МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАКАРПАТСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ІНСТИТУТ

ВІСНИК
Закарпатського художнього інституту

Випуск 6

Збірник наукових праць

Ужгород
Закарпатський художній інститут
2015

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
TRANSCARPATHIAN INSTITUTE OF ARTS

The Newsletter

Transcarpathian Institute of Arts

№ 6

Bulletin of scientific and research works

Uzhhorod
Transcarpathian Institute of Arts
2015

ББК 85.103(4УКР)
УДК 7.03(477)
В 53

Шостий випуск «Вісника Закарпатського художнього інституту» містить матеріали Міжнародних науково-практичних конференцій «Ерделівські читання» (Ужгород, 13-14 травня 2014 р.) і «Митець на тлі доби», присвяченої 200-літтю до дня пам'яті та 273-й річниці від дня народження визначного українського переписувача книг, мініатюриста, фольклориста, поета та громадсько-релігійного діяча Івана Югасевича Склярського (18 грудня 2014 р.); Всеукраїнської науково-практичної конференції «Митець воістину народний», присвяченої 100-річчю від дня народження Василя Свиди, що відбулася 25 листопада 2013 року. На конференціях дано науковий аналіз теоретичних і практичних досліджень у галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та мистецької освіти України, порушено проблему взаємовпливів культур європейських народів та впровадження художньої освіти в мистецьких закладах, а також вшановано видатних митців Закарпаття.

The sixth issue of «The Newsletter of Transcarpathian Institute of Arts» contains the materials of international scientific and practical conferences «Erdelyi's Lectures» (Uzhhorod, May 13-14, 2014) and «The artist on the background of the day» to commemorate the 200th anniversary to the day of memory and 273-anniversary of the birth of the prominent Ukrainian scribist of books, miniature painter, folklorist, poet and public-religious leader Ivan Yuhasevych-Skliarskyi (December 18, 2014); Ukrainian scientific-practical conference «a truly people's artist», dedicated to the 100th anniversary of Vasil Svyda's birth, held on the 25th of November, 2013. The scientific analysis of theoretical and practical researches in the sphere of Fine and Decorative-Applied Arts, design and art education in Ukraine was given. The problem of mutual influence of the cultures of the European nations and the implementation of art education in artistic establishments and commemoration of the prominent artists of Transcarpathia were touched upon.

Друкується за ухвалою Вченої ради Закарпатського художнього інституту від 30 грудня 2014 р., протокол № 5

Published according to the decision of the scientific council of Transcarpathian Institute of Arts 30 December 2014, protocol № 5

ISSN 2409-3114

© Закарпатський художній інститут, 2015

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Іван НЕБЕСНИК, *кандидат педагогічних наук, професор, ректор Закарпатського художнього інституту;*
Микола МУШИНКА, *академік Національної академії наук України, доктор філологічних наук, професор;*
Володимир ВАСИЛЬЄВ, *доктор культурології, професор Чуваського державного університету ім. І. М. Ульянова;*
Микола ЯКОВЛЄВ, *доктор технічних наук (технічна естетика), професор, головний вчений секретар Національної академії мистецтв України;*
Михайло СТАНКЕВИЧ, *доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України;*
Федір ШАНДОР, *академік Національної академії наук України, доктор філософських наук, професор;*
Роман ЯЦІВ, *кандидат мистецтвознавства, професор, проректор Львівської національної академії мистецтв;*
Галина СТЕЛЬМАЩУК, *доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв;*
Михайло ТИВОДАР, *доктор історичних наук, професор Ужгородського національного університету;*
Сергій ФЕДАКА, *доктор історичних наук, професор Ужгородського національного університету;*
Іван ВОВКАНИЧ, *доктор історичних наук, професор Ужгородського національного університету;*
Михайло ПРИЙМИЧ, *кандидат мистецтвознавства, доцент Закарпатського художнього інституту;*
Одарка ДОЛГОШ, *кандидат мистецтвознавства, Закарпатський художній інститут;*
Аттіла КОПРИВА, *кандидат мистецтвознавства, доцент Закарпатського художнього інституту;*
Наталія РЕБРИК, *кандидат філологічних наук, проректор Закарпатського художнього інституту.*

EDITORIAL BOARD:

Ivan NEBESNYK, *Ph. D. (pedagogics), professor, rector of Transcarpathian Institute of Arts;*
Mykola MUSHINKA, *academician of National Academy of Science Ukraine, Ph. D. (philology), professor;*
Volodymyr VASILIEV, *Ph. D. (culturology), professor of I. M. Ulyaniv Chuvash State University;*
Mykola YAKOVLYEV, *Ph. D. (technical sciences, technical aesthetics), professor, chief scientific secretary of National Academy of Arts and architecture of Ukraine;*
Mykhailo STANKEVYCH, *Ph. D. (art history), professor, corresponding memberof National Academy of Arts and architecture of Ukraine;*
Fedor SHANDOR, *academician of National Academy of Science Ukraine, Ph. D. (philosophy), professor;*
Roman YATSIV, *Ph. D. (art history), professor, pro-rector of Lviv National Academy of Arts;*
Halyna STELMASHCHUK, *Ph. D. (art history), professor, Lviv National Academy of Arts;*
Mykhaylo TYVODAR, *Ph. D. (history), 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 Institute of Arts;*
Odarka DOLHOSH, *Ph.D. (art history), Transcarpathian Institute of Arts ;*
Attila KOPRYVA, *Ph. D. (art history), associate professor, Transcarpathian Institute of Arts;*
Nataliya REBRYK, *Ph. D. (philology), pro-rector of Transcarpathian Institute of Arts.*

З М І С Т

І. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО 6

Небесник І. І.
Творчість Василя Свиди в контексті розвитку художньої освіти Закарпаття 6

Скакандій В. Ю., Ребрик Н. Й.
Василь Свида і Юрій Станинець: образно-композиційні паралелі 9

Ходанич М. П.
Філософія родинного щастя у творчій спадщині Василя Свиди 12

Мушинка М. І.
Збірка закарпатоукраїнських прислів'їв Івана Югасевича 1806 року, віднайдена та досліджена Іваном Панькевичем і Миколою Яськом 16

Сопко О. І.
Творча спадщина Івана Югасевича у мистецькому розвитку української рукописної книги середини XVIII – початку XIX століть 22

Задорожний І. З.
Рукописні ірмологіони Івана Югасевича-Склярського – важливе джерело досліджень церковно-співочих традицій Закарпаття XVIII-XIX століть 28

Мідянка П. М.
Півце-учитель, кантор Югасевич: поетичні рефлексії 31

Приймич М. В.
Церковне будівництво історичної Мукачівської єпархії кінця XVIII ст. як відображення культурних орієнтирів та економічного стану церкви 32

Ребрик Н. Й.
Василь Довгович та Олександр Духнович: «Має оплески той, хто добре зіграв…» 36

Імре-Коляджин Н. О.
Вербальна візуалізація образу Аґнеш Візер у поезії Василя Довговича 41

Ходанич М. П.
Художньо-стильові особливості портрета в закарпатській дерев'яній пластиці ІІ половини XX ст. – початку XXI ст. 44

Кополовець Л. О.
Образ жінки у творчості А. Ерделі 48

Бокотей Л. Л.
Художній метод одного із яскравих представників «закарпатського трансавангардизму» Ловранта Бокотея 56

Луценко І. В.
Пленерні студії Шимона Голлоші у Тячеві: їх місце і роль у формуванні традицій закарпатського живопису в першій половині XX ст. 60

Костюк Л. К.
Життя та діяльність художника Георгія Косміаді в Рівному в 1916-1940-х роках: культурологічний аспект 63

Петрашик В.
Колекціонування в Україні: короткий історичний екскурс 70

Гуржій І. А., Канівець А. Д.
Національний стиль в українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. 74

Чопенко Н. С., Літвіненко А. І.
Кінестетичне сприйняття мистецтва кераміки 77

Ходанич П. М.
Анімалістика як світоглядна ідея у образотворчому мистецтві Закарпаття 80

ІІ. ДИЗАЙН 84

Купар О., Чорнак-Щока В. В.
Відновлення скверу Божої матері в Ужгороді 84

Гуржій І. А., Соловйова А. О.
Роль декоративно-художнього панно в дизайні інтер'єру 88

ІІІ. ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО 92

Гуржій І. А., Петрова Я. В.
Традиційні керамічні школи центральної та західної України 92

Приймак Х. П.,
Художні особливості сокальської кераміки ІІ пол. XIX ст. на прикладі творчості Василя Шостопальця 94

Якимова О. О.
Образ лицаря у монументальній скульптурі Львова першої третини XX ст. 98

Стемпіцька Ю. С.
Особливості конструкції застібок оправ зі збірки ЛННБУ імені Василя Стефаника та їх значення при кодикологічному описі рукописів 101

IV. ПЕДАГОГІКА 105

Скакандій В. Ю., Кіяк М. Ю.
Федір Манайло
про зміст художньої освіти 105

Волощук А. В.
Тенденції розвитку художньої освіти
в позашкільних закладах України
в XX столітті 108

Ребрик А. І.
Художник і педагог Йосип Бокшай
та становлення Пласту на Закарпатті 112

Софілканич М. І.
Мукачівська дитяча художня школа
ім. М. Мункачі – важливий осередок
естетичного виховання шкільної молоді 114

Вагера О. М.
Золтан Степанович Баконій:
непересічні особистості села Невицьке 118

Куртан С. І.
Шляхи творчого становлення
перших випускників
Закарпатського художнього інституту
відділення «Графічного дизайну»,
що здобули ступінь «Спеціаліст» 122

Ходанич Л. П.
Книжка в школі
додухновичівської доби:
культурно-освітня діяльність
єпископа Й. Декамеліса (1641–1706) 127

Ходанич П. М.
Михайло Лучкай
і проблеми підручника
рідної мови у шкільництві Закарпаття
першої половини XIX ст. 130

Бокшан А. М.
Творча особистість
і соціальна реальність 134

Ходанич Л. П.
Етнопедагогіка
у творчості різьбяра Василя Свиди 138

Костюк М.
Сприйняття та засвоєння англійської
мови: фактори впливу та формування
навичок говоріння 141

Федоранич В.
Розвиток освіти на Закарпатті у XVIII ст.
у світлі рукописних документів 146

Теліга С. В.
Болонський процес в Україні:
тенденції розвитку 150

Доповідь проф. І. І. Небесника на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Митець воістину народний», присвяченій 100-річчю від дня народження Василя Свиди 25 листопада 2013 року

Виступ Ярослава Свиди, голови правління благодійного фонду імені Василя Свиди

Відкриття Міжнародної науково-практичної конференції «Митець на тлі доби», присвяченої 200-літтю від дня смерті та 273-й річниці від дня народження визначного українського переписувача книг, мініатюриста, фольклориста, поета та громадсько-релігійного діяча Івана Югасевича Склярського 18 грудня 2014 року

І. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.021.7 (477.87)

НЕБЕСНИК І. І.,
професор, ректор Закарпатського художнього інституту, м. Ужгород, Україна

ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ СВИДИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ ЗАКАРПАТТЯ

Небесник І. І. Творчість Василя Свиди в контексті розвитку художньої освіти Закарпаття. Художню освіту Василь Свида здобував в різьбярській школі в с. Ясіня, заснованій чеськими художниками. Вдосконалення його творчості відбувалося у м. Брно у реставраційній фірмі братів Котрбових. У 1946 році Василь Свида став викладачем скульптури в Ужгородському художньо-промисловому училищі та членом обласної організації Спілки художників України. Твори Василя Свиди започаткували новий етап у художній обробці дерева і скульптури на Закарпатті, що було відзначено урядовими нагородами. Василь Свида був також видатним організатором художнього життя на Закарпатті.

Ключвові слова: різьбярська школа в с. Ясіня, Василь Свида, закарпатська скульптура, Ужгородське училище прикладного мистецтва.

Небесник И. И. Творчество Василия Свиды в контексте развития художественного образования Закарпатья. Художественное образование Василий Свида получил в ризьбярской школе в с. Ясиня, основанной чешскими художниками. Совершенствования его творчества происходило в г. Брно в реставрационной фирме братьев Котрбових. В 1946 году Василий Свида стал преподавателем скульптуры в Ужгородском художественно-промышленном училище и членом областной организации Союза художников Украины. Произведения Василия Свиды начали новый этап в художественной обработке дерева и скульптуры на Закарпатье, что было отмечено правительственными наградами. Василий Свида был также выдающимся организатором художественной жизни на Закарпатье.

Ключевые слова: ризьбярская школа в с. Ясиня, Василий Свида, закарпатская скульптура, Ужгородское училище прикладного искусства.

Nebesnyk I. Vasyl Svyda's creativity in the context of art education of Transcarpathia. Vasil Svyda's art education attained in woodcarving school in the village Yassinia, founded by Czech artists. The Improving of his creativity had taken place in Brno in the restored Kotrbov brothers' Company. In 1946 Vasyl Svyda became a teacher of sculpture at Uzhhorod College of Applied Arts and a member of the regional organization of the Union of Artists of Ukraine. Vasyl Svyda's works launched a new stage in the artistic woodcarving in Transcarpathia, which was noted by government awards. Svyda Vasyl was also a prominent organizer of artistic life in Transcarpathia.

Keywords: woodcarving school in the village Yassinia, Vasyl Svyda, Transcarpathian sculpture, Uzhgorod College of Applied Arts.

© Небесник І. І., 2015

Постановка проблеми. З іменем Василя Свиди пов'язані процеси зародження закарпатської художньої школи (різьба по дереву, скульптура), а також художньої освіти (Ужгородське училище прикладного мистецтва).

У 2013 році виповнилося сто років з дня народження видатного українського скульптора-різьбяра Василя Свиди, який народився 22 жовтня 1913 р. в с. Пацканьово на Ужгородщині в селянській родині. У процесі становлення художника неможливо обійти увагою умови, які створював уряд Чехословаччини для збереження й розвитку народного мистецтва Підкарпатської Русі у міжвоєнний період. Завдяки зусиллям інспектора крайового уряду Йозефа Пешека та його радника Франтішека Шпали було відкрито в 1921 р. навчальну різьбярську школу в гуцульському селищі Ясіня. На думку шкільного реферату в Ужгороді цей навчальний заклад в Ясінях повинен був враховувати традиції художнього різьбярства на Гуцульщині, а також недостатній рівень володіння столярним ремеслом як засобом виживання. При школі діяв інтернат з повним забезпеченням для бідних дітей. Діти отримували безкоштовно харчування, опалення, світло, білизну, взуття і навіть стрижку в перукаря [2: 270]. З 1921 року міністерство шкіл організовувало масштабну акцію по збиранню закарпатської вишивки, а 1924 р. в Празі відбулася велика виставка під назвою «Життя і мистецтво Підкарпатської Русі».

Метою цієї статті є розкрити непересічність творчості Василя Свиди у контексті розвитку художньої освіти на Закарпатті.

Виклад основного матеріалу. Юний Василь Свида після спроби отримати сільськогосподарську професію протягом 1927-1929 рр. поступив у 1930 р. на навчання в різьбярську школу в с. Ясіня. Тут уже працювали прекрасні фахівці: живописець Отто Єлен, скульптор Г. Голишовський, різьбяр В. Фулік. Отто Єлен був призначений викладачем в Ясіня у 1927 році. У грудні 1922 р. він влаштував виставку в Празі «Цикл картин з Гуцульщини». Під впливом чеських вчителів Василь Свида зрозумів, що речі селянського побуту, які оточують його все життя, є витворами народного мистецтва.

У 1934 році навчання в школі закінчилося, але роботу на Підкарпатській Русі було важко знайти. Траплялися оздоблювальні роботи в церквах під керівництвом підрядчиків І. Павлишинця та А. Демчика. Зберігся вівтар роботи В. Свиди в рідному селі та іконостас в с. Приборжавському. Переконавшись у відсутності замовлень на роботу, молодий різьбяр подався у 1937 р. на заробіток у Чехію в м. Брно. Тут він зав'язав стосунки з реставраційною фірмою братів Котрбових під керівництвом Германа Котрби (нар. 1913 р.). В майстерні Котрбових виготовляли іконостаси для сільських і монастирських храмів, реставрували старі і виготовляли нові церковні прикраси [6: 173]. На думку мистецтвознавця Григо-

рія Островського, для Василя Свиди робота в майстерні церковного мистецтва, виготовлення розп'ять і зображень святих, орнаментів, барельєфів і круглої скульптури були непоганою школою. «Для душі» Василь Свида виготовляв дерев'яні тарелі і блюда, прикрашав їх народним орнаментом та цитатами з пісень, а в центрі компонував сцени, типи й пейзажі рідного дому [6: 173].

Герман Котрба (нар. 1913 р.) був лідером реставраційної майстерні і згодом став відомим скульптором і реставратором, лауреатом Державної премії Чехословаччини. До нього приходили талановиті друзі, серед яких були скульптори Сільвія Лацінова та Вацлав Каутман, з якими мав змогу спілкуватися і Василь Свида. Згодом, у 1969 році, їх відвідав закарпатський митець, згадуючи свою молодість у м. Брно [4: 10].

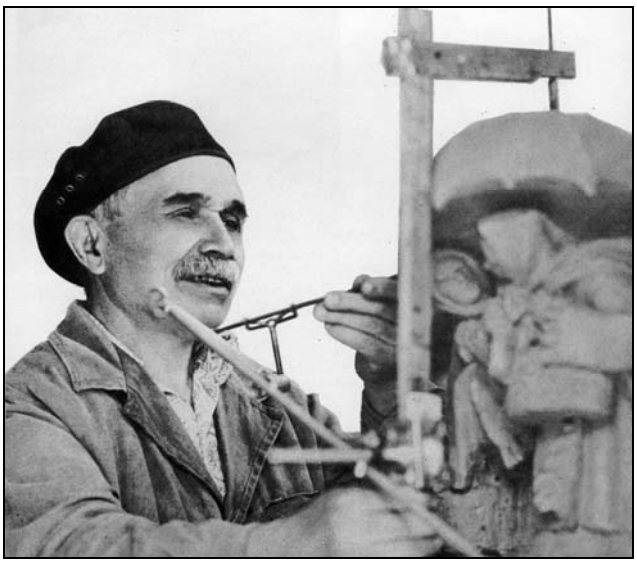
Друга світова війна закінчилася 8 травня 1945 року. Підкарпатська Русь як колишня складова Чехословацької республіки діяла як Закарпатська Україна, що незабаром возз'єдналася з Радянською Україною. 15 червня 1945 р. Василь Свида вирушив із Брно додому. У цей час Ужгород відвідали представники Ради народних комісарів УРСР Павло Тичина та Микола Бажан. Ужгородські художники на чолі з Адальбертом Ерделі порушували клопотання про необхідність відкриття в Ужгороді художнього навчального закладу. Народна рада Закарпатської України одним із останніх своїх документів у червні 1945 р. прийняла постанову «Про відкриття школи живопису, скульптури і школи художніх ремесел» [5: 46-47].

У серпні 1945 року в Закарпаття прибули Василь Касіян та Микола Глущенко, які зустрічалися із Адальбертом Ерделі, Йосипом Бокшаєм, Андрієм Коцкою, Федором Манайлом, їздили по Закарпаттю і вели розмови про відкриття художнього навчального закладу та створення обласної організації Спілки художників УРСР. А. Ерделі опікувався розвитком живопису та скульптури і мав надію на розвиток цих напрямів мистецтва. Василь Свида залишився проживати в Ужгороді на квартирі в Андрія Коцки. Очевидно, це було виправдано з точки зору майбутньої творчої діяльності.

Ужгородське художньо-промислове училище розпочало свою діяльність у березні 1946 року з відділеннями художнього розпису та художньої різьби по дереву як відділення скульптури. Скульпторами тут були випускники школи з художньої обробки дерева в с. Ясіня Василь Свида та Іван Гарапко.

У серпні 1946 року розпочало свою роботу обласне відділення Спілки художників УРСР. На виставках з'явилися твори пластичного мистецтва в т. ч. й Василя Свиди: «Гуцулка з конем», «Любов», «Тарілки з портретами тт. Леніна і Сталіна», «Прощання партизана», «Зустріч Червоної Армії» (2-а обласна виставка у 1946 р.) [3].

Після 2-ї обласної виставки твори закарпатських художників експонували в Києві та Москві. Василь Свида здобув перші успіхи. Разом із колегами здійснив поїздки в Київ і Москву, був нагороджений орденом «Знак почёта» став депутатом Верховної Ради України.



За роботою

На думку мистецтвознавця Валентини Мартиненко своєю творчістю він обрав амплуа жанриста-оповідача. Григорій Островський вважав, що творчість Василя Свиди виросла із закарпатської різьби по дереву. Водночас – це принципово нове слово у мистецтві Закарпаття. «Народне різьбярство дорадянського періоду не знало таких фігурних сюжетних композицій, а в професійній скульптурі роботи Свиди утвердили тему народу, тим самим підняли на один рівень з живописом, перебороли її хронічне відставання» [6: 175].

Розвиток художньої школи Закарпаття відбувався у непростих політичних умовах і під пильним наглядом комуністичної партії. У 1949 році художники пережили нападки у зв'язку з проголошеною комуністичною партією боротьбою проти космополітизму та захопленням здобутками західних країн. У цих умовах А. Ерделі був відсторонений від керівництва обласною організацією Спілки художників України (з посади директора училища його зняли ще в 1947 році), а щорічна виставка творів закарпатських художників була відмінена.

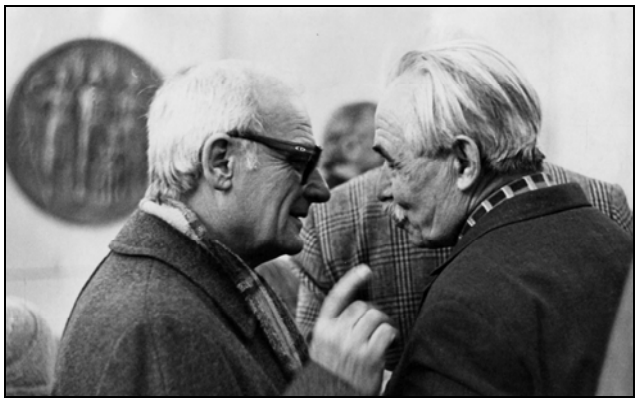
На короткий термін головою обласного відділення Спілки художників України було висунуто Федора Манайла (до 1951 року). Потім закарпатське відділення Спілки художників України очолив Василь Свида (1951-1961 рр.)

На відміну від довоєнного часу тепер вся творча робота була поставлена під контроль партійних та державних органів. У 1952 році художник Михайло Гордійович Дерегус здійснив поїздку в м. Ужгород з метою перевірки стану підготовки художників Закарпаття до творчої виставки, про що свідчать архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України [8]. Митець аналізує роботу всіх членів обласної організації Спілки. Схвально відгукується про працю Василя Свиди, зокрема про його композицію «Закарпатські лісоруби підписують відозву миру», а також скульптурні групи «За мир», «Зустріч», «Гусятниця», «Зустріч Радянської Армії». Одночасно Михайло Дерегус відзначає, що переобтяженість Василя Свиди громадською

роботою не дозволяє художникові віддавати належний час творчій праці. Також поважний гість з Києва зауважує, що відсутність чіткого плану в роботі Андрія Коцки призводить до того, що майже всі його роботи лишаються не закінченими. «До наступної виставки закінчує картину… і ряд портретів кращих людей Радянського Закарпаття» [8].

Має проблеми, на думку М. Дерегуса, також Адальберт Ерделі, який працює багато і наполегливо але у нього не зовсім ясний шлях до мети. Тому А. Ерделі потребує творчої допомоги і кваліфікованої критики. Це дасть йому можливість стати справжнім реалістом [8]. Михайло Дерегус переконаний, що й у Федора Манайла є потреба перебудовуватись і позбавлятися впливів формалізму. Представник з Києва вважає необхідною активну допомогу з боку правління Спілки, місцевих партійних і радянських організацій ужгородським художникам напередодні чергової обласної виставки.

Художні роботи Василя Свиди, серед яких «Іду в партизани», «Зрадником не буду», «На сході наша воля», «Ліквідація неписьменності у закарпатському селі», дали можливість йому разом із Йосипом Бокшаєм, Гаврилом Глюком, Петром Шолтесом, зробити у 1966 р. виставку в Москві. У процесі творчого зростання художник переходить від створення одно-двофігурних статичних композицій до все більш складних, багатофігурних творів, таких як «Весною на полонину» (1954), «На полонину» (1959), «Одягають молоду. Весілля» (1964), «Повернення з полонини» (1967) та ін.



На відкритті виставки

Персональні виставки Василя Свиди відбувалися в 1968 році в Києві, в 1973 році в Ужгороді, у 1977 році в Ужгороді та Мукачеві. За творчі успіхи митцеві присвоєно в 1957 році почесне звання заслуженого діяча мистецтв УРСР, а в 1973 р. – народного художника УРСР.

Одним із напрямків творчих пошуків у пізніший період став скульптурний портрет, включений до жанрової композиції. Це такі відомі праці, як «Знову в рідній хаті» (1976), «Моя сім'я» (1983), «І. Чуса та В. Шорбан – герої Монреаль-67» (1975), «Герой Соціалістичної Праці Ю. Пітра в полі» (1976).

Вершиною творчості митця став грандіозний за змістом і виконавчою майстерністю горельєф «В сім'ї єдиній» (1978-1982), за який автор у 1983 році був удостоєний Державної премії УРСР імені Тараса Шевченка в галузі мистецтва.

Як педагог-художник Василь Свида працював в Ужгородському училищі декоративно-прикладного мистецтва найтриваліший час у порівнянні з ін.-шими корифеями – протягом 1946-1976 рр. Мав значний вплив і авторитет серед педагогічного та студентського колективів, був секретарем місцевої комуністичної організації.

Серед його учнів, знані на сьогодні: Василь Гангур, Наталія Герц, Тарас Данилич, Мігай Іванчо, Олександр Саллер, Іван Матіко, Юрій Мошак, Іван Палаташ, Володимир Щур. У викладацькій роботі Василю Свиді допомагали викладачі Йосип Пал, Георгій Товтин, Федір Лащак та ін. Рівень підготовки фахівців був високим. Окрім площинної геометрричної різьби, студенти виконували рельєфні роботи, здійснювали копії об'ємної скульптури при допомозі копірмашини.

Протягом 1980-х років Василь Свида прийшов до висновку, що для Закарпаття є нехарактерною художня обробка металу, і під впливом такої думки дирекція Ужгородського училища прикладного мистецтва припинила набір студентів на відділення художньої обробки металу. Тільки через декілька років навчання за спеціалізацією «Художня обробка металу» було відновлене. З іншого боку Василь Свида «висловлював сумніви, «чи забракло справжніх учителів і «нашому училищі», чи «вже не нашому» [7]. Це був період сумнівів і пошуків виходу з кризи під час горбачовської «перебудови».

Захоплюючись все більше портретною скульптурою, Василь Свида працював над образами відомих в Закарпатті людей, таких як: лісоруби Іван Чуса та Василь Шорбан, землероб Юрій Пітра, працював над автопортретами. Як стверджують мистецтвознавці, творчий доробок В. І. Свиди є «не просто класикою, а історико-художнім свідченням епохи» [1: 33].

У кінці 1980-х Василь Свида важко хворів. Помер 19 квітня 1989 року. Похований у місті Ужгороді на кладовищі «Кальварія». На могилі встановлено надгробний пам'ятник скульптора Михайла Михайлюка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біксей Людмила. Василь Іванович Свида (1913-1989) // Закарпатські митці – лауреати Національної премії ім. Т. Г. Шевченка. – Видавництво В. Падяка, 2008.

2. Holešovský G. Statni odborna škola pro zpracovani dřeva v Jasiné/ Podkarpatska Rus Redigoval Dr. Jaroslav Zatloukal. – Bratislava, 1936.

3. Каталог 2-ої обласної виставки образотворчого мистецтва Закарпаття в Ужгороді. – 1946. – 15 с.

4. Мартиненко В. Василь Свида. Видавництво «Мистецтво». – Київ, 1987. – 103 с.

5. Небесник І. І. Художня освіта на Закарпаття у XX столітті: історико-педагогічний аспект. Видавництво Закарпаття. – Ужгород, 2000. – 164 с.

6. Островський Григорій. Образотворче мистецтво Закарпаття. – Київ: Мистецтво, 1977. – 198 с.

7. Скунць Петро. Вдихнути душу в неживе // Карпатська Україна. – 1993. – 18 лист.

8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд №581 Опись №1 Ед. хр. №308. Отчет о поездке художника М.Дерегуса в Ужгород для проверки.

УДК 7.071.1 (477.87)+82.09 (477.87)

СКАКАНДІЙ В. Ю.,
народний художник України,
доцент кафедри
образотворчого мистецтва ЗХІ
м. Ужгород, Україна

РЕБРИК Н. Й.,
кандидат філологічних наук,
проректор Закарпатського
художнього інституту,
м. Ужгород, Україна

ВАСИЛЬ СВИДА І ЮРІЙ СТАНИНЕЦЬ: ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПАРАЛЕЛІ

Скакандій В. Ю., Ребрик Н. Й. Василь Свида і Юрій Станинець: образно-композиційні паралелі. У статті йдеться про митців однієї епохи – художника Василя Свиду та письменника Юрія Станинця, порівнюються їх життєві долі та творча біографія, визначається значення обох у культурі Закарпаття.

Ключові слова: Василь Свида, Юрій Станинець, творчість, скульптура, самореалізація.

Скакандий В. Ю., Ребрик Н. Й. Василий Свида и Юрий Станинец: образно-композиционные паралели. В статье речь идет о деятелях одной эпохи – художнике Василии Свиде и писателе Юрии Станинце, сравниваются их жизненные судьбы и творческая биография, определяется значение обоих в культуре Закарпатья.

Ключові слова: Василий Свида, Юрий Станинец, творчество, скульптура, самореализация.

Skakandiy V., Rebryk N. Vasyl Svyda and Yurii Stanynets: figurative compositional parallels. The article deals with artists of the same era – an artist Vasil Svyda and writer Yuri Stanynets, compared their life destiny and biography, both determined by the value of culture in Transcarpathia.

Keywords: Vasyl Svyda, Yurii Stanynets, creativity, sculpture, self-realization.

© Скакандій В. Ю., 2015
© Ребрик Н. Й., 2015

Постановка проблеми. Василь Свида і Юрій Станинць – митці однієї епохи. Роки життя першого означені рамками 1913–1989; Василь Свида, очевидно, був щасливим, бо народжений у своєму часі, відчув його всякий – суперечний, складний, революційний, байдужий, прихильний – смак, зумів у цій епосі вповні зреалізуватися, досягти найвищих творчих злетів і державного рівня відзнак. Інший жив з 1909 по 1994 рік; і, знову ж таки, певно теж був щасливим: прожив довге життя, був греко-католицьким священиком, хоч мріяв «статися добрим українським письменником», був насильно вилученим з літературного процесу разом з А. Ерделі і Ф. Потушняком ще в 1945 році, та це не завадило залишити по собі дивожної краси художні твори, а наприкінці життя дочекатися видання своєї книги прози, вступу до Спілки письменників, суспільного визнання. Обоє – селянські сини з багатодітних сімей: Василь Свида був восьмою дитиною в родині, Станинець – третьою з семи. Кожний із них довго йшов до свого Чину, але знайшов улюблену справу і залишив у спадок нащадкам чималу і достойну спадщину: Свида – у дереві, Станинець – у слові.

Метою статті є спроба проаналізувати образно-тематичні схожості чи розбіжності двох митців, доводячи, що кожен із них був сином свого часу і в міру своєї освіти й освіченості, працьовитості й таланту, патріотизму й селянської розважливості чесно робив свою справу.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи творчість Василя Івановича Свиди, критики в один голос твердять про сюжетність–епічність його багатофігурних композицій. Справді, практично кожна його робота – це цікава новела в дереві. Скажімо, про «Поцілунок матері» Валентина Мартиненко розповіла цілу історію: «Передосінньої днини виряджала мати сина в першу далеку путь. Провела аж за село. І снувалися в материнській уяві думки про щастя-долю, та все журні й непевні. І туманила роса материн погляд. А десь у глибинах зболілого материного серця жевріла надія, що, може, ген-ген поза тими горами, куди поведе сина оця натруджена і звивиста гірська дорога, йому поталанить більше, аніж в оточеному пасмами гір і стиснутому щоденною нуждою рідному селі.

Одвічні думи матерів, сповнені святої любові і віри! Може, вони й справді найдійовіші обереги на крутозламах життєвих шляхів? Може, то саме вони надихають на творчу звитягу і витривалість посеред найзапекліших буревіїв?..» [1: 5]. Темі материнства присвячені роботи Василя Свиди «Мати годує дитину» (1946), «Гуцульська родина» (1946), «До школи» (1949), «Над колискою» (1957), «На панському полі» (1961), «Знову в рідній хаті» (1976), «Над колискою» (1982), «Моя сім'я» (1985) та ін. У них образ матері виписаний надривно і тепло, мати – завжди в центрі композиції – проста селянка, як правило, ще молода, часто боса або в постолах, у хустинці, до грудей притискає своє щастя – дитину… Дивлячись на дерев'яні скульптури Василя Свиди, мимоволі здається, що той малий хлопчик через роки повернеться до матері, як повернувся наймо-

лодший син з новели «Подарунок» (1946) Ю. Станинця, присвяченої світлій пам'яті його матері:

«Мати народжувала сина за сином. Родила одного кращого як другий... Плекала солодким нектаром грудей. Купала закальними буркутами. Вкладала в уста пісню віковічну. Вливала промінь любові в серця... І пускала в широкі світи.

Вилітали сини молодими орлами.

– Ідемо! Не забудемо, мамо! За цицьку дарунок принесемо!..

Мати сумувала, боялася, тремтіла за них, лиху годину молитвами од них одганяла і нетерпеливо кожної ночі синів чекала з поверненням.

Минали довгі роки. Лиш один вернувся… Калікою…

Народила мати, в небувалих роках сина ще одного народила, як у казці. Росте молодший син у сяєві материної опіки, мужніє у догляді старшого брата.

Виростав говіркий, співучий, розумний. Все хотів знати. Всього причину, всього наслідки. І пішов у світ широкий, запевняючи матір:

– Не пропаду я, мамо. І не боюся ні вовків, ні ведмедів, ні упирів. Брат зробить мені таку гостру шаблю... Я все подолаю... І вернуся. А вам таку гарну хустку в дарунок принесу... Такої – матері ще ні один син не приніс... Побачите...

– Не йди, сину, не йди... Не лишай мене стару, – просила жалісно.

Не послухав. Дуже просив не гніватися, але не послухав. Пішов. Тільки: "не плачте, я вернуся", – з дороги сказав.

Плаче мати.

Як не плакати?

Висохла, виглядаючи крізь вікно на дорогу, сина чекаючи. Одні тільки очі в неї живі. Горять невимовним бажанням – ще раз побачити найменшого сина.

Відчув син у чужині материну скорботу. В далеку дорогу, до рідної хати вибрався. Дорогоцінних дарунків добув для рідної матері.

Іде. Кладе невтомно довгу дорогу. Не спиняють його непогоди. Дні і ночі коротять віддаль між ним і рідним краєм. Уже здалека синіють шпилі рідних гір. Світяться під небом широкі полонини білими світами. Вже вітер змішаний із запахом живиці... Діброва гуде. Вже вітер заносить сопілковий спів... Вже тільки прорватися крізь оцей широкий праліс, перетнути ту високу гору... І впасти в обійми старенької матері...

Аж тут блиснув вогонь у глухому лісі. "Розбійники!" – шибнула думка в голові. І все, що ніс додому, в дупло столітнього дуба сховав. Одну тільки хустку в пазуху засунув, коло самого серця заховав.

Сторожа шелест почула. Між смереками хтось є.

– Стій! Хто там? – закричали та й кинулись доганяти.

…Без тями незнайому людину знайдено в лісі. Скупану у власній крові. Завезено в село, дано всім знати, хай кожен іде впізнавати, хто то може бути – цей леґінь. Прийшла й мати...

– Сину мій, сину! Скарбе єдиний, – пада йому на груди.– Кому ти яке лихо вчинив?.. Так скатували тебе... За що?..

А син лежить, не чує в безтямі материного ридання. Лежить зі сплетеними на грудях руками.

Насилу розривають зціплені руки.

– Не беріть... Все беріть, та це лишіть, – вириваєтьcя нараз тихе, болісне прохання з грудей, і відкриваються заплилі кров'ю і синяками очі.

Дивиться, дивиться. Люди, повно людей довкола нього. Стурбованих людей.

– Мамо! Це ви, мамо?! Не плачте... Я вам...

Розплітає руки, знизані через груди, – якби тільки спав. Суне праву руку в пазуху – і відриває кров'ю прикипілу до грудей хустку:

– Це вам, мамо... – каже. – В подарунок...» [2: 342].

Видається нам, що образно-композиційна канва цих творів дуже подібна. Обидва автори колоритно відтворили побут закарпатського села, неначе вихопили і зафіксували один – у дереві, інший – у слові і виснажливий будень, і урочисте свято, і пекучий біль, і короткочасну радість, вочевидь, своїх односельців, яких добре знали, розуміли і з якими проживали одне життя на цій землі.

Є у Юрія Станинця повість «Юра Чорний» (1943) – одна з кращих соціально-побутових повістей в українській літературі Закарпаття про вічну боротьбу за землю, за законну власність по батьківській спадщині. Автор, використавши реальні факти із селянського життя, витворив особливий – «дивний і трагічний» – світ, головний герой в якому – Юра Чорний-Яремчук – чесний трудівник, бідняк, твердий правдолюб і правдошукач, зламаний за непокірність зайдами – румунськими вояками – і жорстокістю світу. Він володів надзвичайною волею до життя, та якось не мав долі; він зніс багато всякої біди і зазнав трохи чоловічого щастя; він міг багато чого пробачити і зрозуміти, та прийняти людську несправедливість, зректися свого – що належало йому «по закону» – ніяк не міг. Його внутрішньою потребою було служити правді. У боротьбі за межу він косою відрубав братові руку, а потім все життя мучився і відробляв, та не покаявся, бо вважав, що боронив свій спадок. У Василя Свиди є цікава композиція «Сварка на межі» (1968). Двоє кремезних гуцулів йдуть один на другого з кулаками, полишивши плуга і волів. Кожний відстоює свою правду – свою землю. Вічна тема в українській літературі: людина і земля. Згадаймо, як класично вирішується вона у «Кайдашевій сім'ї» Івана Нечуя-Левицького, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Fati morgani» Михайла Коцюбинського, «Землі» Ольги Кобилянської, «Страченому житті» Архипа Тесленка, «Землі» Олександра Довженка чи в епопеї «Кров людська – не водиця» Михайла Стельмаха... Перелік творів можна продовжити. І кожен з художників слова по-своєму, у відповідності до свого світобачення й індивідуального стилю, вирішував цю проблему. Для одних – земля як засіб існування, для інших – тло, на якому виростає особистість, одним вона несе радість, іншим – смерть. Для Юрія Станинця і Василя Свиди – селянських синів, що знали ціну кожній грудочці, земля – це велика любов і виснажлива праця. Тому в Станинця з'являється соці-

ально-побутова повість «Червона йонатаночка», в якій велика любов закарпатця Юрія Попадинця, помножена на щоденну приємно-виснажливу працю, неабиякий підприємницький хист, перетворила клаптик жовтого кам'янистого ґрунту у квітучий плодоносний йонатанковий сад, довівши собі, коханій Анночці, а головне, її впертому, непоступливому, затятому батькові – Василеві Дашикові, і односельцям, що кмітливий селянський розум і «талант торгівця», нові знання, успішно здобуті на сільськогосподарських курсах, вміння правильно організувати власну справу і впевненість у своїх діях неодмінно приведуть до бажаної мети – блискучої повної перемоги над закостенілістю й консервативністю. А у Василя Свиди відповідно знаходимо оптимістичні композиції «Родина в полі» (1964), «Збирання яблук» (1966), «З поля» (1981) та ін.

Обоє митців закохані в закарпатські звичаєво-обрядові дійства, до прикладу, весілля. Відомий горельєф Василя Свиди «До молодого. Весілля» вражає своєю монументальністю. Тут з-під батьківської стріхи молодий веде молоду в невістки, її проводжають староста і батьки – мати витираючи сльозу, тато – у роздумах з віхтем пшениці в руках, дружби і дружки, чемно кланяючись, родичі і сусіди, дорослі і діти, одні поважно ступають, інші – кружляють у танці, музики виграють маршів. Молоді у національних строях, руки їх перев'язані весільним рушником, а позаду старший дружба чи, може, староста вимахує весільним деревцем, обличчя схвильовані, зосереджені на події.

Розкішний опис весілля знаходимо у «Юрі Чорному», «Червоній йонатаночці» та «Сусідах» Юрія Станинця. До прикладу, весілля Василини і Юри Чорного описано найскромніше: *«Сонце наче знало, що мусить світити сьогодні лагідно та щедро. І вітерець у саду підхоплював спів молоді та розносив селом:*

Цилька наша рум'яненька, як косиця біла,
Аби в тебе, чорнявенький, вона не змарніла...
Юра з Василиною справляли весілля.

Пісня розлилася вулицею, коли гості вийшли з Юрового обійстя. А коли повернули на чененика, музика втяла на танець. Закрутилися молоді пари повітрулями, але староста підняв угору коругов, подався селом на чолі весільного проводу. Напереді дружки вели молодого.

Зупинилися перед будовою фари. Знов музика заграла до танцю. На просторому ґанку одна з дружок на вишиваному рушникові тримала розмальоване блюдо, повне пшениці. Біля неї – одягнена посвятковому стара попадя. З коридора на поріг дружби вивели Василину.

Не Василина то була, а лісова мавка. Правда, не із зеленими косами, і не з лілових косиць, а з позолоченого барвінку мала на голові віночок. Одягнена у білосніжну сорочку, обіймлену у стані фартухом зеленої барви шовку. Сорочка цвіла на широких рукавах усіма кольорами карпатської Верховини.

Попадя черпнула з миски повну жменю посвяченої пшениці, посіяла услід Василині, примовляючи: "Множіться і ростіть, як пшениця в полі. Виростайте здоровими та щасливими! Дай, Боже святий!"

Музика влилася у народний обряд благословіння, а дружби підвели Василину до Юри, що стояв між дружками. Староста повів весільний провід крізь відчинену браму до церкви...» [3: 119-120].

Можливо, навіть ближче до цього опису Юрія Станинця стоїть робота Василя Свиди «Весільна процесія» (1966).

Не менш колоритно виписані в обох митців етнографічні, родинні чи побутові сцени. Про що б не йшлося – просвіту в закарпатських селах (у В. Свиди «Лікнеп у закарпатському селі» (1949, 1952), де при лампадці вчаться і малі, й старі; у Ю. Станинця – Юра Попадинець вчить елементарної економічної грамоти спочатку свою Анночку, а потім і селян, організовуючи перші сільські кооперативи, а Юра Костак у «Сусідах» стає старостою села і організовує касу взаємодопомоги), сільські недільні розваги та щоденні турботи (у В. Свиди «Весною на полонину» (1954), «Танець увиванець» (1956), «На полонину» (1959), «Танець аркан» (1962), «Одягають молоду» (1965), «Збирання яблук» (1966), «Ворожка» (1966), «Повернення з полонини» (1067), «Продавці медівників» (1972), «З вечорниць» (1973), «Перед кузнею» (1963), «Купання буйвола» (1974), «В ліс по дрова» (1974), «Лісоруби» (1974), «На ярмарок в дощ» (1985) тощо; у Ю. Станинця – опис вечорниць у романі і повістях, особливо в оповіданні «Веретено впало», показ життя бокорашів у повісті «Юра Чорний» чи кілька ліричних відступів з роману «Сусіди»: про те, як можна пересидіти дощ, засватавши дівку, як Мошко вміє ні з чого «вчинити ґешефт», які унікальні звичаї і обряди збереглися ще в селі – опис сватанок, недільної днини, Служби Божої, весілля, чищення кукурудзи, зоління білизни, спільної вирубки лісу, будування хати тощо), не залежно від того, чи це є власне авторський ліричний відступ у художньому творі, чи це багатофігурна композиція в дереві, характерним для них є безпосередність, добре знання справи, філософське узагальнення сутнісних основ буття, переймання чи краще утвердження морально-етичних християнських принципів.

Не можна обійти теми кохання, так яскраво відтвореної обома митцями. Роботи Василя Свиди «Під парасолькою» (1962), «Кохання. Коли мама сплять» (1968), «А коні воду п'ють» (1969), «Поцілунок» (1956, 1958, 1961, 1972) стали справжньою класикою української – керамічної чи дерев'яної – скульптури. Чимало критиків відзначають в них «специфічну пластичність форми», «округлу м'якість силуету», «розмаїття варіантів композиції в межах однієї теми», це роботи, що «виказують таку величезну спостережливість скульптора, аж часом не віриться, що він навіть на підготовчих етапах ніколи не користується натурою, як і народні майстри, а покладається лише на силу враження, точність ока і пам'яті» [1: 22]. Василь Свида справді належить до скульпторів-оповідачів, сюжет в його творчості відіграє роль каталізатора образної виразності, майстер розкриває події, образи і характери, виражальними засобами, притаманними скульптурі. І це ще раз підтверджує зв'язок його творчості

з народним мистецтвом. «Одна з причин популярності творів Свиди полягає в тому, що вони несуть багато інформації зі своєрідними фольклорно-етнографічними подробицями. За зовнішньою простотою художніх засобів розкривається пласт поетичної символіки, яка будить роздуми морально-етичного плану, змушує задуматися над одвічними зв'язками зі світом природи і такими неминущими скарбами, як любов, вірність, зрада. Створені митцем образи запам'ятовуються пластичною чіткістю, зібраністю форми, виразним ритмом співвідношення об'ємів, що забезпечує його роботам добру оглядовість. Вдивляючись у них з різних точок, помічаєш гру світла а чи пластику переливання однієї форми в іншу, химерну змінюваність контурів силуету – словом, починаєш сприймати притаманні скульптурі секрети підкорення матеріалу, простору і таємниці часу.

У творах Ю. Станинця інтимно-любовних сцен є чимало. Виписані вони з надзвичайною делікатністю, повагою і ніжністю. Ось, як описані почуття закоханих в оповіданні «Веретено впало»: *«Олекса лишився на вечорницях. Він до групи вертепників не належить. Сидів, курив, крав із-за кужеля тайні погляди Євки, впивався жадобою зцілувати солодкий нектар з її ружових щік, з її соковитих уст...*

Пару раз їх погляди схрестилися. Але Євка схоплювала свої очі, ховала обличчя за кужілку, немов перед вогнем... Пізніше Олекса сів навпроти неї. Колядував, жартував, але очима чатував за Євкою, як кіт за мишою. Він сього вечора мусить дістати її веретено до своїх рук.

Ніч "баби розношують", сильний мороз закрадається до хати, дівчата уже позіхають. Треба розходитися. Вечорницям до «по святціх» кінець.

І ніхто не спам'ятався, як одно з веретен упало. Олекса, мов електрикою кинутий, шибнув собою за ним.

– О-о-о! Впало Євчино веретено! – вибухнули сміхом і криком дівчата.

Але Євка сього крику вже не чула. Не було часу. Перегнута Олексою через постіль, при котрій сиділа, уже віддала себе обіймам, заглушена палкими Олексовими поцілунками...» [2: 399–400].

І таких сцен знаходимо і в «Юрі Чорному», і в «Червоній йонатаночці», і в «Сусідах», і в оповіданні «Програний поцілунок» достатньо, які засвідчують високий мистецький рівень слова, вміння передати засобами мови складність і неповторність характеру, долі людської, напругу почуттів, автор прагне не правдоподібності, а правди життя.

Висновки. Твори Василя Свиди та Юрія Станинця даються до образно-композиційного дискурсу, і в першу чергу тому, що творені не тільки рукою і розумом, а душею і серцем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мартиненко В. Василь Свида / У кн.: Василь Свида: Скульптура: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. В. В. Мартиненко. – К.: Мистецтво, 1987. – 104 с.

2. Станинець Ю. Червона йонатаночка. – Ужгород: Ґражда, 2011. – 640 с.

УДК 7.071.1 (477.87)

ХОДАНИЧ М. П.,
викладач Закарпатського художнього інституту, м. Ужгород, Україна

ФІЛОСОФІЯ РОДИННОГО ЩАСТЯ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ВАСИЛЯ СВИДИ

Ходанич М. П. Філософія родинного щастя у творчій спадщині Василя Свиди. У статті розглядається творчість лауреата Державної премії ім. Т. Г. Шевченка різьбяра В. І. Свиди, акцентуються проблеми психології творчості, пов'язані з пошуками художньо-образного відображення в дерев'яній пластиці філософії родинного щастя.

Ключові слова: В. Свида, дерев'яна пластика, архетип, психологія творчості, свобода творчості.

Ходанич М. П. Философия семейного счастья в творческом наследии Василия Свиды. В статье рассматривается творчество лауреата Государственной премии им. Т. Г. Шевченко резчика В. И. Свиды, акцентируются проблемы психологии творчества, связанные с поисками художественно-образного отражения в деревянной пластике философии семейного счастья.

Ключевые слова: В. Свида, деревянная пластика, архетип, психология творчества, свобода творчества.

Hodanych M. Philosophy of family happiness in the Vasyl Svyda's creative heritage. The State Prize laureate named by T. Shevchenko V. Svyda's woodcarver creative work. The psychology problems of creativity associated with the search for artistic and imaginative display of wooden plastic philosophy of family happiness is investigated in the article.

Keywords: V. Svyda, timber plastic, archetype, psychology of creativity, freedom of creativity.

© Ходанич М. П., 2015

Постановка проблеми. Творчий доробок різьбяра Василя Івановича Свиди – це одне з вершинних досягнень українського різьбярства ІІ пол. ХХ ст. Визначний митець, виходець з небагатої лемківської родини, народився 22 жовтня 1913 року в с. Пацканьово на Закарпатті. Скульптор привніс в українську пластику досвід народного різьблення, зумів відтворити в досконалій художньо-образній формі глибинну народну філософію, сформовану впродовж віків у вигляді конкретизованих уявлень та ідеалів про духовний світ людини, її працю і відпочинок. Більше сорока років творчої діяльності присвятив митець творенню справжньої епопеї народного життя.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Життєвий і творчий шлях різьбяра розглядався у відомих монографічних працях М. І. Моздира, Г. Островського, В. Мартиненко, Р. В. Одрехівського, І. Небесника [1]. Однак більшість праць написано в радянський час, що й обумовило аналіз творчості митця у строго визначених радянською соцреалістичною методикою рамках. У полі зору дослідників насамперед ідейність творів у руслі вимог часу, тематика, прийоми різьблення, етнокультурна складова у формуванні художнього образу. Практично не зустрічаємо в дослідженнях проблемних питань психології художньої творчості, зокрема, тиску на самобутнього митця радянської політичної кон'юнктури в галузі мистецтва, визначеної тематики виставок, що не могло не позначитися на творчості. Творчий шлях В. Свиди засвідчують чисельні каталоги виставок, газетні та журнальні статті О. Чернеги-Балли, О. Приходько, Л. Біксей, Г. Павленка, П. Скунця, К. Черкашина, Д. Федаки та ін. Ці матеріали спрямовані широкому загалу, тому несуть скоріше пізнавальну інформацію про життя і творчість митця.

В. Свида відійшов у вічність 9 квітня 1989 р. Після його смерті опубліковано чимало статей в енциклопедичних виданнях, газетах, написані, як правило, до ювілейних дат митця, вони у більшості є варіантами викладу вже відомих наукових праць.

Творча спадщина В. Свиди, за підрахунками зберігача його творчої спадщини сина Ярослава, складає більше 200 творів, виконаних у дереві, теракоті, майоліці та гіпсі. Художній світ митця різнобарвний і складний, він вимагає якісно нових оцінок, зокрема з позиції психології творчості. Сьогодні практично відсутні дослідження таких важливих складових творчого процесу, як виникнення творчого задуму і «муки творчості», пов'язані з пошуком варіантів художньо-образної структури, орієнтація на умовних реципієнтів. У часи компартійної ідеології реципієнтів можемо умовно поділити на три різні за способами естетичного сприймання групи, а саме: а) митці, які здійснюють професійну оцінку творів; б) пересічні відвідувачі виставок і музеїв, для яких виставка є джерелом естетичної насолоди; в) партійно-радянські ідеологи, які часто визначають тематику виставок, виступають у ролі головних замовників творів, здійснюючи контроль за експозиціями і формуванням музейних фондів, спрямовують характер публічних оцінок творчості художників.

Комуністи ввели в мистецтво нову систему цінностей – звеличення сильної і цілеспрямованої у руслі компартійної ідеології людини, такими вважаються вожді, революціонери, військові і партизани, передовики праці, як виняток до цього кола включено особливо наближених до правлячої ідеології діячів культури. Саме це коло осіб обумовлює основну тему радянської монументальної скульптури, визначає тематичну спрямованість і скульптури станкової. Дівчата з веслами і юнаки з відбійними молотками в руках, портрети вождів і передовиків – таким став узагальнений образ радянської скульптури.

Феномен соціалістичного реалізму був незрозумілим закарпатським митцям, які виховувалися і працювали в умовах творчої свободи. Ідеологічний тиск на А. Ерделі, Й. Бокшая і їх творче оточення привів до руйнування засадничих начал закарпатської школи малярства. Становлення В. Свиди як скульптора пов'язано з сакральним мистецтвом, продовжити роботу в цьому напрямку стає неможливим. Доводиться шукати нові засоби самовираження, і він знаходить їх у мудрості карпатського горянина – вічне у любові й родині, вони є запорукою життя, його продовження: живи за законами предків і дбай про майбутнє.

Творчість В. Свиди – дивовижний вияв художньо-образного втілення у дерев'яній пластиці чуттєво-настроєвих комплексів, названих у теорії К.-Г. Юнга «архетипічними ідеями», що існують поряд з інстинктами [2]. Архетипи виявляються у різних сферах духовного життя і поведінки людини через усталені символи, як-от: образ матері, батька, лісу, поля тощо. Саме ці архетипні символи являють під різцем різьбяра дивовижний міф життя закарпатців.

