційне, чуттєве сприйняття творів мистецтва переходить у нього на рівень світоглядний, філософський.

Висновки. Педагогічна система Костанді в силу її ефективності стала традицією одеської художньої школи/училища. Продовжувачем справи К. Костанді став художник-педагог В. Синицький, чоловік доньки. Його учнями були живописці, які вже в радянський час стали викладачами художнього училища, серед них Т. Фраерман, Л. Мучник, згодом – М. Жук, В. Крихатський, Д. Фрумїна, О. Слешинський, А. Лоза, А. Гавдзинський. Сьогодні художня і педагогічна спадщина К. Костанді активно використовується в практиці Одеського художнього училища ім. М. Б. Грекова.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Инчакова С.* Петербургская академия художеств и формирование украинской интеллигенции конца XIX – начала XX века: На материалах творчества А. Г. Лазарчука. / С. Инчакова – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissland.com/catalog/103576.html>
2. *Костанди К. К.* / [сост. Я. Галкер, Одес. гос. картинная галерея]. – Одесса, 1952. – С. 45.
3. *Костанди К.* Объяснение к программе по рисованию / Кириак Костанди // Кириак Костанди и художники-греки в Одессе : конец XIX – начало XX веков / [сост.: Барковская О.М. и др. ; Греч. фонд Культуры, Одес. худож. музей]. – Одесса : Друк, 2002. – С. 52.
4. *Молева Н.* Школа Антона Ашбе. К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX-XX веков / Нина Молева, Элий Белютин. – М., 1958. – С. 116.
5. *Нюрнберг А.* Кириак Костанди / А. Нюрнберг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: odessaglobe.com/russian/people/kostandi.php
6. *Паньків Г.* Художньо-професійна освіта в Одесі у 1920–1930-х роках / Георгій Паньків // Вісник Львівської Академії мистецтв. – Львів, 1999. – С. 162-167.
7. *Серова К. В.* Письма заграничных пенсионеров Петербургской академии художеств 1860–1870 г.г. как исторический источник / К. Серова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: dissercat.com/copntent/pisma-zag.
8. *Шистер А.* Кириак Константинович Костанди / Абрам Шистер. – Л.: Художник РСФСР, 1975. – С. 138.
9. *Шилова Е.* Импрессионистические тенденции в творчестве мастеров «Товарищества южнорусских художников» (Г. А. Ладыженский, К. К. Костанди) / Е. Шилова. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: library.org.ua/sections_load.php?art8id=298/

REFERENCES

1. *Y'nchakova S.* Peterburgskaya akademy`ya xudozhestv y` formy`rovany`e ukraiy`nskoj y`ntelly`genciy`y` koncza XIX-nachala XX veka: Na matery`alax tvorchestva A. G. Lazarchuka. / S. Y'nchakova – [Elektronnyj resurs]. – Rezhym` dostupa: <http://www.dissland.com/catalog/103576.html>
2. *Kostandy` K. K.* / [sost. Ya. Galker, Odes. gos. karty`n-naya galereya]. – Odessa, 1952. – S. 45.
3. *Kostandy` K.* Obyasneny`e k programme po ry`sovanuy`y` / Ky`ry`ak Kostandy` // Ky`ry`ak Kostandy` y` xudozhny`ky`-greky` v Odesse: konecz XIX – nachalo XX vekov / [sost.: Barkovskaya O.M. y` dr.; Grech. fond Kul`tury, Odes. xudozh. muzej]. – Odessa: Druk, 2002. – S. 52.
4. *Moleva N.* Shkola Antona Ashbe. K voprosu o putyax razvy`ty`ya xudozhestvennoj pedagogy`ky` na rubezhe XIX-XX vekov / Ny`na Moleva, Ely`j Belyuty`n. – M., 1958. – S. 116.
5. *Nyurenberg A.* Ky`ry`ak Kostandy` / A. Nyurenberg. – [Elektronnyj resurs]. – Rezhym` dostupa: odessaglobe.com/russian/people/kostandi.php
6. *Pan`kiv G.* Xudozhn`o-profesijna osvita v Odesi u 1920–1930-x rokax / Georgij Pan`kiv // Visny`k L`vivskoyi Akademiyi my`stecztv. – L`viv, 1999. – S. 162-167.
7. *Serova K. V.* Py`s`ma zagran`y`chnyx pensy`onerov Peterburgskoj akademy`y` xudozhestv 1860–1870 g.g. kak y`story`chesky`y` stochny`k / K. Serova. – [Elektronnyj resurs]. – Rezhym` dostupa: dissercat.com/copntent/pisma-zag.
8. *Shy`ster A.* Ky`ry`ak Konstany` novy`ch Kostandy` / Abram Shy`ster. – L.: Xudozhny`k RSFSR, 1975. – S. 138.
9. *Shy`lova E.* Y`mpressy`ony`sty`chesky`e tendency`y` v tvorchestve masterov «Tovary`shhestva yuzhnorussky`x xudozhny`kov» (G. A. Ladyzhensky`j, K. K. Kostandy`) / E. Shy`lova. – [Elektronnyj resurs] – Rezhym` dostupa: library.org.ua/sections_load.php?art8id=298/

Стаття надійшла до редакції 15 серпня 2018 р.

УДК 101:30

Олександр МАЛЕЦЬ,

кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри суспільних дисциплін
та фізичної культури
Мукачівського державного університету,
м. Мукачево, Україна

Наталія МАЛЕЦЬ,

кандидат історичних наук,
доцент кафедри громадського здоров'я
та гуманітарних дисциплін
ДВНЗ «Ужгородський державний університет»,
м. Ужгород, Україна

ВПЛИВИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА ВИХОВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ ОСОБИСТОСТІ ТА ЕТНОНАЦІОНАЛЬНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХХ СТ. – ПОЧ. ХХІ СТ.

Малець О. О., Малець Н. Б. Впливи мультикультуралізму та глобалізації на виховання ціннісних орієнтацій особистості та етнонаціональні процеси в Україні кінця ХХ ст. – поч. ХХІ ст. У статті висвітлюється та аналізується вплив мультикультуралізму та глобалізації на виховання ціннісних орієнтацій особистості в Україні кінця ХХ ст. – поч. ХХІ ст. Мультикультуралізм в Україні має стати новою освітньою стратегією, що визначатиме якісно нові засади організації навчально-виховного процесу, характер викладу шкільних дисциплін й методіку виховної роботи. Головна мета мультикультурної освіти – формування особистості, вільної від негативних етнокультурних стереотипів. Важлива роль у формуванні національної самосвідомості належить рідній мові, яка є суттєвою етнідиференціюючою ознакою. У свідомості часто відбувається фактичне споріднення мови і народу. Виховання і розвиток підростаючих поколінь забезпечується лише рідною мовою – це здавна прийнята цивілізованими націями аксіома.

У змісті виховних заходів має панувати культ рідної мови, традиції і звичаї українського народу, національне мистецтво. Виховна робота повинна спрямовуватися також на формування поваги до етнокультури представників інших національних меншин, подолання упередженого ставлення до них, національної обмеженості, створення позитивного психологічного мікроклімату для їх згуртованості й дружніх стосунків, формування культури міжнаціонального спілкування. Важлива умова ефективності виховної роботи – врахування етнопсихологічних особливостей, звичаїв, моральних і соціальних цінностей представників усіх етнічних спільнот.

Ключові слова: мультикультуралізм, глобалізація, формування особистості, етнокультурні процеси, полікультуралізм, суспільство.

Malets O., Malets N. The Impact of Multiculturalism and Globalization on the Education of Personality Values Orientation and Ethnonational Processes in Ukraine at the end of XX c. – beg. of XXI c. The article highlights and analyzes the impact of multiculturalism and globalization on the education of personality value orientations in Ukraine at the end of XX c. – beg. of XXI c. Multiculturalism in Ukraine should become a new educational strategy that will determine qualitatively new principles of the educational process organization, the nature of the presentation of school disciplines and the methodology of educational work. The main objective of multicultural education is the formation of a person, free from negative ethno-cultural stereotypes.

An important role in the formation of national consciousness belongs to the mother tongue, which is an essential ethno-differentiating feature. The actual relationship of language and nation often occurs in the consciousness. Education and development of younger generations is provided only in the native language – this axiom has long been accepted by civilized nations.

The worship of the native language, traditions and customs of the Ukrainian people and national art should dominate in the content of educational activities. Educational work should also be directed towards the formation of respect for the ethno-culture of other national minorities representatives, overcoming prejudice towards them, national restrictions, creating a positive psychological climate for their cohesion and friendship, and the formation of international communication culture. An important condition for the effectiveness of educational work is the consideration of ethnic psychosocial features, customs, moral and social values of representatives of all ethnic communities.

Formation of national consciousness must be considered as a psychological and pedagogical problem, which requires the awareness of its relevance by each citizen. Multicultural competence has a complex structure, and therefore a difficult mechanism of formation, which makes this process difficult and time-consuming. A qualitative professional formation of the multicultural competence of future specialists in the modern educational space is possible in case of functioning as a holistic, dynamic, open system that has the corresponding purpose, function, content, forms and methods of implementation at each stage and takes into account the social, cultural and historical experience of the native and other nations of the world.

Keywords: multiculturalism, globalization, the formation of personality, ethnocultural processes, society.

Постановка проблеми. Національна доктрина розвитку освіти України в XXI ст. визначила, що головною метою української освіти є створення певної системи та відповідних умов для розвитку та самореалізації кожної особистості, забезпечення їх високої якості. Тому переважна більшість педагогів-науковців і освітян-практиків переконані, що підготовка фахівців у будь-якій сфері повинна здійснюватися на новій концептуальній основі в рамках системного підходу. Вхідження України до Європейського Співтовариства передбачає докорінні зміни в питаннях державної політики та виховання. Перед навчальними закладами професійної освіти поставлено завдання розробити систему формування гармонійної, всебічно розвиненої, життєво компетентної, творчої особистості, здатної ціннісно ставитися до природи, предметного світу, людей, самої себе та свого життя. Визначальними категоріями системного підходу в освіті є поняття самої системи та систематичності, які в науці досить плідно розробляються й різнобічно розглядаються, проте до цих пір не мають однозначних трактувань [1:19–23].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Актуальність дослідження даної проблеми зумовлена наявністю суперечностей між загальними потребами сучасного соціуму щодо підготовки майбутніх фахівців, готових успішно взаємодіяти з колегами на міжнародному рівні, та реальним станом підготовки студентів до комунікативної діяльності в навчальних закладах; підвищенням ступеня компетентності фахівців та недостатньо розробленою методикою підготовки їх до володіння різними видами професійних компетентностей; знання основ полікультурної комунікації при вивченні гуманітарних дисциплін та недостатній рівень володіння нею в межах майбутньої професійної діяльності; готовність оволодіти полікультурною компетентністю та відсутність системи підготовки до цього процесу [4:22].

Проблема полікультурного виховання особистості пройшла в своєму розвитку тривалий історичний шлях, збагачуючись на кожному щаблі суспільного поступу новими ідеями стосовно як його змісту, так і методів реалізації. Аналіз філософської, соціологічної, педагогічної літератури з проблеми дослідження дав змогу сформулювати власне визначення поняття «полікультурне виховання», під яким розуміємо процес цілеспрямованого й планомірного формування і розвитку світогляду, переконань і почуттів особистості, що ґрунтуються на визнанні багатоманітності культур, збагачує її почуття, формує особливе ставлення до навколишнього світу й людей у ньому, супроводжується сприйманням та осмисленням життєво важливих парадигм буття, перетворенням зовнішніх культурних смислів у внутрішній морально-етичний світ. Про що досліджувалося у працях Лаврової-Рейнфельд І. А., Сноу Ч. П., Кальницького Е. А., Фромма Е., Маркузе Г., Бьюкенгема.

Науковим підґрунтям у вирішенні даної проблеми виступають дослідження в сфері: філософських наук (В. П. Андрущенко, В. Г. Кремін, О. О. Потебня, П. Ю. Саух та ін.); психологічних наук (І. Д. Бех, Н. В. Кузьміна, О. В. Киричук, В. О. Моляко та ін.); викладання гу-

манітарних дисциплін (Н. М. Бібік, В. І. Бондар, Н. Й. Волошина, О. А. Дубасенюк, М. С. Вашуленко та ін.); етнопедагогіки (Н. В. Лисенко, М. Г. Стельмахович, Б. М. Ступарик, О. В. Сухомлинська, О. В. Ткаченко та ін.) тощо.

Метою статті є висвітлення та аналіз впливів мультикультуралізму та глобалізації на виховання ціннісних орієнтацій особистості в Україні кінця XX ст. – поч. XXI ст. на основі наявних досліджень процесу полікультурного виховання, яке спрямовується на формування етнічної ідентичності та толерантності.

Виклад основного матеріалу. Культура, якій Захід зобов'язаний досягненнями свого великого минулого, поступово руйнується і зникає. Західне мистецтво (навіть елітарне мистецтво) деградує до рівня масової культури і продовжує жити тільки за рахунок вливань свіжої крові інших культур за рахунок культурних запозичень із різних куточків земної кулі. Вигляд типової західної людини стає усе більш простим, варварським і примітивним (особливо порівняно із європейцем минулого століття). Втрачається і перероджується сама західна ментальність, звідси увесь цей інтерес до містики, до окультизму, до потойбічного, до східних сект і культів, які повсюдно поширилися на Заході [9:50–51].

Криза культури – поняття, що фіксує ситуацію, яка виникла в результаті розриву між культурою та всіма її інститутами та структурами та різко зміненними умовами суспільного життя. Це явище найбільш характерне для XX–XXI ст., бо позначається зіткнення духовно-етичних ідеалів з реальним життям: зростають зневага і цинізм до етичних норм культурної людини, посилюються озлобленість, нігілізм, забувається елементарна ввічливість. Загострюється тривога за завтрашній день, множаться похмурі сценарії та прогнози; поширюється естетична всеїдність. У ситуації системної кризи особливо актуалізується питання про значення культури, духовності, норм моральності та їх безпеки. Безпека культури, в широкому сенсі, передбачає захист громадян країни від насильницьких духовно-етичних потрясінь, зіткнень і руйнувань. На передній план виходить проблема тісного взаємозв'язку культури, науки, освіти, виховання, мистецтва, релігії та їх впливу на людину. XX–XXI ст. продемонстрували людству, що культура як інтегруючий початок суспільного розвитку охоплює не лише сферу духовного, але у все більшій мірі матеріального виробництва. Всі якості техногенної цивілізації, чиє народження було відзначене ледве більше трьохсот років тому, змогли виявитися повною мірою саме в нашому столітті. В цей час цивілізаційні процеси були максимально динамічні і мали визначальне значення для культури [14:121–126].

У сучасному суспільстві продовжують зростати тенденції, пов'язані з актуалізацією кризових явищ, обумовлених пріоритетом матеріальних цінностей. Спостерігається неконтрольоване прагнення до затвердження власної вигоди, матеріальних цінностей, які відображають соціально-культурну значущість, формують суспільну мотивацію. Кризові явища, які набули загострення у XXI ст., вимагають від людства повторного перегляду певних пріоритетів

і конкретних дій на шляху вирішення проблем, що виникають у сучасному суспільстві.

Міжнародне співтовариство, яке функціонує сьогодні в різних інституціях, демонструє певну занепокоєність із приводу ситуації у світі. Але очевидно є їх нездатність адекватно і швидко реагувати на небезпечні виклики сьогодення. Окрім економічних, політичних проблем у сучасному світі вкрай актуалізуються екологічні. Відбувається збільшення середньої кліматичної температури планети, внаслідок чого підвищується висота рівня моря, змінюються кількість і характер опадів, збільшується площа пустель — посилюється проблема голоду.

Глобальна зміна клімату має суттєвий вплив на здоров'я, умови життя, засоби для існування всіх біологічних організмів, у тому числі і людей. Окрім екологічних, значної динаміки набувають і інші глобальні проблеми: забезпечення людства ресурсами, проблеми хвороб і демографічного розвитку, насильство і організована злочинність тощо. Всі ці проблеми взаємозв'язані й багатогранні, спонукають до розвитку тенденцій до необмеженого прагнення знайти якомога більше матеріальних благ, що безумовно породжує соціальну нерівність [7:59–61].