На сьогодні у цьому напрямку нема жодного окремого дослідження.

Метою нашого дослідження є спроба розглянути через призму психології творчості один з найвагоміших тематичних напрямків різьбяра, який виявився в архетипі матері і родини, що обумовлює новизну та актуальність обраної теми.

Виклад основного матеріалу. Від твору до твору В. Свида виявляв сталий інтерес до стихії народного життя. Митець порівнював себе з селянином, який піднімається до зорі і йде у поле. Проживаючи в місті, Свида ніколи не поривав стосунків з рідними у селі, черпав натхнення у спілкуванні з односельцями, спогляданням їх праці, джерелом його натхнення ставала й рідна природа з високими горами, лісами, виноградниками й садами. Архетип гори, лісу, дерева посідає важливе місце в художньо-образній система різьбяра. Завдяки йому В. Свида привніс в українську дерев'яну пластику елемент пейзажу, розширивши коло об'єктів зображення в скульптурі загалом.

Багатодітна родина Свидів не належала до багатих. Бідна гірська земля змушувала шукати приробітку в лісах, чужих виноградниках, гнала у далекі світи копати вугілля і будувати дороги. Але повернення до отчого дому – одна з визначних рис характеру закарпатця. І сам В. Свида після поневі-

рянь світом улітку 1945 р. повернувся до отчого порогу. «Важко виразити словами… те особливе світле щось, що народжується у нашій душі, коли ми згадуємо тепло рідного сімейного гнізда. До глибокої старості залишаються в нас якісь сердечні зв'язки з тією родиною, з якої ми вийшли» [3]. Слова відомого педагога К. Д. Ушинського висвітлюють глибинну психологію родинних стосунків, вказують на архетип хати і матері.

Перший твір В. Свиди – «Поцілунок матері». Ця двофігурна композиція у дереві на перший огляд – жанрова сценка на побутову тему. Насправді за зовнішньою простотою свидівських творів ховається архетипне начало символа, глибока філософія народної мудрості. Автор запропонував цілісну і добре продуману структуру образів – мати, яка міцно сидить на стільчику (символ опори, спокою, надійності) і дитина, яка ще непевно стоїть на ногах і радісно приймає мамину ласку й хліб, недарма увага акцентується на скибці хліба в дитячій руці.

Твір створено в голодному повоєнному 1946 році, Закарпаття вже рік перебуває у складі Радянської України, у село повертаються опалені війною діти-солдати. Історія свідчить не тільки про набутки, але й про затіяні репресії проти місцевого населення, розкуркулення і рух спротиву новій владі. Архетип матері переростає в образ берегині, а малюк у свидівській композиції – символ духовного прихистку, сподівання на кращу долю і заможне життя. Складається враження, що прообразом твору став сам митець, який після десятилітнього поневіряння в чужині упав в обійми рідної матері.

Образ матері у творчості В. Свиди стає одним з провідних. У круглій скульптурі «Мати годує дитину» (того ж 1946 р.) він набуває конкретизованого вигляду, об'єктом зображення стає процес годування дитини. На барельєфі «Гуцульська родина» митець вирізьбив відразу вісім постатей – батька, що збирається до лісу, дідуся і бабусю, чотирьох дітей і матір під час годування дитини, фігура матері зображена по середній осі композиції, маля на її колінах є центральним об'єктом зображення. Архетип мудрої матері творить майстер і в круглій пластиці «До школи» (1949), де мати проводжає дитину в дорогу до науки.

Образ матері-селянки завжди трактується як образ самодостатньої, працьовитої і мужньої жінки, вона прекрасна не тільки природною красою, але й глибоким внутрішнім світом, гордістю, впевненістю у власних силах. Саме такі цілісні і багатогранні жіночі образи відтворює В. Свида в круглій пластиці «Гуцулка з конем» (1946), «Гуцулка з бесагами» (1948), доводить до монументального піднесення у «Матері-верховинці» (1970). У композиції «З поля (З минулого)» (1981) образ матері набуває трагічного забарвлення. Селянка повертається додому з дарами полів, які несе у переднику і величезному клунку-зайді. Поруч з матір'ю йде малий хлопчик, він допомагає їй нести величезну мотику. Попри трагічність образу, на що вказує назва твору, композиція уособлює незламність людського духу, волю до життя, радість від праці пліч-о-пліч, скрашує радісне начало сценки і образ безтурботного песика посередині композиції.

Архетип батька у міфотворчій системі В. Свиди тісно пов'язаний з уявленнями людини-трударя, селянина і лісоруба, чиї руки надійно оберігали родину від голоду і холоду. Якщо жіночим образам митця часом притаманні риси ліричності, споглядання, то чоловічі образи насамперед повні внутрішньої енергетики, вони у постійному русі – орють, сіють, випасають худобу, рубають дерево, збирають виноград і яблука, грають на скрипці, трембіті і бубнах, крутять в увиванцях жінок, цілують дівчат, вони активні учасники політичного життя – несуть прапори, читають прокламації, підписують петиції, ідуть в партизани, опришкують. Діяльна особистість визначила й характер художньо-образного відтворення митцем стихії життя.

Уже на першому рельєфі «Гуцульська родина» (1946) В. Свида зображує батька, якого родина проводжає на роботу до лісу. Горда постава молодого чоловіка у шапці-вушанці, сокира на плечі, зображення ялин на задньому тлі деталізують образ батька-трударя, годувальника. У дерев'яній пластиці «Гуцул з сокирою» (1947) митець створює образ гордого, сильного і вольового чоловіка, підсилює експресію різкий рух голови вліво, сокира на плечі, святковий кептар з бойтками, широкий черес засвідчують радість від праці, розуміння батьківського обов'язку. Батько в художньому світі В. Свиди – це особистість, мудрий вихователь дітей, духовна опора, недарма діти, приймаючи особливо відповідальні рішення, звертаються за благословенням саме до батька. Таку психологічну ситуацію зобразив митець у круглій багатофігурній композиції «Іду в партизани» (1947). В. Свида образ батька-борця, захисника соціальних та економічних інтересів запропонував у трифігурному рельєфі «Опришки» (1954).

Одним із улюблених образів В. Свиди є батько-ґазда. З високою майстерністю він різьбить у круглій скульптурі гордих своєю працею чоловіків: «Пастух з буйволом» (1972), «Перед кузнею» (1973). Образ гордого і самодостатнього чоловіка митець зумів зберегти навіть у творах, які зумовлені політичною кон'юнктурою, як-от: «Народні месники» (1968), «Лісоруби. І Чуса та В. Шорбан – герої Монреаля-67» (1975), «Герой соціалістичної праці Юрій Пітра в полі» (1978), багатофігурній композиції «Закарпатські художники в гостях у А. Ерделі» (1976) та ін.

Родинне щастя починається з любові. Тема кохання одна з найдревніших у світовому мистецтві, вона бере початок у фольклорі, знаходить своє ідеальне вирішення в релігії, у християнстві виступає у вигляді святого сімейства, своєрідного сакрального еталону, що став і художньо-образною основою для іконописців. Розширили цю тему живописці і скульптори. В. Свида у 1930-х рр. пройшов творчу школу в майстернях братів Котрбових у Брно, виконуючи сакральні різьблення, а саме фігури святих для храмів, у тому числі й зображення святого сімейства – Марії, Йосипа та Ісуса.

Архетип родини стає джерелом натхнення різьбяра упродовж творчого життя. Під різцем майстра тема кохання і родинних стосунків знаходить багатовекторне втілення, В. Свида творить дво-, три-, багатофігурні композиції, поступово формується вишукана свидівська художньо-образна система, глибинні архетипні засади творчої уяви митця дозволяють творити незалежно від політичної кон'юнктури, це – своєрідний творчий феномен художника в умовах творчої несвободи.

Тема інтимних стосунків у радянському мистецтві практично не культивувалася. Хрущовська відлига дозволила митцям дещо переорієнтувати свої творчі інтереси. У цей час В. Свида виконує двофігурну композицію в майоліці «Під парасолькою» (1972): двійко закоханих, закрившись парасолею (символ цнотливості), палко цілуються. Так було порушено одне з священних табу радянського мистецтва. Довершеного художньо-образного втілення тема поцілунку набирає у круглій пластиці в дереві «А коні воду п'ють» (1969). Закохані сидять верхи на конях і цілуються, і, склавши докупи голову, п'ють воду їх коні. Палкий спалах любові в гармонії людських душ і природи, яку уособлюють коні, м'яка деталізована пластика різьблення, орнаментальні мотиви одягу, динамічні рухи закоханих і ліричні врівноважені форми тварин – все це робить твір довершеним, робить його певним естетичним еталоном. Недарма у цьому ж контексті у 1972 р. різьбяр творить композицію «Поцілунок» (1972), розгортає сюжетну канву щасливих закоханих у круглій пластиці «З вечорниць» (1973), нещасливого кохання у композиції «Мама не згодні» (1979). Цю ж тему продовжує В. Свида у творі «Кохання. Коли мама сплять» (1978) та ін.

Тема кохання переходить у народно-обрядову. Так з'являються майолікові багатофігурні композиції «Танець увиванець» (1956), «Танець аркан» (1962), які зображують момент відпочинку молоді.

Набутий досвід дозволяє В. Свиді взятися за складні багатофігурні композиції в дереві. У 1966 р. він виконує в дереві «Весільну процесію». Колоподібна кругла пластика з шістнадцяти постатей зображує сільську весільну процесію з молодими, сватами, музиками, гостями і споглядальниками дійства. Глибокі знання традиційного весільного обряду автор продемонстрував у чисельних деталях: весільна хоругва, одяг молодих, троїсті музики. Весільники піднімаються вгору довкола купки смерек, використання пейзажного елементу по центру композиції як прийом запозичено з живопису, дозволяє авторові вільно розкласти постаті, виконані як кругла і горельєфна, довкруж основної осі. Пластика різьби багата динамічними лініями і врівноваженими об'ємами, герої наділені особистими психологічними характеристиками – серйозні й поважні молодята, зосереджений староста, веселі музики, щасливі до забуття співаки, зморені сливовицею пияки і дві допитливі жіночки обіч плоту, які дивляться услід весільникам.

Тема весілля як першопочатку родинного життя у творчості В. Свиди набуває дедалі довершеного вигляду. У фронтальній тринадцятифігурній композиції «Одягають молоду. Весілля» (1965) зображено трьох умовних учасників обрядового дійства. Центром твору є наречена, яку одягають у весільне вбрання під зосередженими поглядами батька і матері дві молодиці, зліва – група дівчат, які співають, а справа – троїсті музики. Вершинним твором, де образ кохання і родинного щастя набув довершеної форми, стала композиція «До молодого. Весілля» (1982-1984). Набутий багатолітній мистецький досвід у цьому творі виявив усю майстерність самобутнього митця, його глибинні знання народного життя, культурних традицій і обрядовості, людської психіки, художньо-образна система твору засвідчує широту образної уяви митця, його інтересу до детального пластичного відтворення людської постаті й узагальнення. В. Свида зобразив сцену перед сільською хатою, коли з ґанку спускаються молодята. Фронтальне розташування постатей дозволило зібрати в окремі групи весільників: молодят, батьків, сватів, подружок молодої, музик, танцюючих, молодих, старих і дітей, загалом майже п'ятдесят постатей. Безперечно, що це вершинний твір не тільки В. Свиди, але й усього українського різьбярства.

Висновки і перспективи. Таким чином, аналіз творчого доробку лауреата Шевченківської премії В. Свиди (1983) через призму психології творчості дозволяє виявити істинну суть його творчих ідей, вибудуваних на глибинному етнокультурному ґрунті, сформованому на архетипічній уяві, розкриває секрети творчого довголіття різьбяра національної дерев'яної пластики попри політичну кон'юнктуру і несвободу творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Моздир М. Українська народна дерев'яна скульптура. – К.: Наукова думка, 1980; Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. – К.: Мистецтво, 1974; Мартиненко В. Василь Свида: Скульптура: Альбом. – К.: Мистецтво, 1987; Одрехівський Р. Різьбярство Лемківщини. – Львів: В-во «Сполом». – 1998; Небесник І. Художня освіта Закарпаття в контексті розвитку художньої освіти в Україні (1945-1999 рр.). – Ужгород, 2000.

2. Юнг К.-Г. Избранное. – Минск: Попурри, 1998.

3. Ушинський К. Д. Про сімейне виховання. – К., 1974. – С. 59.

УДК 82-84 (477.87)

МУШИНКА М. І.,
професор, доктор філологічних наук,
закордонний член НАН України,
голова Асоціації україністів Словаччини,
м. Пряшів, Словаччина

ЗБІРКА ЗАКАРПАТОУКРАЇНСЬКИХ ПРИСЛІВ'ЇВ ІВАНА ЮГАСЕВИЧА 1806 РОКУ, ВІДНАЙДЕНА ТА ДОСЛІДЖЕНА ІВАНОМ ПАНЬКЕВИЧЕМ І МИКОЛОЮ ЯСЬКОМ

Мушинка М. І. Збірка закарпатоукраїнських прислів'їв Івана Югасевича з 1809 року, віднайдена Іваном Панькевичем. У 1937 р. І. Панькевич в с. Кам'яниця біля Невицького знайшов рукописний «сторічний» календар з 1809 року, переписаний І. Югасевичем з невідомого джерела. Додатком до нього була збірка 370 прислів'їв, яку І. Панькевич дослідив і 1947 року видав у Празі. Праця І. Панькевича про найдавнішу збірку українських прислів'їв упала в забуття, тому автор переказує її зміст і подає добірку прислів'їв з неї.

Ключові слова: Іван Югасевич-Склярський, Іван Панькевич, Юліян Яворський, Василь Кидора, українські прислів'я, Закарпаття, «Просвіта».

Мушинка М. И. Сборник Закарпато-украинских пословиц Ивана Югасевича 1809 года, найденый Иваном Панькевичем. В 1937 И. Панькевич в с. Камьяница у Невицкого нашел рукописный «столетний» календарь с 1809 года, переписаный И. Югасевичем из неизвестного источника. Дополнением к нему был сборник 370 пословиц, который И. Панькевич исследовал и 1947 году издал в Праге. Работа И. Панькевича о древнейшей сборник украинских пословиц была забита, поэтому автор пересказывает ее содержание и подает подборку пословиц из нее.

Ключевые слова: Иван Югасевича-Склярский, Иван Панькевич, Юлиан Яворский, Василий Кидора, украинские пословицы, Закарпатье, «Просвита».

Mushinka M. I. Transcarpathian collection of Ivan Yuhasevych-Skliarskyi's proverbs from 1809, discovered by Ivan Pankevych. In 1937 I. Pankevych found «centenary» calendar manuscript from 1809 in Kamyanytsia near Nevitske village, rewritten by I. Yuhasevych from an unknown source. A collection of 370 sayings that I. Pankevych researched and published in 1947 in Prague was in addition to it. I. Pankevych's collection of ancient Ukrainian proverbs fell into oblivion, as the author recounted its content and presented a selection of proverbs to it.

Keywords: Ivan Yuhasevych-Skliarskyi, John Pankevych, Julian Jaworskyi, Vasil Kydora, Ukrainian proverbs, Transcarpathia, "Enlightenment".

© Микола Мушинка, 2015

Постановка проблеми, аналіз останніх публікацій та досліджень. Про Івана Югасевича-Склярського, який народився 273 роки тому в с. Прикра на Пряшівщині, а помер 200 років тому в с. Невицьке на Закарпатській Україні, існує доволі багата література[1]. На жаль, ця література спрямована на його рукописні копії церковних книжок, головним чином «Ірмологіонів» [1; 4; 5; 7; 8; 9; 10; 12; 16; 19; 26; 27] або на його образотворчу діяльність, зокрема на графічне оформлення рукописних праць [6; 13; 20; 21; 25].

Югасевич був ініціатором побудови дерев'яної церкви в його рідному селі Прикрій, про що свідчить напис у вівтарній частині храму [3: 95]. Дослідники вважають, що він переписав та художньо оформив майже сорок книжок [7: 70]. А в архівах та книгозбірнях виявляються все нові й нові рукописи Югасевича. Наприкінці 2014 року літературознавець Йосиф Шелепець опублікував статтю про невідоме оповідання Івана Югасевича, виявлене ним в архіві Державної наукової бібліотеки у Пряшеві «Немилостивое у столпа бычованя Господа нашего Ісуса Христа во Іерусалимѣ» з малюнком обнаженого Ісуса Христа, прив'язаного до колони та зображенням предметів, якими його було катовано: сплетений бич, мітла та волячі жили [23].

Один з кращих дослідників церковного співу на Закарпатті проф. Юрій Ясіновський дав йому таку характеристику: «І. Югасевич був обдарованою особою: займався літературною діяльністю, переписував книги, вивчав побут і звичаї народу, зібрав 370 прислів'їв і приказок […], записував і складав вірші, пісенники, календарі, малював ікони, що засвідчує його широкі культурно-освітні та художньо-мистецькі інтереси. Як художник, мистецьки оформляв свої рукописи орнаментальними прикрасами і сюжетними мініатюрами, майстерно володів каліграфічним письмом, переписавши і оздобивши Літургікон (1759), Типікон (1800), Вослідованіє (1802), Псалтир (1804), Тріодь (1807), п'ять пісенників, календарі, близько десяти нотних ірмологіонів. На сьогодні відомими є дев'ять рукописних ірмологіонів Івана Югасевича» [5: 6].

У відомій мені літературі не згадується або згадується лише мимохідь найвизначніший фольклористичний твір Івана Югасевича «Общая присловія во товаристві неуких. Время і час есть мовчати и глаголати» («Загальні прислів'я в товаристві неосвічених. На мовчання й говорення є свій час») з 1806 року, знайдений мовознавцем Іваном Панькe-

[1] Список найосновніших праць про І. Югасевича див. у кінці статті. За допомогу при збиранні даних про І. Югасевича я висловлюю щиру подяку Іванові та Наталці Ребрикам, Василеві Шарканю, Мілану Кандрачу та Зузані Ганудель. До терміну «прислів'я» І. Югасевич залучав і приказки. Ці два терміни нині розглядаються як один фольклорний жанр. У другій половині XIX і першій половині XX століття в Західній Україні на означення прислів'їв та приказок було вживано термін «приповідки». Цим терміном користався й І. Панькевич. Він встановив дату укладення збірки прислів'їв і приказок І. Югасевича на 1809 рік. М. Ясько уточнив цю дату на 1806 рік.

вичем 1937 року в його рукописному календарі «Календар греко-руский по штилю Юліанскому. По чину і правленію седми планет небесных на сто літ сочиненый» з 1806 року. Винятком є розвідка М. Г. Яська [29], та й вона упала в забуття.

Мета статті. Оскільки ця публікація є сьогодні бібліографічною рідкістю постараюсь розглянути її детальніше.

Виклад основного матеріалу. Іван Панькевич ще в липні 1939 року в селі Бистричка в окрузі Мартин (де він жив після видворення з Карпатської України угорською окупаційною владою) піддав рукопис прислів'їв ґрунтовному аналізові. Свою працю він опублікував окремою книжкою разом з третьою частиною «Покрайніх записів на закарпатоукраїнських церковних книгах» [12].

Оскільки ця публікація є сьогодні бібліографічною рідкістю, спробуємо розглянути її детальніше разом з призабутою працею Миколи Яська про згаданий рукопис [29].

У вступі до своєї праці І. Панькевич пише: «В старшій літературі півд[енного] Підкарпаття трапляються все ще нові нахідки, рукописні збірки, котрі кидають нове світло на хід духовного життя карпатських українців в минулому. Хоч воєнна хуртовина з р. 1914-1918 понищила много рукописного матеріалу у письменних селян, що ради боязні перед переслідуванням палили або закопували у землю цінні та старі кириличні книжки, а все таки ще можна зовсім припадково найти новий рукописний літературний матеріал з давніших часів» [12: 45]. Він підкреслив, що кількома такими рукописами збагатилася бібліотека Товариства «Просвіта» в Ужгороді та Національний музей у Празі [13].

Серед них важливе місце займають два рукописні т. зв. «сторічні» календарі, укладені І. Югасевичем 1807 року, знайдені Юліаном Яворським і передані Музею товариства «Просвіта» в Ужгороді. Яворський обіцяв опрацювати новознайдені рукописні календарі [25: 335], однак смерть перешкодила йому довести справу до кінця.

Уже після смерті Ю. Яворського І. Панькевичу вдалося знайти третій рукописний «сторічний» календар І. Югасевича, згадуваний на початку [12: 43-69]. Про цю знахідку І. Панькевич пише: «В р. 1937 найшов я ще третій рукописний календар, а це у філіальні села Невицького, в Кам'яниці, у селянина Василя Кидори, що ним користується з повною вірою іще й нині. Цей календар походить з р. 1809, і є повніший від попередніх двох тим, що має окрему частину, писану таки його власною рукою, а нею є народні приповідки» [12: 45].

Тут же І. Панькевич подав огляд друкованих західноєвропейських та слов'янських календарів і дійшов висновку, що всі вони містили класичні авторські афоризми, тоді як «І. Югасевич в цім огляді ішов своєю власною дорогою, а це по духові цього часу, часу просвічення, коли приповідки служили теж як середник просвічення […]. Переглянувши однак збірку приповідок Югасевича з р. 1809, мусимо ствердити, що джерелом його приповідок були приповідки народні. Свідчить про це передовсім їх форма, а головно двочленна симетрія речень, ритмічна піддержка, римований двовірш а теж і мова. Про народне джерело його приповідок свідчать і однозвучні паралелі, які находимо у збірнику галицьких приповідок Івана Франка […]. *В кожному разі Югасевич виходить як перший збирач приповідок в українській літературі взагалі, а зокрема на півд[енному] Підкарпатті* [Виділення – М. М.]. Тимто і заслуговують вони на видання, як перший збірник приповідок на півд[енному] Підкарпатті, що попередив маленьку збірку в Лучкаєвій Grammatica slavoruthena 1830 р., котрий ішов за примірами других граматиків цього часу» [12: 49-50].

До статті І. Панькевич долучив усі 370 прислів'їв, записаних І. Югасевичем, з повним збереженням їх мови (в переписі із кирилики в гражданку). Він закидає записувачеві непослідовність у вживанні твердого і м'якого знаків (ъ та ь). Цей закид не є обґрунтованим. І. Югасевич, записуючи прислів'я, давав перевагу зразкам із села Невицького та околиці, де приголосні в кінці наказового способу дієслів однини є м'які: идь, лізь, ходь, сидь, будь, подь. В областях Маковиці (звідки походив І. Югасевич і звідки напевно походить частина його присвлів'їв, які Панькевич в тому часі ще не дослідив), ці слова закінчуються твердими приголосними: идъ, лізъ, ходъ, сидъ, будъ, подъ. Отже І. Югасевич їх правильно записав, що свідчить про те, що він, записуючи прислів'я, намагався зберегти і їх фонетичне звучання. Це стосується й третьої особи дієслів теперішнього часу, які в пряшівських, зокрема, маковицьких говірках мають на кінці переважно твердий приголосний (робитъ/роблятъ, ходитъ/ходятъ), та пом'якшення звуків с та ц, які в маковицьких говірках бувають переважно твердими (отецъ, конецъ, людскый).

І. Панькевич упорядкував прислів'я І. Югасевича за тематичним принципом – за зразком шеститомної збірки Івана Франка «Галицько-руські народні приповідки» [22]. З цієї збірки він навів паралелі до прислів'їв І. Югасевича. «Інші паралелі, – пише автор, – треба шукати в приповідках народних Закарпаття, нині ще не зібраних, або у збірках приповідок словацьких чи мадярських, або як вже було згадане, в літературі церковній» [12: 51]. На жаль, за 68 років від виходу праці І. Панькевича ніхто не зайнявся цими розшуками.

У кінці своєї праці І. Панькевич подав «Словник рідко уживаних або тепер зовсім не уживаних слів» [12: 69], який містить 57 позицій.

Доля рукописного календаря Івана Югасевича від 1937 по 1956 рік була невідомою. 19 травня 1954 року до І. Панькевича (який тоді працював доцентом Карлового університету в Празі, однак, без права викладання) звернувся аспірант Ужгородського державного університету Микола Ясько (1900-1960) з проханням надіслати йому деякі дані для кандидатської дисертації про розвиток фольклористики на Закарпатті до його визволення Радянською армією 1945 року.

У частині спадщини І. Панькевича, що нині зберігається у приватному архіві доц. Зузани Ганудель у

Пряшеві, збережено шість листів М. Яська до І. Панькевича (1954-1955), які проливають світло на історію студії М. Яська. Уже в першому листі М. Ясько писав: «Я пишу кандидатську дисертацію на фольклорну тему Закарпаття. У ній буде розділ про стан фольклористики на Закарпатті до звільнення краю Радянською Армією. Викриваючи реакційні різні "теорійки" у фольклористиці Закарпаття, я приділяю велике місце діяльності Ів. Франка і Вол. Гнатюка у цій галузі, а також діяльності Ф. Колесси і Вас, що своїми працями сприяли розвитку прогресивної фольклористики. Ваші наукові праці з питань усної народної творчості Закарпаття (особливо пісенної) я уже опрацював з позитивними висновками, що мають цінність для радянської фольклористики».[2]

У цьому ж листі він попросив І. Панькевича надіслати йому деякі наукові праці про фольклор Закарпаття останнього періоду та відповісти на його запитання: «1. Чи працюєте й дотепер у галузі української усної творчості, що Вами написано і де надруковано, щоб я зміг обізнатися? 2. Які вийшли у Празі праці з української усної словесності, хто автори і як можна [їх] виписати?»[3].

У 1951 році в журналі «Ученые записки Института славяноведения Академии наук СССР» в Москві з'явилася стаття співробітниці цього інституту Ірини Мельникової, в якій Івана Панькевича названо «українським буржуазним націоналістом», який ніби на Закарпатті винайшов («изобрел») «дикий жаргон мало похожий на украинский язик». Це обвинувачення викликало проти українського вченого шалені атаки, головним чином, в українській пресі Словаччини, в результаті яких І. Панькевича було усунено з викладацької роботи в Карловому університеті та призупинено процес його габілітації на професора. Усі спроби І. Панькевича добитися справедливості виявилися марними. Не допомогла навіть його заява в органі Чехословацької академії наук – часописі «Slavia» [15]. І в Україні, і в Чехословаччині він був «persona non grata». Лист від науковця України був для І. Панькевича неабиякою моральною підтримкою, тому він охоче виконав прохання ужгородського колеги, виславши йому добірку своїх друкованих праць та рукописний зошит із записами гуцульських колядок і різдвяних звичаїв свого колишнього учня Олекси Борканюка (1901-1942). Інформацію про збірку О. Борканюка М. Ясько опублікував у київській «Літературній газеті» 14 липня 1954 року, згадавши І. Панькевича в позитивному плані.

Від 1951 року була це перша згадка в радянській пресі з позитивною оцінкою І. Панькевича. В одному з наступних листів (кінець липня 1954 року) М. Ясько писав: «Вам передають привіт члени катедри україн[ської] мови. Вони теж дуже обрадовані появою моєї замітки, а особливо тим, що там згадується Ваше ім'я не в тому плані, як дехто згадував (Мельникова)».

Позитивна згадка імені Панькевича в центральній українській газеті підбадьорила І. Панькевича. Саме на її основі ректорат Карлового університету зняв заборону з його імені і дозволив йому педагогічну діяльність[4].

Між матеріалами, одержаними від І. Панькевича, була і його праця про «Прислів'я» Югасевича [12], на основі якої М. Ясько зайнявся розшуком «столітнього» рукописного календаря Івана Югасевича. Про його віднайдення на початку 1956 року М. Ясько вже 2 лютого 1956 року в газеті «Советское Закарпатье» опублікував невеличку статтю «Рукописный сборник 1809 года» [28], яка починається так: «Доцент Пражского университета Иван Панькевич в 1947 году опубликовал в Праге пословицы и поговорки, записанные певцеучителем Иваном Югасевичем в 1809 году в селах Невицкое и Каменица Ужгородского района. В предисловии сказано, что И. Панькевич переписал эти пословицы и поговорки в 1937 году из Календаря, принадлежавшего жителю с. Каменица В. Кидоре. Сохранился ли этот Календарь, составленый Иваном Югасевичем в 1809 году? Студент филологического факультета Ужгородского университета Иван Долгош отыскал В. Кидору, который помог найти ценную рукопись» [28: 4]. Далі йде коротка інформація про зміст «Календаря», а в кінці наведено сім прислів'їв із нього.

Детальніший опис новознайденого рукопису Югасевича М. Ясько подав лише через три роки у науковій розвідці «Рукописний збірник прислів'їв і приказок Закарпаття 1806 року та його укладач Іван Югасевич» [29], опублікованій вже після смерті Івана Панькевича та позбавлення його тавра «український буржуазний націоналіст» [11][5].

[2] Після приєднання Закарпаття («Підкарпатської Русі») до Радянського Союзу у березні 1946 року ввіз української літератури туди навіть з «братніх соціалістичних країн» підлягав суворій цензурі і фактично був заборонений.

[3] Відповідь на цього листа, як і на дальші листи слід шукати в рукописному архіві М. Яська на Закарпатті.

[4] Восени 1954 року його заочним учнем став і я. Фотокопія збірника О. Борканюка знаходиться у моєму архіві разом з іншими матеріалами Івана Панькевича. У наступних листах М. Ясько інформував І. Панькевича про хід роботи над дисертацією, в якій фольклористичній діяльності І. Панькевича присвятив 12 сторінок, а в найближчому часі обіцяв вислати йому автореферат дисертації. У підрозділи про І. Панькевича М. Ясько залучив його ім'я в один ряд з іменами І. Франка, В. Гнатюка та Ф. Колесси, заперечуючи твердження Ірини Мельникової та інших, що І. Панькевич був українським буржуазним націоналістом. Мабуть, це було однією з причин недопущення М. Яська до захисту дисертації і припинення його листування з І. Панькевичем. Останній (шостий) лист М. Яська до І. Панькевича датований 13 червня 1956 р.

[5] На підставі статті М. Яська в київській «Літературній газеті» ректорат Карлового університету в Празі звернувся до Президії АН СРСР з проханням про спростування обвинувачення свого викладача в «буржуазному націоналізмі». Не одержавши відповіді, ректорат після трьох років поновив І. Панькевича на викладацькій роботі і наново розпочав процес його професорської габілітації. У Радянському Союзі негласною реабілітацією І. Панькевича було його офіційне запрошення на IV міжнарод-

Як було сказано на початку, праця М. Г. Яська упала в забуття. Дисертацію він так і не захистив.

Оскільки «Збірник дисертантів УжДУ» [29] (як і праця І. Панькевича [12]) є нині бібліографічною рідкістю, розглянемо студію М. Яська більш детально, оскільки йдеться про першу і досі єдину працю про цей унікальний збірник не лише в українській, але й у всеслов'янській фольклористиці.

Найперше: хто такий Микола Ясько?

Із статті Івана Сенька [18] довідуємось, що Микола Григорович Ясько народився 19 грудня 1900 року в с. Корніївка на Полтавщині в сім'ї заможного козака, у 1929 році розкуркуленого й відправленого на заслання в Архангельську область, пізніше реабілітованого (мабуть, за клопотанням сина). Закінчивши середню школу в Пензі та курси викладачів української мови в Києві (1930), Микола працював учителем середніх шкіл, деканом та завідувачем кафедрою української літератури Ворошиловоградського педінституту (1935-1942), друкувався в «Літературній газеті», журналі «Плуг» та інших. У часі війни брав участь в антифашистській підпільній роботі й воював у Другій світовій війні. У вересні 1945 року був призначений завідуючим кафедрою української літератури Ужгородського університету та проректором з навчальної роботи (1945-1950). В університеті він з певними перервами працював до відходу на пенсію 1960 року, однак після 1950 року лише на підрядних посадах – у званні старшого викладача. Друкувався у закарпатській пресі, львівському «Жовтні» та пряшівській «Дуклі» («Великий Жовтень в народнопоетичній творчості Закарпаття» – 1957, ч. 4; «Фольклорно-етнографічні дослідження Олекси Борканюка» – 1959, ч. 2). Досліджував фольклористичну діяльність І. Франка, В. Гнатюка[6], М. Врабеля, Є. Сабова, Ю. Жатковича, А. Кралицького, упорядкував фольклорні збірники «Скакав піп через пліт» (1958), «Слава Леніну» (1960) та інші. Бібліографія його публікованих праць охоплює понад 200 позицій, серед яких є 22 статті з карпатознавства [17]. Микола Ясько помер в Ужгороді 31 липня 1960 року.

І. Сенько дає йому таку характеристику й оцінку: «Він [М. Ясько] мав намір написати велике дослідження про розвиток фольклористики на Закарпатті, і названі статті про Югасевича, Франка, Гнатюка – частина цього дослідження. Вчений не встиг завершити свої основні праці, бо час розтратив на пошуки пісень про Леніна і Сталіна, про Великий Жовтень і соціалістичне будівництво, про Москву і Кремль… Статті останніх років з життя засвідчують, що вчений звільнився від романтичного сприйняття фольклорних явищ, заглиблювався в проблеми побутування жанрів усної народної творчості і розвитку фольклористики на Закарпатті, вписуючи її у всеукраїнський контекст…

У 1945 році волею Долі чи Недолі потрапив на Закарпаття, попрацював тут у вищій школі 15 років, полюбив цю землю і знайшов у ній спокій. Хай ніщо не потривожить його вічний сон, а добра згадка про його справи щоб не вгасла» [18, с.132].

Та повернімося до студії М. Яська про збірку прислів'їв і приказок І. Югасевича. Приступаючи до її написання, він був обізнаний з працями про цього діяча Ю. Яворського, О. Петрова та, зокрема, І. Панькевича, яку поклав в основу своєї студії.

У вступі він розглянув прислів'я і приказки у «Граматиці» Михайла Лучкая (1831), «Народних піснях Галицької і Угорської Русі» Я. Головацького (1878), згадав рукописний збірник замовлянь і закликань початку XVIII ст. та інші рукописні пісенники XVIII-XIX ст.

Посилаючись на Панькевича та Яворського, Микола Ясько переказав біографічні дані про І. Югасевича. Дату укладення його збірки прислів'їв та приказок він посунув на 1806 рік, коли І. Югасевич почав укладати «Календар греко-руский по штилю юліанському» на 1807 рік. А розглянув його на фоні інших тогочасних закарпатських календарів. «Ірмологіон» Василя Купари із села Лози 1804 року, що зберігався в Мукачівському монастирі, він згадує вперше. На підставі вивчення «Календаря» Югасевича 1806 року М. Ясько дійшов висновку, що його упорядник «був людиною широко обізнаною з історією, астрономією, народною медициною, знав побут і звичаї народу, його мову й усну народнопоетичну творчість […]. Це дає підставу говорити про Югасевича як про фольклориста» [29, с. 65]. Він наводить й інші факти всебічної освіти І. Югасевича, зокрема з ділянки історії та географії. Народні легенди про короля Матвія він, наприклад, порівнює з пізнішими записами цих легенд. Підкреслює, що прислів'я і приказки І. Югасевич залучав і до інших своїх статей, поданих у календарі.

Розглядаючи збірку 370 прислів'їв, М. Ясько підкреслив: «Югасевич перший взявся за відповідальну і почесну справу. Його "Общая присловія во товаристві неуких" є першим рукописним збірником прислів'їв і приказок Закарпаття» [29: 67]. Позитивним явищем є теж факт, що записи І. Югасевича М. Ясько порівняв з пізнішими записами М. Лучкая, О. Павловича, І. Біляка, О. Шерегія і власними записами прислів'їв у селі Невицьке та його околиці.

Згідно з тодішніми вимогами радянської фольклористики Микола Ясько розглянув працю І. Югасевича з точки зору марксизму-ленінізму, класової боротьби, атеїзму та інших постулатів комуністичної ідеології. У «Прислів'ях» І. Югасевича він знаходить перш за все «погляди на взаємини між трудящими й експлуататорами» (с. 63).

Оскільки прислів'я і приказки в збірнику І. Югасевича не були упорядковані, а І. Панькевич механічно упорядкував їх за «гніздовими» словами в алфавітному порядку, М. Ясько стисло визначив основні тематичні групи, а саме: «Трудове життя народу», «Боротьба за кращу долю», «Погляди на взаємини

ний з'їзд славістів у Москву 1958 року та опублікування його доповіді у збірнику матеріалів з'їзду. Несподівана смерть І. Панькевича 25 лютого 1958 року перешкодила йому в габілітації та участі у з'їзді.

[6] На працю М. Яська «Володимир Гнатюк – дослідник фольклору Закарпаття» («НЗ УжДУ», 1958) я посилаюся у своїх паризьких монографіях про В. Гнатюка 1975, 1987 рр.

між трудящими й експлуататорами», «Побутові явища», «Біда», «Правда», «Труд», «Громада», «Сирота» тощо. Кожну з вище наведених груп він ілюстрував конкретними зразками.

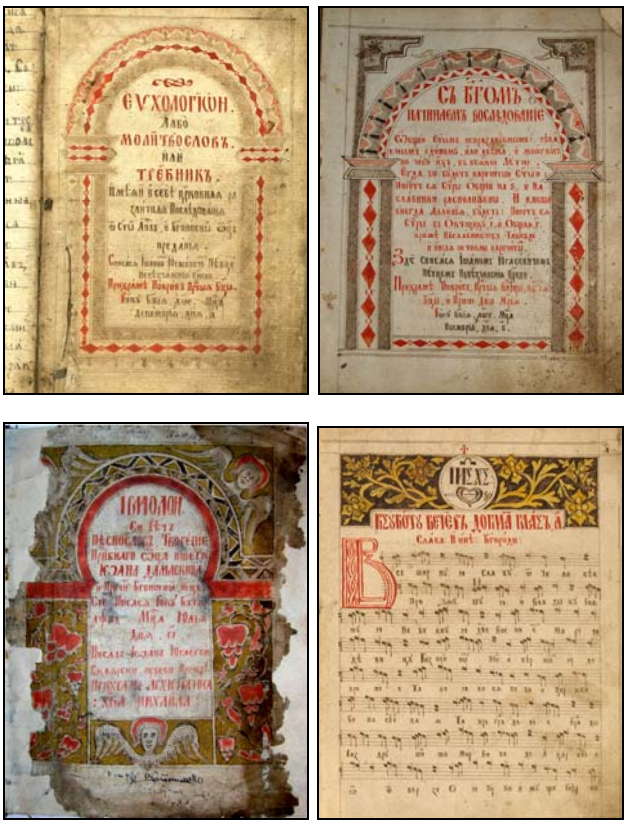
В окрему групу М. Ясько виділив «Прислів'я і приказки про ставлення закарпатців до бога, церкви та попів з дяками» [29: 71]. Тут він дійшов такого висновку: «Трудящі Закарпаття поступово усвідомлювали роль релігії в суспільному житті як помічника в експлуатації. Народ мало надіявся на бога, а більше на свої сили. Якщо бідняк нічого не має, то бог йому не допоможе, бо він допомагає тільки панам та багатіям» [29: 71]. На його думку, «прислів'я і приказки релігійного змісту», які пізніше «у читанках для школярів, церковних календарях та календарях і газетах різних буржуазних партій друкувалися у великій кількості, складали попи, монахи та буржуазні писаки, а не народ» [29: 72]. У прислів'ї І. Югасевича «У Римі пасут свині» М. Ясько бачить «народну оцінку Риму з центром мракобісся Ватіканом» [29: 72]. У дійсності це прислів'я про те, що не лише в селах, але й у найбільших містах годують свиней.

Висновки і перспективи. Усі згадані вище недоліки були даниною добі, в якій жив М. Ясько. У його розвідці про «Прислів'я» І. Югасевича переважають позитивні моменти. Він, на відміну від інших авторів, заанґажованих на ідеологію й політику СРСР, не таврував «українських буржуазних націоналістів», а, навпаки, намагався реабілітувати одного з них – Івана Панькевича. Мабуть, за те він потрапив у неласку до радянських органів, які не допустили його до захисту дисертації. Та його праця про найвизначніший рукописний збірник прислів'їв і приказок початку XIX століття не сміє бути забутою.

Було б добре, якби на її основі хтось зайнявся розшуком рукописного «Календаря греко-руского по штилю Юліанському» Івана Югасевича з 1806 року, подібно до того, як на основі праці І. Панькевича знайшов цей безцінний рукопис Микола Ясько посередництвом свого учня Івана Долгоша – майбутнього визначного письменника Закарпаття.

Опис і видання цього рукопису були б збагаченням не лише закарпатоукраїнської, але й всеукраїнської давньої літератури. Не віриться, щоб такий цінний рукопис безслідно пропав у мирний час, коли він вже пройшов через руки людей, які знали йому вартість. На окреме видання заслуговує й листування М. Яська з І. Панькевичем.

Я щиро вітаю ініціативу «Ґражди» перевидати збірку 370 прислів'їв і приказок із цього «Календаря», збережену завдяки Івану Панькевичу, бо вона не втратила своєї актуальності ані після 210 років від її укладення.



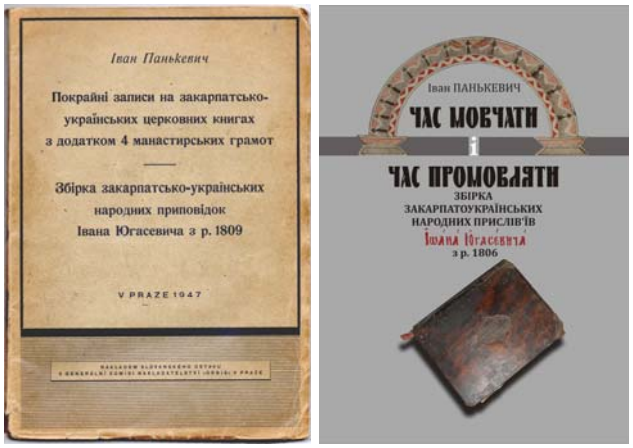
Рукописні книги Івана Югасевича Склярського для науковців цінні як змістом, так і оригінальним авторським орнаментом

Під час роботи Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 200-літтю з дня смерті та 273-літтю з дня народження Івана Югасевича, 18 грудня 2014 року в Закарпатському художньому інституті в Ужгороді

З доповіддю про працю Івана Панькевича «Збірка закарпатоукраїнських приповідок Івана Югасевича з р. 1806» виступає акад. Микола Мушинка

Ян Бренішин (староста села), Микола Мушинка, Наталія та Іван Ребрики і Магда Мушинка на фоні церкви Св. Архангела Михаїла в селі Прикра (Словаччина)

Презентація книги І. Панькевича «Час мовчати і час промовляти. Збірка закарпатоукраїнських народних прислів'їв Івана Югасевича» в УжНУ



Видання і перевидання праці Івана Панькевича 1947 року

ЛІТЕРАТУРА

1. Decarlo Lenora Jean Cecilia. A Study of the Carpatho-Rusyn Chant Ttadition in the Late Eighteenth Century: The Manuscript Irmoloji of Ioann Juhasevyč. – Florida State University, Ph. D. Thesis, 1998.

2. Барчан В. Микола Григорович Ясько // Зб. «Біля джерел». До 60-річчя кафедри української літератури УжНУ. – Ужгород, 2004. – С. 5-6.

3. Дубай М. З мистецтва наших дерев'яних церков // Народний календар 1967. – Пряшів. – С. 95-96.

4. Задорожний І. Невідомий Ірмологіон Івана Югасевича // Колафонія. Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гімнографії. – Львів, 2002. – С. 273-279.

5. Задорожний І. (упор. та ред.). Ірмологіон 1809 року Івана Югасевича-Склярського. – Ужгород, 2010. – 392 с.

6. Запаско Я. Українська рукописна книга. – Львів, 1995. – 480 с.

7. Kandráč M. Didaktika liturgickej hudby katolíkov byzantského obradu na Slovensku. Dizertačná práca. – Ružomberok, 2013,163 s.(rkp.). (O. I. Juhasevyčovi, s. 69-72).

8. Žeňuch P., Vasiľ C. Cyrilské rukopisy z východného Slovenska // Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae. Vol. 1. – Bratislava–Košice, 2003. – S. 373-374.

9. Marinčák Š. Irmologion Jána Juhaseviča z roku 1800 // Spev v byzanstko-slovenskej liturgii. – Prešov, 2009.

10. Микитась В. Рукописи та стародруки бібліотеки Ужгородського державного університету // Радянське літературознавство. – 1959. – № 5. – 84 с.

11. Мушинка М. Іван Панькевич і Закарпаття // В кн.: Матеріали Наукової конференції присвяченої пам'яті Івана Панькевича. – Ужгород, 1992. – С. 151-176.

12. Панькевич І. І. Покрайні записи на закарпатоукраїнських церковних книгах з додатком 4 монастирських грамот [с. 5-42]. ІІ. Збірка закарпатоукраїнських приповідок Івана Югасевича з р. 1809 [с. 43-69]. – Praha, 1947. – 71 s.

13. Панькевич І. Іван Югасевич-Склярський, художник Пряшівщини (1741-1814) // Колокольчик-Дзвіночок. – 1948. – № 8. – С. 25-27 (б. п.).

14. Панькевич І. Матеріали до історії мови південно-карпатських українців (упор. А. Куримський) // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. Т. 4. – Кн. 2. – Пряшів, 1970. – 223 с.

15. Панькевич І. Разъяснение // Slavia. – Praha, 1954. – Č. 1. – S. 78-79. Передрук: Матеріали Наукової конференції присвяченої пам'яті Івана Панькевича (упор. Федака П.). – Ужгород, 1992. – С. 46-48.

16. Пап С. Розвій церковного богослужбового співу (простоспіву) в Мукачіовській єпархії // Ірмологіон. – Пряшів, 1970. – С. 181-195.

17. Прилипко Я. Українське радянське карпатознавство. – Київ, 1972. – 172 с.

18. Сенько І. Ясько Микола // У кн.: Педагоги-науковці. (Упор. В. Туряниця). – Ужгород, 1997. – С. 128-132.

19. Сопко (Долгош) О. Два Ірмологіони Івана Югасевича – 1784-85 та 1806 років // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2008. – № 10. – С. 98-103.

20. Сопко О. Творчість Івана Югасевича у традиціях рукописної книги Закарпаття XVIII-XIX століть. – Львів, 2011. – 220 с.

21. Сопко О. Особливості художнього оздоблення титульних аркушів Івана Югасевича у рукописах за 1759-1812 роки // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. – № 2. – Ужгород, 2012. – С. 102-111.

22. Франко І. Галицько-руські народні приповідки // Етнографічний збірник НТШ. – Львів. – 1901, т. 10; 1905, т.16; 1907, т. 23; 1908, т. 24; 1909, т. 27; 1910, т. 28.

УДК 091: 75.057 (477.87)

СОПКО О. І.,
доцент, кандидат мистецтвознавства,
Закарпатський художній інститут,
м. Ужгород, Україна

ТВОРЧА СПАДЩИНА ІВАНА ЮГАСЕВИЧА У МИСТЕЦЬКОМУ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ РУКОПИСНОЇ КНИГИ СЕРЕДИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТЬ

Сопко О. І. Творча спадщина Івана Югасевича Склярського у контексті мистецького розвитку української рукописної книги. Статтю присвячено виявленню художніх особливостей рукописної спадщини Івана Югасевича, виокремленню головних етапів його творчості у традиціях та розвитку манускриптів Закарпаття XVIII-XIX століть. Проаналізовано внесок Югасевича в розвиток закарпатської рукописної книги.

Ключові слова: Рукопис, структура, титульний аркуш, мініатюра, орнаментальні оздоби, заставка.

Сопко О. И. Творческое наследие Ивана Югасевича Склярского в контексте художественного развития украинской рукописной книги. Статья посвящена изучению художественных особенностей рукописного наследия Ивана Югасевича, основных этапов его творчества в традициях и развитии манускриптов Закарпатья XVIII-XIX веков. Проанализирован вклад Югасевича в развитие закарпатской рукописной книги.

Ключевые слова: Рукопись, структура, титульный лист, миниатюра, орнаментальные украшения, заставка.

Sopko O. Artistic heritage of Ivan Yuhasevych-Sklyarskyi in the context of artistic development of the Ukrainian handwritten book. The article is devoted to revealing artistic features of the handwritten heritage of Ivan Yuhasevych selection of the main stages of his creation in traditions and development of Transcarpathian manuscripts of XVIII-XIX centuries. On the base of complex analysis of the handwritten Transcarpathian heritage of XIV c. – the analysis of artistically-plastic implementation of manuscripts of Ivan Yuhasevych is carried out in XIX century. The factors of influence are considered on registration of his books; the unknown facts of his life are educed and outlined the major stages of creative biography. Sources were discovered on the basis of the collected material, which study allowed to reduce changes in the stylish-artistic system of manuscripts and helped to systematize works after two periods of artist creation. Ivan Yuhasevych's contribution is analysed in the development of Transcarpathian handwritten book.

Keywords: Transcarpathia, manuscript, structure, title page, miniature, ornamental decorations, illumination.

© О. І. Сопко, 2015

Постановка проблеми. XVIII ст. стало періодом розквіту українського фольклору та багатої за тематикою рукописної книжності. Найвизначніші фольклорні твори відображали історичну свідомість народу, оспівували визвольну боротьбу, народних героїв і опришків. Народні ліричні пісні набували популярності не лише в Україні, але й поза її межами. По-справжньому народними книгами стали рукописні Пісенники (співаники) та Ірмологіони (збірники традиційних святкових співів) на Закарпатті. Така книга була посібником для вивчення нотної грамоти в численних на той час сільських школах. Найчастіше переписувачами цих книг були дяки — вчителі таких шкіл, інколи старші учні, священики, селяни або міщани.

Мета. На основі зібраного матеріалу проаналізувати внесок Івана Югасевича в розвиток закарпатської рукописної книги, виявити зміни у стильово-художній системі рукописів, що дозволяє систематизувати твори за двома періодами творчості художника.

Виклад основного матеріалу. На Закарпатті яскравим індивідуальним виявом книгописання є творча спадщина Івана Югасевича (1741–1814). Він був професійним каліграфом, мініатюристом, орнаменталістом та знавцем книжкової справи. Індивідуальним переписувачам часто доводилося братися за те, що зазвичай роблять книговидавці: добирати тексти, вибирати з різних варіантів найкращий, редагувати і звіряти написане. По суті відбувалося індивідуальне редагування текстів внаслідок впливів наслідувань у середовищі переписувачів, розпорошених по містах і селах.

З літературних джерел [71: 27-28] довідуємося, що Іван Югасевич Склярський народився в комітаті Шарош 1741 року, в селі Прикра, Свидницького округу (тепер Словаччина). Навчався у Львові. В Ірмологіоні Югасевича за 1795 рік у церкві села Невицьке [77: 87-88] на одному із полів аркуша є записи різними почерками латинською мовою. Один із них належить Андрію Буковському, пароху села Сімерки. У ньому йдеться про те, що Іван Югасевич у молоді роки мав можливість навчатися за державний кошт мистецтву хорового співу, переписуванню й оформленню книг в одній із богословських шкіл Полонії. Точніше про навчання Івана Югасевича у Львові (1756–1760) можна довідатись у дослідженнях А. Петрова [77: 86; 88]. Іван Панькевич дослідив, що манускрипт Летургікон за 1759 рік перебував у церкві св. Миколи (1658) словацького села Бодружал біля кордону із Польщею. У рукописів йдеться про навчання Івана Югасевича у Львівській братській школі, яку в той час називали академією. Історик Ізидор Шараневич [74: 21] пише, що ця школа була на правах «академії», а в королівських грамотах вона називається schola tractandis laberalibus artibus (Географическо-исторические статьи. Львів 1875, 17). У частині вкладної пишеться: «…в которую дал 28 голышов в академии Львовской потрудившимся Иоаном Югасом, которую дал во веси Прикра…». Певна річ, цей Іоан Югас – не хто інший, як Іван Югасевич.

Після закінчення навчання у братській школі Югасевич повернувся до с. Прикра, де служив півце-вчителем-дяком, переписав та оформив чимало книг. Про це свідчить запис у манускриптах Ірмологіонів за 1778-1779 та 1784-1785 рр.: «…писал Іван Югасевич Склярки у веси Прикра при храмі архистратига Христова Михаїла…»; запис у Літургіконі за 1759 рік: «…писал Іоан Югасевич Склярки, у веси Прикр при церкві архистратига Х(е)ва Михайла. Докончиса року бжія 1779, м(с)ца юнія, дня 2. На звороті: Сія книга, зовемая Ірмолои, куплена єсть о(т) дяка прикранскаго Іоана Югасевичь до веси Нижно-Писанна, дохраму стого архістратига Х(с)ва Михайла, за златы вонашы 8, …». Із записів довідуємося, що такі книги замовляли громади із сусідніх сіл за відповідну оплату.

Згідно із записами в рукописах та датуванням, можемо умовно поділити творчий шлях художника на такі періоди. Перший період, «прикранський», 1756-1795 рр. Відомо, що у 1756-1760 рр. Іван Югасевич навчався у богословській школі міста Львова. Про це свідчить запис у його книзі Літургікон 1759, переписаний у місті Львові, очевидно під час навчання. 1761-1795 рр. – повернення до рідного села Прикра (Словаччина). Про це свідчать записи у п'яти переписаних ним книгах при церкві Архангела Михаїла: Пісенник 1761-1763, Ірмологіон 1778-1779, Пісенник 1798, Ірмологіон 1784-1785, Рукопис 1788 та один Рукописний збірник без початку й кінця[1], а також факт будівництва тої ж церкви 1776 року, фундатором якої він був. Можемо зазначити, що підпис автора із подвійним прізвищем Югасевич-Склярський зустрічається лише у рукописах першого періоду.

Книги, переписані у «прикранський» період (XVIII-XIX ст.), – це ті, у яких митець звертається до ширших верств населення, тому в оформленні використав сюжети із життя, а ілюстрації подав яскравими. Саме таким є Ірмологіон, виконаний Югасевичем у 1784-1785 роках і віднайдений в Музеї Української культури міста Свидник (Словаччина).