Між традиційною гуманітарною культурою європейського Заходу і новою, так званою науковою культурою, похідною від науково-технічного прогресу ХХ ст., з кожним роком зростає катастрофічний розрив. Ворожнеча двох культур може призвести до загибелі людства. Існує цілий ряд причин, що породжують в культурології ХХ–ХХІ ст. стійке відчуття кризи культури. Головне – усвідомлення нових реальностей: універсального характеру життєво важливих процесів, взаємодії і взаємозалежності культурних регіонів, спільності участі людства на сучасному світі, тобто тих реальностей, які є джерелом цивілізації і одночасно її слідством. Спільність доль різних культурних регіонів представлена «катастрофами», які захоплювали не лише окремі народи, а все європейське співтовариство у ХХ–ХХІ ст.: світові війни, тоталітарні режими, фашистська експансія, міжнародний тероризм, економічні депресії, екологічні потрясіння і т. д. Всі ці процеси не могли протікати локально, не зачіпаючи внутрішнього життя інших народів, не порушуючи стилю культурного розвитку [15:90–93].

Все це, з точки зору О. Шпенглера, лише доводить помилковість еволюційної дороги всієї західної цивілізації. Кризові явища в культурній практиці Європи ХХ ст., з точки зору цих мислителів, носять необоротний характер. Представник франкфуртської школи Ю. Хабермас стверджує, що сучасна «пізньокapіталістична» держава здатна витіснити кризові явища з однієї сфери суспільства в іншу: політична криза може бути відсунута в сферу економіки, економічна – в соціальну сферу і так далі. Але культура, підкреслює Ю. Хабермас – область, стосовно якої поняття кризи зберігає своє значення, де вона не може бути «пом'якшена», оскільки сфера культури непідвладна адміністративному маніпулюванню, що здійснює держава. В даному випадку Ю. Хабермас говорить про справжню куль-

туру, неформальну мораль і мистецтво, а не про «масову», сурогатну культуру, що заповонила історичний простір Європи в нинішньому столітті. Ситуація порушення культурної цілісності і розриву органічного зв'язку людини з природними підставами життя в ХХ–ХХІ ст. інтерпретується як ситуація відчуження. Відчуження – це процес перетворення різних форм людської діяльності та її результатів в самостійну силу, пануючу над ним і ворожу йому. Механізм, що відчужує, небезпечний тим, що пов'язаний з наступними проявами: 1) безсиллям особи перед зовнішніми силами життя; уявленням про абсурдність існування; 2) втратою людьми взаємних зобов'язань по дотриманню соціального порядку, а також запереченням пануючої системи цінностей; відчуттям самоти, що виключає людину з суспільних зв'язків; 3) втратою індивідом свого «я», руйнуванням автентичності особи. Питання психологічної «незадоволеності культурою» і самовідчуження особи поставлені і вирішені представниками психоаналітичної теорії (З. Фрейдом, К. Г. Юнгом, Е. Фроммом) [17:320–323].

До дослідників даної проблеми відноситься і Г. Маркузе, який розробив концепцію «одновимірної людини», що, будучи включеним в споживчу гонку, виявляється відчуженою від таких своїх соціальних характеристик, як критичне відношення до існуючого суспільства, здібність до революційної боротьби. В основі сучасної кризи цивілізації лежить також протиріччя між зростаючими потребами суспільства і можливостями природного середовища їх задовольняти. Не вирішивши даного складного протиріччя, неможливо здійснити перехід світової цивілізації до стійкого розвитку. Але не можна не зазначити і той факт, що сучасна цивілізація створює умови для духовного розвитку суспільства. Розвитку освіти, прилучення людини до різних форм культури, ціннісних надбань людства. Духовне життя суспільства – це натхненне творення, збереження та засвоєння духовних цінностей та змісту. До таких цінностей можна віднести: єдність людини і природи, єдність людської цивілізації, ненасильництво, самоцінності особистості тощо. Все це співзвучно сучасним загальнолюдським цінностям. Разом з тим даний потенціал цивілізації реалізується не в повній мірі, що обмежує духовний розвиток людини. Значна частина населення не має доступу до користування духовними цінностями, а дехто взагалі знаходиться в ізольованому життєвому та культурно-інформаційному просторі. Тому нині дуже часто спостерігається втрата духовності людиною, поширення псевдоцінностей, зростання агресії та рівня злочинності. Саме сьогодні проблеми і перспективи сучасної цивілізації набувають особливого сенсу, унаслідок протиріч і проблем глобального порядку, що набувають усе більш гострого характеру. Перед людством стоїть важливе завдання подолання цих негативних тенденцій у сучасному світовому розвитку [12:205–207].

Стара європейська культура, що створила Захід в його нинішньому вигляді, перебуває в стані розпаду і саморуйнуванню. Сьогодні її можна розчле-

нувати та утилізувати по частинах, підпорядкувавши запозичені елементи власній культурній логіці. Інструмент для цього розчленування і утилізації дає сама ж західна культура. Постмодерн-фундаменталізм, на відміну від класичного фундаменталізму, що відкидає усе чуже з порогу, – це якраз і є спосіб забезпечити найбільш не шкідливе безпечне засвоєння чужої культурної спадщини, коли з елементів іншої культури – її техніки, науки, соціальних і політичних інститутів, – вичищається чужа воля, творінням якої вони є [6:321–324].

Досвід розвитку мультикультурної освіти в США надзвичайно актуальний для України з її багатонаціональним спектром населення. При обговоренні цього питання на перший план виходять проблеми мови, етнічної ідентичності та історії: їх взаємозв'язок є важливим під час психологічного вивчення соціальної свідомості людей. Наявність мультикультурної складової слугує ознакою демократичності держави.

В Україні склалася доволі цікава ситуація: з одного боку, тоталітарна модель освіти відійшла у минуле і перехідний стан ще не визначив чітких орієнтирів майбутнього; з іншого – влада намагається утворити етноцентричну державу, що критикується сучасною політичною теорією та суперечить правам людини. Реально державну політику у цьому напрямі зорієнтовано на помірну українізацію із забезпеченням культурних прав меншин, але, по-перше, й на те, й на те бракує коштів і засобів, по-друге, ця політика не є постійною та залежить від конкретних виконавців, «коливається» між поміркованим націоналізмом та ностальгійно-радянським «інтернаціоналізмом», щораз оминаючи послідовний, продуманий мультикультуралізм [16].

Відомо, що коли руйнуються імперії, люди апелюють до більш дрібних спільнот, зокрема, до мови й релігії, бо лише вони надають їм деяку впевненість та відчуття безпеки. Така етнонаціональна тенденція простежується як в країнах Східної Європи, так і в Україні, й полягає в орієнтації на культурно-національні принципи та оголошення мови й етносу основою нової національної держави. Як справедливо зазначав У. Альтерматт, у різних частинах Східної Європи відтепер «націоналізм слугує псевдорелігійним опіумом для народу, дезорієнтованого та потерпаючого від потужних посткомуністичних трансформацій» [2:306].

Зазначимо, що чим більше поширюється така тенденція від економічних й політичних сфер на духовні (зокрема, й на освіту), тим сильніше стає захисна реакція культурних меншин. Вони підкреслюватимуть свій статус меншин та свою культурну відмінність, що може перейти у політичне протистояння. За словами письменника М. Стріхи, абсолютно очевидним є наступний факт: некритичне застосування до України всіх термінів і положень європейських документів межі ХХ і ХХІ ст. щодо культурного різноманіття неодмінно виявиться контрпродуктивним, бо Україна свій рух до мультикультуралізму розпочинає не від статусу етнонаціональної держави (що була відправною точкою

для всіх країн континенту в 1970-1980-х рр.), а від постколоніальної ситуації «двох Україн» [16].

Очевидним є те, що мультикультуралізм в Україні має стати новою освітньою стратегією, що визначатиме якісно нові засади організації навчально-виховного процесу, характер викладу шкільних дисциплін й методик виховної роботи. Саме тому головною метою мультикультурної освіти – формування особистості, вільної від негативних етнокультурних стереотипів, що володіє розвинутих почуттям розуміння інших культур і поваги до них, що вміє жити в мирі й злагоді з людьми будь-яких національностей і віросповідань, а отже, є готовою до творчої життєдіяльності в соціокультурному соціумі [10:23].

Висновки. Ефективний засіб формування етнічної самосвідомості – українознавство, вивчаючи яке, суспільство пізнає досягнення свого народу на усіх етапах його розвитку. До системи інтегрованих наукових знань цього курсу входять теоретико-методологічні, філософські, політико-державницькі, культурно-історичні аспекти українства як всепланетарного явища [5:92]. Вивчення українознавства сприяє формуванню знань, переконань, поглядів на етапи, шляхи і засоби розбудови України як суверенної держави.

Важлива роль повинна відводитися українській етнопедagogіці, яка розкриває етнокультурні традиції виховання і навчання, а також ідеал українського виховання, загальнолюдські, національні, сімейні, особистісні цінності [8:19–21].

Використання у формуванні національної самосвідомості таких ефективних засобів, як художні твори, мистецтво, культура, релігія сприяє розвитку не тільки інтелектуальної, а й духовної та емоційно-моральної сфери особистості.

Важлива роль у формуванні національної самосвідомості належить рідній мові, яка є суттєвою етнодиференціюючою ознакою. У свідомості часто відбувається фактичне споріднення мови і народу. Виховання і розвиток підростаючих поколінь забезпечується лише рідною мовою – це здавна прийнята цивілізованими націями аксіома.

У змісті виховних заходів має панувати культ рідної мови, традиції і звичаї українського народу, національне мистецтво. Виховна робота повинна спрямовуватися також на формування поваги до етнокультури представників інших національних меншин, подолання упередженого ставлення до них, національної обмеженості, створення позитивного психологічного мікроклімату для їх згуртованості й дружніх стосунків, формування культури міжнаціонального спілкування. Важлива умова ефективності виховної роботи – врахування етнопсихологічних особливостей, звичаїв, моральних і соціальних цінностей представників усіх етнічних спільнот.

Формування національної самосвідомості необхідно розглядати як психолого-педагогічну проблему, що потребує усвідомлення кожним громадянином її актуальності. Полікультурна формується в процесі навчання, та включає систему полікультурних знань, умінь, навичок, інтересів, потреб, мотивів, цінностей, полікультурних якостей, досвіду,

соціальних норм і правил поведінки, необхідних для повсякденного життя й діяльності в сучасному полікультурному суспільстві, що реалізується в здатності ефективно вирішувати завдання суспільної діяльності в ході позитивної взаємодії з представниками різних культур. Полікультурна компетентність має складну структуру, а тому й непростий механізм формування, що робить цей процес складним і тривалим у часі. А якісне професійне формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців у сучасному освітньому просторі можливе за умови функціонування його як цілісної, динамічної, відкритої системи, яка має відповідну мету, функції, зміст, форми і методи реалізації на кожному етапі та враховує соціальний, культурний та історичний досвід рідного та інших народів світу [3:70–73].

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Агадулін Р. Р. Полікультурна освіта: методолого-теоретичний аспект // Педагогіка і психологія. – К., 2004. – № 3 (44). – С. 18-29.
2. Альтерматт У. Етнонаціоналізм в Європе. – М., 2000. – 352 с.
3. Андрущенко В. П. Організоване суспільство. Проблема організації та суспільної самоорганізації в період радикальних трансформацій в Україні на рубежі століть: Досвід соціально-філософського аналізу. – К.: ТОВ «Атлант ЮЕмСі», 2005. – 498 с.
4. Бех В. П., Бех Ю. В. Саморегуляційна парадигма освіти як процес і продукт концептуалізації управління галузю // Нова парадигма: Журнал наукових праць / Гол. ред. В. П. Бех. – Вип. 77. – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2008. – С. 21-26.
5. Бібік Н. М. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи: Бібліотека з освітньої політики / Під заг. ред. О. В. Овчарук. – К.: «К.І.С.», 2004. – 112 с.
6. Бьюкенгем П. Дж. Смерть Запада / Бьюкенгем П. Дж. – М.: АСТ, 2003. – 444 с.
7. Кальницький Е. А. Матеріальні доміанти в контексті кризи сучасного суспільства. // Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого» № 1 (28) 2016. – С. 49-55.
8. Кремень В. Г. Філософія національної ідеї. Людина. Освіта. Соціум. – К.: Грамота, 2007. – 576 с.
9. Лаврова-Рейнфельд І. А. Культурна трансгресія суб'єктивізації як перформанс постмодерну / Проблеми відродження духовності в умовах глобальної кризи / Матеріали Ірпінських міжнародних науково-педагогічних читань. 27-28 травня 2010 р. Частина 1. – Ірпін, 2010. – С. 50-53.
10. Лисенко Н. В. Етнофілософський контекст спадщини М. Стельмаховича: родинна педагогіка // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Педагогіка. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. IX. – С. 83 – С. 91.
11. Лисенко Н. В. Підготовка майбутніх педагогів до роботи з дітьми в полікультурному середовищі. Культурно-історична спадщина Польщі на Україні як чинник розвитку полікультурної освіти. – К. – Хм-й, 2011. – С. 242-251.
12. Маркузе Г. Одномерний человек / Г. Маркузе. – М.: Refl-book, 1994. – 368 с.
13. Саух П. Ю. Філософія та методологія стратегії полікультурної освіти [Електронний ресурс] / П. Ю. Саух // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки. – 2016. – Вип. 1. – С. 5-9. – Режим доступу: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/vzduffn>.
14. Сноу Ч. П. Две культуры: Сборник публицистических работ / Ч. П. Сноу. – М.: Прогресс, 1973. – 186 с.
15. Сноу Ч. П. Портреты и размышления. – М.: Прогресс, 1985. – 226 с.
16. Стриха М. Мультикультуралізм по-українськи: спроба «перегнати, не доганяючи». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://krytyka.kiev.ua/comments /Strixa27.html>
17. Фромм Э. Здоровое общество. Догмат о Христе: [пер. с нем.] / Э. Фромм. – М.: АСТ: Транзиткнига, 2005. – 571 с.