Другий період, «невицький», 1795-1814 роки. Іван Югасевич перебуває у селі Невицькому на Ужгородщині. Про це свідчать записи у шістнадцяти переписаних ним книгах при церкві Покрови Пресвятої Богородиці села Невицьке: Ірмологіони 1795, 1800, 1803, 1806, 1809 р. (Мукачеве), 1809 р. (Камйонка на Спиші), 1811-1812 рр., Типікон 1800 р., Октоїх 1802 р., Псалтир 1804 р., Молитвослов або Требник 1805 р., Календарі 1806, 1807, 1809 рр., Пісенники 1811, 1812 рр.

Отже, Іван Югасевич не був мандрівним дяком-переписувачем. Він пов'язав життя із дяко-вчительською професією і проживав у селах Мукачівської єпархії – Прикра та Невицьке. Це підтверджує нещодавно знайдений матеріал, який свідчить про те, що Іван Югасевич створив родину. У метричній книзі[2] за 1 травня 1930 року уряду села Невицьке священиком отцем Іваном Бокшаєм записано, що хрещеною мамою хресника Петра, який народився 10 травня 1814 року, є «…Ілуня Югасевич, Данили жена». Це означає, що Іван Югасевич мав сина або внука, на ім'я Данило.

У серпні 2009 року ми побували на батьківщині Івана Югасевича Склярського у селі Прикра Пряшівського краю, розташованого недалеко від кордону з Польщею. У селі є пам'ятка архітектури XVIII століття – дерев'яна церква святого Архангела Михаїла. З'ясувалося, що фундатором тієї церкви був Іван Югасевич Склярський. Про це свідчить напис на верхній перекладині у вівтарній частині: «Іоан Югасевичъ Склярський фундаторъ року Божого АЖОS», що означає: Іван Югасевич Склярський є фундатором церкви 1776 року. Таким чином підтверджується інформація С. Гостиняка [14: 2], що Югасевич був ще й майстром-будівничим та іконописцем. Ми припускаємо, що Югасевич міг виконувати в тій церкві іконостас, оскільки мініатюри з Ірмологіону 1784-1785 років, який є у Львівському історичному музеї, дуже подібні за авторською манерою до надпрестольної ікони церкви Архангела Михаїла. До речі, ікон Архангела Михаїла у цій церкві аж три.

Із літературних джерел відомо, що Югасевич служив дяком і вчителював у різних селах Закарпаття. Як і інші сільські дяки XVIII – початку XIX ст., Іван Югасевич був тою основною культурною силою в глухих селах, яка задовольняла потреби пастви. Він виконував функції сільського голови, виготовляв колеса для возів, дякував у церкві, переписував та оформляв церковні книги, різноманітні збірники та приватні папери. Для пастви укладав збірники церковних співів з нотами і без нот, куди додавав світські народні пісні, ним записувані, або власні вірші. Часто вміщував тут перероблені ним пісні, прислів'я та приказки, зібрані в селах Східної Словаччини та Закарпаття.

Окрім І. Югасевича, до таких переписувачів належать Іван Ріпа (1764-1861) та півце-учитель села Руська Мокра – Михайло Бистран. Окрім захоплення поезією та фольклористикою, І. Югасевич був оригінальним книжковим мініатюристом і орнаменталістом. Він виконував книжкові мініатюри, заставки, ініціали та кінцівки до рукописних пісенників, календарів та Ірмологіонів, які сам укладав і переписував. Не займався Іван Югасевич рукописанням тільки у «пасхальні дні».

Побувавши у церкві села Невицьке у вересні 2007 року, на табличці, прибитій зі зворотнього боку іконостаса, ми знайшли напис, зроблений рукою Івана Югасевича. Це перелік осіб, які виконували іконостас та фінансово підтримували будівництво церкви. Є в ньому й ім'я Югасевича: «…за оусиловане… Пароха Столичног Пѣвца Іоана Югасевич…».

Із Ірмологіону за 1795 рік відомо, що Югасевич переписав та оформив більше 30-ти Ірмологіонів, окрім того, переписав багато інших церковних та ділових паперів [77: 87-88]. 15 грудня 1814 року несподівано помер 73-річний дяк Невицької церкви – Іван Югасевич: …У цьому місці Іван Югасевич ніс взірцеву службу протягом 20-ти років. Тут у 73

[1] МУКС № 1720/64 рукописний збірник без початку і кінця Івана Югасевича зберігається у фондах Музею української культури у Свиднику.

[2] Виписка із метричної книги Невицького греко-католицького парохіального уряду. Число 42 від 1 травня 1930 р.

роки – зустрів свою вічність… Іван Югасевич похований з почестями на території Невицької церкви, навпроти крилосу, 15 грудня 1814 року. … на могильній таблиці написано …коли звечоріє над його могилою буде лунати вечірня молитва, яку виконуватимуть за григоріанським обрядом, із написаного ним Ірмологіону. Зберігаючи пам'ять про нього…»[3].

Наприкінці 2004 року з нагоди 190-ї річниці з дня смерті Івана Югасевича на стіні церкви Покрови Пресвятої Богородиці в селі Невицьке, що біля Ужгорода, було відкрито йому меморіальну дошку. Урочисто освячений пам'ятний знак від односельчан та поціновувачів рукописної спадщини Івана Югасевича засвідчив, яке важливе значення для культури Закарпаття має його творчий доробок.

На сьогодні відомо про такі рукописні пам'ятки Івана Югасевича, як Календарі, Пісенники, Ірмологіони, Октоїхи, Літургікони, Молитвослови і Типікони. В Ірмологіоні за 1811-1812 роки є запис про 38 рукописних книг. Можливо, цим номером позначено кількість переписаних Іваном Югасевичем літургійних та світських книг.

Три Календарі виконані у 1806, 1807, 1809 роках при церкві Покрови Пресвятої Богородиці села Невицьке, біля Ужгорода. Поки що не відомо, чи збереглися їхні оригінали. Відомо, що І. Югасевич оформляв календарі мініатюрами та орнаментальними оздобами. Прислів'я й приказки І. Югасевич збирав протягом усього життя, а 1806 року відібрав найкращих 370 і додав до «Календаря грекоруського по штилю Юліанському» [54: 37-28]. Другий «Календар» на 1807 рік, укладений та оформлений Іваном Югасевичем, містить вірш «Слово о простаках», написаний у стилі творів мандрівних дяків XVIII ст. У вірші йдеться про бідного шукача долі, який зізнається, що у тогочасному житті «неправдою світ наповнений». Із сарказмом Югасевич змальовує п'яниць і розбещених гультяїв у дотепних народних переказах, анекдотах, приказках та прислів'ях [54: 27-28].

Останній – третій «Календар» на 1809 рік – значно повніший від попередніх. Він має титульний аркуш, який починає розділ збірки народних приповідок, тобто розділ з 370 прислів'їв, зібраних та записаних І. Югасевичем. Називається він «Общая присловія Во Товариствe Неуких Время, и Час Єсть, Молчати, й Глаголати».

Відгукуючись на потреби сьогодення, при укладанні календарів Іван Югасевич подавав саме такий матеріал, який цікавив місцевих мешканців. Наприклад, у календарях подано історія Угорщини та перелік єпископів Мукачівської єпархії.

Календарі збагачував фольклорними записами та різними оздобами. Враховуючи дату написання календаря, виходить, що Югасевич був першим збирачем та поширювачем приповідок в українській літературі [73: 45-50]. На жаль, на сьогодні поки що не відомо, чи збереглися оригінальні рукописи календарів Івана Югасевича, тому їх характеристика у нашому дослідженні представлена тільки за описами у вищеназваних дослідницьких працях. Про оформлення Календарів Югасевича маємо тільки дуже умовні дані. Є інформація про те, що такі рукописи були прикрашені тільки орнаментальними оздобами без сюжетних мініатюр та заставок.

Цікаві за змістом і оформленням рукописні Пісенники (співаники) Югасевича. До них він додавав переписувані ним пісні, що виконувалися на різні релігійні свята, зберігаючи народні звичаї та обряди; деякі з них виконуються і нині. Часто поряд з обрядовими піснями трапляються і світські пісні. Відомо, що до цього часу було знайдено п'ять Пісенників Івана Югасевича, які мають мистецьку цінність. Типологія оформлення Пісенників характеризується за взірцями рукопису за 1761-1763 роки, де є півсторінкові мініатюри, виконані в чорнобілій манері «гравюрної» ілюстрації та орнаментальних оздоб у вигляді рослинних заставок, ініціалів та кінцівок.

Вважається, що ці книги І. Югасевич переписував на замовлення церковних громад. Останній збірник знайшов професор І. Панькевич у селі Жіпові, недалеко від міста Требішова (Словаччина). Переписаний і оформлений Югасевичем у 1798 році цей Пісенник вважається найціннішим і в галузі музикознавства, оскільки деякі слова пісень уже записані під нотами, від чого збереглася їхня первісна мелодія [74: 12]. Відомо, що у п'ятому пісеннику Югасевича є дослівно переписана пісня із Почаївського Богогласника 1790 року [33: 159]. Серед світських у цьому збірнику записано пісні, які є як у галицьких Пісенниках XVIII ст. (Зарваницький та Хоценський збірники, співаники Івана Пєшковського, Стефана Вагановського), так і в закарпатських (Гряделевича, Шариському, Пряшівському). Ці факти свідчать про те, що Іван Югасевич послуговувався як місцевою пісенною спадщиною, так і загальноукраїнською [107: 4]. Дослідниця А. Томко так класифікує Пісенники Івана Югасевича: «Співаники Івана Югасевича можемо диференціювати за трьома різновидами, загальновживаними в Україні: співаник духовних пісень (1761- 1763), співаник духовних та світських пісень (1798, 1811) та співаник богогласникового типу, тобто скорочена копія Почаївського друкованого нотованого «Богогласника» 1791 року з тією лиш різницею, що деякі тексти іконославильних пісень пристосовано для прославлянння закарпатських чудотворних ікон. Тексти для своїх співаників він почерпнув у Галичині, у Львові, де навчався. Скоріш за все, це пісні на прославу чудотворних галицьких та волинських ікон. У давніх співаниках Івана Югасевича нерідко зустрічаємо пісні, але вже з присвятою Повчанській або Красснобрідській іконам» [107]. Пісенники Івана Югасевича вважаються дуже цінними пам'ятками в галузі фольклористики та музикознавства.

Про мистецькі цінності його Пісенників можемо говорити за фотоілюстраціями в матеріалах Ю. Явор-

[3] Матеріали записів пароха села Сімерки Андрія Буковського. Див. Петров А. Дьяк Невіцкий, Югасевич, переписчикъ-художникъ. Пояснительная записка. Приложение // Материалы для истории Угорской Руси. Старая въера и уния въ XVII-XVIII вв. – С.-Петербург: Императорская Академия Наук,1906. – Вып. II. – С. 88.

ського. Як і Ірмологіони, Іван Югасевич щедро прикрашав Пісенники мініатюрами та іншими книжковими оздобами. За матеріалами Ю. Яворського, подано фотографії титульного аркуша та окремих мініатюр і заставок. Йдеться про Пісенник, переписаний та оформлений Югасевичем упродовж 1761-1763 років.

Відомо про п'ять Пісенників Югасевича за 1761-1763 [60: 111], 1798 [33: 138], 1807 [73: 46], 1811 [33: 138], 1812 [14: 2] роки. Три пісенники кінця XVIII – початку XIX століття знайшов і описав Юліан Яворський. Вони містять переважно духовні пісні та кілька акровіршів місцевого походження. За літературними джерелами на сьогодні ще не всі Пісенники Івана Югасевича мають підтвердження про місцезнаходження. Відомо, що Пісенник Івана Югасевича, виконаний в 1761-1763 роках, є в Народній бібліотеці Чеської Республіки, Прага [33: 167]. Пісенник Івана Югасевича за 1807 рік був у Закарпатському краєзнавчому музеї [33: 167], теперішнє місцезнаходження не відоме. Місцезнаходження Пісенника (Співаника п'ятого) за 1798 р. із понад двадцятьма світськими піснями і з мелодіями деяких світських та духовних пісень [33: 167] також не відоме. Пісенник Івана Югасевича за 1811 рік є в Народній бібліотеці Чеської Республіки, Прага (Чеська Республіка) [33: 167]. Пісенник Івана Югасевича за 1812 рік є в Народному музеї, Прага (Чеська Республіка) [33: 167].

Переписуючи літургійні книги, Іван Югасевич робив власний внесок в їхній розвиток, наприклад, додавав світські пісні або вірші. Таким чином, змінювалася не тільки змістова частина рукопису, а й відповідне до текстів оформлення.

Є два варіанти в художньому вирішенні цих книг. Один із них – оформлення рукопису мініатюрами та «гравюрними» заставками у першому творчому періоді художника. Більшість книг, які були переписані та оформлені у другому, «невицькому», періоді, за типологією зразків вирізняється орнаментальними оздобами, переважно геометричними кольоровими заставками, орнаментальними смужками та декорованими ініціалами, наближеними до мотивів народних орнаментів.

2006 року під час польових досліджень ми віднайшли три рукописні книги Івана Югасевича: Октоїх за 1802 рік, Требник або Молитвослов за 1805 рік та Ірмологіон за 1806 рік. Усі три манускрипти виконані майстром при церкві Покрови Пресвятої Богородиці села Невицьке Ужгородського району, де зберігаються і донині. Сподіваємося, ці пам'ятки будуть передані музею Мукачівської греко-католицької єпархії.

Тут переважають заставки з народною орнаментикою. Така тенденція оформлення й ініціалів. У пізніших рукописах вони не обрамлені квадратними чи прямокутними рамками, в орнаментиці переважають стовпчикоподібні, а не плетінчасті елементи. Кольорове вирішення таких рукописів червона, чорна й біла гама, зрідка жовтий колір.

Дві книги Івана Югасевича – Ірмологіон за 1803 рік та Рукописний збірник – зберігаються у фондах Словацького національного музею – Музею української культури у Свиднику (Словаччина). У серпні 2009 року автор виявила ще одну цікаву знахідку, цього музею. Йдеться про рукопис XVII-XVIII ст., на сторінці 29 є текст: зразок з рукописного збірника І. Югасевича. Під час порівняння з оригінальними зразками ми дійшли висновку, що цей рукопис підтверджує авторство одного майстра – Івана Югасевича. У збірнику є й обрядові пісні до свят, наприклад, пісня до свята Андрія, святих Миколая, Онуфрія, Михайла, Іоана, до Петра й Павла. За авторською манерою оформлення цей рукопис, без сумніву, належить до раннього, «прикранського», періоду творчості. Він подібний до Ірмологіону за 1784-1885 роки, який зберігається у Львівському історичному музеї. Отже, рукописна книга без початку і кінця, що є у фондах Музею української культури у Свиднику, написана у другій половині XVIII століття, найімовірніше у його рідному селі Прикра, після повернення Югасевича із Полонії (Львова).

За типологією зразків оформлення цей рукопис належить до книг першого «прикранського» періоду. Таку подібність засвідчують рослинні орнаментальні заставки, їх розташування у середній частині аркуша. Особливо подібні рослинні квіткові та листкові елементи в оздобах. Окрім червоних та коричневих, тут є голубі й зелені кольори. Подібність рукописів спостерігаємо у вирішенні геометричних форм для орнаментальних заставок.

Ірмологіон за 1811-1812 рр. зберігається в Бібліотеці Карлового університету (Прага, ЧР), [109: 463]. За оформленням цей рукопис належить до другого періоду книг Івана Югасевича. В орнаментиці переважають рослинні мотиви. Заставки виконані на зразок «гравюрних» друкованих прикрас. Титульний аркуш за зразками подібний до титулів другого, «невицького», періоду із вертикальним геометричним обрамленням.

Маємо сподівання, що деякі рукописи Івана Югасевича ще не знайдені і зберігаються у сільських церквах та приватних збірках Закарпаття й Словаччини. Дослідник Атанасій Пекар [76] подав інформацію про те, що багатші церкви, які бажали мати гарно написані збірники духовних пісень, замовляли їх у фахових переписувачів, між якими є згадуваний дяк Іван Югасевич. На останньому із аркушів Ірмологіону 1803 року написано рукою Югасевича: «… сей Ірмологіон Раба Божого Дімітрія Ганчака. Зарічовскаго…». Отже, цей рукопис І. Югасевич виконував на замовлення Дмитра Ганчака із села Зарічева на Закарпатті. Це дає надію на нові знахідки і нові відкриття у творчості митця.

Досліджуючи рукописи Югасевича, ми дійшли висновку, що Ірмологіон за 1778-1779 рр. дуже подібний за форматом, конструкцією книги, а особливо за виконанням мініатюр, до Ірмологіону за 1784-1785 роки, що у Львівському історичному музеї. На звороті титулу, на зразок фронтисписної ілюстрації, є зображення Іоана Дамаскина. Мініатюру виконано технікою тонкого пера з імітуванням книжкової гравюри.

На титульному аркуші І. Югасевич написав: «…Сїє списаса року Бжія 1778 м(е)ца марта, дня 22. Писал Іоан Югасевич у веси Прикра, при храмі архистратига Хва Михайла…»

Цікаво було з'ясувати факт виконання Югасевичем двох подібних рукописів, датованих одним роком. Наприклад, Ірмологіон за 1809 рік з приватної колекції Василя Панкулича з Мукачева, і рукопис, переписаний 1809 року, який зберігався в селі Камйонка на Спиші (Словаччина), – це два різні манускрипти. «Мукачівський Ірмологіон» – це не відомий рукопис Івана Югасевича, що підтвердилося і в описі праць дослідників Юліана Яворського, Степана Папа, Юрія Ясиновського в переліку нотних Ірмологіонів періоду 1778-1812 років. Сподіваємося, що рукописи, про які є згадки в працях істориків, можуть бути і в приватних збірках та музеях, як в Україні, так і в Словаччині або Польщі. Підставою для такого припущення є факт міграції рукописів, наприклад переписаний манускрипт у селі Прикра Ірмологіон за 1784-1785 роки зараз зберігається у Львові (Україна), а рукопис Ірмологіону за 1803 рік, переписаний у селі Невицьке (Україна), є в Музеї міста Свидника (Словаччина).

Важливим внеском І. Югасевича в культурно-мистецьку діяльність є і його праця дяко-учителя. Він зберігав рідний обряд, церковний спів, мову свого народу, передавав духовні надбання наступним поколінням.

Перелік рукописів Івана Югасевича, відомих тільки за літературними джерелами і датуванням, на сьогодні – це Ірмологіон за 1778 рік, Літургікон за 1759 рік, Рукопис за 1788 рік, Типикон за 1800 рік, Ірмологіон за 1800 рік.

Для одинадцяти рукописів відоме місце зберігання: Пісенник за 1761-1763 роки, Ірмологіон за 1784-1785 роки, Октоїх за 1802 рік, Ірмологіон за 1803 рік, Рукописний збірник № 2017/64., Молитвослов або Требник за 1805 рік, Ірмологіон за 1806 рік, Ірмологіон за 1809 рік, Ірмологіон за 1811-1812 роки, Пісенник за 1811 рік, Пісенник за 1812 рік.

На сьогодні нами систематизовано 23 рукописи Івана Югасевича за збереженими оригіналами та літературними джерелами відповідно до хронології датування рукописів.

Розглянемо особливості багатогранного таланту Івана Югасевича.

Перед усім треба відзначити, що Іван Югасевич писав вірші, складав пісні, записував усну народну творчість і цей матеріал додавав до переписаної частини Збірників, Календарів, Пісенників та Ірмологіонів. Наприклад, у Нотному збірнику за 1811 рік, складеному та оздобленому Югасевичем, є народна жартівлива пісня «На горі стояла» і привітальна «Гості собраниї». До Ірмологіонів він добирав також пісні цілком світського характеру. На думку академіка О. Мишанича, Іван Югасевич в окремих випадках брався до редагування та доповнення текстів у деяких українських піснях. Учений припускав, що поетичний текст до ікони Хотинської та Кам'янець-Подільської, «дотримуючись галицького первовзору, досить уміло перелицьовував». А щодо географії, то пристосував його до прославлення чудотворної ікони в Марії-Повчі, дуже шанованої закарпатськими українцями [60: 94].

Важливо і те, що кожен його кодекс відповідає загальній конструкції книги; від вибору формату відповідно до змісту й зручності в користуванні, розміру полів, шрифтів та ініціалів, від загальних текстів – до шрифтів для виділення, мініатюр, оздоблювальних заставок та елементів. Пропорційне і співвідношення між текстом, графічними оздобами та мініатюрами зумовлюють неповторність кожної книги незалежно від періоду створення.

Окрім того, Іван Югасевич був освіченою людиною, володів декількома мовами і використовував це в рукописах. Його записи українською, латинською, словацькою, угорською мовами збереглися на оригінальних аркушах Пісенника за 1761-1763 роки, є запис словацькою мовою, а в Ірмологіоні за 1806 рік – латинською.

Проявив він себе і як талановитий ілюстратор. Мініатюри та орнаментальні заставки Івана Югасевича характеризуються двома тенденціями оформлення, притаманними XVIII-XIX ст. Перша – виконання мініатюр і сюжетно-тематичних ілюстрацій під впливом образотворчого мистецтва, зокрема гравюри, іконопису, настінного церковного малювання. Друга тенденція – оздоблення рукописних аркушів рослинними та геометричними заставками декоративно-прикладного характеру.

До того ж Іван Югасевич не перемальовував механічно мініатюри чи орнаментику, як це робили інші переписувачі. Кожній мініатюрі й оздобі Югасевич надавав авторських рис у визначенні композиції, форми та кольору.

Висновки і перспективи. Рукописна спадщина майстра вирізняється творчою багатогранністю. Записи і датування рукописів засвідчують його активну працю переписувача. В Ірмологіоні за 1806 рік автор зазначає тридцять дві книги, а в Ірмологіоні за 1811-1812 роки подається тридцять вісім книг.

Проаналізувавши доробок Івана Югасевича, можна впевнено стверджувати, що він один із небагатьох майстрів рукописної книги, який поєднав майстерність каліграфа, хист художника-мініатюриста та орнаменталіста, а його творчості притаманна авторська манера. У цих писемних пам'ятках зафіксовано особливості становлення та розвитку тогочасного Закарпаття, а пісенні тексти і художнє оформлення відображають духовну творчість мешканців регіону.

Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 200-літтю від дня смерті та 273-літтю від дня народження Івана Югасевича, 18 грудня 2014 року в Закарпатському художньому інституті в Ужгороді

Співаники Івана Югасевича Склярського

ЛІТЕРАТУРА

1. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Г. Островський. – К.: Мистецтво, 1974. – 200 с.
2. Петров А. Дьяк Невіцкий, Югасевич, переписчикъ – художникъ. Пояснительная записка. Приложение / А. Петров // Материалы для истории Угорской Руси. Старая вѣра и уния въ XVII–XVIII вв. – СПб: МП. АН, 1906. – Вып. II.
3. Панькевич І. Матеріали до історії мови південно-карпатських українців / І. Панькевич // Науковий збірник музею української культури. – Пряшів: Братисл. словац. пед. вид-во, 1970. – № 4. – С. 12-13, 20-21, 94-95.
4. Гостиняк С. Лист [від 6.10.1998] / С. Гостиняк. – 1 р. с.
5. Микитась В. Галузка могутнього дерева: літературний нарис / В. Микитась. – Ужгород: Карпати, 1971. – 208 с.
6. Панькевич І. Збірка закарпатсько-українських народних приповідок Івана Югасевича з р. 1809: покрайні записи на закарпатсько-українських церковних книгах / І. Панькевич. – Прага, 1946. – 70 с.
7. Zenuch P. Znovuobjaveni Sarisskiy spewnik zo zaciatku 18 storocia vo svelte etnicko-konfesionalnych pomerov v karpatskom priesnore / P. Zenuch // SLAVICA SLOVACA. – Bratislava: Vidavatelstvo Matice Slovenskej, 2006. – Rocnik 41.– С. 136.
8. Томко А. Рукописні співаники Іоана Югасевича – джерела для дослідження давньої духовно пісенної культури Закарпаття та Східної Словаччини / А. Томко // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2009 – Вип. 15-16. – С. 91.
9. Мишанич О. Література Закарпаття XVII – XVIII століть: історико-літературний нарис / О. Мишанич. – К.: Наук. думка, 1964. – 116 с.
10. Пекар А. В. Нариси історії церкви Закарпаття / А. Пекар. – Рим; Львів, 1997. – Т. 1. -11. – 374 с.

УДК 783.6 (477.87) “17/18”

ЗАДОРОЖНИЙ І. З.,
доцент кафедри співу, диригування і музично-теоретичної дисципліни Мукачівського державного університету, кандидат мистецтвознавства, м. Мукачево, Україна

РУКОПИСНІ ІРМОЛОГІОНИ ІВАНА ЮГАСЕВИЧА-СКЛЯРСЬКОГО – ВАЖЛИВЕ ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕНЬ ЦЕРКОВНО-СПІВОЧИХ ТРАДИЦІЙ ЗАКАРПАТТЯ XVIII-XIX СТОЛІТЬ

Задорожний І. З. Рукописні ірмологіони Івана Югасевича-Склярського – важливе джерело досліджень церковно-співочих традицій Закарпаття XVIII-XIX століть. У статті розглядається структура, зміст рукописних ірмологіонів Івана Югасевича-Склярського, відзначається збереження жанрів та напівів ірмолойної традиції. Отримані дані доповнюють наші уявлення про функціонування сакральної монодії в Закарпатті XVIII-XIX століть.

Ключові слова: сакральна монодія, ірмологіон, богослуження, Закарпаття

Задорожный И. З. Рукописные ирмологионы Ивана Югасевича-Склярского – важный источник исследований церковно-певческих традиций Закарпатья. В статье рассматриваются структура, содержание рукописных ирмологионов Ивана Югасевича-Склярского, отмечается сохранение жанров и напевов ирмолойной традиции. Эти данные дополняют наши представления о функционировании сакральной монодии в Закарпатье XVIII-XIX веков.

Ключевые слова: сакральная монодия, ирмологион, богослужение, Закарпатье.

Zadorozhniy I. Z. Handwritten heirmolohions by Ivan Yuhasevych-Skliarskyi is an important source of researches of church-singing traditions of Transcarpathia in XVIII-XIX centuries. A structure, maintenance of handwritten heirmologions by Ivan Yuhasevych-Skliarskyi is examined in the article, maintenance of genres is marked. Finding complement our ideas about functioning of sacral monophony in Transcarpathia in XVIII - XIX centuries.

Keywords: sacral monody, Heirmologion, church-service, Transcarpathia.

© Задорожний І. З., 2015

Постановка проблеми. Активні процеси відродження християнських духовних цінностей, помітні зрушення у вивченні давньої української музики, зокрема її важливої складової – сакральної монодії, та пошуки шляхів гуманізації освіти повинні носити системний характер, опиратися на нові наукові дослідження, враховувати освітній досвід минулих поколінь, регіональні народнопісенні і релігійні традиції, які виявляють вікову стійкість і становлять частину духовної культури народу.

Саме найдавнішу і найтривалішу верству музичної культури Закарпаття представляє церковна монодія, яка розвивалася протягом багатьох століть, починаючи з моменту прийняття християнства та його богослужбових форм аж до XX століття, коли були зредаговані та видані збірники Бокшая-Малинича, Хоми, о. С. Папа. Незважаючи на різні соціально-політичні і культурні обставини, церковна монодія складала важливі основи музичного професіоналізму, під її впливом формувалися стильові засади українського музичного мистецтва і загалом ментальність народу.

Одним із найяскравіших підтверджень цього є рукописні і друковані ірмологіони (ірмолої), [2] які представляють важливий джерельний матеріал вивчення церковного монодичного співу України, і практики Мукачівської єпархії XVII-XIX ст. зокрема.

Творцями рукописних ірмологіонів були дяко-учителі, регенти і церковні співці, священики та ченці, представники широкого кола інтелігенції і духовного сану.

У розвитку церковно-пісенної культури Закарпаття кінця XVIII – поч. XIX століть вагоме значення має знаний дяко-учитель, художник-графік Іван Югасевич Склярський (1741-1814), який відзначився широкими освітніми та художньо-мистецькими інтересами, займався літературною діяльністю, вивчав звичаї народу, усну народну творчість. Майстерно володіючи каліграфічним письмом, він створив прекрасні твори книжної графіки: Літургікон (1759), Типікон (1800), Псалтир (1804), Тріодь (1807), Пісенники, Календарі, нотні ірмолої (ірмологіони).

Мета. Збережені рукописні ірмолої І. Югасевича є важливими пам’ятками церковно-пісенних традицій краю. На сьогодні вони дають можливість простежити збереження та особливості змін давніх форм напівів, визначити репертуар жанрів церковного співу, глибше усвідомити їх музично-стилістичні особливості. Зупинимось лише на деяких аспектах зазначеної проблематики.

Виклад основного матеріалу. З другої половини XVI століття в українській монодії простежуються активні процеси синтезу різних культурних традицій (руського ірмолойного співу, трансплантованої новогрецької та балканослов’янської монодії, що сприяло оновленню традиційного ірмолойного репертуару, зумовлювало появу нових варіантів напівів [4: 23]. Ці особливості певною мірою спостерігаємо і в рукописних ірмологіонах, що використовувались в богослужбовій практиці Мукачівської єпархії.

Один з Ірмологіонів Івана Югасевича

Так, у нотолінійних рукописних ірмолоях XVII-XVIII ст., які використовувались на парафіяльних осередках Мукачівської єпархії, збереглася низка вказівок на київський, болгарський, руський, грецький напіви. Наприклад, в ірмолої останньої чверті XVII ст. (за каталогом Ю. Ясіновського № 216) [3], який використовувався на парафіяльних осередках Закарпаття, *Всеношне бдеиіє* і *Літургія* мають вказівки на київський напів, а *Бог Господь* – на болгарський [3: 201]. Літургія київського напіву, полієлей *Хвалітє імя Гоподнє* та кондак *Пресвятій Богородиці* – руського напіву, зазначені в рукописному ірмолої кінця XVII – початку XVIII ст. (№ 397, належав жителю с. Шайопалфалва Михайлу Фекете) [3: 270]. У рукописі першої половини XVIII ст. (використовувався у с. Данилово, Тячівський район) *Літургія* та *Бог Господь* мають вказівки на київський напів, але нерідко трапляється паралельно ще й варіант болгарського напіву, наприклад, в ірмолої кінця XVII ст. [3: 271].

Досить часто у записах зазначалася належність кондака Пресвятій Богородиці («Взбранной воєводі») до київського напіву (рукопис № 479), а також до київського і болгарського (рукопис № 289). Поряд з цим, у рукописі позначено належність до болгарського напіву стихир у 5 неділю великого посту *Ніст царство божиє, Воскресни Божє*, канону на *В'їхання, подобних на Господи возвах* [3: 233].

Вказівки на болгарські напіви, зокрема *Воскресни Божє*, знаходимо в рукописних Ірмолоях № 129 [с. 164], № 480 [с. 296], *Бог Господь* № 672 [3: 362], № 807 [3: 406], у збірнику № 219 зустрічається грецький напів *Агіос о Теос* (Святий Боже) [3: 202].

Слід відзначити, що в рукописних ірмологіонах Югасевича та в багатьох збірниках пізнішого походження не подавались вказівки на походження напівів, проте музичний матеріал засвідчує їх поширення у місцевій церковно-співочій практиці. Так, задостойник *О Тебі радується* болгарського, київського, острозького напівів, який виконується в Літургії Василія Великого, отримав значне поширення на загальноукраїнському просторі, а також відомий у різних мелодичних варіантах і на Закарпатті, наприклад, в рукописних ірмолоях Югасевича [1: 47-51].

Саме в ірмолоях Югасевича подається варіант задостойника *О Тебі радується* острозько-волинського напіву. Порівнюючи із зразками з рукописного ірмолоя 1634-1650 рр. (№ 29) [3: 114], у рукописах Югасевича мелоритміка зазнає певних змін і скорочень у розспівуванні тексту, та все ж у цьому напіві зберігаються основні особливості музичної лексики – широке мелодичне дихання, злиття фраз у суцільну наспівну течію [5: 87], водночас і збереження структури композиції музично-словесного тексту острозького зразка.

Більшість рукописів І. Югасевича належить до календарно-мінейного структурного типу, де вибрані святкові напіви, переважно ірмоси канонів та окремі стихири, впорядковано за церковним календарем. Календарно-мінейний структурний тип ірмолоїв переважно побутував на Лемківщині, Бойківщині та Закарпатті, у чому чітко простежується орієнтація на потреби дяківської практики. Це добре підтверджується і діяльністю І. Югасевича. Якщо його ранній рукописний ірмолой 1784-1785 років належав до грецького структурного типу, то наступні збірники він створював у відповідності до укладу календарно-мінейного типу.

Так, в ірмолої 1784-1785 року основний розділ складає Октоїх-Ірмолог, де ірмоси розташовані за канонами (арк. 2-256), подобні (арк. 257-268) та стихири на свята: на Різдво Христове, Воздвиження, Покров Пресв. Богородиці, арх. Михаїлу, на Введення Пресв. Богородиці, полієлей *На ріці Вавілонскей*, два прокімни у великий піст *Не отирати лица твоєго* та *Дал єси достояніє*, літургія *Преждеосвященна*, задостойник *О тебі радується*, стихири у велику п'ятницю *Тебе одіящагося світом*, св. Духу *Прийдіте людіє*, Преображенню, Успінню пресв. Богородиці, на прокляття єретиків *Іже образу твоєму* (арк. 267 – зв. 281).

У рукописному ірмолої 1809 року, що належить до календарно-мінейного структурного типу, у перших двох коротких розділах подано воскресні ірмоси октоїха та подобні. У центральному розділі – ірмоси та вибрані стихири на свята церковного року, починаючи з неділі перед Різдвом Христовим і включаючи піснеспіви Тріоді. Кількість ірмосів у кожному гласі та відповідні канони свят обох збірників в основному співпадають. Виняток становлять столпові ірмоси, які не зафіксовані у збірнику 1809 року, відсутні ірмоси канону Гр. Богослову (трьом святителям) у 1 гласі, ап. Андрею у 6 гласі. Водночас в ірмолої 1809 року І. Югасевич подає два канони на Зішестя у 4 і 7 гласах.

Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 200-літтю з дня смерті та 273-літтю з дня народження Івана Югасевича, 18 грудня 2014 року в Закарпатському художньому інституті в Ужгороді

Слід відзначити, що на формування репертуару певною мірою мав вплив і перелік так званих декретальних свят Мукачівської єпархії, затверджених австрійською імператрицею Марією Терезією у період правління єпископа Андрія Бачинського.

Проведений огляд змісту рукописних нотолінійних ірмолоїв XVII-XVIII ст. та рукописів Івана Югасевича-Склярського вказує на досить стабільний репертуар ірмосів канонів свят та пам'яті святим. В ірмологіонах І. Югасевича досить повно представлені піснеспіви Пісної Тріоді, наявні два канони Різдву Христовому, Богоявленню, Зішестю Св. Духа чи, наприклад, канона Трьом святителям, що не завжди виявляємо в інших рукописних збірниках. Водночас, слід відзначити, що загальна кількість ірмосів у рукописах XVIII ст. поступово зменшувалась.

Однією із особливостей формування жанрів у рукописах І. Югасевича було те, що він обов'язково подавав складні, масштабні композиції, як-от догматики з богородичними (виконуються на Вечірні), перед ірмосами канона Різдву Христовому записував піснеспів «Всяческая Денесь радосте», що виконується замість «Молитв ради», стихиру по Євангелії «Слава в вишних Богу». Серед додаткових співів у каноні Різдву Христовому після ірмоса 6 пісні подає кондак «Дівая десь», а також після 9 пісні канону світилен «Посѣтил ны єсть свышє Спас наш» та стихиру «Денєс Христос въ Вивлеємѣ враждається», що в цілому засвідчує прагнення укладача повніше забезпечити необхідними піснеспівами окремі святкові відправи.

Висновки і перспективи. Таким чином, рукописні ірмологіони І. Югасевича-Склярського представляють важливий джерельний матеріал досліджень особливостей церковно-співочих традицій, добре висвітлюють процес відбору репертуару, збереження та поширення варіантів давніх напівів у богослужбовій практиці Мукачівської єпархії XVIII-XIX століть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Задорожний І. Утвердження київської спадщини у церковному співі Закарпаття // Καλοφονία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів: Видавництво УКУ, 2006. – С. 47-51.

2. Ясіновський Ю. Український нотолінійний Ірмолой як тип гимнографічного збірника: зміст, структура // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Том CCXXVI. Праці Музикознавчої комісії. – Львів: НТШ, 1993. – С. 41-56.

3. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть. – Львів: Видавництво отців василіян «Місіонер», 1996.

4. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. – Київ-Львів-Полтава: НТШ, 2002.

5. Цалай-Якименко О., Ю. Ясиновський. Музичне мистецтво давнього Острога // Острозька давнина. Дослідження і матеріали. Ч.1. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995.

УДК 783.6: 82-141 (477.87)

МІДЯНКА П. М.,
письменник,
лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка
с. Широкий Луг, Україна

ПІВЦОУЧИТЕЛЬ, КАНТОР ЮГАСЕВИЧ: ПОЕТИЧНІ РЕФЛЕКСІЇ

Мідянка П. М. Півцоучитель, кантор Югасевич: поетичні рефлексії. У статті йдеться про власне розуміння життя і творчості Івана Югасевича, з'ясовуються причини навернення до діяльності відомого півце-учителя, визначається його роль у розвитку культури Закарпаття.

Ключові слова: Іван Югасевич, співаник, поезія, півце-учитель.

Медянка П. М. Пивцоучитель, кантор Югасевич: поэтические рефлексии. В статье речь идет о собственном понимании жизни и творчества Ивана Югасевича, выясняются причины обращения к деятельности известного Певцо-учителя, определяется его роль в развитии культуры Закарпатья.

Ключевые слова: Иван Югасевича, песенник, поэзия, певцо-учитель.

Midianka P. M. Deacon, cantor Yuhasevych: poetic reflection. The article tells about the personal understanding of the life and work of Yuhasevych. The causes of addressing to deacon's creative work are investigated, his role in the culture of Transcarpathia is determined.

Keywords: Ivan Yuhasevych, a songbook, a cantor, poetry, a deacon.

© Мідянка П. М., 2015

Постановка проблеми. Десь у вихорі часу загубився мій поетичний текст «На мотиви «Співаника Івана Югасевича, дяка з Невицького», й через великий проміжок навряд чи я його можу відтворити, але пам'ятаю одну Югасевичеву приповідку «Із панами не мож з одної миси черешні їсти».

Виклад основного матеріалу. Не варто також танцювати від поетичної спадщини центральноукраїнських мандрівних дяків, бо вона досить віддалена від закарпатського тогочасного штукарства. У часи Угорського королівства священик та дяк були єдино письменними людьми серед руснаків. Якщо уважно подивитися описи парафій Мукачівської греко-католицької єпархії, то за шкільництво править повсюдна катехізація. Це 1806 рік. Однак, звідкись взялася далеко не підкадильна співанка: «Марамарош добрий варош, добре в ньому жити, ні попови, ні дякови не треба служити…».

Одначе жодної парохії не можна було уявити без дяка. Канонік Гаджеґа в додатках «Опису руських церквей в Марамороши» писав, що в парохії Широкий Луг вісім років немає священика, дяк, коли треба, з Новоселиці приходить.

Канторська школа в Нодькарою (сучасна територія Румунії) готувала фахових псаломщиків для Мукачівської єпархії. Вони були освіченими за «Катехизисом» Іоанна Кутки, Біблією та іншими виданнями, що їх здійснював Андрей Бачинський.

Парафіяни забезпечували дяків земельними наділами. В матеріалах інтабуляції 1864 року містяться дані про «широколужанскій фонд дяков». Нащадки широколужанського півце-учителя Стефана Русина й нині користуються землями того фонду.

Імена місцевих дяків залишилися в покрайніх записах богослужбових книг, на литті дзвонів, менше в історії просвітницьких рухів.

Наразі маємо дві непересічні постаті закарпатських канторів-півце-учителів: Іван Югасевич з Невицького та Іван Луґош з Колочави.

«Співаник» Івана Югасевича послужив добрим джерелом для «Угро-руських духовних віршів» у записах Володимира Гнатюка, що відкриває його «Етнографічні матеріали з Угорської Руси», які репринтним способом перевидало у 80-х роках «Руске слово» в Новому Саді.

Поезія духовно піднесена й вишукана:

Повіч же ми, соловіє, правду,
Де я свого Спасителя найду?
Ци на горі, ци ли на долині
На крижовной висит древині…

Півцоучитель, кантор пан Джуґан,
«Цвітна Тріод» зі стін Ставропігії…
Неділі сеї так виводив кант,
Аж плакали блаженні та благії

Так колись писалося мені про наших дяків минулого, голосами яких і дотепер співають у храмах обох конфесій наші сучасники.

І «Співаник» Івана Югасевича, і «Перло дорогоцінноє» Івана Лугоша складають ту неоціненну спадщину, яка єднає нас не тільки з простопінієм Києво-

Печерської лаври, де подвизався Мойсей Угрин, але й з красою того співу, що єдиним залишився в ірмосах, катавасіях церков Мукачівської єпархії: в нас, на Підкарпатті, на Пряшівщині, у сербській Воєводині, навіть у змадяризованому Саболчі.

Висновки. З такими людьми незнищенна ні віра, ні духовність нашого народу…

МОДЕРНІЗАЦІЯ
ДО «СПІВАНИКА ІВАНА ЮГАСЕВИЧА»
З НЕВИЦЬКОГО. РІК 1988

Не куплю машину,
А придбаю машинґвера
Буду стріляти:
«Аби ня бог...» –
Балагурив фацет
У «Дзеркалці»...
Юлча втішалася,
Млосна, як мигдалевий кущ
У севлюському парку навесні,
Теплим віє з країв Адріатики,
Обдає теплиною обличчя.
В тих «тайстрошів»,
Під полонинами на салатах
Повно машинґверів,
Аж туристи близько зимарок
Ночувати бояться!
А «на мадярах»?!
Кожна челядина в чорному,
Ніби другий Могач чи Берестечко.
Віддавна така ноша заведена, –
Жартували закарпатці
З молодими росіяночками
В купе...
А горіхова Тиса в'юнилась!
Плескалися в хвилях лососі дунайські!
Від зелених узгір'їв потемніло
В очу...
Є така земля – Закарпаття,
Наш ірій предвічний.

УДК 726: 27-523.42 (477.87)

ПРИЙМИЧ М. В.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант
Львівської національної академії мистецтв
м. Ужгород, Україна

ЦЕРКОВНЕ БУДІВНИЦТВО ІСТОРИЧНОЇ МУКАЧІВСЬКОЇ ЄПАРХІЇ КІНЦЯ XVIII СТ. ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ОРІЄНТИРІВ ТА ЕКОНОМІЧНОГО СТАНУ ЦЕРКВИ

М. В. Приймич. Церковне Будівництво історичної Мукачівської єпархії кінця XVIII ст. як відображення культурних орієнтирів та економічного стану церкви. У дослідженні розглядаються проекти церковних споруд, які датовано 1797 р. На підставі ретельного аналізу зроблено припущення, що серед зазначених зразків є креслення, які було надано Віденською державною архітектурною канцелярією для Мукачівської єпархії, частина яких справді лягла в основу храмового будівництва кінця XVIII – початку XIX ст.

Ключові слова: проекти, архітектура, церква, уніфікація, будівництво.

Приймич М. В. Церковное строительство исторической Мукачевской епархии конца XVIII в. как отображение культурных ориентиров и экономического состояния церкви. В исследовании разсматриваются проекты церковных зданий, которые датировано 1797 г. На основании пристального анализа сделано предположение, что среди этих образцов есть черчения, которые были наданы Венской государственной архитектурной канцелярией для Мукачевской эпархии. Анализ церковного строительства позволил предположить, что часть проектов на самом деле легла в основу храмового строительства конца XVIII – начала XIX вв.

Ключевые слова: проекты, архитектура, церковь, унификация, строительство.

Pryimych M. V. Historic church construction of Mukachevo eparchy of the XVIII century. a reflection of cultural orientations and economic situation of the church. Considered in the paper are the church projects of 1797. On the base of thorough analysis it is assumed that among these projects there are draughts given to Mukachevo eparchy by Vienna State Architecture Office. Due to the analysis of church structures it was concluded that a part of the projects was used for constructing churches in late 18th and early 19th century.

Keywords: Design, architecture, church, unification, construction.

© Приймич М. В., 2015

Постановка проблеми. Тільки сьогодні починаємо звертати належну увагу на вивчення розвитку мистецтва Закарпаття в другій половині XVIII ст. Цьому присвячено низку досліджень науковців Закарпатського художнього інституту, зокрема, М. Сирохмана «Церкви України, Закарпаття» [3], М. Приймича «Перед лицем Твоїм» [2], а також дисертацію Одарки Сопко «Творчість Івана Югасевича у традиціях рукописної книги Закарпаття XVIII-XIX століть». Попередні дослідження істориків, мовознавців представляють епоху як надзвичайно динамічну, адже відбулися не тільки значні зміни в структуруванні Мукачівської єпархії, розвитку освіти, формуванні архіву, бібліотеки, друку першої історії та граматики, а також спостерігалася активізація у розвитку мистецтва. Бачимо, що у другій половині XVIII ст. збільшується значення «вченого мистецтва», якому мало-помалу поступаються традиційна естетика, принципи організації праці та вироблені попередніми поколіннями форми. Про це свідчить поява на території єпархії професійних майстрів і художників, які активно залучаються до роботи при оздобленні храмів. Серед таких митців слід назвати професійних різьбярів: «Пряшівського різьбяра», автора Малоберезнянського монастирського іконостаса, Франциска та Йогана Фехів, авторів оздоблення інтер'єру Ужгородського кафедрального собору та храму в Хусті, Мартина Духновича та Георгія Плебановича – учнів «пряшівського різьбяра», а також художників: Йосифа Меєровського, Тадея та Михайла Спалинських, Вартоломея Савчака, Йогана де Білге, Пеєра Франца, Стефана Теребельського, Івана Югасевича.

Тільки перераховані прізвища дають підстави говорити про значні зміни в розвитку культурного та освітнього життя на всій території Мукачівської єпархії, що узгоджується з тенденціями в тогочасній Австрійській імперії. Остання дуже цікаво адаптувала досягнення Просвітництва до ідеології «pieta austrica» (особливого покликання Австрії бути захисницею католицької церкви). Тож, коли у Франції ідеї Просвітництва призвели до радикальних дій і фактичного відсторонення церкви з культуротворчого середовища, в Австрії цей процес проходив значно м'якше і поміркованіше, звісно, до приходу до влади Йосифа II. У контексті освітніх перемін у єпархії необхідно розглядати також явище Івана Югасевича, адже зростання потреби в ірмологіонах та інших богослужбових книгах вказує на значний сплеск освіченості населення та на помітне покращення матеріального стану греко-католицьких приходів північно-східної частини тогочасного Угорського королівства.

Таким чином, **метою** статті є аналіз нещодавно віднайдених проектів мурованих церков (ДАЗО, 151 фонд), що датуються 25 квітня 1797 року та містяться на 13 листах [4]. Маємо підстави припустити, що саме ці зразки стали основою для подальшого будівництва на території Мукачівської єпархії. Беремо до розгляду цю тему, зважаючи на те, що саме процес будівництва нових храмів став своєрідним локомотивом розвитку всього церковного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Активний розвиток мистецького процесу пов'язуємо із залученням коштів для потреб будівництва церков на території єпархії. Цьому посприяли договори, підписані між владикою Андрієм Бачинським та представником уряду графом Павлом Фестетичем. Ці договори стали значним поштовхом до розвитку церковного мистецтва. Їх було підписано 24 лютого 1778 р. – по жупі Мараморош і 19 липня 1779 р. – по жупі Унг [1]. Ці договори сприяли залученню державних коштів до потреб будівництва й оздоблення храмів на громадських землях. Правда, уявити надання фінансової допомоги в Австрійській імперії неможливо без контролю самих видатків. Контролювалися з боку держави не тільки кошти, але і процеси та форми будівництва в імперії, що зумовило політику уніфікації в архітектурі.

Окремо зупинимося на знайдених проектах. На першому листі представлено однонавну церкву з двома бічними апсидами-крилосами. Будова витягнута, вівтарна частина вужча за наву, яка у довжину має близько 7 м. Вежа відповідно до завершення хреста сягає до 13 м. Дах храму розроблено таким чином, що вівтарна частина є нижчою від нави. Два бічні крилоси значно нижчі за стіни храму (близько 2 м), і вони перекриті власними дахами, які прилягають до стіни споруди. Вежа увінчана виразним бароковим завершенням і становить окремий об'єм споруди. Храм прорізано півкруглими та овальними вікнами, а також порталами на південній стороні храму та вежі. Цікавими є зображені на плані сходи на вежу, які розміщено з північного боку. Окремо відзначаємо, що храм має характерний для дерев'яних церков поділ, бо у західній частині будови зауважуємо перегородку, яка відділяє бабинець від нави. Про те, що тут передбачено перегородку, свідчить зображення іконостаса таким же графічним способом.

Храм на листі № 2 – це витягнута однонавна споруда з ледь вираженими двома бічними апсидами-крилосами. З креслень плану можемо визначити, що будову перекрито чотирма парусними склепіннями, які опираються на три пари стовпів. Фасад характеризується єдиним дахом, що перекриває наву і вівтар. Бічні апсиди перекрито єдиним з будовою дахом. Висота до верху даху разом із фундаментом складає 6м, а висота вежі разом з хрестом – близько 12,5 м. Вежа становить окремий об'єм на західній стороні церкви, перекрита вишуканим грушоподібним об'ємом з ліхтариком та главкою. Припускаємо, що саме цей проект ліг в основу більшості церков, які було споруджено наприкінці XVIII – початку XIX ст. Серед будов, зведених згідно з проектом, є церкви Успіння Пр. Богородиці в с. Оріховиця (Ужгородський р-н) 1815 р., Успіння Пр. Богородиці в с. Середнє (Ужгородський р-н) 1810 р., Св. Миколая в с. Руські Комарівці (Ужгородський р-н) 1820 р., Покрови Пр. Богородиці в с. Мирча (Великоберезнянський р-н) 1820 р. та ряд ін. [3]. Можна б припустити, що це і є той проект першого типу, за яким, твердить В. Гаджега, мали спорудити храми в с. Тур'я Бистра і с. Тур'я Пасіка Перечинського р-ну. Загалом під цей тип може підпадати церква

св. арх. Михаїла у с.Тур'ї Пасіці (Перечинський р-н), яка датується 1810 р. Проте вважаємо, що тут відбулася зміна плану на місці, бо вежа не виступає окремим об'ємом, а включена в корпус храму. Це свідчить про те, що, будуючи церкви за типовими проектами, громада залежно від потреб та вмінь вносила певні корективи.

Споруда, представлена на листі № 3, схожа попередньою, але відрізняється відсутністю бічних апсид. На плані вказано чотири преділи іконостасу, а також три сходинки, на яких влаштовано головний престол. Будова знаходиться під єдиним дахом без якихось заломів. Над навою бачимо три парусних склепіння, які спираються на бічні стовпи. Вежа має виражений окремий об'єм і перекрита вишуканим грушоподібним завершенням, яке плавно переходить у главку з хрестом. Висота вежі у цьому випадку до завершення становить біля 9 м, а довжина нави, яка прорізана трьома вікнами, – близько 5 м. За своїми формами до цього плану наближаються храми Св. Миколая у с. Чинадієво (Мукачівський р-н), де споруду XV ст. було помітно перебудовано з додаванням барокової вежі, можливо, і вівтарної частини у 1814 р.; свв. Петра і Павла у с. Малий Березний (Великоберезнянський р-н) 1789 р. Споруди такого типу стали популярними, однак включали вежі у корпус храму.

Найвеличнішим виглядає храм, який подано на аркуші № 5. Це споруда також з двома бічними апсидами-крилосами, правда, бічні крилоси увінчано додатковими півкруглими куполами, які завершено хрестами. Вежа становить окремий об'єм, перекрита бароковим завершенням з ліхтариком та главкою. Споруду перекрито єдиним дахом із незначним заломом над вівтарною частиною. ЦікАвою ознакою цього храму є те, що будова увінчана трьома вежами: західна, маленька над вівтарною частиною та середня над навою. Таке влаштування веж надає споруді композиції, що нагадує динаміку об'ємів лемківських церков. Очевидно, що проект використовувся, бо на кресленні бачимо збільшення довжини споруди, а саме східної її частини. Однак назвати храм, який відповідає всім цим ознакам на території сучасного Закарпаття, не можемо. Найближче до нього може бути церква Преображення Господнього у м. Ужгород, споруджена 1802 р. Проте вежа цього храму навіть початково мала інші форми, аніж подано на проекті, найвірогідніше, що і центральна вежа не була зведена. Висота вежі разом з хрестом досягала близько 16 м. Можна припустити, що цей проект міг лягти в основу спорудження вищеназваного храму. Також близькою до цього проекту слід вважати церкву Різдва Пр. Богородиці у с. Ярок (Ужгородський р-н) 1802 р. Але й у цьому випадку центральної вежі не було, як і залому над вівтарною частиною також.

Особливий інтерес викликає креслення храму на аркуші № 6. Тут бачимо принципи перебудови старих готичних споруд. До будови з виразними контрфорсами передбачено виконати спорудження вежі з бароковим завершенням, де плавна куляста форма переходить у ліхтарик і увінчується главкою та хрестом. Увінчання трираменним хрестом вказує на той факт, що храм мали перебудовувати для потреб саме греко-католицької церкви. Що, у свою чергу, може свідчити про максимальне сприяння держави потребам церкви на Закарпатті. А разом з тим це говорить про вихід широких мас, які потребували задоволення своїх релігійних потреб, на історичну арену. Цікавим фактом є те, що з усіх переглянутих саме цей тип веж став найбільш популярним на Закарпатті.