REFERENCES

1. Agadullin R. R. Polikul'turna osvita: metodologo-teoretichny'j aspekt // Pedagogika i psyxologiya. – K., 2004. – # 3 (44). – S. 18-29.
2. Al'termatt U. Etnonacy'onaly'zm v Evrope. – M., 2000. – 352 s.
3. Andrushhenko V. P. Organizovane suspil'stvo. Problema organizaciyi ta suspil'noyi samoorganizaciyi v period radykal'ny'x transformacij v Ukraini na rubezhi stolit': Dosvid social'no-filosofs'kogo analizu. – K.: TOV «Atlant YuEmSi», 2005. – 498 s.
4. Bex V. P., Bex Yu. V. Samoregulyacijna parady'gma osvity' yak proces i produkt konceptualizaciyi upravlinnya gалуззю // Nova parady'gma: Zhurnal naukovy'x prac' / Gol. red. V. P. Bex. – Vy'p. 77. – K.: Vy'd-vo NPU imeni M. P. Dragomanova, 2008. – S. 21-26.
5. Bibik N. M. Kompetentnisny'j pidxid u suchasnij osviti: svitovy'j dosvid ta ukrajins'ki perspekty'vy': Biblioteka z osv'it'ny'oi polity'ky' / Pid zag. red. O. V. Ovcharuk. – K.: «K.I.S.», 2004. – 112 s.
6. B'yukengem P. Dzh. Smert' Zapada / B'yukengem P. Dzh. – M.: AST, 2003. – 444 s.
7. Kal'ny'cz'ky'j E. A. Material'ni dominanty' v konteksti kry'zy' suchasnogo suspil'stva // Visny'k Nacional'nogo universy'tetu «Yury'dy'chna akademiya Ukrainy' imeni Yaroslava Mudrogo» # 1 (28) 2016. – S. 49-55.
8. Kremen' V. G. Filosofiya nacional'noyi ideyi. Lyudy'na. Osvita. Socium. – K.: Gramota, 2007. – 576 s.
9. Lavrova-Rejnfel'd I. A. Kul'turna transgresiya sub'yekty'vaciyi yak performans postmodernu/ Problemy' vidrodzhennya duxovnosti v umovax global'noyi kry'zy' / Materialy' Irpins'ky'x mizhnarodny'x naukovopedagogichny'x chy'tan'. 27-28 travnya 2010r. Chasty'na 1. – Irpin', 2010. – S. 50-53.
10. Ly'senko N. V. Etnofilosofs'ky'j kontekst spadshhy'ny' M. Stel'maxovy'cha: rody'nna pedagogika // Visny'k Pry'karpats'kogo universy'tetu. Seriya: Pedagogika. – Ivano-Frankivs'k, 2003. – Vy'p. IX. – S. 83 – S. 91.
11. Ly'senko N. V. Pidgotovka majbutnix pedagogiv do roboty' z dit'my' v polikul'turnomu seredovy'shhi. Kul'turno-istory'chna spadshhy'na Pol'shhi na Ukraini yak chy'nny'k rozvy'tku polikul'turnoyi osvity'. – K., 2011. – S. 242-251.
12. Markuze G. Odnomernyj chelovek / G. Markuze. – M.: Refl-book, 1994. – 368 s.
13. Saux P. Yu. Filosofiya ta metodologiya strategiyi polikul'turnoyi osvity' [Elektronny'j resurs] / P. Yu. Saux // Visny'k Zhy'tomy'rs'kogo derzhavnogo universy'tetu imeni Ivana Franka. Filofs'ki nauky'. – 2016. – Vy'p. 1. – S. 5-9. – Rezhym dostupu: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/vzduffn>.
14. Snou Ch. P. Dve kul'tury: Sborny'k pably'cy'sty'chesk'y'x rabot / Ch. P. Snou; [sokr. per. s angl. N.S. Rodmana]. – M.: Progress, 1973. – 186 s.
15. Snou Ch. P. Portrety y' razmyshly'ny'ya. – M., 1985. – 226 s.
16. Strixa M. Mul'ty'kul'turalizm po-ukrayins'komu: sprobа «peregnaty', ne doganyayuchy'». [Elektronny'j resurs]. – Rezhym dostupu: <http://krytyka.kiev.ua/comments /Strixa27.html>
17. Fromm Э. Zdorovoe obshhestvo. Dogmat o Xry'ste: [per. s nem.] / Э. Fromm. – M.: АСТ: Транз'ткны'га, 2005. – 571 с.

Стаття надійшла до редакції 5 травня 2018 р.

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. СПОСТЕРЕЖЕННЯ

УДК 739:746.2:746.32:7.04

Микола МУШИНКА,
академік НАНУ, професор,
м. Пряшів, Словаччина

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ БАЛАДИ СХІДНОЇ СЛОВАЧЧИНИ У СЛОВАЦЬКОМОВНІЙ ТРАНСКРИПЦІЇ

Orest Zilynskyj: Balady východného Slovenska. Podbeskydské ľudové balady. Editori: Tatiana Pirníková a Radovan Šašala. Zodpovedná redaktorka: T. Pirníková. – Vydavateľstvo Ladislav Cuper. – Prešov, 2018. – 560 s. – Náklad 300 ks.

Редакторка збірника балад русинів-українців Словаччини Тетяна Пірнікова свою передмову до книги починає з констатуванням: «Зовсім випадково я познайомилася з працею Ореста Зілинського. 2016 року я звернулася до пряшівського українця академіка Миколи Мушинки із запитанням, чи у його бібліотеці не знайдеться пісенний матеріал, пов'язаний з русинами Словаччини. Цікавили мене перш за все нотні записи пісень. Той мені дав у руки фотокопію збірника „Українські народні балади Східної Словаччини“, укладену Орестом Зілинським у 70-х роках м. ст., видану Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського у Києві 2013 року. Я була здивована кількістю публікованих балад та ґрунтовністю упорядкування його змісту. Ім'я укладача збірника було мені невідоме» (Рецензована праця. – С. 6. Тут і далі переклад із словацької мови автора рецензії М. М.).

Авторка висловлює подяку київським видавцям на чолі з Ганною Скрипник за видання збірника, однак шкодує, що на території, де усі балади були записані, він зовсім невідомий. Тому вона взялася за його перевидання латинцею, оскільки сучасне покоління русинів азбукою вже не володіє.

Нагадаємо основні етапи життєпису О. Зілинського із вступної статті Т. Пірнікової, виготовленої на основі моєї книги про О. Зілинського «Науковець з душою поета» (Бавнд-Брук, 1983).

Уродженець галицької Лемківщини Орест Зілинський (1923-1976) майже усе своє життя перебував у Чехословаччині. Тут він здобув вищу освіту (в Українському вільному університеті та Карловому університеті у Празі), став кандидатом філологічних наук (1966), а від 1971 року до передчасної смерті працював науковим працівником Чеської академії наук, часто презентуючи чехословацьку україністику на міжнародних конгресах та конференціях. Умер за досі не з'ясованих обставин у лісі кадастру Земплинська Шишава, округ Михалівці. Похований у Свиднику.

До 60-х років його наукові праці появлялися і на сторінках преси Радянської України. За праці про Т. Г. Шевченка Київ нагородив його престижною медаллю Тараса Шевченка. Пізніше, зокрема після того, як він на VI Міжнародному з'їзді славистів у Празі 14 серпня 1968 року, який оголосив проєкт на заснування Міжнародної асоціації українців, став предметом гострої критики представників української радянської делегації на з'їзді, він став «persona non grata» не лише в Україні, але й в українській пресі Словаччини. Його було реабілітовано лише 2013 році, коли Національна академія наук України в Києві видала майже всі його наукові статті, розкидані у періодичній пресі: «Вибрані праці з фольклористики» у двох томах (1968 с.), «Літературні праці» (672 с.) та «Українські народні балади Східної Словаччини» (728 с.; упорядник всіх – М. Мушинка). Слід підкреслити, що такої пошани не дісталось жодному вченому української діаспори.

У вступній статті авторка передмови «Тернистий шлях збірки балад» (с. 6-30) на основі архівних матеріалів запозичених їй сином Ореста Богданом Зілинським, вперше детально освітлила працю автора над збірником балад, процес фізичної ліквідації його машинопису та верстки – від 1968 по 1975 рік (с. 14-30). 27 чеських та словацьких архівних документів вона навела в оригіналі, українські та російські – у перекладі словацькою мовою. Серед нововиявлених документів є багате листування О. Зілинського з видавцем книги – Українською редакцією Словацького педагогічного видавництва у Пряшеві, Краєвим комітетом Комуністичної партії Словаччини в Кошицях, листи фольклористів Андрія Дулеби із Свидника, етномузиколога Володимира Гошовського із Львова (анонімного упорядника нотної частини книги) та художника Івана Фіркаля до О. Зілинського а теж повні тексти високо позитивних рецензій на рукопис книги О. Зілинського «Українські народні балади Східної Словаччини»: Божени Філової та Яна Коморовського з Братислави, Бориса Путілова з Ленінграда, Юліана Бромлея з Москви тощо. Ці документи значною мірою доповнюють дотеперішні відомості про історію знищення збірника балад О. Зілинського.

Основа збірника О. Зілинського становить 487 текстів та 240 мелодій, записаних у 119 селах Пряшівщини (с. 73-485). О. Зілинський у своїй збірці розподілив балади на дві частини. У першій частині він подав «Основні тексти» (№ № 1-254), у другій – «Доповнюючі варіанти» (№№ 255-479). А до кожної балади подав ґрунтовні коментарі (с. 548-640). Т. Пірнікова об'єднала обі частини в одне ціле. При транслітерації текстів пісень із азбуки на латиницю вона повністю зберегла діалектне звучання кожної балади. О. Зілинський долучив до свого збірника карту Східної Словаччини із значен-

ням усіх 119 українських сіл, з яких походять публіковані балади, причому окремими графічними знаками він зазначив села, в яких було записано від 10 до 32 пісень, від 5 до 9 пісень, від 2 до 4 пісень та лише одну пісню (с. 526). Все це залишено і у словацькомовному виданні збірника балад.

Українське резюме книги Т. Пірнікова подала у перекладі словацькою мовою (с. 530-540), а англійське резюме залишила без змін (с. 542-545).

Переклад збірника (як і його оригінал) поповнено кольоровими ілюстраціями українського художника із Словащини Дезидерія Миллого.

Усе це можна характеризувати як позитивний бік словацького видання книги балад Ореста Зілинського.

Та вже не можна толерувати зміну назви О. Зілинського «Українські балади Східної Словащини» на «*Balady východného Slovenska*», оскільки територіальний термін «Східна Словачина» аж ніяк не відповідає національному характеру збірника балад українського населення Східної Словащини. Правда, Т. Пірнікова долучила до назви книги її під назву «*„Підбескидські народні балади“*», яку свого часу в пропозиції на видання книги вжив теж О. Зілинський для її означення, не сумніваючись в тому, що це народні балади українського населення східної Словащини, отже, що вони належать до української культури.

З таким трактуванням національного характеру балад редакторка принципово не погоджується. Своє непогодження вона обґрунтовує так: «*Усі посилення на презентовану народну культуру східної Словащини автор збірника означає як українські. Одночасно він вживає термін українці східної Словащини. Я залишила первісну термінологію О. Зілинського (що, як видно із зміни назви праці не відповідає дійсності – М. М.), однак звертаю увагу читачів на факт, що цим терміном є в дійсності означена народна культура русинів, переважно лемків, що живуть на території північно-східної Словащини. Самобутність цього народу була визнана лише після 1989 року. Поняття «український» в часі написання студії було вжито цілеспрямовано в рамках офіційної культурної політики. Сам О. Зелінський на багатьох місцях своєї антології вживає термін народна культура лемків і бойків», які в сучасності загально визнані як етнічні групи русинського народу» (с. 530).*

Тут авторка допустилася кількох поважних помилок:

1. Етнонімом «русин», відведеним від назви держави «Русь» (Київська Русь, Галицька Русь) від Х до ХІХ ст. були означувані всі майбутні українці. Етнонім «українці» почав вживатися лише в період національного відродження в кінці ХVІІІ та на початку ХХ ст. На Пряшівщині він набув загальне розповсюдження лише після Другої світової війни, головним чином, у 50-х роках. Та до 90-х років ХХ ст. і вони, ні їх сусіди, ні чужі дослідники їх історії і культури, не сумнівались в тому, що русини є етнографічною групою українського (малоруського) народу. Отже, О. Зілинський зовсім закономірно вжив назву «Українські балади східної Словащини».

З такою назвою нині можна не погоджуватися, можна висловлювати до неї застереження, однак ніхто не має права міняти її, тим більше, що ця назва зовсім не міняє характер балад.

2. Підназва «*Підбескидські народні балади*» була лише своєрідною «рекламною» назвою збірки балад, яку відхилив сам О. Зілинський, оскільки гірські хребти Бескидів тягнуться від України через Польщу і Словачину – по Моравію і ніяк не відповідають збірникові балад.

3. З теоретичної точки зору найціннішою частиною збірки балад О. Зілинського є майже стосторінковий коментарі О. Зілинського до кожного типу балад, головним чином, до їх історії, їх наявності у сусідніх народів, шляхів міграції тощо. Це – вичерпні фахові студії про кожну баладу (без варіантів), які свідчать про глибоку обізнаність автора з даною проблематикою і новаторство його методології. Редакторка мабуть щоб заощадити місце в коментарях обмежилася тільки на паспортизацією балад, пропустивши не лише посилання на тисячі варіантів кожної балади в інших (зокрема сусідніх) народів, але й студії про них (інколи й кілька-сторінкових), чим було значно збіднено словацькомовну версію збірника, в порівнянні з українською.

Наперекір згаданим недолікам і прогалинам видання збірника балад О. Зілинського словацькою мовою я вважаю високо позитивним явищем. Посередництвом латиниці та словацької мови найбільша у слов'янському світі регіональна збірка балад заслугою Тетяни Пірнікової нарешті дістанеться до потомків тих людей, які ці балади співали 50-150 років тому, але й до словацької громадськості зокрема до словацьких фольклористів та етномузикологів. Тому її появу щиро вітаю.

Стаття надійшла до редакції 8 червня 2018 року

Іван НЕБЕСНИК,
професор, кандидат педагогічних наук,
м. Ужгород, Україна

ПІДРУЧНИК З РЕКЛАМНОГО ДИЗАЙНУ

Основи рекламного дизайну [Текст]: підручник / Світлана Прищенко, Євген Антонович; [за наук. ред. проф. Е. А. Антоновича]; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Ін-т дизайну та реклами. – Київ: НАКККіМ, 2017. – 381 с.: рис. – 500 прим.

Уперше в Україні з позицій дизайну розглянуто історичний розвиток рекламної галузі та художньо-естетичні засади реклами. У побудові підручника наявна чітка методологічна послідовність презентації результатів проведених досліджень. Професори Світлана Прищенко та Євген Антонович акцентують увагу на системно-структурному підході до вивчення чинників рекламного дизайну. Зміст праці цілісно розкриває сутність і специфіку рекламної графіки, застосування зображальних засобів та комп'ютерних спецефектів у рекламних комунікаціях, залежно від соціокультурних, економічних, політичних і технологічних етапів розвитку суспільства. Запропонований перелік проблемних питань спрямований на формування інтересу студентів до реклами в контексті культури, як активної складової сучасного візуально-інформаційного середовища.

У першому розділі «Історія рекламної графіки» докладно досліджено історичні етапи розвитку реклами, види і засоби рекламного інформування, виявлено вагомий вплив мистецьких стилів та етнокультурних традицій на рекламну творчість, зокрема в Україні. Серед тенденцій розвитку рекламної індустрії у XXI ст. зроблено акцент на бурхливому розвитку нових медіа: Інтернет-реклами, ембієнт-реклами, сувенірної продукції тощо.

У другому розділі «Візуальні засоби реклами» розглянуто психологію рекламного впливу як прояв соціальної моди, мотиваційні настанови споживача й відповідні засоби візуалізації рекламної ідеї для створення художнього (рекламного) образу, виокремлено особливості композиційного формування у рекламному дизайні, зокрема розглянуто типологію колірних сполучень і семіотику кольору у рекламі, визначено національні та інтернаціональні риси реклами з урахуванням психоемоційного, асоціативного й семантичного сприйняття кольору. Розкрито закономірності візуальної мови кольору і зроблено наголос на необхідності знаходження балансу між естетичною та комерційною ефективністю реклами.

У третьому розділі «Дизайн реклами: теорія і методика» проаналізовано поняття стилю та стилістики рекламної графіки. Також визначено естетичні параметри та критерії рекламної продукції, запропоновано наукові методи естетичної оцінки якості реклами, а фірмовий / корпоративний

стиль, бренд і брендинг розглядаються виключно в контексті комплексної реклами. Підкреслено, що сприйняття рекламних звернень є складним процесом, тому рекламна продукція завжди повинна розглядатися як інструмент маркетингу, явище масової культури, об'єкт художньої творчості й водночас галузі виробництва, сфери споживання, збуту товарів і послуг. Рекламний дизайн визначено як синтез фахових та суміжних дисциплін, багатьох традиційних і новітніх чинників, приведених авторами у певну систему. Завершує розділ – методика проектування об'єктів рекламного дизайну, де подано визначення дизайн-програми, описано етапи і творчі методи проектування конкурентоспроможного продукту, розв'язано суперечності фахової термінології тощо. Особливої уваги заслуговує додаток до підручника – ілюстрований словник термінів із дизайну та реклами, в якому достатньо повно представлено основні поняття та визначення, необхідні в освітньому процесі.

На нашу думку, в I розділі варто було б поглибити аналіз плаката як об'єкта графічного дизайну, його різновидів, ідеологічної та тематичної спрямованості в контексті соціокультурних комунікацій, а також технік виконання і сучасних технологій друку. Проте, висловлене побажання не впливає на високу оцінку представленого ґрунтового доробку.

Підручник «Основи рекламного дизайну» професорів Світлани Прищенко та Євгена Антоновича є цілісним, структурованим виданням, актуальним для науково-методичного забезпечення навчального процесу закладів вищої освіти з метою підготовки не лише дизайнерів реклами, а й нового покоління українських культурологів, мистецтвознавців, рекламистів, менеджерів соціокультурної діяльності, що дає підстави рекомендувати його на приєвнення Державної премії України в галузі освіти.