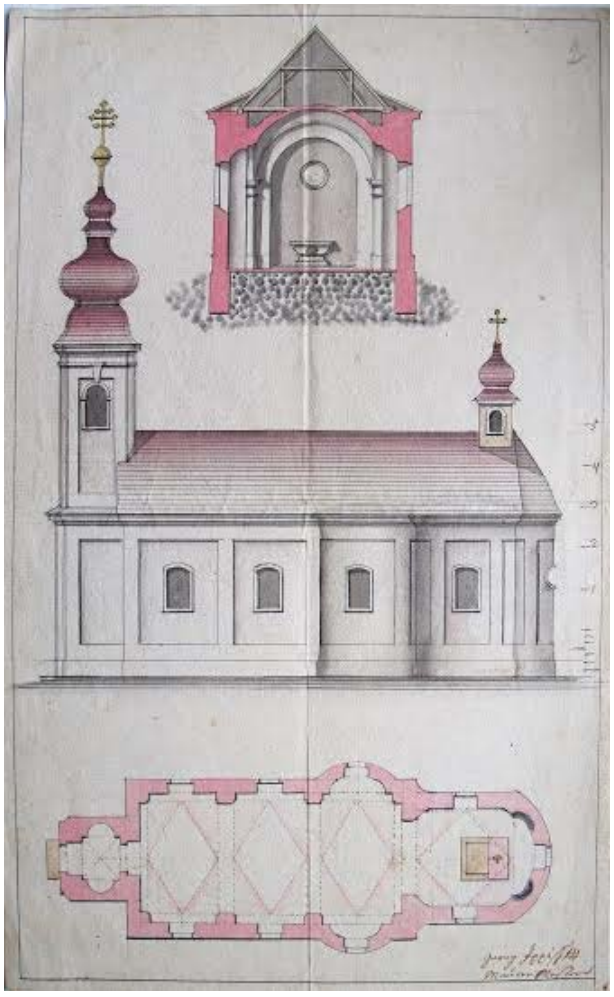
Проект, поданий на аркуші № 7, представляє споруду, яка складається з трьох частин – вежі, нави та вівтаря. Будова знаходиться під єдиним дахом, у декорі помітні ознаки наростання стилістики класицизму. Зокрема, вежу перекрито півкруглим завершенням, яке увінчано ліхтариком з главкою, декорованою фронтонами. На плані чітко розписано частини храму таким чином: 1– вхід, 2 –сходи (які у нашому випадку влаштовано в самій вежі), 3 – корпус (нава), 4 – вікно, 5 – святилище, 6 – вівтар, 7 – профіль і внутрішній вигляд споруди, 8 – фасад. Унизу листа є напис, який приблизно можемо розібрати як Iosep Mratsek (Йосип Мрацек?), що може вказувати на автора креслення, хоча він підписаний як майстер-муляр. Форма вежі даного храму має певні ознаки, які її наближають до форми завершення монастирської церкви св. арх. Михаїла у с. Імстичево (Іршавський р-н) 1798 р. У цій споруді спостерігаємо наростання ознак, притаманних класицизму. Так, зауважуємо спрощення форм завершення вежі, зокрема, поява шпилю-обеліску, використання фронтона та гірлянди. Будова чітка і позбавлена навіть виразних архітектурних оздоб, фасад розчленовано тільки простими пілястрами.

Цікавою інтерпретацією попередніх будов є церква, подана на аркуші № 8. Споруда відрізняється від попередніх помітним спрощенням форм та певними змінами у самій композиції. До таких нововведень належить включення вежі у сам корпус храму. Цей момент дуже цікавий, бо у подальшому більшість церков бачимо з використанням саме цього принципу будівництва.

Іншою ознакою будови є апсида, яка тут не півкругла, а зрізана, як це було властиво дерев'яним храмам. Окрім того, особливістю цього плану можна вважати детальну розробку принципа перекриття даху споруди. Зважаючи на те, що на кресленні немає поданого склепіння, можна припустити, що будову було перекрито дерев'яною стелею. Про спрощення типового проекту може свідчити і той факт, що вікна споруди передбачено виконувати прямокутними, уникаючи арочного склепіння.

До групи невеликих храмів належить також креслення, подане на аркуші № 9. Ця будова має дві бічні апсиди-крилоси, а також вежу, включену у корпус будови. Збережений план є одним із зразків триконхової будови. Цікавим у проекті цієї споруди є виконання трьох порталів, що не зустрічається серед збудованих закарпатських церков.

На листі № 10 маємо зображення храму з двома апсидами-крилосами. Будова також однонавна, де нава перекрита трьома парусними склепіннями.



Вежа увінчана бароковим грушовидним завершенням із ліхтариком та главкою. Бічні апсиди перекрито власними конічними дашками, які ув'язані з головним дахом. Разом з тим, можемо зауважити зростання декору при оздобленні фасаду, зокрема, бачимо вишукано декоровані лиштви вікон. Будова відзначається чудовими пропорціями.

На листі під № 11 проект вирізняється тим, що дві бічні апсиди-крилоси виділено в окремий архітектурний об'єм і перекрито окремим дахом із бароковою главкою. Споруда цікава значною кількістю завершень. Виглядає, що на даху знаходилися три вежі: головна західна, маленька над вівтарем та центральна, до яких додавалися ще дві на крилосах. Подібного храму не зустрічаємо серед збудованих храмів Закарпаття.

Серед усіх представлених планів особливо примітивним виглядає проект на аркуші №4. Тут подано однонавну будову з окремою вежею та вівтарною частиною. Однак вона містить три вежі, які розташовано вздовж головної осі споруди. Зауважуємо невдалі форми і пропорції малюнку. Це може свідчити про виконання цього проекту майст.-ром-практиком без належної професійної освіти.

Висновки. Отже, серед наведених проектів зустрічаємо різночасові, але принаймні проекти на аркушах № 2, № 3 та № 10 належать одному автору. Експлікація німецькою мовою до них може свідчити, що тут маємо справу з двома із трьох проектів, наданих віденською архітектурною канцелярією. Оскільки, крім виконаних на високому професійно-

му рівні, бачимо проекти значно слабші за якістю виконання, можемо припустити, що маємо справу з місцевими інтерпретаціями наданих креслень. Про те, що проекти лягли в основу будівництва, свідчать храми, які на початку XIX ст. з'явилися на території Мукачівської єпархії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаджега Василь. Додатки к історії русинів і руських церквей в Ужанской жупѣ // Науковий збірник т-ва «Просвіта» за 1920 р. – Ужгород, 1920. – С. 202, 209.

2. Приймич М. Перед лицем Твоїм. –Ужгород: Карпати-Ґражда, 2007.

3. Сирохман М. Церкви України. Закарпаття. – Львів: МС, 2000.

4. ДАЗО, ф. №151, опис №5, справа № 1670, 13 листів. Чертежи изображающие церковные здания.

УДК 82.09 (477.87)

РЕБРИК Н. Й.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри педагогіки та суспільних дисциплін, проректор ЗХІ,
м. Ужгород, Україна

ВАСИЛЬ ДОВГОВИЧ ТА ОЛЕКСАНДР ДУХНОВИЧ: «МАЄ ОПЛЕСКИ ТОЙ, ХТО ДОБРЕ ЗІГРАВ...»

Ребрик Н. Й. Василь Довгович та Олександр Духнович: «Має оплески той, хто добре зіграв...». У статті аналізується творчість Василя Довговича – священика, філософа, письменника, мовознавця, астролога, фізика – першого закарпатського академіка, та Олександра Духновича – також священика, письменника, видавця, засновника першого літературного товариства в краї; визначається їх вклад у розвиток української культури Закарпаття.

Ключові слова: Василь Довгович, Олександр Духнович, лірика, бароко, католицтво, творчість.

Ребрик Н. Й. Василий Довгович и Александр Духнович: «Получает аплодисменти тот, кто хорошо сыграл...» В статье анализируется творчество Василия Довговича – священника, философа, писателя, языковеда, астролога, физика – первого закарпатського академика, и Александра Духновича – тоже священника, писателя, издателя, организатора первого литературного общества в крае; определяется их вклад в развитие украинской культуры Закарпатья.

Ключевые слова: Василий Довгович, Александр Духнович, лирика, барокко, католичество, творчество.

Rebryk N. Y. Vasyl Dovhovych and Aleksander Dukhnovych «Applause are given to who's acted perfectly...». Vasil Dovhovych's creativity – as a priest, philosopher, writer, astrologer, physicist, the first Transcarpathian academician, and Alexander Duhnovych - as a priest, writer, publisher, the first organizer of regional literary society are analyzed in the article. Their contribution to the development of Ukrainian culture of Transcarpathia is defined.

Keywords: Vail Dovhovych, Alexander Dukhnovych, lyrical, baroque, Catholicism, creativity.

© Ребрик Н. Й., 2015

Постановка проблеми. Вивільнення національної свідомості з-під комуністичного пресу пожвавило науковий інтерес до вихолощуваних чи небажаних у минулому тем, навернення до хоч і не забутих, але приладованих до ідеологічних трафаретів імен. Сьогодні мова про двох з них: Василя Довговича (1783-1849) та Олександра Духновича (1803-1865).

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Творчість Василя Довговича досліджували Федір Потушняк, Володимир Бірчак, Йосип Дзендзелівський, Іван Мацинський, Наталія Вигодованець, Валерій Шевчук, Сергій Федака, Наталія Коляджин та ін. Постать Олександра Духновича стала предметом досліджень Августина Волошина, Володимира Бірчака, Олени Рудловчак, Івана Ребрика, Сергія Федаки, Олександра Гавроша та ін.

Виклад основного матеріалу. «Василь Довгович ішов до свого краянина-читача все-таки значно довше, ніж його великий однодумець зі Слобожанщини Григорій Сковорода», – вважає Наталія Вигодованець, одна з найактивніших дослідниць епохи Бароко в літературі Закарпаття. Адже й досі ми не знаємо безсмертних Довговичевих рядків про наш народ: «Народ цей, – говорить цісар до себе, – старої віри, / Прості в нього звичаї, він, відданий Богу, дотримується / Належно стародавнього ритуалу, стійкий щодо батьківських / Переконань…», «Некультурний народ, тяжка доля духівництва, немає / Побудованих церков, немає законів, отже, і досконалості…» Але поет вірить у щасливу зорю закарпатоукраїнців, бо знає, що завітає до нього богиня, «ім'я якої не згадували ні поети, ні віки. Єдність ім'я її».

Якби Василь Довгович залишив по собі тільки ці високо патріотичні і пророчі рядки, то уже й так увіковічив би себе. Крім цього, він жив переконанням, що

Все мине!
Тільки добре зроблене діло залишається.
Добре зроблене діло залишається!
Не постаріє воно в віках!
І завжди нагадає час, коли було зроблене.
Щасливий той,
кого діло довіряє прийдешнім рокам
І робить його новим для майбутніх нащадків.

Вінчуючи цими рядками собі та своїм побратимам із оточення мукачівського єпископа-просвітителя Андрія Бачинського під новий 1807-й рік, Василь Довгович промовляв до нас, людей незалежної України, бо через 200 років від дня народження поета збірка його віршів «Поемата» була перекладена колективом авторів за активної участі Івана Мацинського із Пряшева по-українськи. Надрукована тут же, у Словаччині, вона прийшла до нас і розпочався діалог з поетом крізь віки.

Василь Довгович повернувся на рідну землю 1983 року, повернувся для безсмертя.

Олександру Духновичу поталанило трохи більше. Його перше «вибране» побачило світ також у Пряшеві, але на 20 літ раніше – 1963 року, до 130-річчя від дня народження, бо, як і його великий попередник, Олександр Духнович теж вірив у безсмертя нашого народу і власне безсмертя у ньому.

Дух мой, як ядро зерняти,
Зберет земну плiснь
І там будет проживати,
Где безсмертна жизнь, –

пише поет у вірші «Пісня земледільця весною». Олександр Духнович, як і Василь Духнович, народився навесні. Він любив весну:

Літай, літай, жаворонку,
В воздуху кружи,
Заспівай мні і легонько
Щебеч до души.

Возносися надо мною
К солнечним лучам,
Моє серце за тобою
Влетит к небесам.

Пой, любезний пташку польний,
Богу в висоті,
Что Он дал сей живот вольний
Мені і тобі.

Прославляй Єго за дари,
Что нам тут сослал,
За той дождь із теплой хмари,
Что ранком упал.

І моли Єго смиренно
О всю благодать,
Най дарить Он каждоденно
Нашу землю-мать.

Най хранит Он нашу ниву
Од сваров і туч,
Най дасть росу незлобиву
І гріющий луч.

Пой, молись, а я посію
Здорове зерно,
Черно землею накрию –
Не згибнет оно!

Василь Довгович також був ліриком. Він досконало володів високим бароковим мистецтвом «розмовляти» з ріками, лісом, морем, місяцем і хмарами.

А якось рано-вранці першого травня у зв'язку з цією порою він наважився на зізнання:

Я до вас, луги, трави, квіти і птахи, звертаюсь,
Чи щось може бути гарнішим за травень!?

Лірика Василя Довговича – модерна. Пісня єднання містично-богобоязної поетової душі із особливим баченням оточуючої краси світу надає їй тієї виняткової аури, яка рятує художнє слово від марноти пустої фразеології і перетворює на особистісне образно-чуттєве наближення до Бога (Абсолюту) через слово.

За типом творчості Василь Довгович близький до тих авторів, які називали себе «русинами» або «роксолянами», вважали своєю батьківщиною Русь,

і цим вписали себе в історію української літератури (псевдонім «Довгович» походить від с. Довге, де поет протягом 13 років виконував обов'язки приходського священика і намісника).

У сучасному українському літературознавстві латинська мова поета не сприймається як знаряддя католицької експансії. Серед його латинських віршів немало таких, які при всій ускладненості сприйняття давньої поезії сучасним читачем, приносять естетичну насолоду, будять думку та відповідний настрій.

Подібно до інших пізньобарокових поетів – подібно також і до Шевченка, – В. Довгович протягом усього свого творчого життя писав тільки одну віршовану книгу – писав свою «Поемату». Тут він прагнув висловити пережите і наболіле з приводу оточуючої його дійсності, з приводу зустрічей з різними людьми, з приводу їх вчинків. До збірки увійшли також філософські медитації, лірика, гумор, сатира.

В. Довгович був однаково талановитим, як у створенні широких поетичних картин, так і у відтворенні певного настрою, ліричної миті чи невимовно прикрого потрясіння.

Він був майстром барокового концепту, володів мистецтвом поєднання непоєднуваного; за принципом гармонії й краси у його поезіях усе очікуване ставало несподіваним водночас.

Як поет модерний, як митець, що сповідував ідеалізм та розумів, що вершиною геніальності й краси є Творець, В. Довгович захоплювався визначними особистостями свого часу (А. Бачинський, І. Кутка), але не міг збагнути в окремих із них гіпертрофованого славолюбства та неприродного прагнення порушити відвічну красу і гармонію світу. У його збірці гідно презентовані також і т. зв. великі теми.

В. Довговича хвилювали проблеми мистецтва і щастя людини, проблеми війни і миру, проблеми всесвітнього розуму й людської глупоти, майбуття народу.

До речі, чи відомо Вам, шановні присутні, що ще 3-го жовтня 1662 року один із представників Римського ордену єзуїтів Себастіян Міллей у листі до мешканця Кракова Мартіана Міткевича назвав Закарпаття Мукачівською Україною.

Так… так! Мова йде про так звану перехідну добу в нашій історії, коли процес самоутвердження народу, без якого не мислили себе ні Василь Довгович, ні Олександр Духнович, ані інші прогресивні верстви суспільства в усій Україні, брутально блокувався правлячими колами пануючих над нами націй.

Всюди напасть, всюди лови, –
констатує Поет. –
А зозуля, хитра птица,
Погульная бездільница,
Виброшаєт птеня моє,
Несет в гніздо яйце своє.

Ліричний герой О. Духновича, подібно до Григорія Сковороди чи Василя Довговича, став все-таки жертвою тих суспільних пут, із яких рвався усе життя. То тільки Григорію Сковороді для передсмертного упокорення власного бунтівничого духу потрібна була самоепітафія «Світ ловив мене, але не спіймав».

Так треба було Поетові: треба було умерти фізично, щоб жити вічно, бо український духовний світ не мислимий без Г. Сковороди.

Глибоко тужив за своїми нездійсненими сподіваннями поет-академік Василь Довгович.

Цю частину життя забирає розкіш,
а ту хлоп'ячі витівки,
А найбільшу – сумнівні наради.
Половину краде собі сон і безділля – хвороби,
І лікування, і інші біди.
Життя коротке, а час біжить.
Мовчу про добрі вчинки,
Які залишаються.
О лишенько, що ж залишається?!! –

дивувався він…

Широка європейська освіта, дивовижна магія поетичного слова, а найголовніше – дар від Бога – здатність вичитати у національній підсвідомості своїх краян невпокореність духа і волі – привели члена-кореспондента Угорської Академії Наук Василя Довговича на рідну землю і заставили у щоденній важкій праці дбати і про душу, і про тіло закарпатців: відстоювати у полемічному двобої з угорськими лжевченими його європейську етнічну та мовну самобутність; будувати церкви, насаджувати сади, навчати дітей, писати шкільні букварі, учити краян бджільництва, захищати у суді колись вільних мешканців Великих Лучок від закріпачення графом Шенборном.

Так само рідна хата, селянське оточення в дитинстві сформували моральний і естетичний ідеал Олександра Духновича.

Це ж він, шістдесятилітнім уже, у «Пісні народній» вимальовує своєрідне двоголосе дійство з народного побуту, де кохання і сердечна прив'язаність людей ставиться понад усе. Тут уславлюється гармонія природи і людини, а повноту щастя забезпечує відчуття себе часткою Творця:

Ви, дівушки, заспівайте,
А ви, хлопці, заіграйте,
Заспівайте руську пісню
Повітайте нову жизнь,
Хлопці, дівки, враз,
Заспівайте в нас.

Божа земля наша власна,
І не чужа, не подвласна,
Не так, як колись было,
Невольно і унило.

Хлопці, дівки, враз,
Заспівайте в нас,
Заспівайте: гоп, гоп, гоп
Каждий русин добрий хлоп.

Видатна україністка нашого часу Олена Рудловчак із Пряшева, яка все своє свідоме життя віддала на те, щоб донести до закарпатоукраїнського читача його ж духовні надбання – упорядкувала і видала антологію «Поети Закарпаття XVI ст. – 1945», ви-

дала найповніше багатотомне видання творів Олександра Духновича. Саме Олена Рудловчак вважає, що є усі підстави твердити про безпосередній вплив на Олександра Духновича Василя Довговича.

І справді, у Олександра Духновича є поезія «Прощаніє з м'ясницями» 1852, близька за змістом до барокового бурлеску:

Уж минули м'ясниченьки,
В цілом селі тихо,
Гуслі, баси заніміли
І циганам лихо;
Неборак пан староста
На грудях захрипнув,
Лежит бідак у кочергах,
Бо ще днесь не хлипнув;
І свашка си покашлює,
Не вирвеш з ней слова,
Дримає си на припічку,
Унила, як сова.
«Шкода, Боже, м'ясниченьки», –
Сама в собі мурчит,
Не єст потіхи в коморі,
В череві єй курчит.
Дівчатка тяжко вздихают,
Минула їх воля,
Поминула і надежда –
То несносна доля!
Не журтеся, дівчаточки,
То пропали, як тінь,
Прийдет єще і на вас ряд
На зелену осінь;
Зародит Бог пшениченьки,
Жита, проса, вина,
Буде каші і пирогов,
Гойніша гостина.
І пчолочки ся пороят
Та й дашто ся справит,
Свашкам, дружкам і старості
Горло ся направит.
І хлопцям че й прийде дяка
Брати си супруги,
Не журтеся за м'яснички,
Прийдут єще другі.

Народна пісня, невмирущий український дотеп – постійні у полі зору Духновича-поета. Зрештою те ж саме «Прощаніє з м'ясницями – 1852» чи «Епітафія славного пияка» могли бути навіяними Олександрові Духновичу численними аналогічними епіграмами Василя Довговича чи такими, що походять з якогось спільного для обох поетів джерела. Наведена нами Духновичева пісня близька за жанровим змістом до Довговичевих «П'яниця і його корчажниця», «Чом я музикант і тепер», «Дурень би-м я женитися».

Дурень би-м я журитися,
Та й деколи не впитися,
Кой і тому час.

Журы голов лем старают,
Сѣдинами прошибают,
Кой би ще не час!

Най ся журат старѣ бѣди,
Котрим бради уже сѣди –
Старі бѣди – скупѣнди!

Куртий живот приданий,
И тот журов покуртаний
Мало жити дасть.
Но можеми продолжати;
Ай весело провожати –
Тото наша власть.

Провожайте радостями –
Полними же бутелями –
Тогда радость єсть з нами!

Мало щастя ту на свѣтѣ –
Бѣда в зимѣ, бѣда в лѣтѣ
Сирота людем.

Айбо когда хоть хто щаслив,
Когда мало вина попив
Кладеся дурнем.

Кой му слово друм-друм-друм-друм –
А в головѣ крутится шум –
На гусячѣй розум.

Високі духовні ідеали відстоював своєю творчістю Василь Довгович. Він співпрацював з такими видатними діячами нашого краю, як Михайло Лучкай, Іван Фоґораші, Андрій Бачинський, Іван Кутка. Це про Івана Кутку поет сказав:

Які маєте заслуги і в чому –
стверджують віщування поетів,
Голос народу, обіти духівництва
і молитви пастви.

Саме таким був також і поет, педагог, учений, священик Василь Довгович. Це ж він у поезії «Життєвий шлях» писав:

Як коміки на сцені,
так і ми граємо у цьому житті.
Гра оця – дзеркало, в якому нас бачать.
Ми – коміки, доля – директор,
а світ – це театр,
Зміни – це ширма, праця – це роль,
яку треба зіграти.
Плач відкриває куліси, а міняють їх помічниці:

Прагнення, почуття, страждання, журба, біль.
Як вони планують, так воля грає їх веління,
А причина лихої ролі є одна-однісінька:
Сумний вісник – печальне закриття сцени,
Вже зіграні різні зміни, що відбулися.
Горе мені! Господь – це глядач.
Лише від нього одного
Має оплески той, хто добре зіграв.

Якщо вірш «Життєвий шлях» із його філософською всеохопністю життя людини від народження і до смерті можна вважати програмним твором Василя Довговича, то для громадянської, патріотичної лірики Олександра Духновича, що частково формувалася також у тому самому романтичному контексті, що й «Русалка Дністрова» М. Шашкеви-

ча, І. Вагилевича, Я. Головацького, властивий дещо глибший соціальний контекст.

Народ Олександра Духновича серед сусідів-європейців був єдиним, мова якого була зневажена; звичаї і обряди предків якого нівечилися і висміювалися, а міфічна прив'язаність до землі перетворила його на раба панської ниви. Єдиною відрадою стала церква – вона хоч обіцяла уявну справедливість.

Ренесансне і барокове розуміння природи і людини, як вічного єдиного ланцюга під Богом, помножене на романтичні видіння свого народу достойним рівності із державницькими європейцями, зробило чудо. Олександр Духнович заглибився у національну підсвідомість закарпатця. Поет розбуджує у ньому ослаблене почуття державної ідентичності і національної окремішності. Він апелює до приспаних сил і потуг народних, руйнує в ньому самозаспокоєння обивателя; своїм потужним голосом він апелює до дітей, народжених в умовах бездержавності, виховує їх на їхній же, їм показаній, відродженій українській культурі – мовній, етнічній, політичній.

І руська мова, руська пісня, руські звичаї, руська легенда під пером поета робить чудо: від неграмотних, знівечених насаджуваною згори мадярщиною мешканців окраїнної землі народжуються горді, сильні, життєрадісні своїм корінням європейці-соколи:

Олександр Духнович
Радуйтеся, соколята

Радуйтеся, соколята,
Вам зоренька світаєт,
Плещити, руські дітята,
Вам бо весна блистаєт,

Вітри с юга подувают
І морози ісчезают,
Обновилась природа,
С ней народна свобода.

О. Духнович був першим закарпатським русином, який почав друкувати свої статті у львівських виданнях. Саме тут, у статті «Стан Русинів в Угорщині», він заявив, що галицькі і закарпатські русини – не четвертий чи п'ятий східнослов'янський народ, а руський, а їхня історія – «тая самая».

У іншому творі – у вірші «Голос радості», створеному на честь новопоставленого митрополита Львівсько-Галицького Якимовича «от угорських русинів» 1860 р., Олександр Духнович пише:

Бо свої то за горами – не чужі,
Русь єдина, мисль одна у всіх нас у душі…

Хто твердить інше, той не розуміє Духновича, який постає перед нами не стільки як поет, прозаїк, драматург, педагог, історик, мовознавець, фольклорист, етнограф, а як предтеча модерної літератури, педагогіки, історії, музейної та театральної справи, фольклористики, етнографії тощо.

«Його твори – діаманти в попелі… І хай ті цінності творились у віддаленому часі, хай минули відтоді століття, – вони оживають для нас, начебто й справді покроплені живою водою…» (Валерій Шевчук).

«…ясно стоїть перед нами портрет батька Духновича, його щира душа, його теплесеньке до всіх русинів серце.

І якби хтось із строгих критиків і говорив, що Духнович не може рівнятися з величинами світової літератури, ми то визнаємо, однак скажемо, що Духнович мав і має для нас дуже глибоке значення.

Не можемо його поставити в один ряд з Пушкіном, Шевченком або Петефі; не писав він так много, як наприклад, Франко або Томпа, не є таким досконалим стилістом, як наприклад, Гоголь або мадярський Арань, однак для нас Духнович значить не менше, як ці великани. Бо Духнович засіяв нам зіркою своєї письменної праці тоді, коли починався швидкий і небезпечний занепад нашого народного життя, коли почали зникати усі скарби руської самосвідомості» (Августин Волошин).

Висновки. Отже, Василь Довгович та Олександр Духнович – дві рівнобіжні постаті в українській культурі Закарпаття, що означують кінець XVIII – початок XIX століття. Всебічний, об'єктивно-науковий, філологічний підхід до їх життя і творчості, відвертість наукових дискусій та рішучий відхід від так званої традиційної науки, написаної із тенденційних засад, робить можливим сприймати кожного з них як окреме явище закарпатоукраїнської літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вигодованець Н. Василь Довгович: людина Бароко. – Ужгород: Карпати–Ґражда, 2000.

4. Вигодованець Н. Сюрреалізм поетики Василя Довговича // Науковий вісник Ужгородського університету / Серія «Філологія». – Ужгород, 2000. – Випуск 4.

7. Духнович Олександр // Енциклопедія Українознавства: Словникова частина / Голов. ред. В. Кубійович. Репринт. відтворення. – Львів, 1993. – Т. 2. – С. 607.

3. Духнович Олекандр. Твори. У 3-ох томах. – Братислава: Словацьке педагогічне видавництво, 1968-1989.

5. Василь Довгович з точки зору прочитання. Матеріали наукових конференцій. – Ужгород: Ґражда, 2004.

2. Макаров А. Світло українського Бароко. – К.: Мистецтво, 1994.

6. Мацинський І. Кінець XVIII ст. та життя і діяльність Василя Довговича. До двохсотої річниці від дня народження (1783-1849) // Науковий збірник МУК. – Пряшів, 1982. – Т. 10.

УДК 82-14.09 (477.87)

ІМРЕ-КОЛЯДЖИН Н. О.,
викладач,
м. Будапешт, Угорщина

ВЕРБАЛЬНА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ АҐНЕШ ВІЗЕР В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ ДОВГОВИЧА

Імре-Коляджин Н. О. Вербальна візуалізація образу Аґнеш Візер в поезії Василя Довговича. У статті аналізуються угорськомовні вірші з циклу любовних епіграм Василя Довговича. На прикладах інтимної поезії, у яких розгортається особиста любовна драма поета і молодої панни на ім'я Аґнеш Візер, виводиться філософія кохання Довговича, що є класичним взірцем любовної барокової лірики.

Ключові слова: бароко, інтимна лірика, Василь Довгович, Аґнеш Візер.

Имре-Коляджин Н. А. Вербальная визуализация образа Аґнеш Визер в поэзии Василя Довговича. В статье анализируются венгероязычные стихи из цикла любовных эпиграмм Василия Довговича. На примерах интимной поэзии, в которых разворачивается личная любовная драма поэта и молодой девицы по имени Аґнеш Визер, выводится философия любви Довговича, что является классическим образцом любовной барочной лирики.

Ключевые слова: барокко, интимная лирика, Василий Довгович, Аґнеш Визер.

Imre-Koliadzhyn N. O. Verbal visualization of Agnesh Wieser's image in the poetry of Vasyl Dovhovych. The Hungarian-language poems from the cycle of love epigrams of Vasyl Dovhovych are analised in the article. The examples of intimate poetry, in which personal love drama with the young poet named Miss Agnesh Wieser is spread, Dovhovych's love philosophy that is a classic example of baroque love poetry is output.

Keywords: baroque, intimate lyrics, Vasyl Dovhovych, Agnesh Wieser.

© Імре-Коляджин Н. О., 2015

Десь на дні мого серця
заплела дивну казку любов.
П. Тичина

Постановка проблеми. Понині нерозгаданою залишається таємниця душі, в якій незгасним вогнем горить священне і нездоланне почуття любові. Ось чому кохання – було й надалі залишається одвічною темою мистецтва. Адже людська потреба любити і бути любимим лишається незмінною. Кохання, як жодне інше почуття, прагне висловлення і тому найчастіше спонукає до самовираження, надихає на творчість. Мабуть, не знайдеться письменник, який не звертався б до теми високого кохання (як правило, нерозділеного), весни, злету душі, суму розлуки, поклоніння Чарівній Дамі, втаємничення у заповітні істини.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Творчість Василя Довговича досліджували Федор Потушняк, Володимир Бірчак, Йосип Дзендзелівський, Іван Мацинський, Наталія Вигодованець, Валерій Шевчук, Сергій Федака, Наталія Ребрик та ін. Проте жоден із дослідників не аналізував угорські поезії В. Довговича, присвячені Аґнеш Візер.

Виклад основного матеріалу. За довгу історію людства написано багато прекрасних поезій про кохання. Варто згадати лишень «Книгу Пісень» та лірику трубадурів. Вірші Ф. Петрарки та Данте Аліґ'єрі, Гафіза й О. Пушкіна, В. Шекспіра і Г. Гайне, Т. Шевченка й І. Франка, В. Сосюри й Ліни Костенко є класичним зразком романтичної лірики, вони хвилюють і розчулюють, спонукають знов і знов пережити знайомі емоції. Чи не кожна літературна епоха пропонує власну філософію кохання, свій образ прекрасної Музи.

Таку Музу мав, завдячуючи котрій теж поповнив скарбницю поетичних освідчень у коханні, й Василь Довгович (1783-1849) – греко-католицький священик, поет, філософ, етнограф, громадський діяч, член-кореспондент Угорської академії наук. За словами Ф. Потушняка, «Довгович був у своєму часі найученішим мужем Підкарпаття» [6: 21].

Рукописний збірник Василь Довгович під назвою «Поемата Василя Довговича мукачівського пароха і замісника засідателя суду славних комітатів Мараморош, Берег, Унг, а також святої консисторії, директора місцевої народної школи в МукАчеві, члена-кореспондента Угорської академії наук, в рукописі видана в Мукачеві 1832 року», який поет писав протягом цілого життя, містить, окрім іншого, цілісний поетичний цикл, у якому розгортається особиста любовна драма поета і молодої панни на ім'я Аґнеш Візер.

Любовна колізія, що розгортається перед нами і досягає свого епогею, припадає на час навчання філософії, яку Довгович студіював протягом 1805-1807 років у Великому Варадині (Румунія). Під впливом культурного середовища, у якому в той час Василь Довгович перебуває, він починає писати тодішньою угорською літературною мовою. Історик Володимир Фенич зауважує, що «Варадин був тоді угорським містом і молодий поет певно захо-

пився і угорським націоналізмом: він читає і наслідує згодом у своїх віршах популярного тоді угорського поета Міхая Чоконаї Вітеза*. Тоді бути «русином за походженням» і «угорцем за національністю» було цілком природним явищем» [8: 36].

У Яноша Вароді-Штернберга, історика та дослідника постаті Довговича, теж знаходимо підтвердження тому, що поет був знайомий із творчістю поета і драматурга Міхая Чоконаї Вітеза, який у останні роки свого життя (1802-1804) часто приїздив у Варадин. Василь Довгович переклав українською мовою одну з його поезій під назвою «Горілчана корчажице» (мовою оригіналу – «A csikóbőrös kulacsom») [11: 58].

Та все ж з'яву угорськомовної поезії у творчості Василя Довговича дослідники пов'язують із закоханням у вродливу дівчину-угорку. На той час Василю Довговичу виповнилося 23 роки.

Угорськомовна поезія Довговича в «Поематі» – це поважна частина збірки, якщо зважити на латиномовну традицію Бароко, вона становить собою взірець любовної барокової лірики.

Цей цикл нумерованих любовних епіграм, що складається з 17 текстів, присвячених Аґнеш Візер, з якою автор познайомився, даючи приватні уроки дочці каноніка Реталлера.

Повертаючись до попередньої думки про те, що творчість Міхая Чоконаї Вітеза зробила свій вплив на Василя Довговича, знаходимо в статтях Яноша Вароді-Штернберга, присвячених постаті поета, також і рядки, в яких автор припускає, що любовний цикл про Аґнеш міг бути написаний під впливом циклу віршів Міхая Чоконаї Вітеза «До Лілли» (витончених віршів про кохання в стилі рококо) [11: 58]. У своєму циклі романтичних віршів Довговича є чимало поезій, що перегукуються з сучасною йому угорською ранньоромантичною поезією.

Як відзначено у статті І. Мацинського у 10 томі «Наукового збірника Музею української культури у Свиднику» вірші про Аґнеш Візер «вносять у творчість поета зовсім нові настрої. Це вже не поезія розуму, а поезія серця, яка більше ніколи з такою силою не повториться...» [4: 54].

Цю ж думку продовжує і літератор Наталія Ребрик у статті «Суб'єктивні жіночі міркування про палкі чоловічі почуття Василя Довговича...», де вона стверджує, що «вірші про Аґнеш Візер справді особливі», і припускає, що «у житті Василя Довговича – це було справжнє глибоке і щире почуття, яке з такою пристрастю вилилося на папір...» [7: 68].

Невідомі для широкого кола читачів Довговичеві любовні вірші вже хоча б тому є дуже цікавими, що заперечують деякі намагання зобразити Василя Довговича священиком, який байдужий до всього земного.

Відкриває цей романтичний цикл вірш під назвою «Шановна пані Аґнеш – про її красу», до якої автор під час укладання рукописного збірника додає довідку, в якій пише, що: «Аґнеш Візер була донькою головного нотаріуса Бігарської жупи. Під час перебування автора у Варадині вона, вже раніше втративши батька, була сиротою 17 років. Жила разом з мамою, кількома братами і сестрами у власному хорошому кам'яному будинку близько дому каноніка Реталлера, де автор давав приватні уроки. Він виявив у неї великі здібності та витримку до вивчення філософії, спершу принагідно між регулярними заняттями, але перед усім пізніше, коли вже стрічався з нею щодня. Філософію потрібно було вчити по-угорськи, і цим заняттям автор вдячний за оволодіння угорською мовою. Була це чудова дівчина як своїм зовнішнім виглядом, цілою своєю поставою, так і щодо інтелектуальних здібностей і морального обличчя. Все це він хвалить у віршах. Такою її зовсім платонічно полюбив мужчина – застерігає В. Довгович. – Це важливо наперед знати, якщо читач має правильно порозуміти вірші про неї» [4: 150].

«Отже, для Довговича, – цитуємо Наталію Ребрик, – Аґнеш Візер була перш за все дамою серця, ідеальним образом жінки, врешті, вимріяним, виплеканим буйною фантазією не стільки Коханням, як його Символом» [7:68].

І справді, у перших поезіях автор творить ідеальний образ жіночої краси. Вихваляє красу та інтелектуальні здібності молодої панни, що немовби поєднується у віночок. Краса Аґнеш невловима. Це низка миттєвостей, які творять щораз більшу красу:

Мов весняний тюльпан,
грає краса на рум'янім личку;
Бутон над зоряною трояндою.
Не одним тільки кольором грає
(і тим ще миліша),
То в лілею обертається, втім червоною стає.
Як коли Зефір, ворушачи похилений листок фіалки,
Переливає його фарби, так світлішає колір її очей.
Отак виглядає небо,
намальоване променем вечірнього дня:
Білизна одягається в червінь,
а колір місяця розсипається.
Пронизливі перлини очей
під навісом каштанових брів
Радісним промінням
стверджують красу південного сяйва.
В полоні синяви очей
(стріл, націлених на серця юнаків)
Хлопці захоплено зізнаються: «Ти перемогла».
Чола гладкий мармур – природи рідкісна знахідка –
Поринає глибоко в науку і радістю сяє,
І губки всміхаються, грають медовою росою.

* Чоконаї-Вітез Міхай (Csokonai Vitéz Mihály) (17.11. 1773 – 28.1.1805) – угорський поет і драматург. Просвітницькі ідеї Ч.-В., що склалися під впливом Ж. Ж. Руссо і Вольтера, знайшли віддзеркалення у віршах «Вечір» і «Константинополь». У сатиричній п'єсі «Мрійник Темпефеї, або Божевільний той, хто в Угорщині поетом хоче стати» (видання 1844, 1938) викривав відсталість і неуцтво дворянства. У циклі віршів «Пісні Лілли» любовне томління, гіркота самоти і розчарування переплітаються з протестом проти соціальної нерівності. Традиційно міфологічні елементи і вишуканий стиль у віршах Ч.-В. поєднуються з формою і мовою угорської народної поезії. За життя Ч.-В. опублікував небагато віршів, збірку перекладів «Весна» (1802) і комічний епос «Дороття» (1804).

Веселим струмочком линуть.
Мов бальзамовий нектар!
Про те, чого ці губки обіцяють, моє перо,
на жаль, не наважується писати.
(Геть спокуси, бо вже весь горю!)
Виступом збігає алабастрове підборіддя,
Гладенька біла округла шийка над плечима.
Таке прекрасне тіло
великий Аполлон ніколи не формував!
Венеро, уподібнюєшся до неї?
Поглядаючи на Аґнеш, червонієш.
Хто не закохається в німфу небесної подоби,
Якщо кров у ньому не даремно клекотить!
Ласкава, ніжна, огрядна, жвава!
(В кого ще шляхетніша кров?)
Врода твоя промовиста. До обіймів гожа!
[4: 150].

Довговичева експресія, виражена вербально, дає змогу разом з ним поринути у світ високих почуттів, відчути їхню енергетику, візуалізувати образ коханої поета. Експресія поетичного мовлення автора, характерна для романтичної особистості, пристрасть, з якою він описує Аґнеш, надає поезії колориту схвильованості й щирості. Автор піднімає висоту компліментів вже ледь не до Божественної сфери.

У книзі літературознавця Наталії Вигодованець: «Василь Довгович: людина Бароко» знаходимо такі рядки: «Поет самозаглиблюється у процес творчості настільки, що авторове «я» повністю (свідомість, воля, почуття) спрямовується на красу Аґнеш. Подібно до пізніших декадентів, В. Довгович тут буквально простежує механізм власних пристрастей» [2: 27].

Читаючи твір очевидним є те, що вірш наповнений чарами спалаху кохання. За словами Наталії Ребрик, «складається враження, що Довгович, немов живописець, малює портрет бездоганності своєї Коханої, віртуозно відчуваючи колір і бавлячись ним, переливаючись у відтінках, граючись світлом, творячи словом унікальну спектральну гаму» [7: 68]. Автор творить образ Аґнеш Візер, як творять кольорову мозаїку: з маленьких, але яскравих скелець, – «Краса Аґнеш», «Обличчя Аґнеш» (де дорікає Зевсу, що й наполовину не відтворив її вроди), «Її брови» (що високо сягають), «Сила погляду очей Аґнеш» (перед яким навіть Амур не годен встояти), «Її уста» (в них небесні блискавки), «Підбадьорююча усмішка Аґнеш» (що повертає втрачений настрій), «Мораль Аґнеш» (гідна хвали й в усьому досконала), «Ім'я Аґнеш»[1] (Аґнеш, як магніт, притягує до себе) і т. п. – і, складаючись до купи (через незбагненно-прекрасну кольористику – від білого, блакитного, через фіолетовий, червоний, чорний, і знову до блакитного і білого, прозорого; користуючись найрізноманітнішими художніми засобами: чудовими епітетами, сміливими метафорами, несподіваними порівняннями; поєднуючи зоровий, слуховий, навіть смаковий ряди), вони вимальовують ідеал жінки, символ досконалості, довершеності, такий характерний для XIX століття.

У наступних віршах цього ліричного циклу Василя Довговича виражена справжня драматичність, приходять перші сумніви і розчарування. Важливо виокремити вірш «Діалог з Луною про те, як мені бути з Аґнеш», в якому поет висловлює свої вагання з приводу того, чи він відчуває до Аґнеш справжнє кохання, й запитує поради у Ехо, як йому далі бути. Тут уже з більшою впевненістю можна наголосити на впливі Міхая Чоконаї Вітеза і провести паралель з його віршем «До тигонського Ехо», елегійного й сумного, що передбачає ймовірний розрив стосунків із коханою. Покинутий всіма герой переживає душевний біль. Сидячи на березі Балатону, посеред святкуючих навколо людей, він залишився наодинці зі своїми почуттями, звертається зі своїми роздумами до тигонського Ехо, яке з'являється йому на допомогу. Розмова з прекрасною німфою більше подібна на молитву. Вірш закінчується думками поета про невизначеність щодо свого майбутнього.

Чим далі, тим більше обертів набирає колізія відносин героя і героїні. Вірші все більше ілюструють любовні перипетії і драму серця: то підйом почуттів одного героя, то їх послаблення в іншого, то ревнощі, то докори, то охолодження, то злагіднення. Атор переживає трохи не любовну катастрофу. Відчувається збуджений настрій героя, збентеженість, хвилювання (вірші: «Аґнеш обвинувачується мною за крадіжку поцілунку» (який автор міг написати під враженням нічної сцени, що відбулася насправді, або лише в його уяві), «Аґнеш розсердилася на мене і перестала до мене ходити...», «Умилостивилась Аґнеш...»), то ціла трагедія з приводу хвороби Аґнеш («Аґнеш несподівано захорувала...»), то несподівані подарунки і віддяка («Віддяка...») [7: 69].

У вірші «Віддяка» вже вимальовуються ознаки щасливого розв'язання любовної історії, і, на думку Я. Вароді-Штернберга, видається, що молодята «согрішили», і це стало відомо матері панночки, вдові головного нотаріуса Бігарської жупи, яка одразу показала на двері молодому вчителі кріпацького походження. Молодий Довгович змушений покинути школу й улюблених викладачів [11: 58]. Та це лише здогадки.

Іван Мацинський робить припущення, що «угорська поезія чи не найкраща в «Поематі Василя Довговича», і каже, що «вже перші вірші до Аґнеш, всупереч навіть значному завантаженню умовностями латинської поетики і античною символікою, гостро і вигідно контрастують із всім, що дотоді Довгович писав» [4: 54].

Висновки. Кажучи словами Наталії Ребрик, яка, на нашу думку, дуже влучно підмітила сутність Довговичевих віршів, підводимо підсумки: «Кажуть, що найрозумніше, чого досяг чоловік – це вміння кохати жінку... Василь Довгович досяг не лише вміння, а й мистецтва, ставши «навіки залюбленим у панну Аґнеш».

[1] В оригін. *Ágnes* римується з *mágnes*, що в укр. перекладі *магніт.*

Угорськомовні вірші з циклу любовних епіграм Василя Довговича є переконливою і гарною пам'яткою інтимної поезії. Подібна висота почуттів, емоційна напруженість і драматизм переживань є класичним взірцем любовної барокової лірики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Руси. Друге, доп. вид. – Ужгород, 1937.
1. Váradi-Sternberg János. A magyar tudós társaság tagja // Kalendárium' 81. – Uzshorod, 1980.
2. Вигодованець Н. Василь Довгович: людина Бароко. – Ужгород: Ґражда, 2000.
3. Дзензелівський Й., Сак Ю., Штернберг Я. Василь Довгович – зачинатель досліджень угорсько-українських та угорсько-російських лексичних сходжень / Упор., передмова та постскриптум Й. О. Дзензелівського. – Ужгород: Ґражда, 2003.
4. Мацинський І. Кінець XVIII – перша половина XIX ст. та життя і діяльність Василя Довговича/До двохсотої річниці від народження (1783-1849) // НЗМУК у Свиднику. – Пряшів, 1982. – Т. 10.
5. Поезія Василя Довговича // НЗМУК у Свиднику. – Пряшів, 1982. – Т. 10.
6. Потушняк Ф. Я і безконечність (Нариси з історії філософії Закарпаття) / Упор., приміт. та післямова Р. Офіцинського. – Ужгород: Ґражда, 2003.
7. Ребрик Н. Суб'єктивні жіночі міркуваня про палкі чоловічі почуття // У кн.: Н. Ребрик. Люби совоє: Апологія Чину. – Ужгород, 2004.
8. Фенич В. Конфесійна і національна ідентичність Василя Довговича (1783-1849 рр.). – Ужгород, 2004.
9. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994.
10. Sternberg János. Az ismeretlen Dóhovics. Születése 200. Évfordulójára // Kárpáti Igaz Szó. – 1983. – Márc.5.
11. Sternberg János. Dóhovics magyar versei // Kalendárium. – Uzshorod, 1984.
12. Галета О. Долина нарцисів: українські літературні любовні антології http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:Fb6PCMNdiaAJ:scholar.google.com/&hl=hu&as_sdt=0,5
13. Magyar Beatrix - A boldogságtól a halálvágyig Csokonai Lilla-verseiben
http://www.doksi.hu/elemzes.php?order=Show&id=374

УДК 73.041.5-035.3 (477.87) "19/20"

ХОДАНИЧ М. П.,
викладач Закарпатського художнього інституту, м. Ужгород, Україна

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТА В ЗАКАРПАТСЬКІЙ ДЕРЕВ'ЯНІЙ ПЛАСТИЦІ ІІ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Ходанич М. П. Художньо-стильові особливості портрета в закарпатській дерев'яній пластиці ІІ половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. Стаття присвячена дослідженню жанру портрета в закарпатській дерев'яній пластиці ІІ пол. ХХ – поч. ХХІ ст., розглядаються художньо-стильові особливості, загальні тенденції становлення цього жанру в контексті творчості провідних митців краю.

Ключові слова: портретний жанр, дерев'яна пластика, станкова і монументальна скульптура, традиція, новаторство.

Ходанич М. П. Художественно-стилевые особенности портрета в закарпатской деревянной пластике второй половины ХХ в. – начала ХХІ в. Статья посвящена исследованию жанра портрета в закарпатской деревянной пластике ІІ пол. ХХ – нач. ХХІ в., рассматриваются художественно-стилевые особенности, общие тенденции становления этого жанра в контексте творчества ведущих художников края.

Ключевые слова: портретный жанр, деревянная пластика, станковая и монументальная скульптура, традиция, новаторство.

Hodanych M. Art-style portrait features in Transcarpathian wooden plastic of the second half of the XX – the beginning of XXI century. The article investigates the genre of portrait in Transcarpathian wooden plastic. Artistic and stylistic features, general tendencies of the genre in the context of the works of leading region artists are considered.

Keywords: portrait genre, wood plastic, easel and monumental sculpture, tradition, innovation.

© М. П. Ходанич, 2015

Постановка проблеми. Скульптура – особливий вид мистецтва, багато в чому залежний від стану суспільного розвитку, зокрема, державницької ідеології, корпоративно-класових уподобань, соціокультурного досвіду певної епохи, релігії. Жанр портрета, як ніякий інший, тісно пов'язаний з політичним, соціальним і культурним життям конкретного суспільства, оскільки головним завданням портрета є увіковічення особи. Досвід скульптурного зображення єгипетських фараонів, знатних римлян, середньовічних лицарів, державних достойників і культурних діячів пізніших епох засвідчили постійний пошук художньої виразності в жанрі портрета.

Можемо виділити кілька проблемних питань реалізації творчого задуму в скульптурному портреті. Перше: залежність від виду пластики (монументальна, станкова, кругла чи рельєфна). Друге: залежність від скульптурного матеріалу (метал, камінь, дерево тощо). Третє: художньо-стильове трактування образу залежить від досвіду певної мистецької епохи, а також від волі замовника скульптури. Таким чином, увага скульптора зосереджена не стільки на зовнішньому вигляді портретованого, скільки на формуванні саме художнього образу, що вимагає від митця розуміння внутрішніх психологічних станів прообразу, його міміки, пантоміміки; допомагають індивідуалізувати художній образ одяг та інші атрибути.

Закарпаття аж до кінця Другої світової війни знаходилося у володінні чужих для корінного населення держав, тому розвиток жанру портрета в краї мало відповідав інтересам української людності, увіковічення її історії та культури. У містах Ужгороді, Берегові, Мукачеві в XIX ст. встановлюються різноманітні пам'ятні знаки, присвячені угорським королям та іншим можновладцям, камерні портрети угорських та австрійських королів, аристократів, а також статуї античних богів (Геракл, Меркурій в Ужгородському замку), зображення Ісуса Христа і святих, скульптури яких виконувалися як на території сучасної Угорщини, так і на закарпатських ливарних заводах в м. Ужгороді, селах Фрідешеві (неподалік м. Мукачева), Довгому, Т.-Реметах, Косівській Поляні. Серед скульпторів того часу найбільш помітною постаттю був Іван Петридес (1861-1920).

Дерев'яна пластика аж до початку XX ст. розвивається переважно в галузі церковного різьблення. Розп'яття і ручні хрести, постаті святих, ангелів, престоли та іконостаси для багатих єпархіальних храмів виконують майстри з угорських міст, словацьких – Кошиць, Михайлівець, Гуменного, сільські церкви прикрашають вироби місцевих майстрів. На сьогодні не відомо, щоб місцеві різьбярі, зокрема відомі автори сакральних різьб Франциск Тек, Дмитро Молнар, Базиліус Лендєл, Олександр Сабов, Мартин Духнович, Стефан Ковач, Онуфрій Кокодиняк, Іван Будиш, Іван Крайняк, спеціалізувалися на різьблених портретах, інтересом їх творчої уваги було зображення Ісуса Христа та святих.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сьогодні портрет у скульптурі мало досліджений, маємо хіба спорадичні звернення щодо тематики творів, певних художньо-стильових характеристик у працях Г. Островського, В. Мартиненко, В. Моздира, Л. Біксей, П. Ходанича, О. Приходько, М. Приймича.

Метою статті є аналіз динамічного розвитку крайової пластики у XX ст., що насамперед пов'язано зі зміною політичних режимів (Австро-Угорщина, Чехословаччина, СРСР, незалежна Україна), формуванням національно свідомої культурної і творчої еліти.

Виклад основного матеріалу. Після злуки Підкарпатської Русі з Чехословаччиною у 1919 р. почалася епоха своєрідного українського національного відродження, що позначилося зростанням інтересу до народного мистецтва краю, формуванням нової верстви освітньої, культурної та творчої інтелігенції, творчих осередків. За підтримки Міністерства шкільництва у 1924 р. в Празі відбулася виставка «Життя і мистецтво Підкарпатської Русі», за матеріалами якої видано ілюстрований каталог (упор. С. Маковський), у 1930 р. така ж виставка відбулася в м. Брно. На цих виставках були представлені різьблені дерев'яні хрести, іконостаси, царські врата, ікони, які засвідчили досить високий рівень крайового пластичного різьблення. Однак професійна пластика на цих виставках відсутня. Завдяки старанням Й. Бокшая та А. Ерделі у 1931 р. створюється «Товариство діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі», однак ця організація об'єднала практично тільки живописців.

З утвердженням Чехословацької держави підвищується інтерес до історичного вкладу закарпатців у формування загальнослов'янської ідеї, що, відповідно, сприяє розвитку пластичного мистецтва. На цьому тлі найбільш помітною постаттю в скульптурі міжвоєнного періоду є Олена Мондич (у дівоцтві – Шіналі), випускниця Празької академії образотворчих мистецтв (1925). Відомі її пам'ятники: президенту Чехословаччини Т.-Г. Масарику (1928, бронза, Ужгород – не зберігся), закарпатським письменникам Є. Фенцику (1926, мармур, Ужгород), О. Митраку (1931, Мукачево), О. Духновичу (1931, Виноградово), та камерні бюсти у бронзі А. Добрянського, О. Духновича та інших культурних і історичних діячів [1]. Однак, як зазначає В. Мартиненко, «на Закарпатті до радянської влади практично не існувало пластичного мистецтва, хіба що народне різьбярство» [2].

Після возз'єднання 1945 р. Закарпаття з УРСР пластичне мистецтво зазнало нового імпульсу, що пов'язано насамперед з процесом інтенсивної радянізації краю. Компартійна ідеологія наполегливо здійснює «ленінський план монументальної пропаганди». У містах і селах, на території навчальних закладів та підприємств встановлюються пам'ятники Леніну, Сталіну, Марксу, Енгельсу, Горькому тощо. Більшість скульптур, встановлені в наказовому порядку наприкінці 1940-1960-х рр., були бетонними чи гіпсовими копіями творів відомих радянських скульпторів. Серед закарпатських майстрів пластики цього періоду найбільш помітними є твори І. І. Гарапка (1909-2002), випускника Празької вищої художньо-промислової школи, який спе-

ціалізувався в монументальній і станковій скульптурі. Можемо назвати його зачинателем нового закарпатського скульптурного портрета. Серед творів майстра високими художніми якостями виділяються портрети громадського діяча О. Борканюка та поета Д. Вакарова (1974).

У післявоєнний період інтерес до створення портретів підсилюють і регулярні обласні художні тематичні виставки, виставки народного мистецтва. Компартійне керівництво чітко скеровувало митців до створення портретів партійних і державних діячів, історичних постатей, передовиків праці. Так, уже в перші повоєнні роки портретний жанр найбільш представлений у дерев'яній пластиці. Портретні зображення постають насамперед на різноманітних виробах декоративного мистецтва, як-от: декоративні пласти, тарілки, шкатулки, скрині тощо.

Серед різьбярів-портретистів виділявся випускник колишньої Ясінянської деревообробної школи В. М. Асталош, який створив кілька рельєфів із портретами вождів. Як своєрідне досягнення майстра, дослідник українського різьбярства М. І. Моздир називає його рельєф «Ленін серед гуралів» (1962) та рельєфну композицію, створену за схемою українського народного живопису до 100-річчя з дня смерті Т. Г. Шевченка. Так, життєпис особи, портрет якої розташований у центрі композиції, розвивається в оточуючих клеймах. Цей самий майстер вирізьбив портрети сучасних йому політичних діячів-революціонерів Фіделя Кастро і Патріса Ломумби [3]. Рельєфні портрети Т. Шевченка, І. Франка на різьблених тарелях, окремих скульптурних композиціях виконали різьбярі В. Смердул, Ф. Бабинець, М. Тулайдан, Ю. Куля та ін. Художньо-стильові особливості та характер різьблення їхніх творів відповідають принципам народної дерев'яної пластики, а головне – у схожості портретованих.

Якісно новий підхід до портретного жанру запропонував В. Свида (1913-1989). Пошук художньо-образної мови в жанрі портрета цього майстра тривав упродовж майже двох десятиліть. У 1970 р. уже визнаний майстер станкової дерев'яної пластики виконав рельєфну композицію «Опришок М. Шугай», яка й започаткувала низку багатофігурних творів круглої пластики з використанням жанру портрета. Багата творча спадщина лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка (1984) дозволяє виділити кілька своєрідних тематичних і художньо-стильових груп портретованих.

Перша група: зображення історичних та культурних діячів краю. До кращих творів майстра можна віднести зображення партійного і громадського діяча О. Борканюка – «На Сході воля. О. Борканюк» (1972); закарпатських партизанів – «Командир партизанського з'єднання В. Русин» (1972), «Зрадником не буду. І. Локота» (1972); вчених – І. Орлая («І. Орлай у друзів на Закарпатті», 1973), Ю. Венеліна-Ґуци («В рідній хаті. Ю. Венелін-Ґуца», 1973), письменника І. Ольбрахта («На Верховині. І. Ольбрахт», 1976).

Друга група: митці, сучасники. Серед відомих творів: «Закарпатські художники в Підмосков'ї, в гостях у земляка І. Грабаря», «Найстаріші художники Закарпаття – А. Ерделі, Й. Бокшай, Е. Грабовський», «Й. Бокшай і Р. Кент на етюдах» (усі – 1976); композиція на честь лісорубів-переможців Міжнародних змагань – «І. Чуса та В. Шорбан – герої Монреаля-67» (1975), «Герой Соціалістичної Праці Ю. Пітра в полі» (1976). Усі ці твори виконані в традиційній для митця художньо-стилістичній манері народного різьблення з явними елементами академічного трактування скульптури, що продиктовано конкретністю зображень, передачею індивідуальних рис портретованих, акцентом на вагомість їх місця у політичному та соціальному просторі. Різьбяр задля посилення конкретизації художнього образу використовує різноманітні професійні атрибути: лісоруби зображені з сокирами, Ю. Пітра – на тлі високої кукурудзи і з зіркою Героя соцпраці на грудях, художники – з етюдниками і полотнами, політичний діяч О. Борканюк – з прокламацією в руках, а партизан В. Русин – з автоматом і біноклем.

Третя група: родинне коло різьбяра. Вершинним твором тут виступає «Моя сім'я» (автобіографічна композиція, 1985). Це багатофігурна композиція, де постає автопортрет Василя Свиди, постаті дружини, сина і доньки, онуків.

Загалом, портрет у творчій спадщині В. І. Свиди – це вагома складова всього українського різьбярства. Майстер, орієнтуючись на досвід народного різьблення, зумів знайти власну пластичну мову, нові художньо-образні прийоми у відтворенні образу конкретної людини в її історичному часі.

До портретного жанру звертається і лауреат Шевченківської премії (2008) із Закарпаття В. Сідак. Відомий як майстер станкової дерев'яної пластики, він часто використовує портретні зображення як елемент композиції. Серед найбільш вагомих творів цього напрямку стала рельєфна композиція «Думи мої» (1988). Постать замисленого Кобзаря зображено за іконописним принципом – по центру композиції, а довкола шість рельєфів-клейм, які розповідають про життя і творчість поета. Художньо-стилістичні характеристики композиції виявляють органічне поєднання академічної пластики і довільних прийомів народного різьбярства.

Значний вклад у розвиток пластичного мистецтва краю, зокрема і портретного жанру, зробили скульптори М. Попович (1930-2011) і К. Лозовий (1930-1976). Випускники ЛДІПДМ, вони приїхали на Закарпаття в 1960-х рр. як викладачі Ужгородського училища прикладного мистецтва. Заради заробітку були змушені виготовляти помпезні портрети вождів і генералів, але на виставках експонували твори станкової скульптури, портрети. Одним із перших творів у круглій дерев'яній пластиці став «Портрет дочки» (1967) М. Поповича. Зображення позначено прискіпливою увагою до внутрішнього світу дитини, пластика вирізняється академічною проробкою деталей обличчя, волосся. Автор звертається і до рельєфного різьблення, художньою досконалістю виділяється композиція «Фольклорист П. Лінтур» (1999). Голова відомого збирача казок зображена на тлі розгорнутої книжкової сторінки, що підсилює образну структуру роботи, ак-

цент автора зосереджений на прискіпливому погляді портретованого, що передає його інтерес до сприйняття світу.

Особливу роль у становленні і розвитку дерев'яної пластики в краї відіграло Ужгородське училище прикладного мистецтва. З його стін вийшли відомі майстри скульптури і різьбярства І. Бровді, Й. Пал, В. Товтин, В. Олашин, В. Сідак, М. Санич, М. Белень, Б. Корж, П. Матл, Т. Руснак, В. Рубіш, В. Сопільняк, В. Роман, В. Олашин, В. Щур, І. Ісак, І. Палаташ, С. Голінка, П. Ходанич, І. Сідун, В. Шип, О. Мешко та ін. У їх творчому доробку портрет посідає значне місце, хоча не всі майстри надають перевагу дереву, що пов'язано насамперед зі специфікою самої скульптури, зокрема її експонуванням. Завдяки цим майстрам молодшого покоління у сімдесятих і в наступні роки на обласних виставках жанр портрета став звичним явищем.

Низку портретів у малій пластиці, переважно – медалі у бронзі, створює М. Белень, серед них портрети Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Данте, В. Шекспіра, О. Пушкіна, Т. Шевченка, закарпатських культурно-історичних діячів – А. Бачинського, М. Балудянського, М. Лучкая, І. Орлая, Ю. Венеліна-Ґуци та ін.

У круглій дерев'яній пластиці демонструють свої твори М. Михайлюк («Портрет скульптора С. Коненкова», 1973; «Портрет А. Коцки», 1982), І. Ісак («Опришок Довбуш», 1973; «Малий Юрчик», 1975)), П. Ходанич («Портрет письменника І. Сільвая», 1972; «Портрет водія І. Стецяка», 1974), у рельєфній пластиці до народного типу різьблення звертається В. Шип – «Лісова пісня» (1977), «Ярило» (2005), «Опришок Пинтя» (1992), «Опришок Довбуш» (1992), «Святий Іштван»(2003), «Князь Лаборець» (2005).

Поряд із зображенням конкретних особистостей, майстри дерев'яної пластики постійно працюють над пошуком типажів, які уособлюють певні етнічні та національні групи закарпатців, як-от: бойків, лемків, гуцулів, угорців, румунів, словаків, євреїв. Так, М. Попович в рельєфній композиції «Верховинці» (1969) відобразив типові образи закарпатців, характерні риси в деталях обличчя, одягу, використовуючи атрибути, пов'язані з місцями проживання горян і долинян, їх професійними зацікавленнями та історією. Таким чином, твір став своєрідною спробою художника втілити історичні образи. Горельєфні зображення голів двох чоловіків і двох жінок, розміщених в одну горизонтальну лінію, символізую плинність часу. Перша (зліва) голова – зображення типового верховинця з довгим волоссям, вусами, очі глибоко посаджені, зосереджені, у погляді міць духу, тривога і сподівання, стиснута міцними пальцями бартка символізує волю і звитягу. Поруч – голова жінки у хустці, увага зосереджена на материнській красі. Наступна група – голова юнака з затиснутим у руках крісом і дівчина з трьома колосками у руці – це образ трудової молоді. До типізації портрету закарпатців М. Попович вдався і в горельєфній пластиці «Гірська квітка» (1969). У цій композиції вдало поєднано академічну пластику і досвід народного різьблення, митець ставив за мету показати сучасну молоду пару, засвідчуючи моду кінця шістдесятих, зокрема в зачісках.

Над типажами закарпатців постійно працював В. Свида. Кожен його твір – це низка типових облич, етно-національного характер майстер підтверджував і різноманітними костюмами гуцулів, лемків, бойків, представників духовенства, пластика портретів часто наближена до академічної. Натомість В. Сідак, у багатофігурних композиціях, використовує принципи народного різьблення, вдається до стилізації, узагальнення, гіперболізації рис обличчя чи створює враження чіткої індивідуалізації образів.

Серед майстрів дерев'яної пластики виділяється І. Бровді, автор відомих пам'ятників, пам'ятних знаків із зображенням історичних постатей: св. Кирила і Методія, покровителя Мукачева Св. Мартина, королеви Ілони Зріні. У різьбярстві митець вдається до типізації, умовностей, цікавим є його творчий досвід над монументальною композицією «Легенди Карпат» для парку Синевир. У постатях легендарних героїв Вира і Сині вгадується уособлений образ молодих верховинців. Манера різьблення І. Бровді м'яка, врівноважена.

До типізації образів вдаються багато закарпатських майстрів дерев'яної пластики, зокрема: І. Ісак («Чабан», 1982; «А я собі задримбаю», 1986), П. Ходанич («Дівчина з Турянської долини», 1976), В. Рубіш («Лісова пісня», 2009), В. Шип («Чугайстер», 2004», «Ярило», 2001).

Висновки і перспективи. Портретний жанр у закарпатській дерев'яній пластиці найбільш активно розвивався у повоєнний період. Його становленню, як і розвитку різьбярства в цілому, сприяла художня освіта, насамперед створення Ужгородського училища прикладного мистецтва, зростання творчого інтересу митців до відображення народного життя, традицій закарпатців, організація системної виставкової діяльності, підтримка і замовлення творів державою.

Завдяки наполегливій праці митців сформувався вагомий творчий доробок в жанрі портрета, де можемо виділити наступні художньо-образні групи:

1) зображення реальних постатей, відтворення їх індивідуальних портретно-психологічних особливостей на засадах академічної станкової пластики;

2) зображення конкретної людини в художній стилістиці народного різьблення з елементами академічної скульптури;

3) зображення узагальненого, типізованого, архетипного, часто колоритно індивідуалізованого, етнічно-національного образу людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Манайло Ф. Изобразительныя искусства на Подк. Руси / Ф. Манайло // Подкапатская Русь за годы 1919-1936.– Ужгород, 1936. – С. 144–147.

2. Мартиненко В. Василь Свида: Скульптура: Альбом / В. Мартиненко. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 13 .

3. Моздир М. Українська народна скульптура / М. Моздир. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 160–163.

УДК 75.04-055.2 (477.87)

КОПОЛОВЕЦЬ Л. О.,
викладач Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі Закарпатського художнього інституту, м. Ужгород, Україна

ОБРАЗ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ А. ЕРДЕЛІ

Кополовець Л. О. Образ жінки у творчості А. Ерделі. У статті робиться спроба дати мистецький аналіз творчості Адальберта Ерделі, а саме – творам, де об'єктом зображення є жінка.

Ключові слова: Адальберт Ерделі, жіночі образи, закарпатська художня школа, художній образ, портрет, стилізація, колорит.

Кополовець Л. А. Образ женщины в творчестве А. Эрдели. В статье делается попытка дать художественный анализ творчества Адальберта Эрдели, а именно – произведениям, где объектом изображения есть женщина.

Ключевые слова: Адальберт Эрдели, женские образы, закарпатская художественная школа, художественный образ, портрет, стилизация, колорит.

Konolovets L. O. Character of woman in Erdelyi's creation. An attempt to give the artistic analysis of Adalbert Erdelyi's creation is done in the article, namely the works, where the object of image is a woman.

Keywords: Adalbert Erdelyi, woman offenses, Zakarpattia artistic school, image, portrait, stylization, colour.

© Кополовець Л. О., 2015

Постановка проблеми. Образ жінки є одним із найвиразніших та знакових художніх образів у творчості митців. Адальберт Ерделі – художник із глибоко естетичним поглядом на світ, митець із широкою амплітудою сюжетних і образно-стилістичних захоплень, які мали безпосередній прояв у трактуванні ним художнього жіночого образу.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. В останні десятиліття інтерес до постаті та творчості художника помітно зріс. Цьому сприяла фундаментальна монографія «Адальберт Ерделі» ректора Закарпатського художнього інституту, професора Івана Івановича Небесника. Проте багатогранна творчість одного з фундаторів закарпатської школи живопису досліджена ще не до кінця.

Майже третину творчої спадщини художника становлять полотна з зображенням жінок, що й визначило **мету** нашої наукової розвідки – дослідити відображення образу жінки на прикладі живописних творів Адальберта Ерделі.

Виклад основного матеріалу. Образ жінки – один з найдавніших у мистецтві. Дослідники розрізняють різні рівні функціонування жіночого образу в європейському малярстві: міфологічно-алегоричний (спроба втілення ідеї, поняття, явища в тому числі в жанрі релігійного малярства); сюжетний (візуалізація певних історичних подій, переосмислення морально-естетичних категорій); реалістичний або автентичний (портрет конкретної героїні) [17: 101].

У творчості А. Ерделі простежується кілька варіантів пошуку різних образів. Це – образ матері, образ жінки-музи, жінки-трудівниці, або ж жінки-мавки, які в уяві митця формувались протягом довгого часу та віддзеркалюють ставлення художника до одного з головних об'єктів своєї творчості – жінки.

Жанр портрета найкраще і найповніше відображає образ жінки, який сформувався у підсвідомості художника. Портрет «Молода художниця» (1924) (іл. 1) відноситься до раннього періоду творчості А. Ерделі. На полотні зображена юна, приваблива особа, котра сидить в спокійній, невимушеній позі в інтер'єрі творчої майстерні. Образ молодої, повної сил і енергії дівчини гармонійно вписується в середовище майстерні: вона ніби стала її невід'ємною частиною. Зображувана і предметне середовище гармонійно поєднані та доповнюють одне одного грою кольору і форм. Твір, сповнений відчуттям оптимізму, святкового настрою і бадьорості, а образ дівчини став уособленням молодості, краси та сили.

Інший, не менш цікавий своєю мистецькою цінністю портрет – «Портрет А. С» (1931) (іл. 3). Вишукана, елегантна сукня темного кольору та біла хутряна накидка підкреслюють високий статус дами. Поза моделі, що притаманно більшості портретам художника, невимушена, природна та спокійна. Ефектна, велика за розміром композиція побудована по діагоналі. Усі деталі композиції виваженні і створюють цілісне зображення. Дивлячись на цей портреет, помітно, що художника та модель пов'язують теплі почуття взаємної симпатії. «А. С.» назавжди залишилась для нього недосяжним ідеалом та нездійсненною мрією молодості.

Іл. 1. Юна художниця. 1928 р.

Іл. 2. Мої музи. 1920-ті рр.

Іл. 3. Портрет А. С. 1931 р.

Інша кохана – Магдалина Сливка була моделлю Ерделі протягом кількох десятків років. Вона позувала художникові для фігуративних композицій, а також для численних портретів. Найвідоміші з них: «Портрет дружини художника» (1948), «Натурниця (Пробудження)» (1946), «Оголена» (1930-ті р.)

«Портрет дружини художника» (1948) (іл. 4) – твір, який засвідчує високу майстерність зрілого Ерделі й приналежність його до європейського мистецтва. Магдалина Сливка зображена напівоголеною в розкутій позі. Аналізуючи два полотна «Портрет дружини художника» та «Портрет А. С.» бачимо, що композиції мають багато спільного. Пози натурниць, відведений погляд, нахил голови, аристократично складені руки, «сезанівський» колорит – спільні риси цих робіт. Художник сміливо використав лінію для контуру жіночого тіла, що є характерним для полотен цього періоду. В роботі «Портрет дружини художника» присутня неприхована еротичність напівоголеного жіночого тіла. Художник зумів створив образ розкутої жінки-спокусниці.

Привертає увагу портрет «Т. Яблонської» (1951) (іл. 6), позначений невимушеною природністю і тактовністю живописного зображення. Художниця сидить у спокійній зручній позі, її м'який задумливий погляд виказує натуру творчу, романтичну. Передача сутності людської особистості – найперше, що цікавить художника. Через позу, жести рук, погляд очей, міміку обличчя, одяг, середовище, колорит художник передав почуття, переживання та настрій моделі. Лаконічний у своєму трактуванні, колористично гармонійний портрет «Т. Яблонської» підкуповує своєю простотою й індивідуальністю.

Особливою групою можна виділити портрети матері художника. «Портрет матері» (1914) належить до раннього етапу творчості художника. Робота виконана в приглушених темних тонах, що є характерним для манери парадного портрета епохи романтизму в Австро-Угорщині. У картині простежується тяжіння художника до класичного, академічно довершеного портрета, поряд з тим, молодому студенту ще бракує професійного досвіду. Іншою за стилізацією є робота, присвячена Ілоні Ерделі «Батько і мати» (1935) (іл. 10). Ця робота відноситься до зрілого періоду творчості митця, про що безпосередньо свідчить «сезанівський» колорит і манера виконання. Ще один «Портрет матері» (1941) (іл. 9), можливо, вже намальований з пам'яті та свідчить про високу майстерність митця. А. Ерделі змалював матір такою, якою завжди пам'ятав: з добрими сумними зелено-сірими очима.

Можна вважати, що жанр портрета став для художника своєрідним знаком часу, через який він прагне пізнати весь світ і, зокрема, епоху, в якій йому судилось жити. Але найголовнішим об'єктом дослідження митця залишається людина. Портрети художника далекі від реалізму, але в них простежується щось незмірно більше – глибинна сутність зображуваної, яка безпомилково пов'язує нас із певним архетипом.

Безперечно, джерелом натхнення для живописця є рідна земля. Про любов до рідного краю свід-

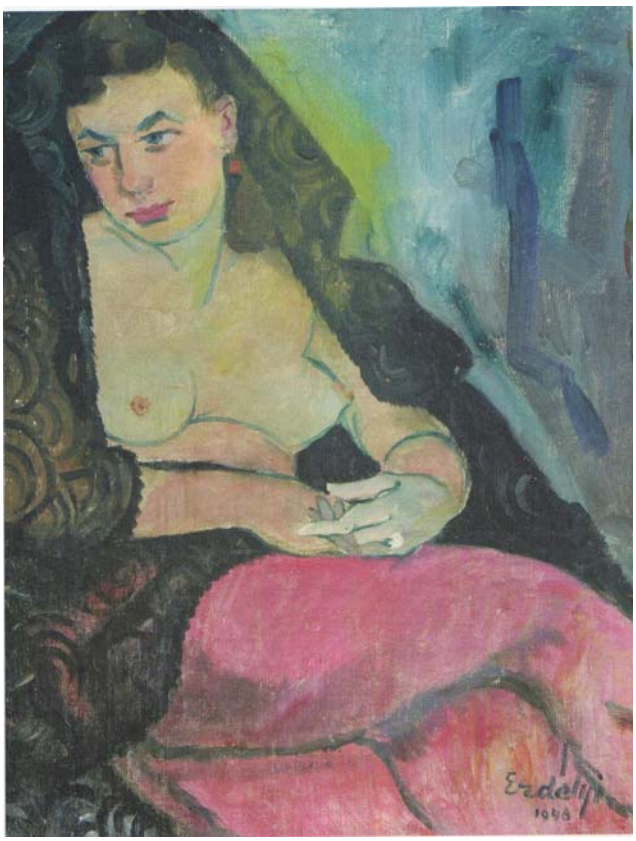
чить низка фігуративних композицій. У них простежується узагальненість форми, зростання кольорової напруги, домінування ліній контуру, що надає полотнам величезної виражальної сили. Це чудово демонструє композиція «Верховинки» (1940) (іл. 13), яка стала своєрідним втіленням архетипізованих образів краю. Художник не боявся використовувати відкриті, чисті кольорові поєднання, тим самим підкреслюючи безпосередність, відкритість та позитивізм карпатських жителів. Робота «Верховинка» є портретом закарпатської жінки. Художник відмовився від вишукано-елегантної стилістики, портретної схожості та репрезентативності портрета. Своїх героїв створював художник на одному подихові – емоційно, натхненно, темпераментно. Майстер більше опікувався відтворенням складного емоційно-психологічного стану, аніж вирішенням суто формальних малярських завдань.

Окремою темою у творчості Альберта Ерделі звучать численні сюжетні полотна, де домінантою виступає оголене жіноче тіло. У цих творах простежується захопленість творчістю П. Сезана. Художник переймає його манеру письма, колористику і навіть сюжети. Так, наприклад, обидва художники неодноразово поверталися до теми зображення оголеної натури на тлі природи, найчастіше біля води, що мало свій філософський аспект.

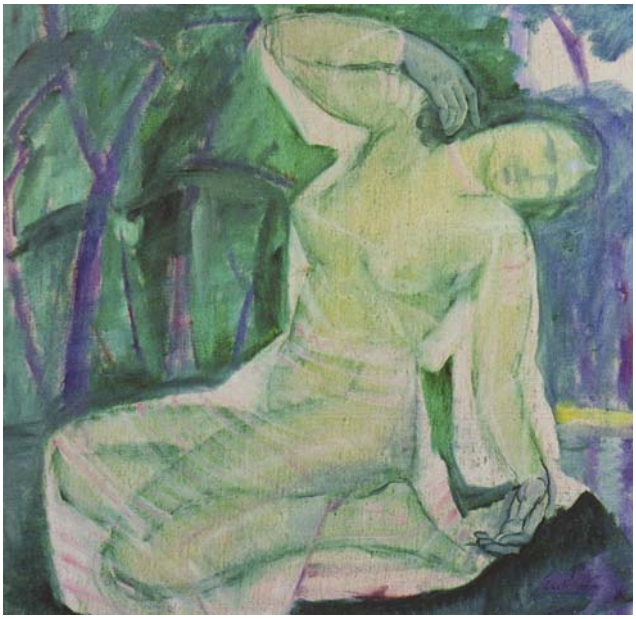
До сюжету «оголені фігури» в пейзажі П. Сезан повертався протягом десятиліть. Щоразу він шукав нове колористичне звучання, новизну композиції. Як правило, це виключно чоловічі чи виключно жіночі фігури. На перших етапах, як і на інших роботах Поля Сезана, жіночі фігури були наділені еротизмом, але пізніше – людське тіло для художника перетворилося в один із стилістичних елементів композиції.

У Ерделі ця тема простежується в роботах: «Пейзаж із фігурою жінки» (1930-ті рр.), «Купальниці» (1930-ті рр.), «Відпочинок біля річки» (1938). До цієї серії також належать роботи «Біля річки» (1938), «Осінній краєвид з річкою» (1930-ті рр.), «На річці» (1936), «Квартет». Якщо в «Квартеті» ще простежується «сезанівське» наслідування в зображенні і пошуку мотиву, то зовсім іншими є полотна «Відпочинок», «Купальниці» (1930-ті р.) та «Пейзаж із фігурою жінки» (1930-ті р.). У цих роботах художник поступово відмовився від зайвої деталізації жіночих образів, тим самим досягаючи виняткової простоти форм.

Пошук оригінальних мистецьких засобів у художника щораз менше поєднувався із зображальною конкретикою. Так, наприклад, в «Пейзажі із фігурою жінки» фігура жінки позбавлена персоніфікації, художник позбавив одного з головних засобів ідентифікації персони – обличчя. Композиція «Пейзаж з рікою» (1930) виконана в синьо-зеленому колориті, але знаменитого сезанівського «конструктивного живопису» тут не спостерігаємо. Плавні лінії, активний мазок та переплетіння кольорових плям свідчать про намагання художника вивчити й усвідомити принципи постімпресіоністів на свій лад.



Іл. 4. Портрет дружини художника 1948 р.



Іл. 5. Натурниця. Пробудження. 1947 р.

ціле. Ернест Каллай зазначав, що гори, води і ліси Ерделі подає як декорації в театрі, намагаючись при цьому досягти найбільшого ефекту експресії глядача. «Французи знайшли особливу манеру для зображення свого Версалю чи долини Сени, наш Ерделі також знайшов свою манеру для зарисовки наших зелено-фіолетових лісів у чистій прохолоді гірського повітря, нашої серпанково-вогняної осені, якби закутаної в павутину і сонце» [14: 38].

Природне середовище в полотнах художника має філософський зміст. Вода – один з найулюбленіших символів художника. Саме вода, за уявленням автора, є поетичним уособленням краси і гармонії світотворення. Чистота – ще одна філософська категорія, якою митець наділяє воду. Його образи жінок біля водойм асоціюються з ранковою росою, пробудженням нового дня, який несе в собі нове життя. У цих картинах образ жінки є втіленням надії, сподівання, очікування на щось краще, що відповідає філософським поглядам на світ самого митця. «Натурниця. Пробудження» (1947) (іл. 5) – приклад алегоричної композиції, де жінка виступає уособленням краси, чистоти, відродження. Художник посилив емоційну напругу синьо-зеленкавим колоритом. Цей образ є інтимним, делікатним, але на еротику нема жодного натяку.

Не менш алегоричною є робота «Мої музи» (іл.2) (1920-ті). Саме філософія А. Шопенгауера про надзвичайну, містичну роль музики мала вплив на творчість митця, про що свідчить полотно під назвою «Мої музи» (1920-ті). У композиції відтворено три музи художника – музику, живопис і жінку. Образ жінки в цьому творі став одним із перших у цілій плеяді інших жіночих образів, присвячених темі кохання. Образ жінки-музи один з головних жіночих образів у творчості А. Ерделі. Тож митець по-своєму, по-ерделівськи, інтерпретував філософію Шопенгауера, втіливши її тими засобами, які були йому найближчими.

Стилістика творів, де домінантним є образ жінки, дозволяє стверджувати, що навіть в одному стилевому періоді художник по-різному вирішував образ, в залежності від внутрішнього змісту твору. А. Ерделі широко застосовував діагоналі в побудові композиції, що надавало динаміки художньому твору. Діагональ як структурна вісь стала невід'ємною рисою багатьох його портретів.

Художник широко використовував лінію як засіб формотворення, наприклад, у картинах «Циганки» (1934) (іл. 7), «Оголена» (1930), (іл. 15). Це не просто поверхове оконтурювання форм, а намагання осягнути нові принципи передачі власних переживань та ідей. В одному випадку використання лінії буде схожим на плавні переплетіння, а в іншому – вони перетворюються на майже паралельні тяги.

Ознайомлення з творчістю постімпресіоністів мало безпосередній вплив на творчу манеру А. Ерделі. Саме наслідування Сезана можна простежити в багатьох його роботах. Але незважаючи на захоплення творчістю великого француза, художник не копівав його, а шукав нових форм, ідей, які втілював притаманними для його творчості засобами.

Іл. 6. Портрет Т. Яблонської.1951 р.

Іл. 7. Циганки. 1928 р.

картині «Юна художниця» (Маґда Мандель) (1928), (іл. 1). Твір сповнений відчуттям оптимізму, святкового настрою і бадьорості. Композиція побудована на виваженому співвідношенні великих локальних темних плям та яскравих орнаментованих площин. Такий художній підхід допоміг митцеві досягти дивовижного ефекту: органічно сконструювати єдину образну структуру, що здобуває на площині полотна несподівану ілюзорну рухливість.

Колір – це справжня душа живопису Адальберта Ерделі, який міг довести до граничної напруги, створюючи сильний, яскравий і мажорний лад. І такого звучання він досягав саме через використання природних контрастів доповнюючих кольорів. Наприклад, у картинах Ерделі широкого поширення набувало сполучення «зелений – блакитний» чи напружений контраст «синій (голубий) – червоний».

Так, насичений колорит композиції «Портрет А. С.» (1931), (Іл. 3) побудований на сильних декоративних контрастах: темно-зеленого плаття, білизни оголеного тіла, та яскравих червоних акцентах. На думку Г. Островського, «справляє враження, сміливий, динамічний живопис рухливого тла, що вібрує всіма відтінками зеленого – від світлого смарагду до кольору морських глибин. Широкі скісні мазки ще дужче підсилюють враження «прибою», що немовби омиває заспокоєні, плавкі, гармонійно прекрасні контури моделі» [24: 6].

Зовсім іншою у колориті є робота «Жіночий портрет» (1943) (іл. 11). Художник не боявся поєднувати складні у своєму співзвуччі блакитний та рожевий. Це кольорове сусідство є небезпечним у міру своєї напруги і емоційного забарвлення. Перебуваючи на одній площині, вони здатні надати картині «солодкавості». Але художник ставить кольори великими локальними плямами, підкреслюючи їх лінією, в межах якої шукає всі можливі відтінки одного кольору. Такий тандем рожевого та блакитного допоміг створити легкий ліричний образ жінки. Спокій і туга простежуються в її погляді. Підпорядковуючи композицію, стилістику, лінію, колір єдиному задуму, художник отримав повноцінний завершений образ.

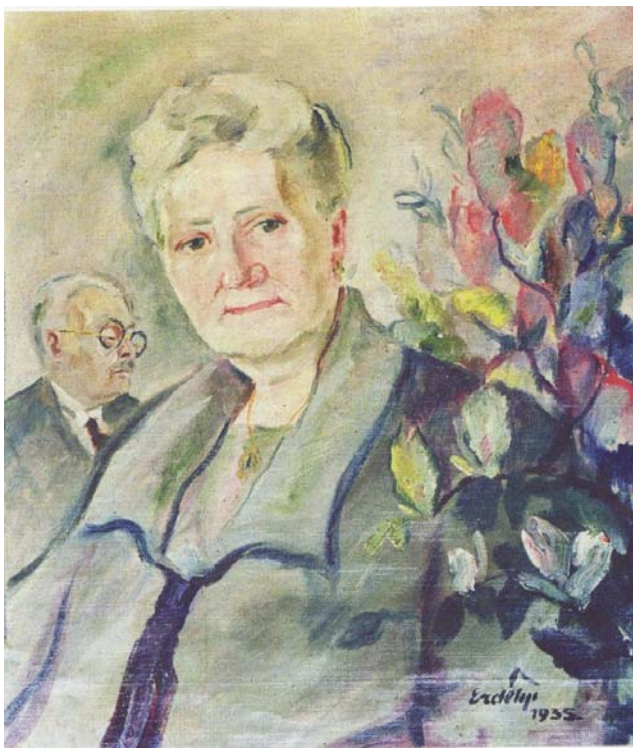
У кожному конкретному творі колорит утворюється неповторною і складною взаємодією фарб, що узгоджуються за законами гармонії, доповнення і контрасту. Саме на контрасних поєднаннях створена композиція «Відпочинок біля річки» (1938), яка вражає буянням барв.

Живописець використав багату палітру чистих кольорів з акцентами відкритих зелених, смарагдових та оливкових тонів. Змішуючись, перетікаючи один в одний, на поверхні полотна вони створюють гармонійну колірну гру.

Висновки і перспективи. Проаналізувавши особливості колориту жіночих образів у творчості А. Ерделі, можна зробити висновки, що твори живописця несуть у собі риси інноваційних малярських якостей, що проявляється у застосуванні широких декоративних площин кольору з домінантою сильних і звучних барв.

Іл. 8. Відпочинок. 1937 р.

Іл. 9. Портрет матері. 1941 р.



Іл. 10. Батько і мати. 1935 р.

Іл. 11. Жіночий портрет. 1943 р.

вана на високу західну культуру кольорового осмислення, з яким у гармонійній кольоровій мелодії узгоджує площини своєї картини» [19: 230].

Розглядаючи творчість митця з позиції теми і завдань, які ставилися в роботі, можемо зробити наступні **висновки**: жіночий образ у творчості А. Ерделі є багатогранний і мало досліджуваний; єдність змісту і форми в його роботах сприяє створенню повноцінного художнього образу, для чого художник використовував різні художні засоби: для художника мало відшукати виразний типаж, образ жінки, потрібно ще знайти мову, якою тільки й можна розповісти про її обличчя, осанку, одяг і оточення; колір є основним художнім засобом, яким користувався митець для передачі емоційної напруги в мистецькому творі.

Щодо стильових пошуків художника, то упродовж років манера митця еволюціонувала. Образотворча лексика живописця захоплює динамізмом мистецького пошуку. Слід зазначити, що на творчість митця мала великий вплив мальовнича природа карпатського краю і не менш мальовниче народне мистецтво. Цей тісний зв'язок простежується і у виборі тематики, і в застосуванні принципів народного мистецтва у відповідності з філософськими поглядами митця.

Оригінальність жіночого образу А. Ерделі полягає в двосторонньому синтезі народного мистецтва і західноєвропейської школи. У творчості митця простежується кілька різних архетипів жіночих образів: матері, жінки-музи, жінки-трудівниці або ж жінки-мавки.

Жінка для Ерделі це – еталон краси, гармонії, естетики. Характерними рисами жіночих образів у творчості художника стали ліризм, поетичність, довершеність. «Я обіцяв Богові служити прекрасному... і повсякчас шукаю красу, щоб дотримати своє слово перед Всевишнім», – писав у щоденнику Ерделі. У цих рядках й розкривається сенс мистецтва художника – Людини, яка творить Красу і Гармонію Життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балла П. Повертаюсь до тих старих часів // Новини Закарпаття. – 1995. – № 41-42. – 18 березня.

2. Балла П. К. Про створення і розвиток Ужгородського училища прикладного мистецтва: Науково-методичний збірник. Випуск І. – Ужгород, 1993. – С. 10-22.

3. Бокшай И. Изобразительное искусство Закарпатья [Предисловие]. – М: Сов. художник, 1973. – С. 1-2.

4. Брей О. Видатні майстри закарпатської школи живопису ХХ століття. Музей історії міста Києва. – К., 1999. – 115 с.

5. Виставка образотворчого мистецтва Української РСР: Каталог. – К.: Мистецтво, 1953. – 55 с.

6. Гаврош О. Адальберт Ерделі // Пороги. – 2010. – № 6. – С. 21.

7. Гаврош О. Десять найвизначніших закарпатців ХХ століття // Старий Замок. – 2002. – 5 вересня.

8. Гаврош О. Культура року культури // Срібна Земля-Фест. – 2004. – № 52. – 31 грудня – 7 січня.

9. Ерделі А. Альбом / Авт.-упоряд. А. Ковач. – Ужгород: Вид-во О. Гаркуші, 2007. – 380 ст.: іл.

10. Ерделі Б. Унгварськѣ художнѣ тижднѣ // Зоря – Hajnal. – 1941. – Р. 1. – С. 168-176.

11. Ерделій Б. Карпаторусская живопись // Альманах общества Возрождение. К. С. – Прага, 1936. – С. 48-54.

12. Заверинська Х. Образ жінки в ренесанському уявленні: «Іконологія» Чезаре Ріпи // Збірник наук. статей. – Львів: Вид-во Наукове товариство ім. Шевченка, 2008. – 178 ст.: іл.

13. Знаменська Н., Чернега О. А. М. Ерделі: Каталог. – Ужгород, 1955. – 45ст.

14. Каллаи Эрнэстъ. Искусство и художники Карпатского края // Ужгород: Огоньки. – 1940. – С. 35-39.

15. Каталог 2-ої обласної виставки образотворчого мистецтва Закарпаття в Ужгороді. – 1946. – 15 с.

16. Коцка А. Альбом. – К: Мистецтво, 1973. – 20 ст.: іл.

17. Левицька М. Образ жінки в малярстві кінця XVIII – першої половини XIX ст. Між ідилічною і реалістичною транспозиціями // Збірник наук. статей. – Львів: Вид-во Наукового товариства ім. Шевченка, 2008. – 178 ст.: іл.

18. Маланчукибак О. Ідеї еминсипації жінки в художній культурі Галичини: від Романтизму до Модернізму // Збірник наук. Статей. – Львів: Вид-во Наукового товариства ім. Шевченка, 2008.– 178 с.: іл.

19. Небесник І. Адальберт Ерделі. – Львів: Мс, 2007. – 296 ст.: іл.

20. Небесник І. Художня освіта на Закарпатті у XX столітті: історико-педагогічний аспект. – Ужгород: Закарпаття, 2000. – 165 с.

21. Голубець О. Трансформація образу жінки в мАлярстві XX ст. // Збірник наук. Статей. — Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2008. – 178 с.: іл.

22. Островский Г. Адальберт Михайлович Эрдели. – М.: Сов. художник, 1966. – 98 с.

23. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. – К., 1974. – 198 с.

24. Островський Г. Творець незбагненно прекрасного світу. – Ужгород: Карпати, 1992. – С. 5-10.

25. Поп І. Митці Закарпаття. – Ужгород, 1994 . – С. 3-5.

26. Приходько О., Рижова Г. Монограма душі маестро // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 1–2.

27. Сезан П. // Художественная галерея. – 2004. – № 8. – 30 с.: іл.

28. Сирохман М. Формула Ерделі: Бог, Мистецтво, Любов // Срібна Земля-Фест. – 2005. – №21. – 26 травня –1 червня. – С.14.

29. Тайандье И. Сезанн. – М., 1995. – 95 с.

30. Федака С. Ерделі – не лише художник, а й письменник // Ужгород. – 2003. – №13. – 5 квітня.

31. Фединишинець М. Донжуанські замашки Ерделі // Старий Замок. – 2010. – № 20. – 27 травня.

32. Фединишинець М. Коли він став білим мармуром // Срібна Земля-Фест. – 2000. – №5. – 3-9 лютого.

33. Фединишинець М. Нікуди звідси не поїду, бо дуже люблю ці гори, цих бідних і добрих людей // Срібна Земля- Фест. – 2001. – №21. – 31 травня – 6 червня,

34. Фединишинець М. Я є, тому що повинен бути // Старий Замок. – 2002. – 21 листопада.

35. Фединишинець М. Адальберт Ерделі // Срібна земля-Фест. – 2007. – серпень.

36. Шандор В. V обласна виставка робіт художників Закарпаття: Каталог. – Ужгород, 1950. – С. 5-9.

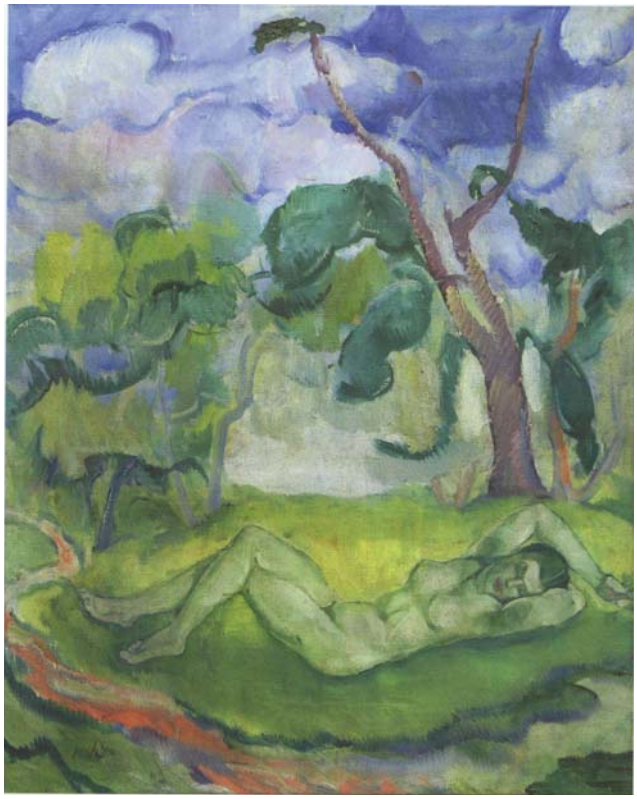
37. Шмагало Р. Мистецькоосвітня політика Австро-Угорщини і Закарпаття // Вісник ЛНАМ: Спецвипуск. - Львів: ЛНАМ – Ужгород: ЗХІ, 2006. – С. 22–32с.

38. Шмагало Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі. 1850-1950. – Львів: Укр. технол., 2002. – 141 с.

Іл. 12. Портрет Каміли Олчварі. 1953 р.

Іл. 13. Верховинки. 1940 р.

Іл. 14. Портрет невідомої. Початок 1920-х рр.



Іл. 15. Оголена. 1930 р.

Іл. 16. Квартет

іл. 17. Поль Сезанн. П'ять купальниць. 1885 р.

Іл. 18. Пейзаж із фігурою жінки. Сер. 1930-х рр.

Іл. 19. Купальниці. 1930-х рр.

Іл. 20. Портрет піаністки Хосрової-Щокієвої. 1950 р.

УДК 75.03'06 (477.87)

БОКОТЕЙ Л. Л.,
старший викладач Закарпатського художнього інституту, кандидат педагогічних наук, м. Ужгород, Україна

«ЗАКАРПАТСЬКИЙ ТРАНСАВАНГАРДИЗМ» ЛОВРАНТА БОКОТЕЯ

Бокотей Л. Л. «Закарпатський трансавангардизм» Ловранта Бокотея. У статті розглянуто художній аналіз живописної мови трансавангардиста Ловранта Бокотея. Дається розшифровка деяких постмодерних понять та пояснення творчої формули художника «МІМІКА».

Ключові слова: авангард, трансавангард, трансгресія, етичний вимір, естетосфера, космізація.

Бокотей Л. Л. «Закарпатский трансавангардизм» Ловранта Бокотея. Рассмотрены художественный анализ живописного языка трансавангардиста Ловранта Бокотея. Дается расшифровка некоторым постмодернистским понятиям и объяснение творческой формулы художника «МИМИКА».

Ключевые слова: авангард, трансавангард, трансгрессия, этическое измерение, эстетосфера, космизация.

Bokotey L. L. The artistic method of one of bright representatives of «Trancarpathian transavangardizm» Lovrant Bokotey. The artistic analysis of picturesque language of transavangardizm is considered in the article. Decoding to some postmodern concepts and explanation of creative formula of artist «MIMIKA».

Keywords: advance-guard, transavangardizm, transgression, ethics measuring, esthetosfera, cosmizatsiya.

© Бокотей Л. Л., 2015

Постановка проблеми. Закарпатський живопис XXI ст. демонструє невпинні пошуки митців нових, відповідних часові зображальних засобів. При цьому калейдоскопічному відтворенні історично виділяються дві тенденції: подальший розвиток реалізму класичного мистецтва, удосконалення і пошук нових форм виразності; пошуки принципово нових засобів художнього мовлення, що привели до появи культури постпостмодернізму.

В історії живопису реалістична тенденція має свої закони й методи відтворення, де розмежувальною границею є рамка полотна: це правильність композиційної побудови, розташування кольорових співвідношень, тобто грамотна техніка виконання. Із часом відбулася трансформація відображення реальності, яку ми називаємо імпресіоністичною, де межею рамки є сам мазок: ілюзія світла й повітря, вібрація, що досягається за рахунок дрібних роздільних і контрастних мазків. Імпресіоністи не змішували фарби на палітрі і отримували потрібний колір шляхом правильного накладання їх на полотно. Зокрема, Іван Труш підкреслював: «Імпресіонізм – це перший термін, що приплив до нас із заходу і був немов синонімом малювання яркими фарбами, коли властиво суть його лежить не конечно в яскравості, а більше в технічнім розв'язанню і переведенню вибраного сюжету» [3].

Наступною трансформацією є авангардизм, граничною межею якого є безмежність. У 2014 р. виповнилось 100 років з моменту закінчення першого періоду авангардизму. Особливістю авангарду є не тільки прагнення до розриву з художньою традицією академізму, її образною системою та виражальними засобами, але й активний, революціонізуючий протест, який потребує переоцінки духовних цінностей та нового сприйняття і бачення світу. Ці риси дають можливість вважати, що авангард є «метаісторичним явищем», яке закономірно повторюється на різних історичних етапах розвитку мистецтва.

Під загальною назвою «авангардизм» об'єднано такі різні мистецькі течії, як кубізм, фовізм, експресіонізм, абстракціонізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм та ін. Духовні засади авангардистів у художній практиці часто поєднувалися з соціальним протестом проти існуючих вад дійсності, її усталених цінностей, клішованої масової культури та культу «академічної краси», відкрито і різко проголошувалося про розрив з класичними традиціями [1].

Авангард – це передусім тривала високовідповідальна праця з виявлення вихідних передумов сучасності, розкриття таємного змісту життя, переосмислення минулого, що прагне створити не просто тривале, а завжди існуюче. Його сутність неможливо висловити засобами старої естетики з її категоріями «прекрасного, піднесеного, героїчного». Мистецтво авангарду прагне розкрити сутність світу, самопізнання людини, претендує на діяння, що закладає підвалини цілих історичних світів, пропонуючи для цього новий змістовий апарат. Завдяки зусиллям П. Пікассо, В. Кандинського, К. Малевича, теоретика-конструктивіста В. Татліна, мистецтво змінило свою мову та створюваний у новому мистецтві сенс художнього творення.

Авангард усупереч художньо-образній живописності класичного мистецтва започаткував знакове мистецтво, де знак виражає значення і зміст відображуваного. Інша образна система авангардизму передбачає цілу низку не лише художніх, а й позахудожніх критеріїв: соціальних, історичних, психологічних, природничо-наукових тощо. Для авангардизму втрачає зміст критерій прекрасного. Краса в цьому мистецтві може бути наявною, а може бути відсутньою взагалі. До того ж, від цього нічого не додається, не змінюється на гірше [2].

Авангардне мистецтво народжує не політичний мітинг, демонстрацію чи бунт, а створює і розігрує перформанс на ці теми. Художньо перетлумачує весь світ політичної міфології, його штампи та схеми. Авангард – це завжди життєнастрій, активна експансія назовні, перевлаштування життя, тому він дуже оптимістичний, життєствердний. Тільки оптиміст може претендувати на можливість описати неописуване, вийти за межі раціонального. Авангард ірраціональний і водночас докорінно раціоналістичний. До того ж, ці два моменти не піддаються у ньому розмежуванню. Митець авангарду прагне до влади над магією підсвідомого шляхом систематичного вивчення безсвідомо уживаних мистецтвом прийомів впливу, але в той самий час він сам творить у владі підсвідомого, ірраціонального [5]. Авангард початку XX ст. був утопічним, ідейним, намагався позитивно зобразити якісь вищі еманації Духу, першоджерела і перебудувати на їхній основі світ у космічному масштабі.

Уже близько 30 років у Києві існує інституційно захищений національний варіант «трансавангарду» – художня течія, що є універсальною (трансісторичною) і претендує на статус саме «сучасного» (contemporary) мистецтва. Точніше, трансавангард позначає деякий особливий стан мистецтва, яке перебуває між авангардом і ще «чимось», що зараз попереду, тобто між минулим і теперішнім, у ситуації «post».

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Український трансавангард – явище відносно молоде. Його повноцінну історію ще не написано. Проте серед сучасних українських художників є постаті, без сумніву, легендарні. В Україні в естетиці трансавангарду працювали О. Голосій, А. Савадов, О. Ройтбурд, І. Кожухар та ін.

Мета. Проаналізувати творчість Ловранта Бокотея в контексті розвитку ідей трансавангарду на межі XX–XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Одним із яскравих представників «трансавангарду» на Закарпатті є Ловрант Бокотей, який, долаючи й одночасно розвиваючи традиції «історичного авангарду» початку XX ст., створює синтез художніх епох і стилів – так званий «мультикультуралізм». Знаходячись у трансісторичній парадигмі мислення й візії світу, актуалізує всю духовну історію людства і надто модернізує культурні феномени й артефакти в художньому контексті. Його засаднича особливість – полістилізм, взаємне накладання розмаїтих стильових домінант. Виникає феномен «інтертекстуальності», коли різноманітні тексти мистецтва, стикаючись один з одним, утворюють нове художнє ціле зі сти-

льового кодомовного «пограниччя». У творчості художника поширюється «номадизм» – перетворення митця й сприймача у «кочовика», який вільно мандрує всією територією історії мистецтва.

Бокотей органічно поєднує класичні, модерні й постмодерні прийоми творчості – міметичні, експресивні, синергетичні, симуляційні. Виникає «асамбляж» методів художньої творчості, він намагається показати нікчемність і величність життя. Відбувається спроба синтезувати в процесі творчості різні починання, створюючи новий погляд на предмет – об'ємний, повний, емоційно насичений. Художник пропонує завойовувати простір і час майбутнього, не орієнтуючись при цьому на які б то не було вказівки. Він не знав жодних правил поведінки в цьому відкритому йому майбутньому, над ним не тяжіли норми і зразки, він просто рвався до нового, не знаючи при цьому ні шляху, ні орієнтирів.

Його мистецтво пройшло випробування часом – радянська влада забороняла його твори, тому Ловрант малював картини в голові. Вільно розмовляти на полотнах він зміг тільки в 1988 році. Саме в цей час відбувся вибух накопиченої часом його мистецької експресії, яка триває і досі.

У художній діяльності Ловранта можна провести паралелі окремих періодів, виділити фрагменти, які попри всю неординарність та полярність – мають між собою тісне поєднання.

Багатофігурні композиції, які визначають спалахом блискавки розмаїті людські долі, демонструють першу характерну групу. Важливо зазначити, що всі ці композиції аж ніяк не фрагментарні, не повчальні у моральному сенсі, не кричущі. Імовірно, це єдність доленосних величних явищ, у яких відображення фігур, сповнені енергією вищих відтворень, спонтанно переміщуються, спілкуються в паралельних – почуттєвих вимірах цінностей. Це романи Ловранта Бокотея: «Колесо фортуни», «Квантовий скачок», «Ярило в мегаполісі». У цих картинах художник користується асоціативною конструкцією композицій з почерговим представленням важливості кожної з фігур.

Миттєво проявляються деталі архітектури та фігур. Маленькі фігури скомпоновані у великі, охоплюючи форми. Перспектива то розгладжується, то розділяється прошарками або вихлюпує закритою кривою. Злиття елементів вирішується капризною логікою картинного бачення (візії). «Крах комунізму» (1994), «Око Боже» (1994) дають в сублімації вражаюче бачення всього того, що було пережито людством упродовж своєї історії.

Друга група утворює символічно-знаково-насичені композиції, в яких експресивне фігурне зображення збагачується виразною силою плями атмосферної форми «Голограма» (1990), і ті картини, на яких початкові конфігуративні форми створюють фігурні предметні асоціації, точніше мотиви, перш ніж, у зоровому сенсі, стати напрочуд конкретною фігурою, перевтіленою абстрактною формою. Відвідувач бачить безперервний внутрішній рух в картині під час огляду «Дромадер» (2002).

Третю групу утворюють картини, які можна зарахувати до кола мистецтва жестів, іноді ташистичного, іноді каліграфічного, чи одночасно використовуючи обидва методи зображення, – «Зимня обитель», «Язиката Хфеська». Останнє є картинною фігуральною категорією. Результати мистецтва жестів – «живопис дії» художник вбудовує у фігурні композиції, в багатофігурні хроніки долі «Від Адама до наших днів…».

З точки зору формальної побудови образу, використовуючи деякі «категорії споглядання», можна позначити трансформацію ментально-естетичних принципів зображальності: замкнена форма – у відкриту форму, лінійність – у живописність, площина – у глибину. При відтворенні нових візуальних принципів художнього світосприйняття народжується поліперспективність образу, як відмітна риса художника.

Трансавангард у Ловранта – це трансгресія стилю, тобто граничне переступання, екстрерумний прорив культурних норм і стандартів. Сучасна зміна способів сприйняття і почування, розуміння і переживання приводить до кардинальної зміни художньої мови, всієї іконосфери. Принцип трансгресії вказує на те, що без світоглядної динаміки образності, естетичної змінності чуттєвих відносин є немислимою історія вселюдського духу, розвиток універсальної культурної свідомості в її смисловому багатстві та перманентному різноманітті. Сама етимологія вказує на його зв’язок з порушенням міри, виходом за межі, переступанням порогу дозволеного чи загальноприйнятого. Таким чином, метод живописця наділяється широким філософським, категоріальним сенсом, означаючи рух, перехід, прорив за наявне буття. Звичні традиції, життєві стандарти та стереотипи замінюються незвиклими, протиставляються ним, як віджилі, «старомодні».

Метод Ловранта має і етичний вимір. З точки зору дієвої моралі, а не «безсилля в дії», моральний вчинок – то є певне «переступання» через самого себе, через наявні умови та обставини, через інстинкт життя. Як це не парадоксально, але моральна дія інколи потребує «злочину» проти себе, тобто самопожертви заради інших. То є справжня моральність, «гуманізм дії», а не думки, наміру чи ідеалу. То є етика вчинку.

Естетичні вчинки закладені в духовно-чуттєвих особливостях творчості, в образній специфіці мистецтва. Художня творчість є неможливою без взаємодії митця і світу у формах переживання, уяви, фантазії, мрії, інтуїції, асоціативного мислення тощо. Художні образи мають не тільки елементи відображення, але й потужний заряд антиципації – передбачення майбутніх або ідеально можливих станів. Сам процес творчості в мистецтві моделює духовний прорив людства до нових ментальних та перцептивних систем.

Здійснюється прорив з конкретно-історичних або субкультурних сенсів у сферу загальнолюдських культурних пріоритетів. Недарма проблематика трансавангарду так чи інакше співзвучна з ідеями космізму, універсалізму, «вселюдскості». З творчістю Ловранта пов’язана трансгресія у «понадлюдське», де митець виступає як творець, а мистецтво розуміється як теургія.

На рубежі XX-XXI ст. людство зустрілося з проблемами, від вирішення яких залежить доля цивілізації. Ці проблеми прийнято називати глобальними – загальними, поширеними на всю планету. З цього приводу художник не раз замислювався що весь світ єдиний, формується тенденція – космізації, тобто розуміння загальної (космічної) єдності людини і навколишнього природного середовища. Характерні риси при взаємопроникненні й трансформації культур – дух демократії та громадянського суспільства, динамізм, орієнтація на новизну, ствердження гідності й поваги до людської особистості, ідеали волі, рівності, толерантності.