Стаття надійшла до редакції 15 травня 2018 року

Андрій БУДКЕВИЧ,
історик мистецтва, брендолог,
м. Київ, Україна

ПРО МАЛЯРСЬКІ НОКТЮРНИ ВАСИЛЯ СКАКАНДІЯ ТА ДЕЩО ІНШЕ...

*Просто зрідка вночі літати
І писати свої ноктюрни...*

Ніна Кур'ята

Мілану Кундері належить таке бачення: «А ми, в Європі, хто ми такі? Я згадую фразу Фрідріха Шлегеля, котру той написав в останні роки 18-го століття: «"Французька революція", "Вільгельм Мейстер" Гете, "Wissenschaftslehre" Фіхте – це величні тенденції нашої епохи. Поставити роман і філософський трактат на один рівень з найважливішою політичною подією – це і є Європа – Європа, що народилася з Декартом і Сервантесом: Європа сучасності...

А що сьогодні? Хто осмілився б надати те ж значення якому-небудь творінню культури (мистецтва, філософії) і, до прикладу, зникнення комунізму в Європі?

Невже твори мистецтва такої значимості більше не можуть існувати? Чи ми втратили здатність розпізнати подібні твори?

Ці питання не мають смислу. Сучасну Європу слід шукати не тут. Та, в котрій ми живемо, більше НЕ ШУКАЄ ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ в дзеркалі своєї філософії і свого мистецтва. Але де тоді дзеркало? Де нам шукати свій образ?..»

Знакові питання, поставлені видатним письменником, потребують шукати відповіді. Відповіді не можуть бути однозначними і одновимірними... Дійсно, важко віднайти в Європі кінця ХХ – початку ХХІ століття видатні твори гуманітарного простору, важко, але вони в невеликій кількості таки є. Населення заможних європейських країн занадто захоплене споживацькою філософією буття: ситна їжа, кілька автівок на родину, подорожі, відпочинок, та й не прагнучи...; а читання книжок, захоплення класичною і народною музикою, живописом минулих століть і сучасним? Такі вподобання у них не на пріоритетних місцях.

Як не дивно, але зубожіле громадянство України, серед якого представники творчих професій, на тлі розкошующих, провладних корупціонерів (глинтаїв!); демонструють високі зразки європейського рівня – в поезії, прозі, та у царині малярства і музики. Щодо творів мистецтва величної значимості, то вони існують, зокрема, створені окремими живописцями Закарпаття.

Один із небагатьох митців такого рівня, є Василь Скакандій, народний художник України. У його арсеналі: неординарні твори жанрової і станкової графіки, живопис, фантастичні акварелі. Творчий шлях художника позначений персональними виставками – в Ужгороді (п'ять!), Братиславі (дві), Кошице, Пряшеві, Сніні (Словаччина), також участю в багатьох колективних... Нещодавно відбулася презентація акварельних робіт різних авторів у «Гале-

реї Ілько» під назвою «Лірика Карпат». Виставка мала успіх. «А "Галерея Ілько" – найкраща в Закарпатті», – так вважає Василь Юлійович.

У десятирічному віці старший брат Іван відвів Василя до образотворчої студії Золтана Баконія, там діти навчалися із задоволенням, а педагог вмів привити любов до живопису. Твори дитвори, що опанувала таємниці малярства під керівництвом Золтана Степановича були представлені в 50-ти країнах! Поет Василь Зубач написав душевну річ «Гніздо самотнього птаха», шкода, не рідною мовою. Цей твір – то шанування діяльності видатного наставника майбутніх митців.

Уже в роки навчання у Київському художньому інституті, на графічному відділенні, мав можливість оволодіти мистецькими знаннями і навиками з допомогою таких наставників, як В. Касян, Г. Якутович, професор І. Селіванов, котрий був керівником дипломної роботи пана Василя. Здобув вищу освіту, повернувся додому до Ужгорода, родина Скакандій тоді мешкала вже в обласному центрі, пристав до праці художнім редактором видавництва «Карпати». Якраз у цей період став затятим читачем, знайомився з кращими взірцями української і зарубіжної літератури. Заприятнився з письменниками, ілюстрував їхні книжки, із закарпатських творців письменства – це Петро Скунець та Іван Чендей.

Але молодого митця тягнуло до більш жвавого життя, він починає частіше їздити на пленери в товаристві таких потужних художників, як Ф. Манайло, Г. Глюк, А. Кашшай, про якого каже: «То була фантастична людина...». І ось такий спомин...: «Прийшов момент повернення до акварелі, у акварельному письмі знаходжу себе найбільше, бо це поєднання живопису і графіки. Техніка складна, але цікава, «працює» вода, поєднуються фарби з фарбами, і потім – що з того виходить...».

Які ж риси властиві творчості самотнього художника? Його роботи явно і завуальовано містять у собі розмаїття складників – поезику, ліризм, музичність, любомудрствіє, любов до рідного краю і його традицій...

Науковець Монтсеррат Гібернау в монографії «Ідентичність націй» писала і про явище гострого зіткнення (поміж поглядами вчених) між правічниками, ладними простежувати коріння сучасних національних культур від прадавніх часів і модерністами, які наголошують на недавньому походженні культур. Є дослідники етносимволічна позиція яких утверджує проміжний підхід до давності національних культур, наприклад, Ентоні Д. Сміт. З погляду філософічного Василь Скакандій швидше правічник, бо надає в малярстві серйозне значення таким цінностям, як міти, священні місця, спогади і традиції, властиві етнічній спільноті...

Його акварелі відлунюють різними музичними композиціями. Вони синонімічні ноктюрнам, музичним п'есам споглядально-ліричного підтексту, споріднені з етюдами Ф. Шопена, К. Дебюссі, М. Равеля. Згадаємо слова Гегеля: «Музика – це найбільш ліричне мистецтво, воно значно ліричніше, ніж сама лірична поезія».

Чи буває малярство ліричним? Так, але наскільки? І яке співвідношення ліризму у трикутнику Музика – Поезія – Живопис?

Розглядаю картини митця і рвуться із закамарків пам'яті назовні такі поетичні рядки:

*Стара бабуся в селі тягне
З колодязя воду
На краю світу
На початку ночі..., –
з Юрія Вівташа.*

Є така візія, що поруч з «науковою пам'яттю» існує «поетична пам'ять», вона з'єднує реальне бачення і події, що мали шанс відбутися, але не відбулися, та включає в себе «повне життя» про минуле... Погляньте на роботи «Минуле», «Вечір в горах», «Верховинський мотив», «Осінні тумани»...

Ще раз поставимо наголос на поетичній струні, що негучно звучить при спогляданні картин живописця.

*Чиясь рука хитає безголосий дзвін
Боже самотніх похилених над собою
Вже скоро ніч
Скажи їм що Ти є
У них в душі лиш тихе світло ночі
І срібна зірка у високій темноті, –
з Валерія Іллі.*

А перед очима постають роботи живописця – «Пейзаж з церквою», «Синевирський мотив», «Ранок»...

Валерій Ілля, першим дав зразки метафоричного та симфоричного письма без проміжних неметафоричних структур, чого до нього не було у світовій поезії. В українській поезії першим подав природне поєднання глибокої народності і сучасних засобів. Це ще одна відповідь на запитання, поставлені М. Кундерою до європейців...

Чи не останні великі філософи століття минулого Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі писали: «...Виходить, Пруст стверджував, що ціле виробляється, що воно вироблене в якості частини нарівні з іншими частинами, що воно не об'єднує і не робить цілим – навпаки, воно прикладається до них, встановлюючи всього лише спотворені шляхи сполучення між несполучними судинами, трансверсальні єдності елементів, які зберігають всю свою відмінність у своїх власних вимірах. Таке трапляється під час поїздки на залізниці, коли ніколи не можеш отримати в цілісній формі те, що бачиш, і навіть єдності точок зору, оскільки завжди залишається тільки трансверсаль, котру накреслює очманілий мандрівник, перебігаючи від одного вікна до другого, щоб наблизитися, продублювати розірвані і протипоставлені фрагменти...». Джойс оце *наблизитися і продублювати* називав «ge-embodу» (прямий переклад англійської – *втїлити в життя*).