Метою творчості Ловранта Бокотея є осмислення, особливе світобачення естетосфери XX сторіччя, передати його ексцентризм в адекватних трансавангардистських формах. Але оскільки світобачення – це гранично ексцентричне, митець частогусто відчуває себе еквілібристом в естетосфері творчості, котрий у пошуках образу чи символу нібито йде по натягнутому над цілим світом канату. Багатогранне буття й мозаїчна свідомість художника відкриваються то однією, то іншою стороною художнього плюралізму. У його творчості органічно поєднані і взаємодоповнені в системі формального мистецтва фігурація з не фігурацією, символізм, метафоризм з колоризмом, асоціативна візуальність із знаковими константами. Поліфонізм склався в наслідок індивідуальної реалізації та інтерпретації художнього образу і самопізнання. Як би не розрізнювались творчі етапи, фази, операції, як би не змінювалось співвідношення свідомих і позасвідомих, логічних та інтуїтивних механізмів творчого осявання (інсайт), для останнього завжди є характерним головне: перетворення досвіду, модуляція світобачення, «переборення сприйняття».

Зокрема, народження нового – це, мабуть, найпотаємніший і водночас найсуттєвіший момент творчості. М. Гайдегер, наприклад, бачив у творчості перетворення всіх сторін світовідношення, прорив («заскок») від банального до оригінального, від тривіального до неординарного, від вульгарного до одухотвореного. «Творіння вводить нас у розверстість сущого, виряджаючи нас із середовища звичного» [4]. У творчому акті переборюється явне і звикле, досягається невірогідне й безпрецедентне – здійснюється трансгресія.

Саме трансгресія, на нашу думку, і є загальним принципом творчості у Ловранта Бокотея, алгоритмом переходу від старого до нового. Адже через трансгресію відбувається порушення стандартної міри, вихід за нормативні межі, подолання звиклих досягнень. У трансгресії здійснюється перехід від рутинних, клишованих станів до творчих, нередукованих.

Митець немов видобуває із свого «Я» ті ціннісні та смислові шари, які здавались неіснуючими чи забороненими. Невипадково Дега одного разу вигукнув, що картину треба писати з таким саме чуттям, з яким злочинець здійснює злодіяння. Митець «викрадає» для людства такі «сховані» реалії, які природа, суспільство та людська психіка ніколи добровільно не віддають. Інтроспекція спрямовує хрест творчості на «прозріння-у-себе». Будь-який творчий «злочин» тут дістає вибачення.

Аналіз художнього методу Ловранта Бокотея дозволяє прослідкувати формулу, що має абривіатуру «МІМІКА». Міміка обличчя людини – цінне джерело інформації. За нею ми можемо визначити, які емоції відчуває людина (гнів, страх, смуток, горе, відраза, радість, задоволення, здивування, презирство), так і творчість Ловранта є багатогранною і дозволяє виявити досить тонкий характер його натури, а саме: медитація – процес самозаглиблення з метою самовдосконалення, при якому митець залишається на самоті зі своєю свідомістю; інтуїція – здатність митця у деяких випадках несвідомо, чуттям уловлювати істину, передбачати, вгадувати щось, спираючись на попередній досвід, знання, чуття, проникливість, здогад, передчуття, шосте чуття; модулі – це ціла частина будь-якої картини. Зазвичай модулі виконують одну певну задачу в більш великих системах і можуть бути взаємозамінні, в них є нескінченність підходів і комбінацій; інтеграція – поєднання, взаємопроникнення. Це процес об'єднання будь-яких елементів (частин) в одне ціле. Процес взаємозближення й утворення взаємозв'язків; конструкція – «разом», «з» та «будувати» в картині позначаючий побудову художнього цілого, спосіб об'єднання окремих частин між собою, мається на увазі весь комплекс внутрішніх взаємозв'язків між окремими частинами та елементами художнього цілого в прямій залежності від їх загального призначення; адаптація – це процес пристосування.

Висновки і перспективи. Кінцева мета творчості Ловранта формується під знаком безкінечної реальності чи реальної нескінченності. Художник бачить мистецтво одночасно безмежно різноманітним за формою і єдиним у своєму людському змісті, створив точку огляду на 360 градусів. По суті, світ його творів є двоїстим, у ньому співіснують уявний світ і «справжнє» життя, причому перший виявляється більш реальним, ніж другий. Навіть творче «Я» в художній подачі є нікчемним, випадковим і примарним поряд з автономним механізмом самої творчості. Підтвердження цього знаходимо у словах К. Малевича: «...Потрібно напружити всю волю, енергію, щоб через прірву минулих культур витягнути нову форму. Коронуйте день новою свідомістю, так як світ його більше і яскравіше сонця. Геніальність не в тому, щоб передати можливо правдивіше епізод і прикрасити картину. Наша геніальність – знайти нові форми сучасного нам дня. Щоб наше обличчя було печаткою нашого часу».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Національна культура в сучасній Україні. – К.: Асоціація «Україна», 1996. – 336 с.

2. Оніщенко О. Художня творчість: проект некласичної естетики. – К., 2008.

3. Труш. І. Нові напрями в малярстві // Львівський науковий вісник. – 1899.– Т.V. – Кн.1-3. – С. 143.

4. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. – М., 1987. – С. 301.

5. Цибій І. Декілька слів про модернізм. – К., 1999.

УДК 75.036.2 (477.87/439) “19”

ЛУЦЕНКО І. В.,
кандидат мистецтвознавства,
викладач Закарпатського
художнього інституту,
м. Мукачево, Україна

ПЛЕНЕРНІ СТУДІЇ ШИМОНА ГОЛЛОШІ У ТЯЧЕВІ: ЇХ МІСЦЕ І РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ТРАДИЦІЙ ЗАКАРПАТСЬКОГО ЖИВОПИСУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

Луценко І. В. Пленерні студії Шимона Голлоші у Тячеві: їх місце і роль у формуванні традицій закарпатського живопису в першій половині ХХ ст. У статті розглядаються питання творчо-методичної специфіки пленерного живопису Шимона Голлоші в колонії м. Тячів. Робиться спроба визначити його роль в живописі Закарпаття першої половини ХХ ст.

Ключові слова: живопис, творчий метод, композиція, колористика.

Луценко И. В. Пленерные студии Шимона Голлоши в Тячеве: их место и роль в формировании традиций закарпатской живописи в первой половине ХХ в. В статье рассматриваются вопросы творческо-методической специфики пленэрной живописи Шимона Голлоши в колонии г. Тячев. Автор пытается определить роль художника в живописи Закарпатья первой половины ХХ в.

Ключевые слова: живопись, творческий метод, композиция, колористика.

Lutsenko I. B. Shimon Golloshi’s open-air studios in Tyachev: Location and their role in formation Transcarpathian painting traditions in the first half of twentieth century. In the article the questions of creatively-methodical specific of Shimon Golloshi’s painting are examined in Tyachiv colony. An attempt to define his role in Transcarpathian painting of the first half of XX century is done.

Keywords: painting, creative method, composition, colouring.

© Луценко І. В., 2015

Постановка проблеми. Сьогодні актуальним залишається питання визначення концептуальної позиції мистецьких подій першої половини ХХ ст. в живописному осередку Австро-Угорської імперії, зокрема, на території Закарпаття. Мистецька колонія в м. Тячеві (1902–1918), створена угорським художником-педагогом Ш. Голлоші, була одним із перших організованих мистецьких центрів у регіоні, в середовищі якого практикувала значна кількість митців з різних країн. Домінуючим методичним принципом колонії залишався пленерний вишкіл. Наступним етапом активізації мистецького середовища в зазначеному регіоні були 1920-1940-х рр., коли відбувся значний поштовх у становленні регіональної мистецької школи на чолі з Адальбертом Ерделі та Йосипом Бокшаєм, які у свій час навчалися в Будапештській академії мистецтв. Особливості творчо-методичних принципів, на які спиралися митці у своїй педагогічній і мистецькій практиці, були подібними до практики Бейли Івані-Грюнвальда, Кароя Ференці та Шимона Голлоші (у двох перших студіював А. Ерделі).

Розглядаючи творчість Ш. Голлоші в м. Тячеві, слід окреслити спільні педагогічно-мистецькі принципи цих явищ, що відбувалися в різних часових відрізках, проте мали спільні риси традицій угорської пленерної школи кінця ХІХ – початку ХХ ст. Одним із домінуючих методів творчого вдосконалення були саме пленерні студії, які слід розглядати як явище загальноєвропейських здобутків.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Дослідження зазначеної проблеми проводилося локально, в межах окремих фрагментів мистецьких регіональних осередків. Окремо досліджувались специфіка творчих персоналій та їх здобутки, розглядалися мистецькі події та явища. Актуальним завданням залишаються способи комплексного вивчення поставлених завдань. Творчість Ш. Голлоші найбільш активно опрацьовували такі мистецтвознавці: Люка Карой (Lyka Károly), Неймет Лайош (Németh Lajos) [7], Сабо Юлія (Szabó Julia), Рейті Іштван (Réti István), Сийлиші Тібор (Szöllősy Tibor) [10], Л. Альошіна, А. Тіхоміров [5], Г. Островський [3], В. Павлов. З позиції історико-культорогічного аспекту перебування Ш. Голлоші в м. Тячів, висвітлено в публікаціях Т. Сийлиші, а також частково в спогадах Б. Терновца. У цій статті вперше проводиться спроба узагальнити явище особливості формування живопису та мистецьких персоналій, що склалося регіонально в зазначений період.

Метою статті є виявлення особливостей творчо-методичної специфіки живопису Ш. Голлоші в мистецькій колонії м. Тячів та спроба окреслити роль цього мистецького явища в розвитку регіонального живопису в першій половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Найбільша активність європейських мистецьких колоній та авторських творчих шкіл припала на другу половину ХІХ ст. тривала до середини ХХ ст. Цей період вирізнявся суб’єктивізацією творчого процесу. Ідеї романтизму наповнили мистецький простір, що став більш соціальним, а мистецтво – вузько елітарним. Революційні ідеї барбізонців, а згодом й імпресіоністів, вибудували нові підходи у виборі зображальних та методичних засобів, формуючи плат-

форму подальших подій та змін у культурному просторі Європи [2: 5].

Мистецькі колонії знайшли свою нішу на зміну ортодоксальним академічним постулатам. У доволі короткі терміни тенденції до створення таких шкіл-колоній набували значного мистецького резонансу, а згодом стали заміною академічної освіти в європейському просторі. Такі приватні студії поширилися в мистецьких центрах Європи з другої половини XIX ст.: у Парижі – академія Жуліана та Калларoссі, в Мюнхені – школа Антона Ашбе та Шимона Голлоші. Згодом подібні школи відкриваються провінційних містечках, зокрема, в Угорщині – Нодьбань, Кечкемет, Солнок, Годоло, а також створена Ш. Голлоші мистецька колонія в м. Тячеві. Принципи приватної школи у кінці 1920-х рр. використали й А. Ерделі та Й. Бокшай в м. Ужгороді [4: 3].

З 1902 р. Шимон Голлоші разом зі своїми учнями приїздить на літні пленерні студії до м. Тячева, що очевидно було викликано розірванням стосунків художника з мистецькою колонією в Нодьбані, яку він заснував у 1896 р. Непорозуміння між Голлоші та деякими учасниками Нодьбанської колонії, зокрема Кароєм Ференці, Іштваном Рейті, визначили шлях митця, який реалізувався у Тячеві.

Причини відходу Ш. Голлоші з Нодьбанської колонії достеменно не відомі, хоча деякі факти свідчать про ідейні розходження, в тому числі між Ш. Голлоші та його учнем І. Рейті. Свідчення цьому – в листі Ш. Голлоші до І. Рейті: «…зараз людський фактор нам важливіше в живописі. Відчувати, а не живописати…» [9: 180]. Учень у минулому, а згодом – товариш та сподвижник, І. Рейті став супротивником Ш. Голлоші, що підтверджує необ'єктивна оцінка творчості художника. Проте Рейті визнає, що його вчитель у свій час був одним із трьох найкращих в Угорщині [5: 117].

Принципові розбіжності, що спонукали до створення тячівської мистецької колонії, визначили творчо-методичні засади живопису, яких дотримувався Ш. Голлоші. Місцеві краєвиди та провінційні характерні типажі найбільш приваблювали митця. У цей період автор динамічно працює в жанрі пейзажу. В закарпатській провінції митець цілком ізольований від мистецького життя Угорщини. Не беручи активної участі у виставках, працюючи в середовищі, відмінному від ситуації Нодьбані та Мюнхена, він оточив себе новими учнями з різних країн [5: 136].

Значна кількість творів періоду перебування в м. Тячів втрачена. Збережені твори знаходяться здебільшого в музеях Угорщини, Румунії та приватних збірках. Наявний для аналізу матеріал дозволяє виявити їхні художньо-стилістичні якості. Беручи до уваги композиційні та колористичні рішення, простежуємо як митець ускладнює власні завдання, що властиво для багатьох пейзажів – краєвидів околиць Тячева та його архітектури.

Твори цього періоду ілюструють стилістичні зміни в манері письма художника. Голлоші звертався до натуралістичного трактування пейзажу, застосовуючи засоби імпресіоністичної побудови колірних співвідношень. Активний, динамічний мазок «тячівських» пейзажів демонструє ще більшу експресію у порівнянні із творами попередніх періодів: «В корчмі» (1888 р.), «Танцюючі» (1895), «Залицяльники» (1880-ті рр.), що витримані в урівноважених кольорах без зайвої експресії фактур.

Композиційна будова пейзажів свідчить про поміркованість та міцне узгодження форми, площини і кольору. «Двір з возом», 1912 р. – пейзаж з фрагментарно побудованими елементами. Композиція твору вибудовується по діагоналі, що посилює динаміку твору. Таке композиційне завдання було розв'язане автором завдяки колірному збалансуванню вібрації небесного тла та падаючої тіні на будинку, завдяки блакитно-фіолетовим колірним градаціям. Динаміка тональних контрастів на зображеному візку збалансована активністю падаючої тіні та світла на будинок.

Розв'язання складних образотворчих завдань, підтверджує талант віртуозного практика-живописця Ш. Голлоші. У цьому переконує пейзаж «Осінній настрій» (1916), в композиції якого фронтальне розміщення трьох планів умовно розділяє площину твору та завдяки домінанті – контражурному зображенню дерева – композиційно об'єднує твір. У колірному вирішенні передують пошуки нюансів доповнюючих вальорів. Значна кількість сріблясто-зелених відтінків та м'якість поставленого мазка забезпечують лірично-меланхолійний настрій твору, що відповідає його назві.

Звертаючись до одного мотиву декілька разів, Ш. Голлоші певною мірою наслідує принципи Клода Моне. Характерним для художника є доопрацювання твору на пленері в декілька етапів, на відміну від імпресіоністів, які намагались завершити твір під дією перших вражень. Перед тим, як розпочати писати твір, художник довгий час спостерігав об'єкт [7: 121]. Спостережливість митця – це спосіб міркування над композиційними прийомами, які повинні бути застосовані у творі. Особливістю композиційної структури у цих творах стала збалансованість та цілісна монументальність.

Художник доволі часто звертався до побудови композиції в пейзажі, де переважаючою частиною полотна є небесна панорама. У той же час він вирішував питання глибини просторової площини. Такий прийом побудови композиції художник втілював у багатофігурних композиціях «Марш Ракоці», де застосував пленерний прийом передачі простору.

І хоч пейзаж домінував, у Тячеві художник продовжував роботу над «Маршем Ракоці» [10: 5]. Значна частина ескізів до цього твору є самодостатніми як у композиційному, так і в колористичному планах. У Тячеві Голлоші шукав образи та типажі слов'ян, які відображені в численних варіантах цього твору. «Зараз я думаю тільки про Тячів. До цих пір я мАлював тут здебільшого пейзажі, це потрібно мені для вивчення кольору. Але основне багатство знаходиться у людях, які проживають тут», – зазначив в листі до учня художник [7: 106].

На початку 1910-х дещо видозмінилась художня мова Ш. Голлоші: у композиціях з'явилась монументальна спрощеність та важкувата площинність [7: 122]. Як правило, художник зосереджувався на передачі внутрішнього стану природи. При цьому об'єднуючим засобом композиційного середовища залишаються кольорові вальори та динамічний експресивний мазок. Підтвердження цим нововве-

денням знаходимо у пейзажах, численних автопортретах та ескізах до твору «Марш Ракоці».

Специфіку природи Ш. Голлоші ідентифікував за такими поняттями: зміст життя, «природа, що творить», та людського суб'єктивного «природа створена». У Тячівській колонії художник демонструє прояви постекспресіонізму: між роботою над краєвидами та фігуративними композиціями [6: 123]. Формою нового естетичного мірила у творчості Ш. Голлоші став попередній досвід, набутий в Мюнхені. Переважна кількість творів цього періоду представлена в колекціях угорських та румунських музеїв, хоч значна кількість – з різних причин втрачена.

Наперекір існуючій практиці, художник доволі рідко виставляв власні твори, хоч брав участь у групових виставках у Нодьбані (Бая Маре) у 1897, 1899, 1900, 1907 та 1901 році, а також 1912 р. (на річницю колонії). У 1922 році три його роботи були представлені на Венеціанському бієнале [6: 123], що засвідчило здобутки митця.

Діяльність Тячівської мистецької колонії та принципи, застосовані у «Публічній школі рисунку» А. Ерделі та Й. Бокшая, дозволяють співставити та порівняти способи вирішення їхніх мистецько-освітніх концепцій. Як приклад, слід навести вислів А. Ерделі: «…малим хочу сказати багато», який він декларував, як власний принцип на проблеми вирішення творчого процесу [11: 235]. Навчаючись у Будапешті, засновник закарпатської школи живопису був учнем Бейли Івані Грюнвальда та Кароя Ференці, які свого часу були однодумцями та товаришами Ш. Голлоші, що, на нашу думку, не могло не відбитися на творчому мисленні художника. Слід відзначити, що колонія, яка існувала в м. Тячеві до 1918 року, відіграла важливу роль у розвитку пленерного живопису. Регіональне мистецьке явище у 1920-30-х рр. стало прикладом для розвитку цього жанру в мистецтві Закарпаття на подальші десятиліття. Свідченням чого є цитата: «…в кінці XIX – на початку XX століть в малярстві багатьох країн відбувся процес творення і зміцнення своїх національних художніх шкіл, що протиставляли себе салонному мистецтву. Приклад Нодьбанської школи був перед нашими очима» [1: 3]. Відома постать художника-педагога в європейських мистецьких колах дозволила багатьом митцям брати до уваги його творчі методи, як у мистецько-освітньому процесі, так і в побудові та пошуку власних шляхів творчої самореалізації.

У першій половині XX століття в мистецькому житті краю помітну роль почали відігравати автори, які мали місцеве походження. Більшість з них навчались у Будапешті, а деякі – у Мюнхені. Їхніми наставниками були відомі угорські педагоги-митці, серед яких Імре Ревес, Шимон Голлоші, Карой Ференці, Бийла Івані Грюнвальд, під впливом яких відбулося становлення образотворчого мистецтва Закарпаття першої половини XX ст. У Мюнхені навчався уродженець м. Хуста – Дюла Віраг, наставником якого був Ш. Голлоші, в Будапештському Королівському художньому інституті – Кароль Ізаї, Еміліан Грабовський, Йосип Бокшай, Адальберт Ерделі. Останній, будучи студентом четвертого курсу, працював у Кечкеметській художній колонії поруч з Б. Івані Грюнвальдом, а в Нодьбанській колонії у 1918 р. практикував Е. Грабовський [3: 53]. Цій генерації митців належало бути на початках становлення регіональної мистецької школи.

Проте слід відзначити, що першочергова заслуга, як ідейна, так і генеруюча належала значною мірою А. Ерделі та Й. Бокшаю. Під керівництвом цих митців, з'являється перша когорта митців, які згодом окреслювали рамки індивідуальної творчої методи в руслі традицій народного мистецтва, беручи за основу ідейні, колористичні та образні аспекти. У цьому випадку слід провести паралелі щодо ідейно-творчих напрацювань Ш. Голлоші в мистецькій колонії м. Тячів, де митець також звертається до особливостей колориту місцевого ландшафту, народних типажів, вносячи ліризм та власну безпосередність у середовище картини [8: 341].

Висновки та перспективи. Ш. Голлоші, працюючи в Тячеві, відкрив пленер як один із засобів творчого вдосконалення. Дослідження кольору в природі стало способом втілення пленерних принципів у інші форми живописних пошуків. Творчий метод художника виокремився у способи когнітивного пізнання природи в пленері. Поряд з такими пленерними студіями митець апелює до пошуку місцевих типажів, які втілює в багатофігурних композиціях. Мистецько-освітній метод Ш. Голлоші, у 1920-1940-х рр. перейняли і втілили на практиці А. Ерделі та Й. Бокшай, організовуючи мистецькі студії, які згодом сформували регіональне мистецьке явище – закарпатську школу живопису. Пленер та його змістовна частина – пейзаж – став основою творчих експериментів, у середовищі якого знаходять місце спроби поєднання портретних, багатофігурних та навіть побутово-романтичних композицій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бокшай, Й. Предисловие / Й. Бокшай // Изобразительное искусство Закарпатья. – М.: Сов. художник, 1973. – С. 3-4. – Текст рос., укр., англ., угор. та чес. мовами.

2. Молева, Н. М. Школа Антона Ашбе: к вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX-XX вв. / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – М.: Искусство, 1958. – С. 96.

3. Островський, Г. Корни и Крона / Интернационализм как основа формирования и развития национальной художественной культуры. Высшая школа. Г. Островський, А. Попов. – Высшая школа., 1989. – 175 с.

4. Садварі В. Живописець чистої води // Прапор перемоги. – 1981. – 23 травня, С. 3.

5. Тихомиров, А. Искусство Венгрии XIX–XX вв. / А. Тихомиров. – М., 1961. – 183 с.

6. Alexa, T. Centrul artistic Baia Mare 1896-1996 / T. Alexa, T. Moldavan, M. Musca. – Baia Mare, 1997. – 448 s.: ill. – Текс англ, рум. мовами.

7. Németh, L. Hollósy Simon / Lajos Németh // És kora művészete. – Budapest, 1956. – 163 c.

8. Művészeti lexikon: Hollóssy Simon / Nagybányai művészetelep. s. 531. Radocsay, D. Hollosy Simon Leveleiből. A magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve / Radocsay Dénes. – Budapest: Művelt Nép Kőnyvkiado, 1951. – C. 180.

9. Szöllősy, T. 'Hollósy Simon' Máramorosban / Tibor Szöllősy, Simon Hollósy. – Budapest: NKA, 2008 – 107 s.

10. Zatloukal, J. U vỳtvarnikú na Podkarpatskė Rusi / J. Zatloukal // Podkarpatská Rus / red. Dr. J. Zatloukal. – Bratislava, 1936. – S. 234-238.

УДК 374:376.130.2

КОСТЮК Л. К.,
кандидат історичних наук, доцент,
Рівненський державний гуманітарний університет,
м. Рівне, Україна

ЖИТТЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ХУДОЖНИКА ГЕОРГІЯ КОСМІАДІ У РІВНОМУ В 1916-1940-Х РОКАХ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Костюк Л. К. Життя та діяльність художника Георгія Косміаді у Рівному в 1916-1940-х роках: культурологічний аспект. Розглядається участь Георгія Петровича Косміаді (1886-1967) в культурному просторі Волині (Рівне) у 1916-1940-х рр. Аналізується неординарність мистецького таланту і організаторські здібності Г. Косміаді. Спадщина Г. Косміаді (більше 5000 картин) нині вписується у контекст історії мистецтва ХХ століття.

Ключові слова: Георгій Косміаді, художник ХХ століття, виставки, Рівне, Волинь.

Костюк Л. К. Жизнь и деятельность художника Георгия Космиади в Ровно в 1916-1940-х годах: культурологический аспект. Рассматривается участие Георгия Петровича Космиади (1886-1967) в культурной жизни Волыни (Ровно) в 1916-1940-х гг. Анализируется неординарность художественного таланта и организаторские способности Г. Космиади. Наследие Г. Космиади (более 5000 картин) в настоящее время вписывается в контекст истории искусства ХХ века.

Ключевые слова: Георгий Космиади, художник ХХ века, выставки, Ровно, Волынь.

L.K.Kostiuk. G. Kosmiadi's life and activities in Rivne in 1916-1940 th: cultural aspect. The active participation of Georgii Petrovich Kosmiadi (1886-1967) in the cultural space of Volyn (Rivne) in 1916-1940. Extraordinary artistic talent and G. Kosmiadi's organizational skills are analyzed. G. Kosmiadi's heritage (more than 5 thousand painting) fits into the context of art history of XX century today.

Keywords: Georgii Kosmiadi, an artist of the twentieth century, exhibitions, Rivne, Volyn.

© Костюк Л. К., 2015

Постановка проблеми. Художник Георгій Петрович Косміаді (1886-1967) належить до тих художників-одинаків, котрі попри усі випробування долі залишалися вірними мистецтву. Відірваний від рідної землі обставинами складного ХХ століття Георгій Косміаді зумів створити понад 5 тисяч різнопланових картин. Нині їх значна частина зберігається у Гамбурзі, в приватному архіві дочки художника Надії Саннов-Косміаді. Багато робіт розійшлося по аукціонах, і тепер їх можна знайти у збірках приватних колекціонерів світу. У 2010 р. після чергової московської виставки Надія Георгіївна 500 картин батька передала Будинку російського зарубіжжя ім. Олександра Солженіцина. Рівненський обласний краєзнавчий музей та Рівненська українська гімназії стали першими осередками, де з 1990-х років після передачі частини архівних документів та 276 картин Георгія Косміаді, розпочалося ґрунтовне вивчення спадщини митця.

Безперечно, постать Георгія Косміаді для культури й мистецтва Волині є унікальною та потребує ґрунтовних досліджень. Вивчення діяльності Георгія Петровича дасть змогу зрозуміти суть розвитку культурно-мистецького середовища міста у міжвоєнні 1920-1930-і роки. Ця проблема набуває особливої актуальної ваги у нинішніх умовах військових дій на Сході України, оскільки етнізм як Vita minima (за Миколою Шлемкевичем) є шлях животіння і жалюгідно-безперспективного виживання, а Vita maxima спрямована на боротьбу за докорінну зміну ситуації. У культурологічному сенсі Vita maxima є, закономірною життєвою матрицею Георгія Косміаді. Адже він зреалізував себе у Рівному не лише як педагог і художник, але й як організатор культурного простору міста у 1916-1940-х роках і тим самим зробив його привабливим для багатьох мешканців.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання життя та діяльності художника Г. Косміаді уже знайшли відображення в історіографії Волині. Значний матеріал про його педагогічну та мистецьку діяльність проаналізований у статтях Олени Прищепи [15], Ольги Чернюшок [16], Ольги Юрчук [17], Наталії Кожушко [8], Лариси Костюк [9-11] та інших [1; 2]. Але нині з'явилися нові документи, які проливають світло на постать Георгія Косміаді. Мова йде про видання «Георгій Косміаді: життя і творчість у документах. Збірник документів у 2-х томах» [4-5]. Існує необхідність у контексті цих документів подати наукову розвідку про ту культурологічну місію, яку виконав Г. Косміаді в м. Рівному.

Метою нашого дослідження є характеристика постаті Георгія Косміаді в освітньому та культурно-мистецькому середовищі Рівного в 1916-1940 роках у площині культурологічного аналізу. Саме ці роки життя виявилися визначальними у його становленні як педагога і як художника. Значна увага у статті приділена вчительській та виставковій діяльності Г. Косміаді, оцінці його творчої активності владними структурами Польщі тощо. Важливими аргументами у дослідженні виступають нещодавно опубліковані документи із приватного архіву родини Косміаді [3; 14].

Г. Косміаді. Фото 1921 р.

Народився Георгій Косміаді 24 березня 1886 р. в місті Нальчик у родині, де переплелися грецькі та російські корені. Грек за походженням, росіянин за культурою, найбільшу частину життя прожив у Росії та Німеччині, але своєю батьківщиною Г. Косміаді вважав Волинь і місто Рівне. Адже тут він був бажаним та щасливим, а також зумів зреалізувати свої мрії і задуми щодо естетичного виховання молодого покоління рівнян.

Нагадаємо, що після завершення навчання на архітектурному відділенні Державної технічної школи в Баку в 1905 р. він у 19-річному віці прибуває в Москву, культурно-мистецьке середовище якої потужно вплинуло на становлення його як митця. Він навчався живопису у відомих художників Валентина Сєрова і Єгора Хруслова. У Москві Георгію Петровичу пощастило працювати під керівництвом Миколи Квашніна – архітектора модерної Москви і нащадком поета Олександра Пушкіна по лінії Квашніних-Самаріних. Георгій Косміаді здійснював нагляд за ремонтом будівель Кремля. Як засвідчують документи, він бездоганно виконував свої професійні функції, відповідально ставився до будь-яких доручень [4: 38-39]. Микола Квашнін мав великий вплив на Георгія Косміаді. Він зумів ввести молодого художника в коло своїх друзів та творчі студії Москви. Там Г. Косміаді познайомився із композитором Сергієм Рахманіновим. Виставляв свої роботи разом із Іллею Рєпіним. Був членом московських художніх студій та Товариства вегетаріанців, де познайомився із своєю майбутньою дружиною Бригіттою-Фрідою Геєрман – німкенею, рід якої веде свою історію від гугенотів.

У силу історичних обставин Першої світової війни Георгій Косміаді опиняється у місті Рівне. У Посвідченні Всеросійського Союзу Міст допомоги хворим і пораненим воїнам від 25 липня 1916 р. вказується, що начальник будівельного загону Г. П. Косміаді знаходився на службі в Комітеті Північного фронту з 8 липня 1915 р. по 25 липня 1916 р. [4: 59]. В іншому Посвідченні, виданому Г. Косміаді 3 квітня 1918 р., зазначається, що він працював начальником Волинського Санітарно-технічного загону № 6 Всеросійського Союзу Міст допомоги хворим і пораненим воїнам Південно-Західного фронту з 27 липня 1916 р. (час його створення) по 1 березня 1918 р. (час ліквідації) [4: 66-67]. За відмінну службу і сумлінну працю Г. П. Косміаді нагородили орденом Св. Станіслава III ступеня [4: 52-53].

У нещодавно опублікованій збірці документів «Георгій Косміаді: життя і творчість у документах» знаходимо ще одну довідку, видану за підписом бургомістра Рівного від 8 липня 1921 р. У ній підтверджується, що «…художник Косміаді Георгій, син Петра, проживає у м. Рівне від липня 1916 року…» [4: 86-87]. Отож, як керівник будівельного загону під час Першої світової війни потрапляє на Волинь, до нього приїжджає дружина, і вони змушені були залишитися у Рівному на невизначений термін.

Перша мирна діяльність Георгія Косміаді у Рівному – педагогічна. У дослідженнях називають різні дати початку його вчительської праці: і 1918 р., і 1919 р. [8; 17]. Але аналіз комплексу усіх документів із архіву родини Косміаді засвідчує інший факт: 6 травня 1932 р. у Рівному відбулося святкування 15-річчя художньо-педагогічної діяльності Георгія Косміаді [4: 234-238]. У документі вказується на те, що Г. Косміаді розпочав свою педагогічну працю у Рівненському 8-класному Комерційному училищі як класний наставник з 1917 року. За увесь період життя у Рівному аж до 1940 р. (від'їзд до Німеччини) Георгій Косміаді працюватиме в усіх п'яти навчальних закладах освіти, де тільки можна було влаштуватися. Його педагогічна система була спрямована на всебічне розкриття творчого таланту дітей. Разом із ними він розписував декорації до вистав, які ставилися в Палаці Любомирських у Рівному, випускав рукописні журнали «Естетичний вісник» та «Зелений гамір», організовував виставки творчих робіт.

Незайвим буде наголосити, що з перших кроків діяльності Георгія Косміаді у Рівному його спри-

ймали як росіянина. У цьому контексті варто звернутися до тої оцінки, яку подає Ірина Куліш-Лукашевич – внучка волинського поета і педагога Івана Куліша – у книзі «Поиски и находки: из истории русского движения на Волыни в 20-30-х гг. XX в.». Ось як про це пише автор книги: «Він буде працювати викладачем малювання в усіх гімназіях міста, таким чином маючи великий вплив на естетичне виховання молоді…

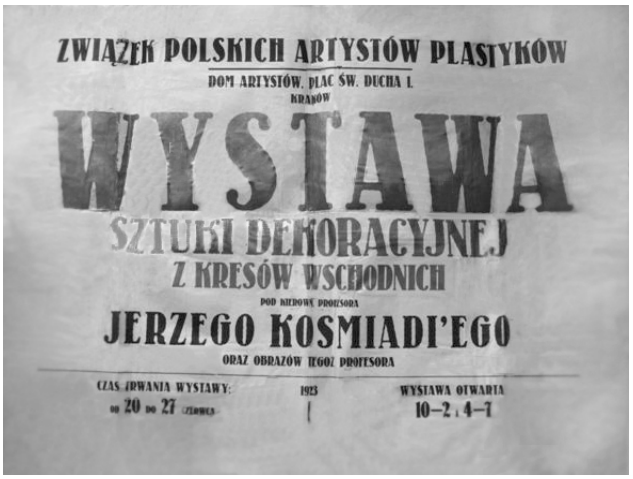
Він – організатор виставок, літературних вечорів, режисер спектаклів, що відбуваються в замку Любомирських в Рівне. В архіві Івана Куліша збереглася книга «Чтец-декламатор» з автографом Г. Косміаді і його замітками, які дають уявлення про літературні уподобання художника, дозволяють осягнути, як складалися програми вечорів…» [8: 22].

Варто наголосити, що будучи членом Російського Православного Благодійного Товариства (організоване у місті в 1923 р. і існувало до 1939 р.), Георгій Петрович Косміаді разом із іншими інтелігентами міста (баронеса О. Штейнгель, поети О. Кондратьєв, Є. Владіміров, О. Май, К. Оленін, В. Сорокіна) брав активну участь у засіданнях літературного гуртка, обговоренні нових творів рівненських поетів [12: 21-23]. Отож, у культурно-мистецькому середовищі Рівного Георгій Петрович сприймався як знавець російської літератури та її популяризатор.

Як видно із документів, вчитель Г. Косміаді доклав багато зусиль у розвиток російської культури та російської гімназії у Рівному і значився в офіційних польських документах як росіянин. Але нині в біографії Г. Косміаді наявні сторінки, що потребують уточнення і більш скрупульозного аналізу. Разом з тим, є достатньо документів, щоб скласти картину його педагогічної та творчої діяльності у Рівному. Деякі дослідники вважають, що живучи в міському поліетнічному середовищі, Г. Косміаді вимушений був шукати в ньому свою власну нішу [15: 168]. Можна погодитися з такою думкою, якщо вирвати із контексту життя художника лише волинський період його діяльності.

Вивчаючи інші сторінки життєтворчості Г. П. Косміаді, ми вважаємо, що активність, наполегливість і відповідальність у всьому – характерна риса Георгія Петровича, яка була вироблена ще з юності. У свої майже 30 років Георгій Петрович приїхав до Рівного людиною із сформованими життєвими установками: чесно і наполегливо працювати, а в ту справу, яку робиш, вкладати душу. Такі риси характеру як працьовитість і відданість улюбленій справі завжди дозволяли Г. Косміаді з гідністю виживати у складних обставинах життя. Варто погодитися, що висока вимогливість до себе і відповідальність за сім'ю спонукали Георгія Петровича багато працювати. Це видно із перших кроків його творчої діяльності на Волині. Влітку 1918 р. у Рівному відбулося дві події, які викликали жвавий інтерес у середовищі рівненської інтелігенції. Це були художні вечори за прикладом проведення вечорів «Пісні душі» у Москві. На афішах значилося ім'я відповідальної особи цих вечорів – Члена Московської Художньої Студії «Сад Слова» Г. П. Косміаді [4: 70-71].

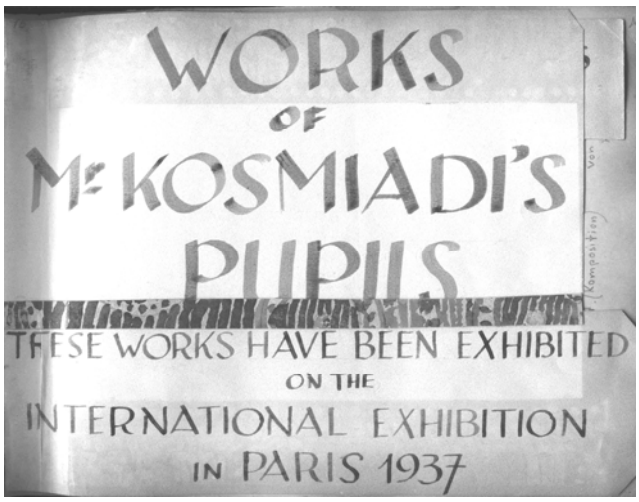
Один із вечорів 27 липня 1918 р. мав назву «Вечір радості», а інший – 10 серпня 1918 р. – «Вечір смутку». Цілеспрямованість вечорів виражалася в програмах, де на вечорі радості в старому замку князя Любомирського звучала музика Баха, Гріга, Глієра, Шопена, Чайковського та інших композиторів світового значення у виконанні А. Гальперина (рояль), І. Карашевського (орган), В. Карпіловського (віолончель), Ш. Шкаровського (скрипка). Під акомпанемент В. Лессіга звучав спів М. Лессіг. А читав уривки із творів В. Короленка, К. Бальмонта Георгій Косміаді. Ідентично був зорганізований другий вечір із вибором художніх творів, що виражали річище смутку.



Афіша виставки робіт Г.Косміаді. Краків, 1923 р.

Афіша виставки-продажу робіт Г.Косміаді. Рівне, 1927 р.

Із афіш художніх вечорів відомо, що вони були благодійними і проводилися на підтримку діяльності Рівненської міської бібліотеки ім. В. Г. Короленка. Ось яку оцінку Георгію Косміаді та зорганізованим ним же вечорів 1918 р. у Рівному подає історик Олена Прищепа: «Документальні матеріали колекції Г. Косміаді зі збірки Рівненського обласного краєзнавчого музею засвідчують, що митець мав потужний творчий потенціал» [15: 168].

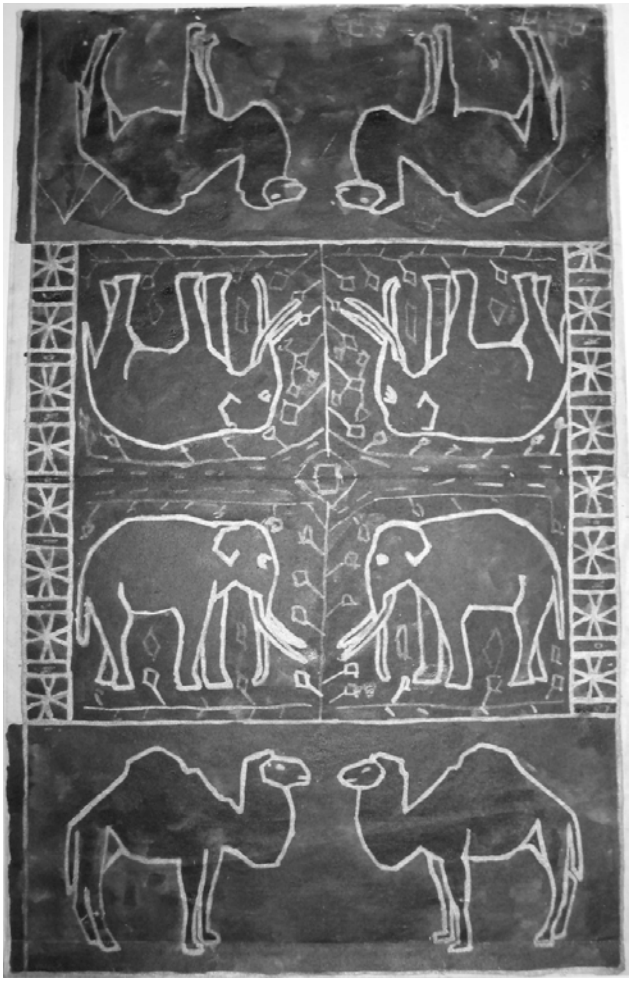


Афіша виставки картин учнів Г.Косміаді. Париж, 1937 р.

У річищі виставкової діяльності, яка розпочалася із московських експозицій, у Рівному Георгій Косміаді також заявляє про себе як професіонал. Але про перші виставки 1917-1918 рр. на волинській землі поки що нічого не відомо. На нашу думку, інформацію про них варто знайти, оскільки така діяльна натура, як Г. Косміаді не могла упродовж 2-х років не виставлятися. Разом з тим, в архіві Н. Г. Саннов-Косміаді в Гамбурзі зберігається фотографія із власноручним записом Георгія Петровича на зворотному боці: «Выставка 1919 в Комм. учил. в Ровно около кураториума» [4: 73]. На фото зображений фрагмент виставки, де експонуються роботи Г. Косміаді з улюбленими сюжетами художника: собори Кремля, волинські та російські краєвиди.

Наступна виставка робіт Г. Косміаді була презентована жителям м. Рівного у період з 8 по 13 квітня 1920 р. Із «Каталогу Виставки картин і рисунків членів Естетичного Гуртка при Рівненському Комерційному Училищі» дізнаємося про 16 експонованих робіт: «Тиша», «Із минувшини. Москва XV століття», «Іменини маркізи», «Золотий вечір», «Біля мого вікна», «Надвечір'я», «Із кавказьких спогадів. Казбек», «На день Трійці», «Після дощу», «Літній день», «Біля колон» та інші [4: 74-75]. Як наголошує дослідниця Ольга Юрчук: «…щороку навесні Естетичний Гурток влаштовував виставки картин і художніх робіт учнів усіх навчальних закладів м. Рівне. Такі виставки були важливою мистецькою подією в житті нашого міста» [17: 230].

Згадані вище роботи Г. Косміаді були презентовані на виставці разом із роботами учнів 1-7 класів РКУ – членів Естетичного Гуртка, а також деякі роботи учнів із інших навчальних закладів, що були відібрані на виставку на конкурсній основі. У двох інших кімнатах – роботи художників М. Барановського, М. Борушека, Б. Коржанського, К. Кушелєвського, Д. Литвиненка та інших, усього 139 картин митців. Аналізуючи назви робіт, можна стверджувати, що на виставці знайшлося місце для усіх художників, незалежно від національного походження. Тут були представлені сюжети із Першої світової війни, фінські, полтавські етюди, портрети євреїв, польські, волинські краєвиди тощо.



Малюнок «Звірі» учня Г.П.Косміаді А. Сокальського

Варто звернути увагу на ще одну важливу рису виставкової діяльності Г. Косміаді у м. Рівному. Кожного дня на виставці членів Естетичного Гуртка відбувалися концерти і звучала музика. Той факт, що виставки картин супроводжувалися музикою – це факт, який підтверджує творчий почерк Г. Косміаді. Справжній меломан Георгій Петрович ще з московського періоду своєї юності виніс розуміння взаємозв'язку музики і кольору. Порухи пензля на картинах Г. Косміаді ніби існували в гармонії із музичними композиціями.

Відчуття прекрасного, естетичні переживання, співпереживання кольором і музикою – такі важливі почуття прагнув виховати учитель у своїх рівненських вихованців. І йому це вдалося. Ніла Петрова – журналістка російського часопису «Иные берега» – після відвідин виставки картин Георгія Косміаді в Будинку російського зарубіжжя імені Олександра Солженіцина в Москві (2010), зробила зауваження щодо життя художника в Рівному: «Тут Г. П. Косміаді створив особливий світ, до якого залучив населення міста і життям своїм доказав, як багато може зробити одна людина» [13: 121]. Він зумів згуртувати навколо себе талановитих учнів, творчо мислячих вчителів та неординарних особистостей міста, які попри усі негаразди міжвоєнних 1920-1930-х рр. разом творили освітню й культурно-мистецьку ауру Рівного.

Звичайно, сьогодні складно відтворити повноцінну картину педагогічної та творчої діяльності Косміаді у місті Рівне. Але збережені документи, які знаходяться у приватному архіві родини Косміаді, належним чином дозволяють скласти певну мозаїку волинської сторінки його творчості. Одна із фотографій засвідчує, що Г. Косміаді мав виставку власних робіт у 1921 р., на якій серед інших картин була представлена робота достатньо великих розмірів із зображенням замку князя Любомирського [4: 75]. В експозиції виставки вона розміщена як ікона в кутку зали.

Про масштаби творчої діяльності вчителя і учнів промовляють два фото того ж року. Вони фіксують Г. Косміаді з учнями серед розписаних тканин та ескізів візерунків, якими устелена підлога і стіни класу [4: 76]. Вражає багатство виконаних робіт, стилізація та витонченість орнаментів на них. Ці роботи мали практичне значення, оскільки невдовзі їх придбає одна з найбільших мануфактур в Сілезії, щоб виткати за цими взірцями візерунки на своїх виробах.

Низка документів 1922 р., а це здебільшого статті із газет, засвідчують проведення щорічної весняної 4-ої виставки робіт членів Естетичного Гуртка при Рівненському комерційному училищі, яка відбувалася 14-20 квітня у приміщені навчального закладу по вул. Шосейній, №38 [4: 92-93]. Так, газета «Волынское слово» відмічала: «Виставка була надзвичайною, оскільки вона показала, яких успіхів можна досягти, вміючи передавати любов до мистецтва учням, частина з яких ще зовсім діти… Більшість складених ними композицій, мотивів для декорацій, килимів, обкладинок і бордюрів вражають як своєю колористикою, так і замислом і красою рисунка… Звичайно, усе це можна приписати лише невтомній енергії і особливому таланту викладача училища... художника Косміаді» [7].

У липні 1922 р. понад 100 робіт учнів Рівненського комерційного училища та польської Державної гімназії у Рівному, виконані під керівництвом вчителя малювання Г. Косміаді, експонувалися у Кракові. У своєму відгуку на виставку ректор Краківської академії мистецтва відзначав високий рівень учнівських робіт, який було досягнуто «…за умови вмілого художнього керівництва, енергії, захопленні мистецтвом, а також при великій обізнаності дитячої душі, яку п. Косміаді, без сумніву, вкладає у свою працю. Результат цієї діяльності є дуже позитивний з художньої точки зору… має велике культурне та економічне значення…» [4: 94-95].

Через рік, у червні 1923 р., переглядаючи роботи учнів Г. Косміаді на виставку, професура Краківської академії мистецтва у листі до вчителя писала: «Представлені праці… відзначаються надзвичайною оригінальністю декоративних мотивів та колористичним розмаїттям» [4: 106-107]. Під час виставки польська преса щиро підтримала Г. Косміаді. У статті «Oryginalna Wystawa Prac Rysunkovo-Dekoracyjnych», розміщеній на шпальтах газети «Glos Narodu» за 23 червня 1923 р., відзначалося: «Те, що ми можемо бачити на виставці, породжує почуття гордості за ті малярські здібності, які має молодь зі східних рубежів, де певну роль відіграють впливи народної творчості, візантійські традиції» [4: 110-111]. Така ж висока оцінка праці Г. Косміаді і таланту рівненських учнів була дана в статті «Wystawa Sztuki Dekoracyjnej z Kresow Wschodnich» в газеті «Nova Reforma» в №119 за 1923 р.: «Виставка свідчить не тільки про велику працю керівника, але також і про талант наших дітей» [4: 112-113].

Портрет Бригітти-Фріди Косміаді, написаний учнем гімназії Ч. Кур'ятто

Результатом виставкової діяльності Г. Косміаді у цей період був відбір 50 малюнків його рівненських учнів і учениць для зібрання галереї в Академії мистецтв у Кракові, а також 80 малюнків для колекції державної школи художнього ремесла у Кракові [4: 114-117]. Це було достатньо високе визнання в Польській державі праці вчителя із Рівного Георгія Косміаді.

В основі його педагогічної діяльності лежала методика співпраці вчителя і учнів, що базувалася на розвитку креативного начала із заломленням його на всебічний розвиток особистості та формування в учнів гармонійного сприйняття світу. Ці якості морально-етичного порядку, які були відшліфовані на уроках Г. Косміаді в усіх без винятку навчальних закладах освіти (і польських, і єврейських, і російських, і українських) – залишилися визначальними у душах його учнів на усе подальше життя.

Учні Георгія Петровича, які нині живуть у Рівному, згадують про його толерантність у навчанні дітей та педагогічну мудрість. «Після виконання етюда, в який я вклав усю свою душу і розум, Георгій Петрович мене похвалив за старанність, а потім

сказав, що художника з мене не вийде, а будівельник буде прекрасний», – згадує учень 1936 р. Рівненської української гімназії Василь Прокопчук [6].

В одній із статей О. Прусевич підкреслив велике значення тої системи навчання, яку Георгій Косміаді виробив упродовж якихось перших 5 років вчителювання у навчальних закладах міста: «У Рівному уроки малювання розпочинаються з першого класу. Діти починають компонувати прості візерунки для шпалер. Особливо полюбляють компонувати т.зв. «вибух» (військовий мотив) – від середини щось розлітається, ніби вибуховий матеріал. З другого класу до цього додається стилізація з натури, з природи (звіри, птахи, квіти, фрукти). Діти полюбляють малювати яблука і павуків. У третьому класі – завдання з кольору, цілі барвисті композиції, в яких використовуються пір'я пав і квіти. У четвертому класі робиться акцент на форму. Крім того, навчання лінійної перспективи, оригінальні роботи зі стилізації птахів і звірів у рівних лініях. У п'ятому класі – перспектива лінійна і повітряна, виконання одноколірних завдань. У трьох старших класах – малювання з натури, зображення предметів у русі. Такою є програма того професора, дуже своєрідна і оригінальна» [4: 124,127].

Нинішня колекція малюнків учнів Г. Косміаді, що була передана Надією Саннов-Косміаді у кінці XX століття у фонди Рівненського обласного краєзнавчого музею, також засвідчує філігранну роботу педагога із дитячими душами. Праця Г. П. Косміаді на педагогічній ниві повсякчас знаходилася у полі зору департаменту мистецтва Міністерства Віросповідань та Громадської освіти у Варшаві, яке висловлювало вдячність за організацію виставок робіт учнів. І на підтвердження цього – висновок директора приватної гімназії з польською мовою викладання, який він висловив у свідоцтві № 985 від 23 червня 1924 р.: «…протягом своєї роботи п. Косміаді Георгій проявив себе як талановитий вчитель, який зумів викликати в учнів любов до краси і втримати предмет малювання на високому рівні. Як вихователь, п. Косміаді Георгій проявив діловитість і утримував у довіреному класі належний порядок. Діяльність Косміаді Г. була дуже результативною для закладу» [4: 134-135].

Через місяць, 14 липня 1924 р., ректор та професура Краківської академії мистецтва високо оцінили вчительську працю Г. Косміаді, який надіслав до закладу роботи своїх учнів. Вони підкреслювали наступне: «Величезна кількість цих робіт, оригінальність оформлення і колористика свідчать про незвичайну енергію, працелюбність і педагогічну обдарованість пана Георгія Косміаді. Професори, що підписалися, вважають, що розпочата діяльність заслуговує на найбільшу підтримку – особливо з огляду на дуже цікавий своїми кольорами елемент пограничного мистецтва, наявність якого повністю відповідає традиціям польської культури» [4: 136-137]. Така оцінка об'єктивна і відповідає дійсності. Адже на Волині художник закохується в українське образотворення, особливо у вироби народного мистецтва. Його до глибини душі хвилюють візерунки на вишитих сорочках, в знаках яких він черпав натхнення із космосу прадавніх українців та відчував подих трипільської давнини. Георгій Петрович щиро полюбив декоративні візерунки на керамічних та дерев'яних виробах. Зауважимо, що саме у цей період художнє сприйняття Г. П. Косміаді розвивалося на кращих традиціях народного мистецтва Волині та Полісся.

Визнанням вчительської праці та мистецького хисту Г. Косміаді були неодноразові виставки робіт його учнів не лише у Рівному, а й у Луцьку, Варшаві та Кракові (1923-1937). Сам Георгій Петрович також бере активну участь в усіх художніх виставках того часу (Рівне, Луцьк, Варшава) і отримує дипломи, похвальні листи та медалі визнання. В газетах публікуються схвальні відгуки: «Як на порівняно молодого художника, його мистецький доробок вражаючий. Незабаром Косміаді їде до Парижа, куди забирає частину своїх, а також учнівські роботи» [4: 164-165]; «Пан Косміаді талановитий митець» [4: 256-257] та інші.

Безперечно, період 1916-1940-х рр. у житті Г. Косміаді був дуже складний. Це постійні хвилювання щодо майбутнього своєї сім'ї, це смерть сина Юри, який прожив усього неповний рік, це намагання виїхати до Грузії чи до Німеччини… Це врешті решт вирішення життєвої проблеми – заробляння грошей на хліб насущний. Цей період життя у Рівному Георгій Косміаді прожив із великою творчою напругою. Разом із учнями він провів десятки виставок, щоб на виручені кошти допомагати найбіднішим учням гімназій (найбіднішими були діти українців із навколишніх сіл). Писав ікони для гімназійної церкви Св. Юра, оздоблював малюнками Євангеліє.

Картина Г. П. Косміаді «Почаїв». 1941 р.

Картина Г. П. Косміаді «Поля навколо Гамарні». 1942 р.

Але найбільшого тріумфу творчої праці Георгій Космiаді здобув у 1930-х роках, коли малюнки його учнів та його власні роботи експонуються на багатьох виставках на теренах Польщі. Багатство декоративних мотивів, розмаїття сюжетів та барвистість кольорової гами учнівських робіт професора Г. Космiаді з Рівного вразять Європу і на Міжнародній виставці 1937 року в Парижі (галузь «Мистецьке вдосконалення») [4: 270-271]. На виставку було відібрано 67 дитячих робіт, які засвідчували результати 20-літньої педагогічної праці вчителя та його неординарний талант художника.

З приходом Радянської влади на Західну Україну у вересні 1939 р. залишатися в Рівному для родини Г. Космiаді було небезпечним. Тому вони подали документи на виїзд до Німеччини, де проживали родичі дружини Бригітти-Фріди. Хоча 26 жовтня 1939 р. Ровенський повітовий відділ народної освіти засвідчив, що Георгій Космiаді є керівником художньої школи м. Рівного (це була мрія вчителя) [4: 296], все ж таки від'їзд був неминучим. 28 січня 1940 р. сім'я Космiаді покидали Волинь і їхали у невідоме майбутнє [4: 300].

Ймовірно, якби не Друга світова війна, в результаті перипетій якої родина Георгія Космiаді опинилася у Німеччині, талант його як художника не був би таким вражаючим. Попри усі негаразди, Георгій Петрович в еміграції багато працював і створив тисячі пейзажів, сакральних сюжетів, монотипій. Але майже за чверть свого перебування на Заході він так і не став західноєвропейським митцем. Адже найближчою до серця Г. Космiаді була його східна батьківщина. Помер художник у Гамбурзі 22 травня 1967 р. вранці, спокійно читаючи у кріслі газету російських емігрантів «Новое слово».

Сьогодні він повертається своїм доробком у місто, яке вважав своєю батьківщиною. Пам'ять про нього живе в назві однієї із вулиць Рівного, щорічна міська мистецька премія носить його ім'я. У недалекій перспективі в місті планується відкриття музею Г. Космiаді, де буде представлена значна частина його живописної спадщини. Георгій Петрович у своїй творчості зумів уміло поєднати імпресіоністичне начало із жагою легкої експресивності. Він писав темперою – однією із старовинних технік письма, яка існує ще з часів давніх цивілізацій. Пастозність темпери на картинах Г. Космiаді створює ефект присутності людини у храмі: настільки вишукано і тонко передає митець розуміння Вічності [3].

У його картинах збереглася загадка старих майстрів, які своїм пензлем могли виразити глибину людської душі. Колорит його картин базується на тоновому контрасті кольорів холодного діапазону. Він майстер незвичний колірних сполучень, які вражають своєю таємничістю та містичністю. Чого лишень варті його стронцієві спалахи в пейзажному живописі. Ретельно вивірені митцем сполучення пастельно-серпанкового із акцентами сіро-фіолетового визначають пластичну осмисленість і конструктивну логіку картин, запам'ятовуються і глибоко хвилюють душу. Нині його художня спадщина вписується у контекст історії мистецтва ХХ століття.

Картина Г. П. Космiаді «Дорога в Олександрію». 1955 р.

Висновки та перспективи. Підсумовуючи, варто наголосити, що період з 1916 р. по 1940 р. художник Георгій Петрович Космiаді прожив у Рівному із великою творчою напругою. Маючи досвід спілкування з московським художнім середовищем, зумів репрезентувати себе як інтелігент і знавець російської культури. Йому вдалося багато зробити у Рівному: організувати і налагодити роботу Естетичного Гуртка, провести благодійні вечори, театральні вистави, випустити у світ рукописні збірки творів своїх вихованців, підготувати цілу низку художніх виставок, допомагаючи найбіднішим учням шкіл, де він працював. Він зумів згуртувати навколо себе талановитих дітей, творчо мислячих вчителів та неординарних особистостей міста.

Попри те, що він не був українцем, його все ж таки визнали в культурно-освітньому середовищі Рівного як вишуканого художника і як прекрасного вчителя. Його полюбили за професіоналізм вчительської праці, за вміння спілкування із усіма, за широку і добру натуру, за прекрасні картини, за щире і відкрите серце. Саме завдяки таким особистостям, які ставили в контекст своєї діяльності ідеї Vita maxima, і творилася культурно-мистецька аура Рівного в той складний період міжвоєнної історії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: митці, художні колективи та організатори культурно-мистецького життя краю : Монографія / С. Виткалов. – Рівне : Дятлик М., 2014. – 362 с., іл.
2. Доброчинська В. А. Рівненська українська гімназія: сторінки минулого та сьогодення / В. А. Доброчинська // Сім днів. – 2008. – 19 вересня.
3. Георгій Косміаді. Каталог художніх робіт із фондів Народного музею історії Рівненської української гімназії та Рівненського обласного краєзнавчого музею / Укладачі: Н. Р.Тарасевич, Л. К. Костюк, Л. В. Шлапак, О. А. Бурець, Ю. Є. Климюк. – Рівне: «Бліц», 2006. – 311 с.
4. Георгій Косміаді: життя і творчість у документах. Збірник документів у 2-х томах / Укладачі Н. Тарасевич, Л. Костюк. – Рівне: ПП ДМ, 2009. – Т.1.–- 304 с.
5. Георгій Косміаді: життя і творчість у документах. Збірник документів у 2-х томах / Укладачі Н. Тарасевич, Л. Костюк. – Рівне: ПП ДМ, 2009. – Т.2. – 356 с.
6. Записано зі слів Василя Гнатовича Прокопчука 25.03. 2013 р., м. Рівне.
7. Итоги Художественной Выставки // Волынское Слово. – 1922. – 26 апреля.
8. Кожушко Н. Георгій Косміаді та рівненські навчальні заклади. 1917-1940 рр. / Н. Кожушко // Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. Випуск V (190 років від дня народження Миколи Костомарова). – Рівне: Перспектива, 2007. – С. 53–55.
9. Костюк Л. К. Георгій Петрович Косміаді: життя та особливості художньої системи / Л. К. Костюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Зб. наук. праць: НЗ РДНУ. Вип. 14. – Рівне: РДГУ, 2008. – С. 184–189.
10. Костюк Л. К. Постать Георгія Косміаді в культурно-освітньому середовищі м. Рівного кінця 1910-початку 1920-х років / Л. К. Костюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. НЗ РДНУ: у 2-х т. – Рівне : РДГУ, 2011. – Випуск 17. Том І. – С. 310–315.
11. Костюк Л. К. Виставкова діяльність Георгія Косміаді на Волині у 1920-х роках / Л. К. Костюк // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 22. – Львів, 2012. – С. 315–327.
12. Кулиш-Лукашевич И. Поиски и находки: из истории русского движения на Волыни 20-30-х гг. XX в. / И. В. Кулиш-Лукашевич. – Ровно, 2010. – 226 с.
13. Петрова Н. Возвращение Н.Петрова // Иные берега. Журнал о русской культуре за рубежом. – 2010. – №2-3 (18-19) – С.121.
14. Приватний архів Н.Г.Саннов-Косміаді // «Atelier Kosmiadi». Legienstr. 8 a, 22111 Hamburg.
15. Прищепа О. Г. Косміаді та культурно-освітнє середовище Рівного доби української національно-демократичної революції 1917–1920 рр. / О. Прищепа // НЗ ВДПУ імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія. Випуск XI. За матеріалами II Міжнародної наукової конференції «Національна інтелігенція в історії та культурі України у XIX-XXI століттях». 26–27 жовтня 2006 року. – Вінниця, 2006. – С. 166–170.
16. Чернюшок О. Художньо-педагогічна спадщина Г. Косміаді: погляд сучасності / О.Чернюшок // Духовно-творчий потенціал студентської молоді: психолого-педагогічні проблеми формування та реалізації. Матеріали III Всеукраїнської науково-методичної конференції. 18–20 травня 2006 року. – Рівне: РДГУ, 2006. – С. 162–164.
17. Юрчук О. Естетичний Гурток Георгія Косміаді в Рівному / О. Юрчук // Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. Випуск IV (Матеріали наукової конференції 25–26 жовтня 2006 року). – Рівне: Волинські обереги, 2006. – С. 229–232.

УДК 7.074 (477)

ПЕТРАШИК В.,
кандидат мистецтвознавства,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
м. Київ, Україна

КОЛЕКЦІОНУВАННЯ В УКРАЇНІ: КОРОТКИЙ ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС

Петрашик В. Колекціонування в Україні: короткий історичний екскурс. У статті подано короткий історичний екскурс колекціонування в Україні з XVIII – до другої половини XX ст. Розкривається діяльність історичних осіб, а також сучасників, що відіграли доленосні ролі в історії формування національного культурного надбання, музеїв та колекцій.

Ключові слова: колекція, музей, експонат, документ, твір, епістолярій, мистецтвознавець.

Петрашик В. Коллекционирование в Украине: краткий исторический экскурс. В статье дан краткий исторический экскурс коллекционирования в Украине с XVIII – до второй половины XX в. Раскрывается деятельность исторических лиц, а также современников, сыгравших судьбоносные роли в истории формирования национального культурного достояния, музеев и коллекций.

Ключевые слова: коллекция, музей, экспонат, документ, произведение, эпистолярий, искусствовед.

Petrashyk V. Collectibles in Ukraine: Brief historical overview. This article provides a brief historical overview of collectibles in Ukraine XVIII - the second half of the XX century. Reveals the activities of historical figures and contemporaries who played a crucial role in the formation of national cultural heritage, museums and collections.

Keywords: collection, museum, exhibit, paper work, correspondence, art historian.

© Петрашик В., 2015

Постановка проблеми. Відомо, що документальні колекції гетьманів І. Скопропадського та К. Розумовського у XVIII ст. мали цілісний вигляд, хоча зазнавали розпорошення. Великим був архів гетьмана І. Мазепи, який великою мірою загинув після 1708 р. Генеральні старшини, полковницькі династії, шляхетські роди зосереджували фамільні архіви Александровичів, Галаганів, Герциків, Граб'янок, Жученків, Іскр, Кочубеїв, Кулябок, Малам, Марковичів, Милорадовичів, Мовчанів, Полетик, Симоновських, Скаруп, Стороженків, Сулим, Ханенків, Черняків, а крім них, багатьох урядовців Гетьманщини.

Виклад основного матеріалу. Збирання родинних архівів було популярним протягом усього XVIII ст. Вони охоплювали різний характер документів: акти про володіння маєтками, ділові матеріли, господарські книги, листування, родинні захоплення, заповіти на право маєтностей, різного роду державницькі грамоти, розпорядження тощо. Особливої ваги набували документи генеалогічного характеру, про станові права старшин, дворян, козаків.

Зауважимо, що багато архівів гинуло в результаті природних факторів, катастроф (пожежі, повені, вологість і т. д.). Так, в результаті пожежі 1784 р. у Глухові згоріли фонди генеральних канцелярій. Родинні архіви, окрім того, нерідко розпорошувалися, переходили в руки інших власників. Подібне трапилося з документальним зібранням останнього гетьмана К. Розумовського.

Великим фамільним зібранням був архів родини Новицьких, започаткований компанійським полковником Іллею Новицьким наприкінці XVIII ст. Він містив багато державницьких документів, універсали гетьманів Мазепи і Самойловича, різне офіційне листування кількох поколінь Новицьких.

Домашні архіви гинули в силу різних обставин. Так пропав архів родини Кочубеїв, що містив історію полтавського полку, а також родову пам'ять. Такого роду архіви засвідчували увагу старшини до свого генеалогічного коріння.

Листи в архівах зшивалися в окремі зшитки, в яких могли бути окремо виділені історичні документи, різні хроніки, агіографічні твори. Відомою була книга з кулінарними рецептами середини XVIII ст. стародубського полковника І. Кулябки, де були описи виготовлення багатьох наїдків та напитків.

Старшинські, полковничі роди збирали бібліотеки, що зростали разом з родинними документами. На Гетьманщині були знані бібліотеки з рукописами і друкованими книгами Апостолів, Розумовських, Новицьких, Полетик, Марковича, Величка у XVIII ст. щоденник Я. Марковича від 1725 р., фіксує власну книгозбірню 3345 томів.

На Правобережжі і Західній Україні у XVII–XVIII ст. поширені були шляхетські архіви. Землі за «вічним миром» між Москвою і Варшавою (1686) належали Польщі, отже, великі польські землевласники і нагромаджували документи з історії: магнати Вишнивецькі і Мнишки – у м. Вишнівці, Сангушки – у Славуті, Острозькі – в Острозі, Потоцькі – у Тульчині. Отже, в цих магнатських архівах зосереджувалися документи державної ваги, а також особисті, що давали уявлення про життя магнатів, культуру того часу, зокрема, про картинні галереї, бібліотеки, будівництво палаців.

Велике значення мали архіви наукових товариств, що зберігали документи відомих діячів культури. Знаними були колекції Одеського товариства історії та старожитностей (1839), Історичного товариства Нестора-літописця (1872) про документи Київської Русі, XIII ст., історії України. У колекції Наукового товариства ім. Т. Шевченка зберігалися архіви Івана Франка, Барвінських, В. Левицького, О. Федьковича, листи Т. Шевченка, П. Куліша, М. Драгоманова.

Наукові товариства дбали про збирацьку діяльність. Так, заходами імператорського російського військового товариства були зібрані архіви Любомирських з Дубна, кн. Романа Сангушка з Славути, інші архіви шляхти, дворян з Волині, Полтавщини. У Полтавській губернії було понад 300 великих дворянських родів С. Кочубеїв, Стороженки, Милорадовичі, Дарагани, Бутовичі), які мали родинні архіви.

Колекціонували документи вчені, політичні діячі, освічені дворяни, що формували свої історичні збірки, збираючи листи, хронічки, відомості про роди, географічну та господарську інформацію, старі папери. Формування приватних колекцій посилилося з середини XIX ст., коли посилився процес розорення старих поміщицьких родин і старі архіви почали цікавити нових господарів, що мали зацікавлення старими документальними джерелами, історією краю, України, культурою. Отже, в розпорядження збирачів старини потрапляли папери державного значення, гетьманські універсали, церковні, монастирські книжки, відомості про історичних осіб. Формування таких збірок здійснювалося шляхом перепродажі документів, подарунків, різного роду спрямованих або перепродажі документів, подарунків, різного роду спрямованих або випадкових надходжень. Нерідко приватні бібліотеки і архіви становили цілість.

Великим збирачем був відомий історик, етнограф Олександр Маркович, що мав родинний архів у с. Сварків поблизу Глухова. Цінним джерелом у цьому архіві був щоденник політичного діяча Я. Марковича за період 1716–1767 рр., що був дідом вченого. Онука опублікував у 1859 р. цей щоденник, а також в «Українському журналі» частину своїх архівів (універсали, листування старшини, статистичні відомості). Після смерті О. Марковича його збірка потрапила до рук інших знаних дослідників і колекціонерів П. Дорошенка, О. Лазаревського, В. Модзалевського.

Велика колекція давніх документів разом з бібліотекою була у історика, етнографа, письменника Миколи Маркевича, що налічувала 12 тисяч одиниць збереження. Ця колекція знаходилася у маєтку Маркевича в с. Турівка під Прилуками. В ній були архіви родів Горленків, Гудовичів, Кочубеїв, Миславських, Розумовських, Скоропадських, а також з установ і монастирів Лівобережної України. Багато матеріалів М. Маркевич опублікував у додатках до «Истории Малороссии». Колекція Маркевича містила відомості про багатьох історичних осіб-діячів,

учених, письменників, численні пам'ятки культури, автографи, історія міст і сіл, монастирів.

Більша частина зібрання Маркевича 1859 р. перейшла до колекціонера І. Лукашевича, нащадки якого у 1870 р. передали усю колекцію Рум'янцевському музею у Москві. Уся колекція документів М. Маркевича зберігається у відділі рукописів Російської державної бібліотеки, а книгозбірня з стародруками – у фондах Національної наукової бібліотеки ім. Вернадського.

Заповзятливим колекціонером і меценатом був Михайло Судієнко. Протягом 1848–1857 рр. він очолював Тимчасову комісію для розгляду давніх актів у Києві, зібрав велику бібліотеку і колекцію архівних документів, які тримав у своїй садибі в Новгород-Сіверському. В його зібранні були серйозні сторичні матеріали, акти Генеральної військової канцелярії, один із списків літопису Г. Граб'янки. Частина його архіву перейшла до Московського і Київського університетів, а частину опублікував у двотомному збірнику «Материалы для отечественной истории» (1853–1855).

Пристрасним колекціонером був історик, статист, письменник – Аполлон Скальковський, який працював на ниві археографії, виконуючи різні доручення генерал-губернатора М. Воронцова. У 1839 р. він розшукав у Катеринославі Архів Коша Нової Запорізької Січі. Як сам писав, у його колекції зберігалося 2 тисячі документів запорозьких і татаро-ногайських.

Наприкінці XIX ст. потяг до наукового колекціонування зростає, а водночас оприлюднення документів, введення їх до наукового обігу, залучення до різних виставок стає нормою збирацької діяльністю.

Багате зібрання з часів Гетьманщини, історії України, генеалогічних родів Тарновських, Полетик, Милорадовичів зібрав Василь Тарновський-молодший. Практично в його зібранні була задокументована уся історія Лівобережної України, описи численних церков, монастирів, а також велике зібрання автографів. В його колекції було багато унікальних рукописних пам'яток (Короткий опис Малоросії, список Літопису Самовидця, три альбоми де ля Фліза, численні документи з життя й творчості Тараса Шевченка. У зібранні В. Тарновського було 77 стародруків, що походили з 20 друкарень України, Польщі, Росії, Німеччини.

Свою колекцію В. Тарновський заповів Чернігівському земству, на її базі після смерті мецената, колекціонера в Чернігові у 1902 р. відкрився Музей українських старожитностей В. Тарновського, Спадщиною В. Тарновського опікувалися Б. Грінченко та М. Грінченко. У 1925 р. Музей В. Тарновського було об'єднано з чотирма музеями, а спадщину Шевченка невдовзі перевезли до Києва. Колекція В. Тарновського сьогодні частково зберігається у Чернігівському історичному музеї, що названий на його честь.

У Житомирському повіті Волинської губернії була відома колекція баронів Шодуарів, що мали маєток недалеко від містечка Іваниця. Відомий громадський діяч, історик, нумізмат Станіслав Шодуар мав велику мистецьку колекцію, велику збірку нумізматики, рукописів, археологічних знахідок. Він зібрав великий архів, який частково був опублікований у виданнях Тимчасової комісії розгляду давніх актів у Києві.

Заслуговує на увагу велика колекція генерала, військового історика, музеєзнавця Павла Потоцького. Вона була відома як, «Музей України (Зібрання П. Потоцького)» і з 1927 р. знаходилася на території Музейного містечка Києво-Печерської лаври, основу зібрання складали документи родини Потоцьких з Лівобережжя, починаючи від сотника Кишенькового Полтавського полку Григорія Потоцького, що козаком відзначився при взятті Кизикермена, а далі кількох поколінь, в т. ч. його сина Василя, що продовжував зібрання батька. Було багато матеріалів з історії України, численні документи різних гетьманів.

Як історик П. Потоцький збирав документи на військову тематику, в його архіві, скажімо, знаходився знаменитий Єрмоловський архів, що містив документи родини російського генерала, героя війни 1812 р. Олексія Єрмолова. Доля П. Потоцького трагічна. Чекісти звинуватили його в антирадянській діяльності і він помер у Лук'янівській тюрмі.

У багатьох маєтках інтелігентних діячів культури зберігалися безцінні реліквії. Так, у Глухівському повіті у с. Баничі в зібранні П. Дорошенка був великий архів, що складався з бібліотеки, нумізматичної колекції, краєзнавчих документів, картинної галереї, монастирських документів. Архів був відомий і містив велику кількість фамільних матеріалів, в т. ч. колекцію універсалів усіх гетьманів, епістолярію письменників, діячів культури. Колекцією користувалися історики О. Лазаревський, Ф. Уманець, В. Модзалевський. П. Дорошенко також став жертвою червоного терору, а його колекція загинула.

Одним з найбільших приватних зібрань була колекція видатного діяча, редактора журналу «Киевская старина» Володимира Науменка. В його колекції знаходилися матеріали багатьох видань («Киевской старины», «Ради», «Дніпрової хвилі», «України»), багато архівів визначних діячів. Велика бібліотека В. Науменка (близько 4000 книг так званих стародруків) після трагічної загибелі її господаря (розстріляного 1919 року чекістами) стала основою Національної бібліотеки України. В цій колекції були численні матеріали, наукові записки, оповідання багатьох професорів, письменників, самого В. Науменка, в т. ч. «Пам'ятна записка» (1896) з вимогою легалізації української мови.

Вчені, професори збирали величезні архіви відповідно до своїх наукових уподобань, смаків. Так, історик права, професор університету Св. Володимира Олександр Кістяківський мав велику колекцію по звичаєвому праву українців, багато історичних документів з юриспруденції. Він зібрав 30 цехових книг про життя ремісників Києва і Полтави. Численні грамоти про привілеї, універсали, грамоти, стародруки з права, документи з статистики склали основу його зібрань. Було чимало матеріалів з географії, етнографії.

Колекція О. Кістяківського протягом 1919-1928 рр. надійшла до бібліотеки Академії наук.

Фахівцям добре відоме зібрання документів, книг історика, археографа Олександра Лазаревського, який, проживаючи у Чернігові, цікавився історією Лівобережної України, родовими архівами, джерельними матеріалами з Гетьманської доби. Як вчений, Лазаревський частину документів (опублікував). Його спадщина після смерті згідно волі дарителя перейшла до університету Св. Володимира, а звідти до бібліотеки Академії наук. Частину архіву Лазаревського опинилася в Музеї українських старожитностей ім. В. Тарновського.

Знаним був також архів історика, колекціонера і громадського діяча Григорія Милорадовича. Велика колекція Г. Милорадовича зберігалася у його маєтку в Любечі, а також у Чернігові. Вона містила численні унікальні матеріали історичного характеру, різноманітні господарські документи, особисте листування, 30 томів щоденника Милорадовича за 1857–1905 рр. Багато матеріалів родинного архіву колекціонера було опубліковано. У 1920-х рр. зібрання Милорадовича потрапило до Музею поміщицького побуту і мистецтва у Чернігові, згодом до Чернігівського архіву. Під час Другої світової війни більша частина збірки загинула, а її залишки зберігаються у Чернігівському історичному музеї ім. В. Тарновського.

Колекціонуванням займався мистецтвознавець, етнограф, літератор Василь Горленко, який мав велику бібліотеку, цінну колекцію історичних документів XVII–XVIII ст., часів Гетьманщини та її поневолення. Збірка у маєтку Горленка в селі Ярошівка Талалаївського району Чернігівської області була пограбована 1918 р.

Багато уваги приділяв колекціонуванню Яків Новицький – краєзнавець з Катеринославщини, етнограф, історик, педагог. Завдяки його ініціативі був створений історичний музей в м. Олександрівка. Новицький відповідно до своїх зацікавлень збирав етнографічні, фольклорні матеріали, а також історичні, краєзнавчі документи.

Відомий дослідник дворянських родів Лівобережної України, автор Малоросійського родословника Вадим Модзалевський, який обіймав посаду правителя справ Чернігівської губернської архівної комісії, зібрав великий архів з історії дворянства, різні історичні документи, багату бібліотеку, колекцію, численні спогади, щоденники, матеріали з історії мистецтва, геральдики. Після смерті вченого документи, архів, бібліотека В. Модзалевського потрапили до бібліотеки Академії наук.

Приватним збіркам загрожувала постійна небезпека після 1917 р. На колекції родинних архівів, бібліотеки, фамільні зібрання у дворянських садибах були зазіхання з боку революційного натовпу, в силу селянських бунтів. На Чернігівщині були пограбовані садиби Марковича в с. Сваркові, П. Дорошенка у с. Баничі, а на Волині – монастирські архіви у Корці, Любарі, збірки графа Ганського з Миропілля, Зелінського з Головниці. Був знищений архів, рідкісна колекція книг (понад 20 тисяч томів) члена Одеського товариства історії та старожитностей Б. Ерделі у м. Мостовому Вознесенського повіту під Одесою.

Питання про збереження пам'яток старовини перебувало в центрі уваги громадських комітетів охорони пам'яток культури і мистецтва. На заслугу М. Біляшівського, В. Модзалевського слід віднести збереження багатьох колекцій від загибелі. 11 січня 1918 року Центральний комітет охорони пам'яток мистецтва і культури виступив ініціатором закону про охорону архівів.

Були пограбовані колекції графа Потоцького в Антонінах, Ярошинської в Купах, Холяневського в Янові, графів Браницьких у Білій Церкві. На Сумщині постраждали маєток Капністів з архівом наказного гетьмана П. Полуботка (с. Михайлівка), Корсакових і князя Голіцина (с. Славгород). Гинули родинні архіви на Харківщині, Катеринославщині.

У XX ст. серед найвідоміших були знамениті колекції іконопису, живопису та церковного начиння митрополита Андрея Шептицького, творів західноєвропейського та східного мистецтва, античних скульптур, шедеврів епохи середньовіччя у знаменитій колекції Б. і В. Ханенків, збираниця образотворчого мистецтва родини Терещенків – усі ці спочатку приватні, а згодом державні колекції сформували золотий фонд образотворчого мистецтва в Україні. На жаль, ці зібрання в силу історичних обставин дійшли до нас з величезними втратами. Багато творів було вивезено з України під час світових війн, деякі цінні речі розпродані за часів Радянського Союзу.

У другій половині XX століття народилось нове покоління збирачів творів мистецтва, це такі славетні постаті Києва як Я. Бердичевський, Б. Свєшніков, Д. Сігалов, Ю. Івакін, М. Грузов й І. Диченко та багато інших. Завдяки своїй збиральницькій діяльності вони сформували нову сторінку в історії українського (точніше – київського) колекціонування другої половини XX – поч. XXI ст.

Безцінним є приватне зібрання І. Диченка – відомого в Україні художника, колекціонера, фахового спеціаліста-мистецтвознавця, людини, що бажала зберегти, відреставрувати й оприлюднити твори митців, яких на той час (починаючи з 1960-х рр.) числили націоналістами, формалістами і т. д. Спершу він шукав сліди репресованих художників та мистецтвознавців, з творів або збірок яких і складалось ядро колекції. На сьогоднішній день збірка найбільша в Україні, якщо брати напівзабуті (тоді) імена, зараз потрібні «всьому світу», як напророчив понад 30 років тому Віталій Коротич. Ігор Диченко і його побратими-колекціонери – це вже інша історія сторінок українського колекціонування.

Висновки. Таким чином, історія українського колекціонування сягає давніх часів, і вона прокладає нову сторінку у вивчення нашої національної культури, зокрема, творів образотворчого мистецтва у приватних та музейних колекціях різних часів.

УДК 7.035.1 (477) “18/19”

ГУРЖІЙ І. А.,
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету ім. Юрія Кондратюка, м. Полтава, Україна

КАНІВЕЦЬ А. Д.,
студентка V курсу кафедри образотворчого мистецтва, Полтавського національного технічного університету ім. Юрія Кондратюка, м. Полтава, Україна

НАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Г. В. Лубенский музей Е. Н. Скаржинской // Киевская старина. – К., 1890. – Т. 31. – № 10.
2. Тарновский В. В. Каталог предметов малорусской старины и редкостей В. В. Тарновского. – [К.]: ч., 2. – 1893. – Вып. I. – 34 с.
3. Горленко В. П. Краткий очерк малороссийского коллекционерства: [Письмо к Ф. К. Каминскому 16. 09. 1895 г.] // Федір Камінський (1845–1891): Наукова та епістолярна спадщина / Пустовіт Т. П., Супруненко О. Б. – Полтава: Видання ПКМ, 1992. – С. 136–152.
4. Дубровський В. Музеї на Україні. – Харків, 1929. – 59 с.
5. Мезенцева Г. Г. Музеєзнавство: (На матеріалах музеїв УРСР). – К.: Вища школа, 1980. – 120 с.
6. Кілієвич С. Р. Академік М. Ф. Біляшівский – перший директор Національного музею історії України // Музей на рубежі епох: Минуле сьогодення, перспективи. – К., 1999. – С. 19–21.
7. Терещенко Любина Памфилівна. Коментарі до продажу Москвою 4 рази українських пам’яток в Америці в 1930, 1933, 1958 і 1971 рр. // Український голос. – Вінніпеґ, Ман., 1978. – Ч. 8. – С. 24.

Гуржій І. А., Канівець А. Д. Національний стиль в Українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. У статті розглядається процес формування стилю «модерн» в українському мистецтві. Вплив його на архітектуру, живопис та декоративне мистецтво.

Ключові слова: стиль модерн, мистецтво, український національнийо стиль.

Гуржий И. А., Канивец А. Д. Национальный стиль в украинском искусстве конца XIX – начала XX ст. В статье рассматривается процесс формирования стиля «модерн» в украинском искусстве. Влияние его на архитектуру, живопись и декоративное искусство.

Ключевые слова: стиль модерн, искусство, украинский национальный стиль.

Gurzhiy I.A., Kanivets A. D. National style in the Ukrainian art at the end of XIX – beginning of XX century. This paper deals with the process of the formation of the Art National style in Ukrainian art. Its influence on architecture, painting and decorative arts.

Keywords: art nouveau, art, Ukrainian national style.

© Гуржій І. А., Канівець А. Д., 2015

Постановка проблеми. Наприкінці XIX – початку XX ст. в Україні відбувається відродження національних традицій в мистецтві. Водночас, у мистецтві більшості країн Європи формується новий стиль, зумовлений бажанням відійти від еклектики. Цей стиль, що отримав назву модерн, знайшов втілення в усіх напрямках мистецтва, набуваючи своєрідних особливостей в національних художніх школах. Тому дослідження формування «національного стилю», вплив європейських тенденцій та його відображення в мистецькій практиці України початку XX ст. – актуальна проблема сьогодення.

Аналіз останніх останніх досліджень та публікацій. Серед наукових праць та публікацій, виданих в останній третині XX століття, питання вивчення особливостей українського модерну про мистецтво кінця XIX початку XX століття та його відбиття в тогочасній художній практиці розглядаються в працях О. Олійника, В. Чепелика, Г. Лебедєва, В. Ясієвич, О. Асеева, А. Овсійчука та інших дослідників. У зазначених роботах розглядається питання «національного стилю» в мистецтві України.

Метою статті є аналіз причин та умов процесу формування уявлень про національний стиль в Україні кінця XIX початку XX століття. Прагнемо дослідити втілення рис національного стилю у творах українських митців доби модерну.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вивчення процесу формування українського модерну дозволяє простежити значення творчих зв'язків і взаємовпливів культур різних народів і вводить українську художню спадщину в культуру європейського значення. Національні прояви в українському мистецтві займали значне і поважне місце.

Доба українського модерну кінця XIX – початку XX століття була складною, але дуже плідною в УКраїнській художній культурі. Це був справжній розквіт цілої низки мистецтв: архітектури, найкращі взірці якої і сьогодні ми бачимо в багатьох містах України; живопису та графіки, що сягали європейського рівня і гідно представляли українську культуру на міжнародних виставках; декоративного мистецтва, що, зберігаючи давні національні традиції, стало взірцем та джерелом натхнення для професійних митців. За відносно короткий період часу – від останніх десятиліть XIX ст. до 1910-х років – українська національна школа пройшла стрімкий шлях розвитку, осягнувши всі ті етапи західноєвропейського художнього процесу, що послідовно змінювали один одного в країнах Європи майже століття [1].

У художньому житті більшості країн Європи провідною тенденцією останніх десятиліть XIX ст. було прагнення до пошуку нового стилю в мистецтві. Особливої сили у той час набуває закономірний антиеклектичний рух. Перші кроки у створенні нового стилю були зроблені в Англії, а в материковій Європі він закріпився наприкінці 1880-х рр. та утримувався в деяких регіонах ще й після першої світової війни. У різних країнах цей стиль мав різні назви; в російській та українській теорії мистецтва та художній практиці він отримав назву «модерн» [2].

В Україні наприкінці XIX століття склалися сприятливі умови для появи нового стилю, нових художніх напрямків. У працях сучасних фахівців-мистецтвознавців (В. Чепелик, В. Ясієвич) можна часто зустріти визначення «український модерн», або «український архітектурний модерн» [4: 7]. Слово «український» дає змогу розцінювати у даному контексті модерн не як загальноєвропейський стиль, що знайшов місце в українському мистецтві, а як самобутній напрямок в національній художній культурі, з лише йому притаманними, характерними рисами.

В образотворчому мистецтві органічне злиття вітчизняного традиційного із новим запозиченим породжує національне явище, пов'язане тисячами коренів зі своєю спадщиною і тисячами зв'язків із світовою культурою. Так формувалось давнє українське мистецтво домонгольських часів, аналогічний процес відбувався у XVII-XVIII століттях з українським бароко, і так сталося на початку XX століття з українським модерном [6].

Як загальноєвропейський стиль модерн зробив вагомий внесок у тогочасну вітчизняну архітектуру. Модернові тенденції, безумовно, захоплювали зодчих і безпосередньо відображались у конкретних творах. У перших спорудах можна побачити домінування європейських канонів. Але подальший розвиток мистецтва модерну набуває виразного національного характеру, яскравіше виявляються риси, притаманні українській архітектурній школі.

У суспільстві 1900-х років народжувалися нові сили, нові смаки, які вимагали нових рішень. Це позначилося на творчості представників Львівської школи на чолі з І. Левинським, у теоретичній та практичній діяльності В. Кричевського, К. Жукова та їх послідовників. На початку XX століття справді визначною подією тогочасного художнього життя країни стало зведення будинку земства в Полтаві за проектом В. Кричевського. У своїй багатогранній мистецькій діяльності він керувався прагненням активізувати вплив національних традицій на сучасне вітчизняне мистецтво, що різнобічно виявилось у славнозвісній споруді. Ще й сьогодні цей будинок вважається перлиною української архітектури в національному стилі [7].

У створенні проекту земської управи Кричевський спирався на давні традиції української народної архітектури. Глибокі знання в галузі етнографії та історії народного мистецтва дозволили митцю майстерно застосувати архітектурні канони народного будівництва. Найбільш характерним елементом, що несе ознаку «української стилістики», є форма дверних та віконних отворів. Автор використав типову для України ламану трапецію, щодо її застосування в силуетах дахів, то вона доречно підпорядковує споруду одному режиму. Неповторної краси та завершеності будинку надали елементи декору: використання майоліки та народної орнаментики. Створений із врахуванням симетричного канону в найкращих традиціях народного будівництва, будинок земства В. Кричевського дивує органічним злиттям вишуканості і простоти. Не менш вдалим прикладом відповідності тра-

диціям народного будівництва є споруда Харківського художнього училища, за проектом К. Жукова. Заслуговує на увагу і прибутковий будинок у Катеринославі, збудований В. М. Хрінніковим. Споруда відповідає характерним ознакам пам'яток козацької доби [5]. Стилістика народної архітектури зустрічається у спорудах інших архітекторів тих часів.

Проблема звернення до давніх національних традицій у сучасній художній практиці була досить суперечливою і зазнавала іноді критики з боку фахівців. Але загалом формування наукових уявлень щодо національного стилю вітчизняної архітектури та відбиття цих уявлень в творчості провідних митців доби, було одним з найважливіших явищ в культурному житті України початку ХХ ст.

Модерн проникав усюди: у архітектуру, малярство, графіку, дизайн творів декоративного мистецтва. Орнамент перестав бути просто окрасою, він став сутністю, конструктивним елементом. Цей стиль наповнив речі та витвори мистецтва новим призначенням: оживляти предмети, загостювати чуття, зачаровувати. Так і в живописі, період панування стилю модерн не був тривалим, але цього виявилось достатньо, щоб стати «великим» стилем епохи. Художники наполегливо шукали абсолютно новий стиль. Вони віднайшли його у природних лініях: звивистих, зміїстих, повзучих, схожих на стебла рослин, локони, пір'їни та хвилі.

У графіці видатним представником національного модерну був Георгій Нарбут. Він перший, раніше від мистецтвознавців, гідно оцінив і збагнув таємницю чарування «козаків-мамаїв», козацьких портретів і дав вишукані інтерпретації їхніх лінійних композицій у своїй книжковій та журнальній графіці (обкладинки збірки віршів Володимира Нарбу-Алілуйя, часопису «Наше минуле») [1].

Модерн виникає в Україні передусім у монументальних розписах. Наприклад, розписи В. Васнецова у Володимирському соборі в Києві, Й. Бокшая у митрополичих палатах в Ужгороді та М. Сосенка у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові.

Одним з перших у Києві почав творити свій варіант модерну у станковому живописі та графіці Володимир Замирайло, на якого справив ні з чим незрівнянне враження Врубель. На Західній Україні плідно працював над монументальними розписами церков, створюючи власний варіант національного модерну, Гнат Рошкович, який навчався у Будапешті та Мюнхені.

Витоки українського модерну прослідкуються у кількох джерелах, як вітчизняних так і закордонних. Одним з художніх осередків, які мали вплив на творчість українських живописців, була Краківська академія мистецтв. Тут вчився Олекса Новаківський. Від свого вчителя Станіслава Виспянського він перейняв традиції вишуканого модерну, грайливі лінії, замкнені контури. Панно «Материнство» і «Народна творчість» – шедеври Новаківського у сфері національного модерну. Цими ж рисами позначені портретні образи майстра.

Властивий мюнхенським живописцям впевнений, невимушений мазок, чисті кольори, чудові декоративні ефекти – все це цілком характерно для стилістики портретів, написаних Олександром Мурашком на зразок «Сецесіону». Разом з тим, прикметою портретних образів художника є підвищений психологізм («Портрет Миколи Мурашка») і зацікавленість автора образами людей з народу, селян-трудівників («Селянська родина»).

Послідовним модерністом був Федір Кричевський. Вже дипломна робота молодого художника «Наречена», створена в стінах Петербурзької академії мистецтв, привертала увагу досконалим етнографізмом, впевненим рисунком постатей на повний зріст у дусі Фердинанда Ходлера. Відчутна стилістика модерну і у триптиху Кричевського «Життя».

Відчутний вплив модерну і в українській народній кераміці, зокрема у творчості Федора Чирвенка та Івана Гладиревського з м. Опішне, Полтавської обл.; Остапа Ночовника з с. Міські Млини (передмістя Опішного), Каленика Масюка з с. Дибинці (нині Черкаської обл.), Петра Кошака з с. Пістинь та Яна і Михайла Брошкевичів з с. Кути, Івано-Франківської обл.

Новий асортимент і прийоми декорування творів бачимо у виробах майстрів художнього різьблення Василя Шкрібляка із с. Яворів, Косівського району та Миколи Тимківа з м. Косів, Івано-Франківської обл.

Вплив стилю модерн знайшов специфічне відображення у різьбленні полтавських майстрів – заслуженого майстра народної творчості Василя Гарбуза з м. Полтава, Якова Халабудного з с. Жуки Полтавської обл., де у 1930 р. існувала артіль «Спорт і культура», у якій працювало багато їх учнів і послідовників [9].

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. позначилися зростанням національної свідомості, увагою до стародавніх пам'яток, захопленням етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професійного мистецтва.

В Україні зацікавлення національною традицією призводить до формування так званого українського архітектурного стилю. Одним із суттєвих елементів оздоблення будинків, споруджених в межах даного напрямку, був орнамент, що мав прямі аналогії з декором опішнянської кераміки, створюваної під впливом земства, і виробів Миргородської керамічної художньо-промислової школи імені М. В. Гоголя. Цей орнамент базувався переважно на мотивах шитва. Професіонали використовували елементи народного мистецтва попередніх епох і на їхній основі створювали орнамент, який, з одного боку, вводився в оформлення архітектурних споруд, а з другого – переробленим та переосмисленим запроваджувався в народне мистецтво. Йшлося про створення «національного стилю» не лише в архітектурі, айв декоративно-ужитковому та народному мистецтві. Ця місія покладалася на прогресивну частину інтелігенції, яка «повинна особливо допомогти розвитку народної національної творчості не лише в музиці й літературі, але і в орнаментиці, повернути народу багатства, які він зібрав та втратив» [1].

Висновки і перспективи. Звернення до національних традицій було прогресивним кроком у мистецтві України кінця XIX початку XX ст., що сприяв виявленню та утвердженню самобутності вітчизняної культури. Творчість таких видатних архітекторів, як В. Кричевський, К. Жуков, М. Хрінніков, стала вагомим внеском в архітектурну спадщину України. На межі XIX-XX ст. остаточно сформувалася українська національна школа, досягнення якої охопили не окремий вид мистецтва, а художню культуру України в цілому. Українським майстрам вдалося віднайти власну «лінію модерну» та надати йому аутентичних рис, збагатити українською символікою та засвідчити співзвучність світовим мистецьким процесам.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький П. О. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. / Платон Олександрович Білецький, НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильского. – К.: Наук. думка, 2000. – 240 с.

2. Бартенев И. А. Очерки истории архитектурных стилів / Бартенев И.А., Батажкова В.Н. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 263 с.

3. Колісник Є. М. Пошук національного стилю в архітектурі України кінця XIX – початку XX століття / Є.М. Колісник // Молода мистецька наука України. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Х.: 2002. – С. 13-15.

4. Чепелик В. Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи /Віктор Васильович Чепелик // Теорія та історія архітектури: НДІ теорії та історії архітектури і містобудування. – К., 1995. – С. 198–210.

5. Чабан М. Перлина української архітектури / М. Чабан. – Зоря. – 2004. – с. 8.

6. Удріс І.М. Формування концепції національного стилю в український архітектурі на сторінках періодики початку XX століття: Українська академія мистецтва / Удріс І. М. – К., 1995. – С. 119–130.

7. Ясієвич В.Є. Модерн в архітектурі України // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX початку XX ст. / Ясієвич В. Є.: НАН України, інститут мистецтвознавства та фольклору ім. Рильського. – К.: Наукова думка, 2000 – С.183-198.

8. Горбачова І. Сторінки українського модерну. Історія та сучасність. [Електронний ресурс] / І. Горбачова. Мистецькі статті. Сторінки про майстрів живопису. – Режим доступу: http://mau-nau.org.ua

9. Романова Т. Відлуння модерну в українському народному та декоративному мистецтві. [Електронний ресурс] / Т. Романова // Музей українського народного декоративного мистецтва. – Режим доступу: http://www.mundm.kiev.ua.

10. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті [Електронний ресурс] / Ю. П. Богуцький. Український модерн: неоромантична міфологія реальності. – Режим доступу: http://pidruchniki.ws.

УДК. 738: 159.935

ЧОПЕНКО Н. С.,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Полтавського національного технічного
університету ім. Юрія Кондратюка,
м. Полтава, Україна

А. І. ЛІТВІНЕНКО,
студентка V курсу образотворчого мистецтва
Полтавського національного технічного
університету ім. Юрія Кондратюка,
м. Полтава, Україна

КІНЕСТЕТИЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ МИСТЕЦТВА КЕРАМІКИ

Чопенко Н. С., Літвіненко А. І. Кінестетичне сприйняття мистецтва кераміки. У статті проводиться дослідження кінестетичного сприйняття мистецтва, або «мистецтва на дотик». Робиться спроба виявити, як через механізм тактильних відчуттів матеріалу можливо донести до людини з обмеженими можливостями образ, сутність, тему мистецького твору.

Ключові слова: кераміка, фактура, перцепція, кінестетика, тактильність, образ.

Чопенко Н. С., Литвиненко А. И. Кинестетическое восприятие искусства керамики. В статье проводится исследование кинестетического восприятия искусства, или «искусства на ощупь». Делается попытка выявить как через механизм тактильных ощущений материала возможно донести до человека ограничеными возможностями образ, сущность, тему художественного произведения.

Ключевые слова: керамика, фактура, перцепция, кинестетика, тактильность, образ.

Chopenko N., Litvinenko A. Kinesthetic perception of art of ceramics. The kinesthetic perception of art or «art to the touch» is studied in the article. An attempt to identify a mechanism through tactile material may inform the person with disabilities character, essence, theme artwork.

Keywords: ceramics, texture, perception, aesthetics late, tactility, image.

© Чопенко Н. С., Літвіненко А. І., 2015

Постановка проблеми. Поштовхом до написання роботи було знайомство з людьми, які обмежені в отриманні зорової інформації. Виявилось, що на сьогодні майже не існує творів образотворчого мистецтва, доступних для сприйняття такими людьми. Так, деякі музеї та галереї проводять екскурсії, під час яких можна ознайомитись з експонатами на дотик. Та розуміння таких творів обмежено специифікою гаптичного сприйняття, особливо людьми, що не мали змоги бачити від народження. Тому необхідно розробити теоретичну базу для створення мистецьких творів, що враховували б особливості тактильних відчуттів. Дослідження особливостей кінестетичного сприйняття людини та вивчення фізичних властивостей матеріалів, зокрема кераміки, дасть поштовх до розвитку і поширення тактильного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій теми виявив, що питання сприйняття мистецтва на дотик більше цікавить філософів, аніж мистецтвознавців. Джерела, що певною мірою стосуються обраної теми, можна умовно розділити на декілька груп:

• праці філософів і психологів (А. Рігля, В. Ловенфельда, Р. Арнхейма, М. Епштейна та ін.), де з точки зору філософії та психології аналізуються тактильні відчуття як джерело пізнавальної і творчої діяльності, їх етичні та естетичні аспекти;

• видання суто медичного спрямування, що розкривають процес кінестетичного сприйняття з точки зору фізіології;

• публікації, що висвітлюють механізм отримання інформації про навколишнє оточення незрячих людей, де тактильні відчуття – одне з перцептивних джерел;

• статті в періодичних інтернет-виданнях, що містять повідомлення про виставки, експонати яких призначені для тактильного знайомства. У таких публікаціях інколи окреслюються концепції художників, що працювали над предметами тач-арту;

• статті, що висвітлюють методику роботи галерей та музеїв світу щодо людей з вадами зору.

Під час збору та аналізу інформації не виявлено повідомлень про існування кераміки, розробленої безпосередньо для тактильного сприйняття.

Метою роботи є дослідження кінестетичного сприйняття мистецтва, або «мистецтва на дотик». Робота має виявити, як через механізм тактильних відчуттів матеріалу можливо донести до людини образ, сутність, тему мистецького твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мистецтво сприйняття на дотик не є окремим видом художньої діяльності; немає митців, які цілком зайняті роботою з тактильними мистецькими об'єктами та немає визначених принципів, за якими вони мають створюватись. Та деякі приклади тактильного мистецтва вже існують в історії.

У 1911 р. Умберто Боччоні (1882-1916), італійський художник і скульптор-футурист, створив тактильну композицію з заліза, порцеляни, глини та жіночого волосся під назвою «Злиття голови і вікна». Та цей об'єкт не був суто тактильним, а призначався для посилення візуального ефекту. До того ж, такий прийом колажу загалом притаманний авангардистам – застосування різнофактурних, нетрадиційних матеріалів.

1921 р. батько італійського футуризму Ф. Марінетті виступив з маніфестом «Тактілізм». Метою праці було відкрити в мистецтві шлях для тактильних відчуттів. Практичне застосування – тактильний театр, «подорожі руками» [5].

Подібні експерименти, не пов'язані з діяльністю італійських футуристів, проводив російський художник, конструктивіст-функціоналіст Олексій Чичерін. Ним велись пошуки, присвячені конструктивному підходу роботи з матеріалом. Матеріал мав поділятись за ієрархією (хоч художник і не зазначав принципи поділу на класи чи групи) та акцентуватись у певній точці конструкції [2].

Подальші експерименти в галузі тактильного мистецтва проводилися американським художником японського походження Ай-О (AY-O), який підтримував існуючий у 1950-х роках міжнародний мистецький рух під назвою Fluxus. Типовий експонат Ай-О, відтворений ним у безлічі варіацій, називається «Тактильна коробка» (TactileBox): картонна коробка з отвором, на який натягнута гума. Рука проникає в утворений розріз і відчуває в ній щось невідоме, загадкове [4]. Це, але вже в більшому масштабі, було відтворено на 26-ій Берлінській художній виставці 1976: відвідувачі пробирались через вхід, затягнутий пінопластовим матрацом [4].

У сучасному російському мистецтві проблематику тактильного сприйняття розробляє художник Юрій Альберт. Ним створено серію з 88 картин, що являють собою надруковані шрифтом Брайля листи Ван Гога брату Тео. Назва проекту – «Автопортрет із закритими очима» (1995).

У 2001 році в галереї «Арт-Полігон» (Санкт – Петербург, Росія), відкрилась «Тактильная выставка памяти Генриха Сапгира». Нижче описано деякі твори, що експонувались під час виставки.

«Тренажер для кишенькових злодіїв» Н. Захарової постав у вигляді скляного акваріума з купюрами на дні, наповненого битим склом і колючим дротом. «Рукавиці з їжака» А. Кабо представлені величезними рукавицями, що покрито шипами-цвяхами. Газету «На дні» можна прочитати, пірнувши в купу, створену з нагромаджених газетних аркушів [3].

На виставку «Поза полем зору» у центрі сучасного мистецтва «Винзавод» (Москва, Росія) були привезені експонати з колекції австрійського абатства Адмонт. У 2002 році за дорученням цього монастиря, 25 художників створили роботи, що були орієнтовані для сприйняття сліпими і слабозорими людьми. Ідеєю проекту було знайти сучасне мистецтво, яке необов'язково бачити, щоб зрозуміти. Представлені експонати мали сприйматись на запах, через дотик і на слух. Таким чином, створилась парадоксальна ситуація: незрячі відвідувачі могли «прочитати» зміст творів краще, ніж звичайні глядачі.

Окремі художники продовжують організовувати подібні виставки, але набагато більше в сфері сприйняття мистецтва на дотик було зроблено музеями та галереями різних країн.

У другій половині XX ст. світові музейні заклади почали приділяти більше уваги людям з обмеженими можливостями для забезпечення усім категоріям відвідувачів доступу до надбань світової культури. Це – спеціальний персонал, екскурсії на мові знаків та жестів для тих, хто погано чує, доступність залів для інвалідних візків, а також спеціальні екскурсії для сліпих, де до предметів можна доторкнутися [6]. Такі тактильні тури особливо важливі для людей з вадами зору, адже внаслідок неможливості візуального знайомства з образотворчим мистецтвом вони можуть сприймати його кінестетично – через дотик і взаємодію.

Та подібні заходи мають ряд недоліків. Це пов'язано з тим, що тактильні перцепти позбавлені візуальних ознак перспективи, проекції і накладення. Тож робити експерименти з об'ємною фотографією, живописом чи реалістичною скульптурою немає сенсу, адже тактильні відчуття мають інші кАтегорії сприйняття, аніж візуальне мистецтво.

Очевидно, що будь-яке пізнання про форму об'єктів, минуле чи теперішнє, має виникати з чуттєвого досвіду. Такий досвід особливо специфічний у людей, що не мають зору від народження. І хоча протягом життя набувається певний багаж чуттєвих знань, ці відчуття не володіють інформацією про форму, що досліджується саме в момент відчуття. З іншого боку, через сприйняття на дотик отримується надійніша інформація про глибину, об'єм предмета, адже очі спираються на викривлені пропорції, отримані від споглядання віддалених предметів, а пальці працюють безпосередньо з тривимірним об'єктом.

Отже, при створенні тактильної скульптури, першочерговим завданням має стати виявлення форми, що відповідала б тематиці і задуманому образу твору, адже форма виконує дві найбільш характерні функції сприйняття: передає виразність і дозволяє за допомогою зіставлення об'єктів і подій придбати про них певні знання. Наприклад, форма пірамідальної тополі несе певну виразність, відмінну від виразності берези. Форма дає можливість відрізнити речі одне від одного. Вона задає кожен об'єкт як окрему, незалежну і завершену річ, відокремлену від іншої речі і не пов'язану з нею в просторовому контексті [1].

Інше завдання – розробити фактуру, що допомагатиме в розкритті теми твору. Фактура – це одна з властивостей предметного світу, поряд з формою і кольором допомагає орієнтуватися в навколишній дійсності, а також один із засобів вираження художнього образу твору. Фактура – це характер поверхні предмета, що визначається властивостями матеріалу, з якого він складається (структурою), і способом його обробки. Асоціації, навіяні тієї чи іншої фактурою, можуть протягом тривалого часу залишатися в нашій пам'яті. Так, матеріальне (фактура) породжує духовне, а духовне, в свою чергу, зберігає пам'ять про матеріальне.

Фактура може викликати у глядача різні емоційні відчуття, чинити на нього психологічний вплив. Вона може бути приємною і неприємною, неспокійною чи монотонною, радісною чи нудною, ніжною чи колючою [7].

Відповідність форми і фактури, їх єдність – одна з найважливіших проблем, яку необхідно вирішити художнику. Найбільшу кількість варіацій форм і фактур можливо досягти з використанням глини, адже кераміка може прийняти будь-яку форму і відтворити безліч фактур.

Висновки і перспективи. Підсумовуючи експерименти художників, дослідження психологів та діяльність музеїв, для створення тактильної скульптури в кераміці має виконатись декілька умов:

- розмір, що можливо охопити руками;
- розташування об'єкта з урахуванням ергономічних чинників та на висоті, що є оптимальною для сприйняття на дотик;
- фактура, що посилює дію форми.

Вивчення матеріалів теми виявило, що є відмінності у зоровому сприйнятті сліпих від народження людей і людей, що втратили зір протягом життя. Перша група людей має більш абстрактне мисслення, друга – під час сприйняття спирається на візуальні образи, що залишились в пам'яті.

Через дотик є можливість краще відчути форму, адже візуально людина сприймає викривлені пропорції (перспектива, кут зору). Кінестетично, за допомогою рук є змога повністю охопити предмет, точно визначивши форму і його фізичні властивості (температуру, фактуру, структуру).

Розробка і дослідження тактильної кераміки має дати поштовх для подальшого розвитку тактильного мистецтва та нового напряму в галузі кераміки – керамічних тактильних скульптур.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальноевосприятие / Арнхейм Р. – М.: Прогресс,1974.

2. Булатов, Д. Х. Логика футуристического чувствования / Ред. Настин П. – РЕЦ. – №48. – С. 63–74.

3. Данилова И. Описание и концепцияинсталляции «Наши любимые книги». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ttp://veer.info/13/v13_liub_knigi.html

4. Эпштейн, М. Новое сектантство. Типы религиозно-философских умонастроений в России / Эпштейн М. - М.: Лабиринт, 1994. – С. 45–46.