Карпатський край найлюбіший для Василя Скакандія, бо рідний. Його ставлення до отчої землі співзвучно з словами:

Що ж то за диво: батьківщини щем душевний?
Де б ти не був – не полишає тебе й на мить.
В чужім краю і почувашся непевно,
Хоч нібито і є усі умови жить...
Іван Нечитайло.

Коли спілкування з відомим митцем добігало до завершення, він промовив:

«ХОЧУ ПРИВЕРНУТИ УВАГУ І ПРОБУДИТИ ПОВАГУ ДО МИСТЕЦТВА АКВАРЕЛІ ЯК ОКРЕМОЇ СКЛАДОВОЇ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ...».

А що ж таке творчість? Просте питання? Навряд чи... Почуймо ще раз М. Кундеру: «Творчість – це не є сукупність всього, що написав автор... Творчість – це результат тривалої праці над якимось естетичним проектом...».

Стаття надійшла до редакції 5 квітня 2018 року

Йосиф СІРКА,
журналіст, українознавець,
м. Торонто, Канада

ТАЛАНТИ ДАНІ ЛЮДЯМ ДЛЯ ТОГО, ЩОБ ЇХ РОЗВИВАТИ

До такого твердження легко дійти, коли приглянутись до літературного шляху талановитого молодого закарпатського поета і письменника Андрія Любки, який у серпні цього року представив свою творчість у канадському місті Торонто. Літературно-Артистичне Товариство (ЛАТКА) організувало в ресторані «Золотий Лев» творчий вечір з письменником. Його презентація, з можливістю для учасників придбати хоч одну з презентованих чотирьох книжок, була приємним здивуванням, що їй спричинилося до того, що присутні розкупили кілька десятків його книжок, чого не сподівалися ні автор, ні організатори.

До Торонто часто приїжджають різні співаки, письменники, але переважно з Києва і Львова, а тут Закарпаття, яке ще недавно стало «проблемним» для угорців, які вважають, що вони мають право диктувати українцям, якою мовою вчити дітей в українських школах. Угорці лише повторюють кремлівські методи – через свою мову домагати зміни не тільки освітньої політики сусіда, але й державних кордонів.

Закарпаття увійшло до складу України, як одна з останніх 25 областей. Сьогодні мало хто знає, що воно було значно більшим ще в часи Австро-Угорщини та Чехословаччини. Через відсутність Української держави Закарпаття пробувало зберегти свою ідентичність проголошенням Карпатської України (1939) та проголошенням Української Народної Ради Пряшівщини (1945-1951), що є доказом «прозоріння» і підтвердження русинів Закарпаття та Пряшівщини, що вони є частиною великої української нації.

Закарпатці протягом усієї своєї історії зазнавали найбільше з-поміж усіх областей різноманітних впливів політичних, релігійних і мовних – їх гнобили угорці, австрійці, чехи, німці, росіяни, поляки, словаки та ін., сліди яких можна знайти в численних закарпатських говірках, які досі збереглись. Та все ж між ними були вчені, історики та філологи М. Лучкай, М. Балудянський, І. Орлай, В. Гаджега та інші. Балудянський навіть був першим ректором Петербурзького Університету, а твори закарпатських письменників минулого – О. Духновича, А. Кралицького й досі знаходять шанувальників.

У ХХ ст. закарпатці проявили свій національний дух у боротьбі з угорськими загарбниками 1939 р., коли проголосили Карпатську Україну, яку очолив Августин Волошин. За час Незалежності Закарпаття увійшло активно в життя держави не тільки відомими політиками такими як В. Балоба, або колишній міністр освіти С. Квіт, чи скандальний проросійський активіст Н. Шуфрич, але й своєю участю у всенародних Майданах.

Та все ж, чи не найкращим доказом інтеграції закарпатців є їхні співаки на чолі з С. Вакарчуком, який виростав у Мукачеві та письменники: А. Патрус-Карпатський, І. Чендей, П. Скунц, В. Кухта, П. Чучка, О. Гаврош та багато інших (в інтернеті помічено 78 закарпатських письменників, які в різні роки отримували різноманітні літературні премії!). Тому й не дивно, що літературне Торонто втішалось, що саме із Закарпаття приїхав на відвідини один з наймолодших літературних талантів України – Андрій Любка.

Учасник Майданів здобував освіту вже без змушування вивчати мову картоваго «вождя світового пролетаріату» Леніна. Він здобув освіту вже без примусу вивчення «Історії КПРС», без змушування писати «соціалістичним реалізмом», він отримав можливість студіювати на стипендії європейських країн у Польщі (3 роки), в Латвії (рік), Австрії (рік), що збільшило не тільки його знання інших мов, але й дозволило ознайомитись з іншим світом, іншим підходом до життя, з іншими культурами – цивілізаційними і національними процесами. Зі світом, де вчать любові до своєї мови, історії, нації.

Андрія полонили балканські мови, які він не тільки вивчив, але з яких він робить переклади на українську мову. Це і є підтвердженням не тільки таланту, але й неабиякої охоти до праці, до відкриття нового бажання наблизити його своїм читачам. Отож, і не дивно що вже в молодому віці йому вдалося здобути літературні премії: «Дебют» 2007 та «Київські лаври» 2011 рр.

Талановий і активний закарпатський письменник Андрій Любка є і надзвичайним патріотом України, не тільки тому, що повернувся із закордоння в Україну, щоб її збагачувати своїм талантом, але й тому, що їздить на літературні зустрічі до фронтової зони (через здоровельні проблеми не зміг стати солдатом) на схід України та «воює» своєю творчістю не тільки з російською брехливою пропагандою, але й із закарпатським політичним русинством, яке є залишками москвофільства, п'ятої колони, та якими керують з Кремля і московської церкви.

Канадська поетеса А. Кісіль на закінчення інтелектуального вечора подякувала А. Любці не тільки за чудовий творчий вечір, але й за те, що його талант посилює наші надії на те, що Україна переможе не тільки на літературному фронті та в боротьбі з різними політичними й національними збоченцями, але й у війні з Росією на сході України, де російські й проросійські бандити щодня калічать чи вбивають захисників Незалежної України.

Стаття надійшла до редакції 21 серпня 2018 року

Наукове видання

ВІСНИК

Закарпатської академії мистецтв

Випуск 11

Збірник наукових праць

Входить до Переліку наукових фахових видань України

Наказ Міністерства освіти і науки України

від 04.04.2018 № 326

NEWSLETTER

Transcarpathian Academy of Arts

№ 11

Bulletin of scientific and research works

Included in the Scientific List of professional editions of Ukraine

Ministry of education and science of Ukraine

from 04.04.2018 № 326

Головний редактор Наталія Ребрик

Редактор Оксана Гаврош

Переклад англійською

Михайла Сирохмана, Мирослава Костюк

та Христини Тинкалюк

Художньо-технічна редакція Івана Ребрика

Комп'ютерна верстка Андрія Ребрика

Виробничий супровід Тетяни Матьовки

Підписано до друку 28.10.2018.

Формат 60x84/16. Гарнітура Cambria.

Облік.-вид. арк. 30,4. Замовлення № 21. Наклад 350 прим.

Засновник і видавець

Закарпатська академія мистецтв

Свідоцтво про державну реєстрацію

друкованого засобу масової інформації

Серія КВ № 22523-12423ПР від 24.11. 2016

м. Ужгород, вул. Волошина, 37

Тел.: (0312)66-37-37, 66-34-73.

Факс: (0312)66-32-90. E-mail: usa.uzhgorod@i.ua

Виготовлення тиражу 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

В 53 Вісник Закарпатської академії мистецтв. Випуск 11: Збірник наукових праць / Ред. кол.: Небесник І. І. та ін. – Ужгород: Закарпатська академія мистецтв, 2018. – 228 с.: іл.

ISSN 2520-6419

Одинадцятий випуск «Вісника Закарпатської академії мистецтв» містить наукові дослідження в галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та мистецької освіти України, що порушують проблеми взаємовпливів культур європейських народів та впровадження художньої освіти в мистецьких закладах, а також статті на пошану видатних культурно-громадських діячів та митців Закарпаття, переклади, огляди рецензії.

ББК 85.103(4УКР) УДК 7.03(477)