5. Иштван Рат-Вег История человеческой глупости: мудрое слово вступления. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://on2.docdat.com/docs/1870/index-30756. html?page=16

6. Каткова,Т. Музеї для неповносправних: нагальна потреба чи примхи? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://prostir.museum/ua/post/28261

7. Фактура [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.razlib.ru/kulturologija/osnovy_kompozicii_uchebnoe_posobie/p6.php

УДК 75.04-055.2 (477.87)

ХОДАНИЧ П. М.,
кандидат педагогічних наук,
доцент Закарпатського інституту
післядипломної педагогічної освіти,
м. Ужгород, Україна

АНІМАЛІСТИКА ЯК СВІТОГЛЯДНА ІДЕЯ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЗАКАРПАТТЯ

Ходанич П. М. Анімалістика як світоглядна ідея у образотворчому мистецтві Закарпаття. У статті розглядаються світоглядні ідеї і тенденції художньо-образного втілення анімалістичної складової у творах мистецтва на прикладі творчості художників Закарпаття.

Ключові слова: анімалістка, світоглядна ідея, художній образ, геральдика, живопис, Закарпаття.

Ходанич П. М. Анималистика как мировозренческая идея в изобразительном искусстве Закарпатья. В статье рассматриваются мировозренческие идеи и тенденции художественно-образного решения анималистической составляющей в произведениях искусства на примере творчества художников Закарпатья.

Ключевые слова: анималистика, мировозренческая идея, художественный образ, геральдика, живопись, Закарпатье.

Hodanich P. Animalistics as a world new idea in the fine art of Transcar pathia.

Background. In the study we are talking about world-view ideas and tendencies of artistically-vivid embodiment of animalistic constituent in works of art on the example of creation of artists of Transcarpathia.

Objectives. An author has investigated the ideas, tendencies of becoming and development of animalistic constituent in the artistically-vivid system of artists works of painting of XX century.

Methods. Results of an empirical and experimental work was been applied to the research.

Results. The works of famous animal painters as a world view idea in the genre and landscape painting were analyzed.

Conclusions. The author's explored the artistically-vivid image first of all of domestic animals, assisted deepening of leading ideas of work, the deep understanding of the ethnocultural traditions of the people and certified high-class workmanship of artists.

Key words: animal painter, world view idea, image, painting, Transcarpathia.

© Ходанич П. М., 2015

Постановка проблеми. Анімалістика як форма художньо-образного зображення тваринного світу виникла у процесі освоєння людиною природного середовища. Серед сотень тварин тільки якийсь десяток вдалося людині приручити, зробити свійськими, решта залишалися в дикій природі, однак не за межами людських інтересів. Маючи естетичні почуття, людина наділяє тварин властивими їй самій соціо-психологічними характеристиками, хоча тварина керується тільки інстинктами. Таке емоційне ставлення до світу тварин сприяло формуванню міфів – феноменальної художньо-образної системи, яка відображає психологічну та соціальну сутність живого, як-от: хитра Лисиця, дурний Вовк, підлий Змій, золота Рибка тощо.

У ранніх релігійних віруваннях анімалізм визрів у формі зооморфізму як самодостатня світоглядна ідея. Первісні художники творять довершені художні образи тварин, утверджуючи світоглядні уявлення, які сприяють формуванню соціальної ієрархії, виводять релігію на рівень провідної філософської ідеї. Процес перетворення світоглядної ідеї в художній образ стимулює інтерес до мистецтва, дозволяє йому посісти особливе місце в системі духовного життя суспільства. Довершеної художньо-образної форми зооморфізм досяг у ранніх релігіях, образ бога уособлюється у вигляді певної тварини: у Єгипті – *бика Асіса, корови Ісіди, крокодила Себека, кішки Баст*; у Ізраїлі – *агнець;* у Греції – *Медуза горгона, орел – кат Геракла;* у Римі – *мати-вовчиця засновників міста* тощо. Анімалізм як світоглядну ідею запозичило й християнство: Дух святий – голуб, віруючі – агнці, уособлення апостола Марка у вигляді крилатого лева, Луки – крилатого бика, півень – нагадування про виконання християнського обов'язку, Луцифер у вигляді змія – втілення зла. Образи тварин утверджуються у фольклорі й народному мистецтві, так анімалістика у формі міфу, притчі, байки, казки, приповідки творить цілісну художньо-образну систему в літературі й мистецтві [1].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Як світоглядна ідея у мистецтві Закарпаття анімалістика досі практично не розглядалася.

Метою дослідження стали світоглядні ідеї, тенденції становлення та розвитку анімалістичної складової в художньо-образній системі творів живопису художників Закарпаття XX ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Анімалістика тісно пов'язана з геополітичним простором. Освоюючи певну територію, людина була змушена для забезпечення своєї життєдіяльності залучати тварин, які давно адаптувалися на ній. Певні тварини, птахи викликають в людини особливі емоції, пов'язані зі світоглядними ідеями волі, свободи, сили, достатку. Це особливо яскраво виявилося у мистецтві геральдики: білий орлан на гербі США, орли на гербах Австрії, Польщі, леви – на гербах Індії, Парагваю, Бурундії, Шрі-Ланки.

Аналогічні підходи спостерігаємо і в геральдиці Закарпаття: на гербі краю – бурий ведмідь, тур – на гербах населених пунктів Турянської долини Перечина і Сімер, альпійський олень – сіл Люта,

Жденієво, Тибава, Сасівка, вівці – Середнього і Завидова, риба – Плоске, Лоркіть, Гетен та ін. Анімалістичні символи відображають духовні уявлення щодо ролі і місця певних тварин у житті конкретного соціуму, уособлюють сільські громади, сприяють становленню феодальних міст, формуванню адміністративного поділу територій.

У 20-40 рр. ХХ ст. формується закарпатська школа живопису. Сформовані на засадах європейського реалізму та модерну, світоглядні ідеї засновників школи спрямовані на відображення буття краян в усій повноті. Творча увага митців зосереджена на пізнанні духовного світу закарпатських русинів-українців, угорців, румунів, євреїв та німців – корінних народів краю, представниками яких є самі митці.

Закарпаття – це край гір, лісів, високогірних полонин і річкових долин. Населення краю навіть наприкінці ХХ ст. у більшості сільське, що обумовлює його особливе ставлення до свійських тварин і дикої природи. Кількість худоби у селянському господарстві визначала соціальний статус родини, рівень її добробуту, адже худоба – це і тяглова сила, і їжа, і сировина для виготовлення одягу, взуття. Що більше коней, великої рогатої худоби, овець, птиці, тим заможніша родина, відсутність худоби на селянському дворі – бідність. Володіння тваринами розширювало соціальні та економічні можливості людини. Кінь робить господаря володарем простору, дозволяє швидко переміщуватися, торгувати; мати волів – обробляти більше землі, мати корову – краще харчуватися. У гірських районах особливе місце у забезпеченні родини їжею належало дикій природі, тому мисливство, рибальство, бджільництво тут завжди було в пошані, відповідно, ставлення до диких звірів залишалося стабільно шанобливим. Народна уява творить блискучі анімалістичні образи у фольклорі, довершені художньо-образні зображення тварин зустрічаємо в народній вишивці, різьбярстві, кераміці, вибудовується унікальна знакова система. На глибинне коріння анімалістичного начала в закарпатському фольклорі, народних віруваннях пише у нарисах з філософії Закарпаття Ф. Потушняк [2].

Позаяк закарпатська школа живопису увібрала досвід відразу трьох самобутніх творчих напрямків: реалізм (Й. Бокшай), імпресіонізм і експресіонізм (А. Ерделі), містичний реалізм (Ф. Манайло), – ставлення митців до анімалістики як однієї з народних світоглядних ідей залишається неоднозначним.

Анімалістична тематика в її чистому розумінні в мистецтві Закарпаття представлена кількома десятками творів, часто вона засвідчує пошук митцем своєї теми на початку творчого шляху. А. Коцка на початку 1930-х рр. створює полотно «Коні», де зобразив більше десятка міцних гнідих, сивих і червоних коней у стійлі. Такі ж творчі спроби на ранньому етапі творчості бачимо у В. Скакандія («Вівці біля водопою»), В. Вовчка («Отара»).

Сталий інтерес до анімалістики продемонстрували митці нової генерації: В. Микита («Вівчарня»,1969 р.; «Ранок», 1980 р.; «На сходах старої хати», 2004 р.), Т. Данилич («Добрий ранок», 2002 р.), І. Бровді та Л. Бровді. Анімалістика відіграє важливе місце в закарпатському різьбярстві, зокрема у творчості В. Свиди, В. Сідака, В. Щура, М. Іванча та інших майстрів.

Зібрання живопису в Закарпатському обласному художньому музеї ім. Й. Бокшая свідчить, що анімалістика як вагома складова системи художнього образу найбільше проявився в жанровому живописі [3].

У 1926 р. Й. Бокшай пише картину «Базар в Ужгороді», де відтворює урбаністичний краєвид. Зображення волів, коней сприяють творенню цілісного художнього образу, своєрідно моделюючи взаємостосунки між героями: русини (власники коней), угорець (володар сивих вгодованих волів), євреї (скупники худоби), бідні персонажі – у них нема худоби, і вони несуть свої скарби у клунках. Дитинство художника пройшло у селі Кобилецька Поляна під високими полонинами Гуцульщини. Життя горянина залежало від наявності у господарстві худоби, Й. Бокшай це добре усвідомив і переніс шанобливе ставлення селянина, лісоруба до тварин на свої полотна. Упродовж усього творчого шляху художника овечі отари, гурти корів, коні творять ауру щастя й достатку, особливо анімалістична складова проявилася у полонинських циклах митця, картини «Колгоспна отара на полонині» (1950), «Зустріч на полонині» (1961) стали вершинними творами українського живопису.

Вагоме місце анімалістика посіла у творчості А. Борецького. У його рідному гірському селі Убля (нині Словаччина) головним засобом добування хліба була заготівля лісу. У важкій і небезпечній праці лісоруби споконвіку використовували як тяглову силу коней і волів. Після закінчення Ужгородської вчительської семінарії художник вчителює в с. Великий Бичків, де лісоруб – головна професія. Тема лісозаготівлі стає провідною у його творчості. Уяву А. Борецького привертає велич природи і гармонія співпраці людини з її вірними помічниками. Стрункі сріблясті буки, пасма сонячного проміння, міцні чоловіки, могутні коні і воли налаштовують митця на вільну експресію та імпресіоністичну манеру письма, романтичне й реалістичне складає на полотнах майстра єдине ціле. Серія картин на тему лісозаготівлі пройнята світлом, радістю праці. Вершинним твором художника став «Вивіз лісу» (1947).

Анімалістична складова для імпресіоніста А. Ерделі – скоріше деталь пейзажу («Село в горах», «Сільський мотив», обидві – сер. 1930 рр.), іноді – елемент підсилення психологічної складової твору чи колористичний елемент («Відпочинок», 1930).

Найглибше розуміння народних світоглядних уявлень про роль тварин у житті людини, єдності людини й природи проявилося у магічному реалізмі Ф. Манайла. Глибокі знання народної педагогіки, де шанобливе ставлення до свійських тварини посідає особливе місце, художник виявив уже в ранніх творах. Показовим твором є «Хлопчик з ягнятком» (1934), любов дитини до малої тваринки під пензлем митця набуває сакрального звучання,

недарма на стрісі селянської хати намальовано хрест, справа картини – стіжок сіна, а пагорби на задньому фоні – доглянуті ниви і пажиті. Художник створив образ ідилії людського щастя, гімн радості, наповнивши кожну деталь твору духовним піднесенням. Продовжують цю лінію «Бджоляр» (1939), «Доїння овець» (1940), «Кошара» (1937), образи тварин дозволяють автору чітко соціалізувати своїх героїв, підкреслити їх радість від праці, заможність, впевненість у собі.

Натомість у класичній для крайового мистецтва картині «Дідо-бідняк» (1932) Ф. Манайла жодного натяку на присутність у господарстві героя свійської тварини, як-от: стіжок, оборіг, стайня чи кошара. Герой картини – селянин без худоби, тому й приречений на бідування.

Бідна земля змушує йти в одній упрязі тварин і людей, як це бачимо на картині «Важке життя» (1942), рішучі мазки пензля, сіро-коричнева фарба гірських нив, червона латка вигорілої пажиті, білясті постаті сухоребрих волів, які скоріше нагадують кіз, такі ж динамічні рухи сина і матері, які допомагають худобі перти воза, створюють враження тривоги за саме життя. Часом життя у горах нагадує пекло, образ його у вигляді червоно-рожевого зарева зображує Ф.Манайло на картині «Похорони» (1942). З того негаразду четверо сивих волів тягнуть угору золоту труну, яку супроводжує священик і поминальники. Ці картини – яскравий приклад експресіонізму в закарпатському малярстві воєнного періоду.

Анімалізм, як світоглядна ідея у післявоєнний період зазнав істотних змін. Сформовані на засадах свободи творчості, художників змушують творити у руслі незрозумілого їм *соцреалізму.* Романтизація *соціалістичного будівництва,* як того вимагала комуністична ідеологія і невтішна реальність, пов'язана з колективізацією, відповідно позбавленням людини права на володіння худобою, бідність населення, руйнація патріархального устрою під тиском індустріалізації – все позначилося на творчому житті. Коні, воли у 40-70 рр. продовжують успішно використовуватися в сільському і лісовому господарстві, однак радянська пропаганда вважає це анахронізмом. Митців орієнтують на зображення тракторів, автомобілів, електроліній. Так, на відомому полотні Г. Глюка «Лісоруби» (1954) зображено автомобіль, кран. Водночас на картині «Молотьба» (1958) художник виводить образ вірних коней, тоді як молотарка ледь проглядається на задньому плані за возом. Увагою до коней як тяглової сили пройняті полотна Г. Глюка і в наступні роки: «Колгоспне життя» (1957), «Ланка» (1973), «Вечір у полі» (1973) та ін.

Життя горянина без гужових тварин просто неможливе. Показовою з цього погляду є картина Федора Манайла «Табун гуцульських коней» (1947). Десятки червоних, гнідих, чорних коней сходяться з довколишніх гір на водопій під крислатим дубом, дерево під пензлем майстра перетворюється у символ вічності, незламності духу. Але кому належать ці баскі коні, на картині нема жодної людської постаті, присутність господаря засвідчує хіба кадуб з прозорою водою. Твір писався у трагічний для закарпатського селянства час – початок колективізації, коней відбирали від господарів у колгоспи. Так, художник у формі анімалістичного вияву запропонував свою художньо-образну версію трагедії повоєнного закарпатського села. Колгоспник – не справжній господар, випасання худоби для підневільного пастуха чи вівчаря – повинність, де повинність, там і байдужість. Ідеалізація образу пастуха-господаря вичерпала себе. На картинах Ф. Манайла «Стадо на полонині» (1949), «Пошта на полонину» (1952) вівчарі обернені спинами до череди і отари, підневільна праця не тішить, увага художника зосереджена на могутності гір, образи людей ледь помітні, крихітні, череди корів та отари сприймаються як елемент пейзажу, а не образоутворюючі складові полотна.

Курс на індустріалізацію сільського господарства призвів до руйнації анімалістичної світоглядної ідеї у мистецтві. У 60-х рр. практично зникає потреба у волах, поступово автомобіль і трактор витісняють їх з господарств і коней, господарська увага зосереджена на молочно-м'ясній худобі та вівцях.

Показовою є картина Ф. Манайло «Село на Верховині» (1958). На першому плані художник зобразив запряжену в сани пару коней, напереріз, як символ нового, їде трактор, підсилюють тему індустріалізації зображення пасажирів в очікуванні автобуса та зображення залізничного віадука у верхній частині полотна. Подібне протиставлення на селі техніки і традиційних коней бачимо і на картині Ю. Герца «Свято на Верховині» (1970 р.). На передньому плані художник зобразив групу людей, які їдуть на тракторних санях, а геть у глибині коло сільської хати – двійко осиротілих коней.

Найбільш уважним до анімалістичної народної філософії виявився В. Микита, він повернув у закарпатське малярство манайлівське розуміння сакральності анімалістичного образу. Через тридцять п'ять років після манайлівського «Хлопчика з ягнятком» художник пише картину «Ягнятко» (1969), здається, він зображує того ж героя, але як мудрого старого, який не зрадив любові до овець і має з того радість. Відчуття піднесеності посилює біла вовна ягняти на великих натруджених руках старого вівчаря. Життя селянина знаходиться у постійній гармонії з тваринним світом, радості співпраці. Своєрідним пафосом одухотвореного ставлення до худоби пройняті полотна «Ранок на фермі» (1974), «Ранок» (1980). Пара волів на картині «Обід у полі» (1971) – це домінанта, яку доповнюють плуг, віз і зоране поле, перед орачами – миска і хліб, перед волами – сіно. Залишаючись відданним реалістичній традиції, В. Микита зображує коней як вірних помічників («Збір картоплі», 1970; «Звозять сіно», 1971; «Сільська ідилія», 1999). Часом художник використовує анімалістичний елемент для підсилення емоційного забарвлення. Образ убитого струмом ягняти на картині «Зона» (1990) перетворюється у форму протесту проти будівництва на полонині радіолокаційних споруд. В. Микита – майстер ліричних анімалістичних художніх образів: півень і

кури у вікні навпроти вранішнього села («Доброго ранку», 1976), рябі кури («Новина», 1970), самотній кінь на фоні синіх гір («Ноктюрн», 1974), зграйка голубів у тісному вільнюському дворі («Двір», 1978).

Особливе місце анімалістика посіла у творчості Т. Данилича. Вільна манера письма, близька до народного живопису, підсилює відображення дійсності, притаманне цьому живописцю, визначає і характер його ставлення до світу тварин. Уже в перших фігуральних полотнах митця помічаємо символічний характер зображення тварин. Зображуючи прихід у хату колядників, художник у центрі картини витворює відразу кілька символічних об'єктів – запалена свічка, вогонь у печі, миска з плодами, глечик, обв'язаний колоссям і кицька на соломі як символ домашнього затишку і злагоди («Колядування», 2001). Та ж тема розробляється автором у картині «Колядники» (1989), тут колядники йдуть нічною вулицею, вони несуть світлу надію, але це не до вподоби злим силам, художник акцентує на цьому увагу, і на передньому плані відразу два варіанти цього образу, вибудувані в народній уяві – злий чорний собака і перевдягнений у дідька колядувальник. Символом сільського достатку, заможності, продовження роду в народній культурі завжди вважався півень, саме таке трактування цього образу пропонує Т. Данилич на картинах «Ґазда» (1999), «Добрий ранок» (2002). Своєрідна ідилія співпраці селянина і його вірного помічника коня відображена на полотнах «Трудовий день» (1988), «На вулиці» (1989.), «Біля тину» (2001), «На Міжгір'ї» (2002).

Особливу роль анімалістичні елементи набувають в епічних творах цього майстра. У диптиху «Спогади» (1988) автор творить історію життя бабусі й дідуся. Зображення коней, корів, волів, овець, пасіки – це цілі сторінки життя героїв, як-от: заручини і весілля, робота у полі, вивіз лісу, доглядання бджолиних роїв. Вершинними творами цього майстра з погляду реалізації анімалістичної складової в ідейній структурі твору вважаємо полотна «На полонину» (1988) і « З-під каменю вода» (1999). На цих полотнах відтворено натхненну працю людини з її вірними помічниками кіньми і волами, зображено овечі отари, які творять в селянські родині достаток і приносять радість. Анімалістика у творах Т. Данилича робить художній світ одухотвореним, наповненим певними психоемоційними характеристиками, тремтливим відчуттям життя, переконує у глибокому розумінні художником філософії народного життя закарпатських верховинців.

Глибоке розуміння анімалізму як світоглядної ідеї бачимо у творчості І. Ілька. Його полотна «Салаш» (1999), «Осінній ватаг» (2007), «Дулова. Сватів млин» (2012) та ін. свідчать про глибинні засади його художньо-образної системи, де анімалістка відіграє значну роль.

Інтерес до анімалістики в останні роки виявив І. Бровді. На картині «Бодрий Моці» (2010) він зобразив полонинського пса, який охороняє отару, піднесеною радістю наповнена його картина «Кошара» (2011), червоні жердини кошари контрастують з біло-голубими овечками, соковитою травою. На полотнах цього митця, більш знаного як скульптора, кози, корови, кури, гуси, ягнята творять ауру сучасного закарпатського села, як-от: «На базар» (2010), «Баба Василина» (2010), «Вечір» (2011), «Діти і кози» (2011) та ін. Образи домашніх улюбленців кішок і собак на портретах допомагають розкрити коло інтересів портретованих, на особливу увагу заслуговують автопортрети художника з домашніми улюбленцями «Бровді-бачі» (2012), «Дунчі і Беккі» (2011).

На жаль, у творчості закарпатських пейзажистів анімалістичні елементи – рідкість, у більшості творів відсутня світоглядна ідея, притаманна творчості засновників закарпатської школи живопису.

Висновки і перспективи. Аналізуючи твори кращих представників закарпатського живопису, бачимо, що анімалістка як світоглядна ідея знайшла своє місце насамперед у жанровому та пейзажному живописі. Художньо-образне зображення насамперед свійських тварин сприяє поглибленню провідних ідей твору, засвідчує глибоке розуміння митцями етнокультурних традицій свого народу, основ його матеріальної діяльності та інтересів, водночас засвідчує високу майстерність митців, широту їх творчих пошуків, дозволяє говорити про місце закарпатського мистецтва в системі досвіду європейської анімалістки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шейнина Е. Энциклопедия символов. – Харьков: Торсинг, 2006. – 591 с.

2. Потушняк Ф. Я і безконечність: нариси з історії філософії Закарпаття. – Ужгород: Ґражда, 2003.

3. Мистецтво Закарпаття: Каталог творів із фондів музею: Книга 1. / Серія «Каталог колекції Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая». – Ужгород: ПП «Шарк», 2005. – 198 с.

II. ДИЗАЙН

УДК 712.254 (477.87)

КУПАР О.,
доктор технічних наук (архітектура), професор

ЧОРНАК-ЩОКА В.,
викладач
Закарпатського художнього інституту, м. Ужгород, Україна

ВІДНОВЛЕННЯ СКВЕРУ БОЖОЇ МАТЕРІ В УЖГОРОДІ

Купар О., Чорнак-Щока В. В. Відновлення скверу Божої матері в Ужгороді. Стаття знайомить із одним з малодосліджених історично сформованих куточків Ужгорода – садом на Капітульній – найдавнішій вулиці міста. Закладений під час будівництва єзуїтської колегії у 1640 році, згодом сад став власністю Мукачівської греко-католицької єпархії. І тільки у 1948 році перейшов у власність Закарпатського інституту післядипломної педагогічної освіти. На жаль, статуя Богородиці, що прикрашала сад, не збереглася, але факт її існування засвідчують фотознімки і збережений до наших днів п'єдестал, на якому вона була встановлена.

Ключеві слова: сад, вулиця Капітульна, статуя Богородиці, єпархія, єзуїтська колегія, василіани, монастир.

Купар А., Чорнак-Щека В. Восстановление сквера Божьей матери в Ужгороде. Статья знакомит с одним из малоисследованных исторически сложившихся уголков Ужгорода – садом на Капитульной. Заложенный при строительстве иезуитской коллегии в 1640 году, впоследствии сад стал собственностью Мукачевской греко-католической епархии. И только в 1948 году перешел в собственность Закарпатского института последипломного педагогического образования. К сожалению, статуя Богородицы, что украшала сад, не сохранилась, но факт ее существования подтверждают фотоснимки и сохранившийся до наших дней пьедестал, на котором она была установлена.

Ключевые слова: сад, улица Капитульная, статуя Богородицы, епархия, иезуитская коллегия, василианы, монастырь.

Kupar A., Chornak-Schoka V. Renewal of the public garden of the Mother of God in Uzhhorod. The article acquaints with one of the scantily explored historically-formed corners of Uzhhorod a garden at the oldest Kapitulnia street of the town. Stopped up during building of jesuitical collegium in 1640, afterwards a garden became the property of the Mukachevo greek-catholic eparchy. And only in 1948 it passed to property of Transcarpathian institute of postgraduate pedagogical education. The statue of the Virgin Mary decorated a garden. It wasn't saved unfortunately, but the fact of its existence is certified by snapshots and pedestal which it was set on and stored to our days.

Keywords: garden, Kapitulna street, statue of the Virgin Mary, eparchy, jezuitical collegium, vasiliani, monastery.

© Купар О., 2015
© Чорнак-Щока В., 2015

Постановка проблеми. Сьогодні в Ужгороді є чимало куточків, які потребують негайної реконструкції. Серед найважливіших завдань – реконструкція історичної частини Ужгорода, де особливо загостреною є ситуація капітального ремонту та реконструкції центру міста. Адже бюджетних коштів не вистачає, а система приватних інвестицій – не досконала. На жаль, принципового підходу щодо збереження історичних пам'яток центральної частини міста немає і з боку органів міської влади. Подібна ситуація є реальною загрозою втрати оригінального архітектурного обличчя Ужгорода. В умовах сучасного соціально-економічного розвитку міст, росту інфраструктури, підвищення умов комфортного проживання не можна забувати про формування історичної частини міста. Аби зберегти архітектурно-художню спадщину, потрібно знайти системний підхід для відновлення й реконструкції пам'яток, враховуючи умови сучасного функціонального навантаження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасній українській історіографії зазначена тема є малодослідженою. Згадки про цю територію знаходимо у дослідженнях В. Гаджеги «Додатки к исторыи русинов и руських церквей в Ужанській жупі», А. Пекаря «Нариси з історії церкви Закарпаття», П. Сови «Прошлое Ужгорода» та Й. Кобаля «Ужгород відомий і невідомий».

Мета дослідження. Ужгород – місто з багатолітньою історією, де практично кожний будинок є пам'яткою архітектури. Проте не лише будинки, а й сквери, площі, парки, алеї, набережні мають свою, роками нажиту історію. У самому серці Ужгорода, на одній із найдавніших вулиць, а саме – площі Андрія Бачинського, яка розташована навколо Кафедрального собору, зберігся куточок, який потребує негайної уваги.

Територію перед Кафедральним собором важко назвати площею. Насправді це – проїжджа частина зі стихійною парковкою, що є перешкодою для огляду величного Хрестовоздвиженського кафедрального собору 1640 р. [6: 113], що не прийнятно для країн Європи. Прикладом організації простору навколо соборів може бути церква святого Антонія Падуйського на площі Іштвана Добо або храм Ізуїтів на площі Сечені в Угорщині, або ж церква Каєтана в Німеччині (див.: дод. 1). Тому сьогодні є актуальним питання відновлення скверу Марії, що перед Кафедральним собором. Загрозливо не зважати на загальний вигляд цього історичного об'єкта. Адже вирубування скверів, на місці яких виростають великі сучасні будівлі банків чи приміщення для офісів, елітне житло або паркувальні зони, може вплинути на повне знищення пам'яток.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перші згадки про площу А. Бачинського, її виникнення та формування були пов'язані з будівництвом єзуїт-

ської колегії у XVII ст. [6: 113]. Як відомо з історичних джерел, у першій половині XVII ст. на місці теперішньої площі А. Бачинського були закладені маленькі будиночки міщан, серед яких хатка дяка Григорія. Пізніше володар міста Янош Х Другет вирішив переселити в Ужгород з Гуменного (Словаччина) єзуїтів. Так, 31 липня 1640 р. було видано фундаційну грамоту про перенесення єзуїтської колегії у наше місто [6: 113]. Патрон виявився дуже щедрим: власним коштом придбав для колегії землю в Ужгороді і відселив звідти міщан. На утримання колегії Янош Х Другет надав землі в околицях Гуменного, а також село Концово (Ужгородський район), виноградники й сади в Ужгороді та значну суму грошей. Єзуїти отримували від патрона дрова з Невицького лісу, право торгувати у місті вином, пивом, горілкою, будівельними матеріалами. За все це Янош Другет просив, щоб отці-єзуїти молилися за нього і його нащадків [7: 44].

Комплекс включав колегію, школу і церкву. Першими збудували колегію і школу, а церкву – дещо пізніше. Протягом 1732-1740 рр. у пізньобароковому стилі був споруджений новий єзуїтський костьол. У листопаді 1773 р. папа Климент XIV розпустив орден єзуїтів, і вони покинули Ужгород [7: 44]. Сад перед собором виділили для відпочинку дівчаток – учениць колегії, що у XX ст. аж до 1948 р. належала монастирю сестер василіаном [8].

Осідок єпископів Мукачівської греко-католицької єпархії був перенесений з Мукачева до Ужгорода, що було підтверджено Декретом угорської намісницької ради від 6 червня 1775 року [4: 55]. 1 березня 1775 року єпископу Андрію Бачинському, за розпорядженням імператриці Марії Терезії, був подарований (переданий) костьол єзуїтів, а згодом, у 1776 р. Ужгородський замок та права сторона вулиці Замкової. Дарча грамота на це була видана імператором Леопольдом II лише у 1791 році [6: 226]. Перенесення єпархії призвело до активного культурного і освітнього розвитку міста (завдяки перенесенню семінарії). Згодом під патронатом греко-католицької церкви було відкрито дві освітні установи – жіночу та чоловічу семінарії.

Подальшу долю земельної ділянки можна визначити з наступних документів. 19 червня 1779 року в Ужгороді був укладений договір між Андрієм Бачинським та графом Павлом Фештешічем, уповноваженим від Ужгородської скарбниці «Concektatio Bacsinszky-Festetiasiana». Проте навіть у 1803–1806 рр. не було чітко визначено питання про ділянки, на яких мала бути зведена будівля ужгородського пароха та будинок дяка Кафедрального собору. З цього приводу в 1806 році єпископ Бачинський вимушений був звернутися з листом до Ужгородської скарбниці [5: 134-135].

В оціночному описі Ужгорода від 23 червня 1691 р. ця вулиця, єдина з 10-ти вулиць тогочасного міста, мала назву Замкова [6: 161]. На той час на вулиці налічувалося з обох боків по 14-15 будинків. Наприкінці XVIII ст., після того, як єпископом Андрієм Бачинським 25 жовтня 1776 року при Мукачівській греко-католицькій єпархії була створена капітула з 7 каноніків [4: 76-77], вулицю перейменували на Капітульну. Саме тому в XIX ст. її назвали Капітульною [5: 45].

Повертаючись до теми відновлення скверу, з літературних джерел довідуємося, що територія скверу перед Кафедральним собором в Ужгороді належала Мукачівській греко-католицькій єпархії. До її структури належали будови і земельні ділянки колишньої Ужгородської жіночої учительської семінарії й дівочої школи при ній, а також земельні ділянки і будова колишнього монастиря сестер василіянок. Ця ділянка була відділена кам'яним муром від дороги по вул. Капітульній.

Оскільки школа була закритого типу і в ній навчалися дівчатка-сироти, можна припустити, що це було єдине місце для відпочинку вихованок. Ворота на мурі, які збереглися і понині, виходили до кафедрального собору. Через ці ворота школярки, семінаристи та монахині-василіянки виходили на молитви до собору. Цей факт засвідчують збережені фотознімки, на яких видно частину скверу і в ньому скульптуру Божої Матері (див додаток 2).

Духовна семінарія та дівоча школа були перетворені після 1949 року в Закарпатський інститут післядипломної педагогічної освіти, що існує й сьогодні [7: 81]. Колишній жіночий монастир василіанок ще в радянський час був переведений у житловий будинок. Таким чином, земельна ділянка, розміщена по правій стороні від Ужгородського греко-католицького кафедрального собору, через дорогу, що веде до Ужгородського замку сучасною вулицею Капітульною, від №2 до №4, належить Закарпатському інституту післядипломної педагогічної освіти. Поки що залишається не узгодженим право власності вищезгаданої ділянки, адже вона є власністю обласної державної адміністрації, міської адміністрації та приватною.

З огляду на багатолітню історію Ужгорода, тільки за останнє століття декілька разів змінювалася назва країни, відповідно і земельні ділянки в місті міняли своїх власників. Так, за радянський період переслідування та заборони зазнала греко-католицька церква. Землі Мукачівської єпархії були передані тодішній місцевій владі. Уже за часів незалежної України були спроби повернути відібрані землі у власність єпархії, що підтверджують знайдені в архівах документи.

1 грудня 1993 року управління Мукачівської греко-католицької єпархії звернулося з клопотанням № 679 за підписом єпископа Івана Семеді до голови Ужгородської міської ради Еміла Ландовського щодо повернення єпархії будинків під номерами 13, 18, 15–17, 19–21, 23–25, 27–29 та 31 по вул. Капітульній, які управою були призначені до приватизації. До 1949 року ці будинку перебували у володінні єпархії й були незаконно відібрані тоталітарною владою [9]. До звернення додавалися витяги з архівних довідок Державного архіву Закарпатської області за № 57 від 26 і 27 липня 1993 року [1].

Стосовно ділянки, яку наразі відведено під створення парку Марії, в архівній довідці № 57 від 26.

07. 1993 р. значиться: «В поземельній вложці за № 2490 м. Ужгород на парцелі 276 значиться будинок під № 2 по вул. Капітульній площею 3 ара (сучасний будинок, де проживає родина колишнього каноніка єпархії Юрія Гаджеги)» [1].

У наступній архівній довідці за № 57 від 27. 07. 1993 р. йдеться про таке: «В поземельній вложці 2301 м. Ужгород на парцелі 308 значиться город на території міста площею 8 арів у власності єпископського інтернату для дівчат-сиріт, учителів «Алгибета» Мукачівської греко-католицької єпархії, згідно із договором купівлі-продажу від 23 березня 1906 року». І далі: «В поземельній вложці № 2489 м. Ужгород на парцелі 291 значиться будинок з двором по вул. Ракоці (сучасна А. Волошина) площею 8 арів у власності греко-католицького інтернату для дівчат» [2].

Наведені документи засвідчують, що територія перед кафедральним собором протягом кількох століть (1775-1948) належала греко-католицькій єпархії. Аналізуючи архівні джерела та фотознімки, доходимо висновку, що вищезгадана територія дійсно має вигляд скверу. На знімках бачимо визначену територію, огороджену кам'яним муром, у якому через хвіртку можна вийти на вулицю Капітульну до Кафедрального собору. Зображення засвідчують, що мур початково був іншої будови, ніж той, що зберігся сьогодні, зокрема, частина муру та хвіртка, що перед центральним входом була домурована дещо пізніше (див. додаток 2). Про це свідчать знімки, на зображеннях яких хвіртка дерев'яна, а не металева. А кладка каменю самого муру складається із двох частин (див.: додаток 3), що добре проглядається на знімках.

У пізнішій кладці є фрагменти цегли, що не спостерігається у першій частині стіни муру (див. додаток 4). Дещо нижче, перед входом у центральний корпус тодішньої школи, змурована підпірна стінка, адже територія знаходиться на досить складному рельєфі. Дослідивши кладку на підпірній стінці, можна припустити, що продовження муру та підпірна стінка були збудовані приблизно в один період (див. додаток 4).

Проаналізувавши знімки початку XX ст. та початку XXI ст. доходимо висновку, що дерева, які збереглися до сьогодні приблизно столітнього віку (додаток 2, 3, 4). Враховуючи вік насаджень, потрібно провести детальне обстеження та виконати санітарну обрізку з метою запобігання захворювань та виявлення аварійних дерев. Завдяки цьому, ми можемо забезпечити довголітність та ландшафтність цієї території. Сьогодні у сквері переважають дорослі, добре сформовані липи і клени, які кроною забезпечують щільну затіненість та шумо- і пилоізоляцію означеної території. Це посилює відчуття комфорту під час перебування у сквері в літній, спекотний час, а у період цвітіння липи – насолоду від аромату квітів.

Цікавим фактом є представлена візуальна інформація, яка пролила світло на назву самого скверу. Однією з пропозицій є назва – сквер ім. Марії Терезії. Проте історичні знімки території свідчать, що скульптура у сквері була на честь Богородиці. Вона стояла у центрі скверу, перед самісіньким входом у головний корпус семінарії. Скульптура розміщена на досить високому постаменті, який зберігся до сьогодні (див.: додаток 2). Сама Богородиця за параметрами сягала близько 1,70 м, що добре проглядається на одному із знімків. Так, на одному із знімків біля Богородиці стоять дві семінаристки десь п'ятнадцятирічного віку, а на іншому – молода пара з двома священиками: перший зліва – отець Віктор Хіра, інший – отець Василь Лар. Як бачимо, у скверик заходили не тільки відпочивати, але й фотографуватись (додаток 2).

Висновки і перспективи. На основі віднайденої інформації, можемо твердити, що вищезгадана територія протягом багатьох років була сквером та місцем відпочинку. Доцільно було б повернути скверу попередній вигляд та надати йому статус пам'ятки. І хоч статуя Богородиці після 1948 року була втрачена, але віднайдені зображення, на яких зберігся її точний образ, дозволяють вповні відтворити скульптуру.

Відновлення скверу перед Кафедральним собором в Ужгороді має велику містобудівну історичну цінність. Тим самим ми забезпечимо цільність скверу і площі перед собором, що буде використовуватися за цільовим призначенням та стане ще одним цікавим туристичним куточком, що підкреслить автентичність найдавнішого району міста Ужгорода.

ЛІТЕРАТУРА:

1. ДАЗО. – Ф-95. – Оп. 8.– Спр. 5, 10, 14, 57, 71, 80, 84, 90, 93, 101, 110.– Архівна довідка № 57 (26. 07. 1993 р.).

2. ДАЗО. – Ф-95.– Оп. 8. – Спр. 5, 10, 14, 57, 71, 80, 84, 90, 93, 101, 110. – Архівна довідка № 57 (27. 07. 1993 р.).

3. Гаджега В. Додатки к історії Русинов и руських церквей в Ужанській жупі / В. Гаджега. – Ужгород : Просвіта, 1924. – С.122.

4. Пекар А. Нариси з історії церкви Закарпаття / А. Пекар. – Рим-Львів, 1997.

5. Ungvar es Ungvarmegye. – Budapest, 1940. – S.112–119.

6. Сова П. Прошлое Ужгорода / П. Сова. – Ужгородъ : Типографія «Школьной Помощи», 1937 – С. 348.

7. Кобаль Й. Ужгород відомий і невідомий / Й. Кобаль. – Львів : Світ, 2008 – 195 с.

8. Світлик Я. Владика Шашік про площу Марії Терезії, європейські цінності та об'єднання ужгородців [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakarpattya.net.ua/Zmi/111074-Vladyka-Shashik-pro-ploshchu-Marii-Terezii-ievropeiski-tsinnosti-ta-ob'iednannia-uzhhorodtsi.

Додаток 1

Церква святого Антонія Падуйського на площі Іштвана Добо

Церква св. Каєтана, Німеччина

Храм Єзуїтів на площі Сечені, Угорщина

Додаток 2

Додаток 3

Додаток 4

УДК 72.04.017

ГУРЖІЙ І. А.,
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету ім. Юрія Кондратюка, м. Полтава, Україна

СОЛОВЙОВА А. О.,
студентка V курсу кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету ім. Юрія Кондратюка, м. Полтава, Україна

РОЛЬ ДЕКОРАТИВНО-ХУДОЖНЬОГО ПАННО В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ

Гуржій І. А., Соловйова А. О. Роль декоративно-художнього панно в дизайні інтер'єру. У статті розглядається значення та роль декоративно-художнього панно в дизайні інтер'єру. Розглянуті різні види панно, а саме панно-мозаїка, панно з металу, панно зі шкіри та тканин, керамічні панно та інші, що можуть використовуватися для оздоблення інтер'єру.

Ключові слова: панно, мозаїка, кераміка, декоративне мистецтво.

Гуржий И. А., Соловьёва А. О. Роль декоративно-художественного панно в дизайне интерьера. В статье рассматривается значение и роль декоративно-художественного панно в дизайне интерьера. Рассмотрены различные виды панно, а именно панно-мозаика, панно из металла, панно из кожи и тканей, керамические панно и другие панно, которые могут использоваться для украшения интерьера.

Ключевые слова: панно, мозаика, керамика, декоративное искусство.

Gurzhiy I., Soloviev A. The role of decorative art panels in interior design. The article discusses the importance and role of arts – art panels in interior design. Various types of panels, namely mosaic panels, panels of metal panels of leather and fabrics, ceramic panels and other panels that can be used for interior decoration.

Keywords: murals, mosaics, ceramics, decorative arts.

© Гуржій І. А., Соловйова А. О., 2015

Постановка проблеми. Проблема використання декоративно-художнього панно в архітектурному середовищі полягає в тому, що панно зазвичай стає головним елементом декору і бере на себе домінуючу роль у створенні інтер'єру або загальної композиції фасаду. Це створює нові цікаві задачі синтезу твору мистецтва та архітектурного простору перед архітектором, дизайнером чи художником. Саме в тісній співпраці архітектора та художника можна їх вирішити, тому дослідження цього питання актуальне, поки стоїть завдання декоративного оздоблення архітектурного простору.

Декоративно-художні панно відіграють вагому роль в оформленні інтер'єру. Інтерес, проявлений до панно сьогодні, пояснюється доцільністю застосування декоративного панно із різних матеріалів та у різних стилях у сучасних приміщеннях.

Панно на стіні здатне надати приміщенню зовсім новий вигляд, а також вирішити безліч дизайнерських завдань. Воно наповнює простір життям, кольором, надає інтер'єру ефект неповторності, є візитною карткою житла і його власників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ця проблема розглядається у дисертаційному дослідженні Догоніної О. О. «Декоративне панно в синтезі мистецтв ар-деко». Дисертація присвячена комплексному дослідженню та аналізу декоративного панно в синтезі мистецтв ар-деко, визначенню його ролі в інтер'єрі та архітектурі цього стилю, а також розглянуті основні образно-художні і композиційні прийоми формування просторового середовища та роль декоративного панно у створенні композиційного рішення інтер'єру. Проблема синтезу мистецтв розглянута в працях Соловйова С. А. «Декоративне оформлення» та Аракіс І. І. «Интерьеры общественных зданий Украины».

Метою дослідження є визначення ролі та місця панно у просторовому середовищі як композиційного акценту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бажання урізноманітнити свій інтер'єр, надати йому нотки неповторності, загадковості та досконалості притаманне людині з найдавніших часів. Одним із стародавніх прийомів прикрашання внутрішнього простору житлового приміщення, що дійшли до наших днів, є декоративне панно. На сьогодні, воно є найбільш поширеним і популярним предметом декору. У житлових приміщеннях його застосовують для декорування ванної кімнати, вітальні, кухні. Виконане на індивідуальне замовлення декоративне панно не тільки прикрасить приміщення, але й підкреслить оригінальність і ексклюзивність інтер'єру.

Прикрашання помешкання панно як декоративним елементом має свою давню історію. Багато століть тому тематичні картинки з каменю, мозаїки або фрески з'являлися на стінах палаців і храмів. Зараз досить важко сказати який народ або хто винайшов декоративне панно, проте, відомо одне, цей предмет інтер'єру не виходив з моди ніколи. Змінювалися лише технології і теми для втілення.

Сучасні дизайнери і художники використовують декоративне панно для надання інтер'єру до-

Рисунок 1. Декоративні панно в інтер'єрі

Рисунок 2. Декоративно-монументальне панно на фасадах архітектурних споруд

му, офісу, громадських закладів неповторності. Незалежно від стилю, від класики і ампіру, до авангарду і мінімалізму, або сучасного хай-теку, декоративне панно прекрасно підійде до будь-якої тематики інтер'єру [1].

Декоративне панно – це мальовничий твір, виконаний на стіні або полотні з можливістю застосування різноманітних декоративних ефектів. Декоративні панно можуть бути використані як самостійні елементи у вигляді оригінальної «вставки» в інтер'єрі, або займати собою значну площу приміщення, стіни і стелі, і навіть, можуть розміщуватися на фасаді меблів. Крім керамічних панно, існують панно зі шкіри, дерева, полотна, гіпсу і т. д. Конкретний вибір визначається рядом особливостей, зокрема, розмірами і освітленням приміщення, оздобленням підлоги і стелі, меблями, які встановлюються в кімнаті, призначенням приміщення, загальною концепцією дизайну, особливістю смаків та уподобань, і, навіть, фінансовими можливостями (Рис. 1).

До створення композицій, переважно монументального мистецтва, де, крім великого розмаїття сюжетних тематичних композицій, вагоме і домінуюче значення мають образно-тематичні, творчі рішення, належить декоративно-монументальне панно. Цей вид мистецтва дає змогу художникові розкрити в композиційному рішенні образно-тематичний задум та представити його для сприйняття одночасно великою кількістю людей у специфічних об'ємно-просторових архітектурних спорудах, значних за розміром, де панно впорядковується за масштабом з урахуванням точок зору для цілісного сприйняття твору мистецтва у центральних вестибюлях, холах, рекреаціях або фасадах архітектурних споруд громадського призначення (науково-дослідницьких, культурних центрів, навчальних комплексів, музеїв тощо). Декоративно-монументальне панно, крім образно-сюжетного трактування теми і наповнення конкретним змістом об'ємно-просторового середовища інтер'єру або екстер'єру, має водночас функцію своєрідного складового конструктивного архітектурно-художнього елемента, який повинен органічно поєднуватися із загальним образним рішенням об'єкта [2] (Рис. 2).

Метал все більше використовується в сучасному інтер'єрі як декоративний матеріал. Панно з металу – це сучасне оформлення житлових і офісних приміщень. Декоративні панно з металу в інтер'єрах громадських будівель доречні і цікаві. Умовність і геометризованість форм, а також декоративний ефект протиставлення злотисто-блискучого мідного рельєфу із тьмяною поверхнею стін цілком природні і в інтер'єрах. Разом з тим, у великих рельєфах з ювелірною ретельністю обробляється буквально кожен сантиметр поверхні: художник, створюючи панно, вдало вирішує два завдання – можливість сприйняття панно з великої відстані і можливість милуватися деталями малюнка поряд. Металеве панно не має великої ваги і легко встановлюється на стіну. Так, художник Григоров В. створив для вестибюля готелю «Київ» величезне панно «Київ». Уся композиція побудована на поєднанні металевих вигнутих пластин і декоративних орнаментальних елементів; на кожній вигнутій пластині вигравіруваний мотив київського архітектурного пейзажу з історичними пам'ятниками і найбільш характерними сучасними спорудами Києва. Використання декількох прийомів обробки металу (пластики, гнуття, гравіювання) дозволило максимально виявити образність теми в металі і підкреслити декоративність твору [3] (Рис. 3).

Одним з найдавніших способів створення панно є мозаїка. Виготовлені зі шматочків каменів, скла чи металу зображення прикрасять будь-яке за призначенням приміщення, додадуть йому яскравості

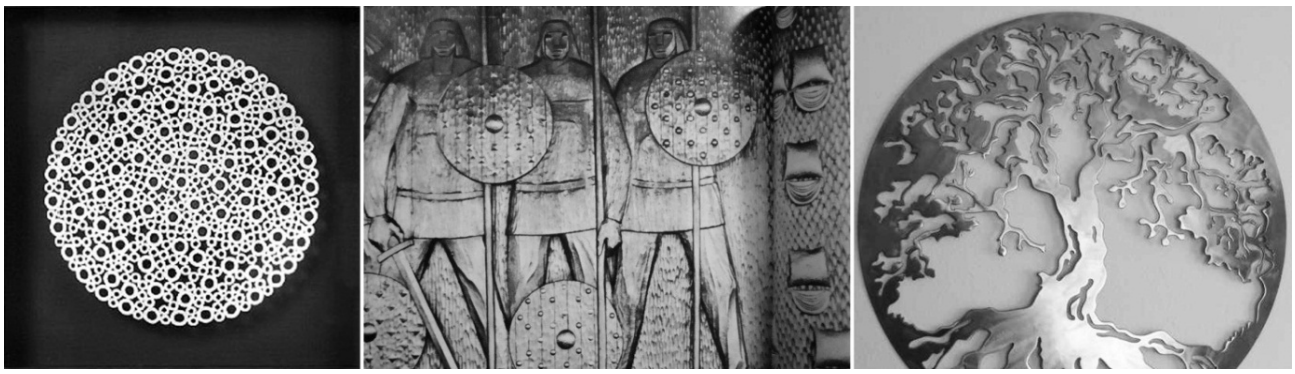


Рисунок 3. Декоративні панно з металу

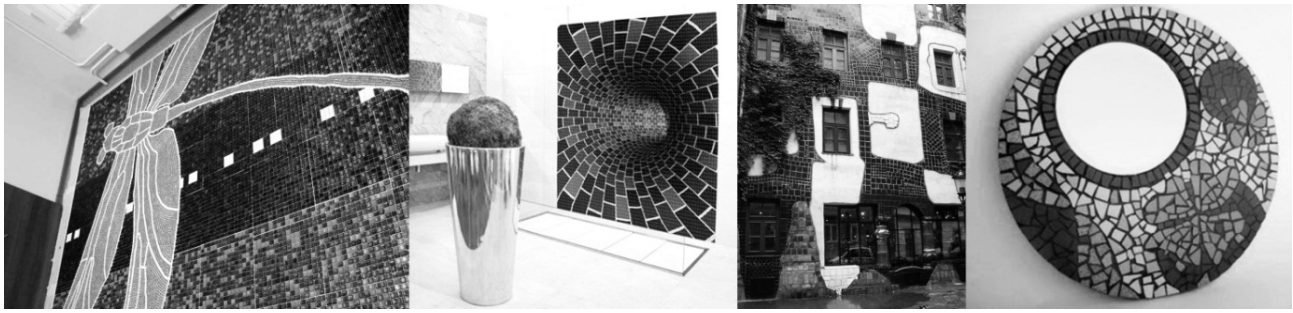


Рисунок 4. Декоративні панно з мозаїки

і характеру. Мозаїка – це унікальна техніка, що дозволяє оформляти зовсім різні поверхні. Скляна мозаїка водонепроникна, стійка до температурних перепадів і більшості сучасних агресивних засобів чищення, тому укладання мозаїки в басейнах, ванних кімнатах, а також укладання мозаїчних підлог є найпоширенішим застосуванням мозаїчної техніки. Мозаїка в інтер'єрі сучасного будинку або квартири створить особливу атмосферу вишуканості і розкоші. Безумовно, чудовою прикрасою вашої вітальні стане художнє мозаїчне панно, оригінальним і незвичайно цікавим може стати навіть невеликий мозаїчний елемент (мозаїчний стіл, облицьований мозаїккою камін, мозаїчні підвіконня, елементи сходів, перегородки або ніші в стінах і т. д.) (Рис. 4).

Шовкові декоративні панно – прикраса будь-якого інтер'єру. В усьому світі прийнято прикрашати інтер'єр свого житла, причому найбільш цінними предметами оформлення є ті, які створені індивідуально, в єдиному екземплярі. Сьогодні професійні декоратори все частіше звертають увагу на предмети інтер'єру ручної роботи, вони поєднують в собі професіоналізм художника й індивідуальність натуральних матеріалів. Унікальними елементами оформлення інтер'єру є декоративні панно, створені за допомогою техніки батику, які стають все більш популярними. Батик – це мистецтво розпису по шовку, і кожне панно, оформлене в такій техніці, являє собою неповторний витвір мистецтва. Панно в техніці батик виглядають дуже оригінально, завдяки поєднанню технік і своєрідному змішуванню фарб. Навіть звичайна картина, написана олією, не здатна привернути увагу так, як настінне панно, написане по шовковій тканині. (Рис. 5).

Панно і картини з каменю – це справжній «самоцвітний живопис», створений художниками в особливих традиційних техніках. Насипні панно і картини виконуються крихтою з різних мінералів. Подібні предмети мистецтва створюються непросто, процес досить трудомісткий. Камінь подрібнюється, просіюється в декількох ситах і ділиться на чотири фракції. Чим дрібніша фракція, тим світліший відтінок, чим більша – тим яскравіша. Цими «фарбами» і пишуть автори свої неповторні предмети мистецтва: панно і картини, які завдяки такому прийому виходять «живими» і насиченими, виглядають яскраво і реалістично. Вибравши унікальні панно і картини виконані в такій техніці, ви внесете в інтер'єр свого будинку елементи затишку та оригінальності [4] (Рис. 6).

Декоративне панно є одним із засобів оформлення інтер'єру. Його композиція впливає на людину емоційно і психологічно, додає неповторні індивідуальні риси житловій кімнаті, кабінету або іншому приміщенню. Як предмет декоративного мистецтва панно відтворюють неповторну красу квітів, тварин, людей за допомогою виділеного автором естетичного образу [5]. Прикраса стін за допомогою панно – це один із способів урізноманітнити сучасні методи декорування внутрішнього середовища.

Висновки і перспективи. Інтенсивне застосування панно у формуванні предметно-просторового середовища було обумовлено прагненням архітекторів і декораторів до насичення інтер'єрів та архітектурних ансамблів орнаментом і різними декоративними композиціями, що повідомляли їм особливу змістовність, естетичні та декоративні якості. У цьому контексті панно стає основним елементом, що дозволяє збагатити ансамбль відразу в

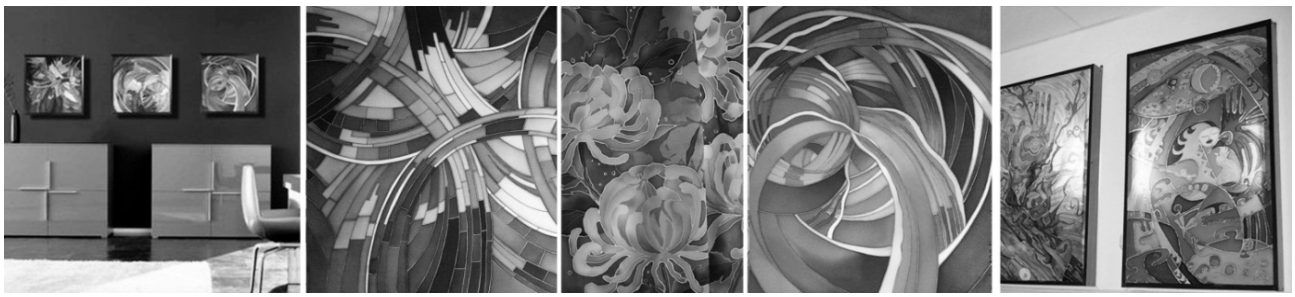


Рисунок 5. Декоративні панно в техніці батику.

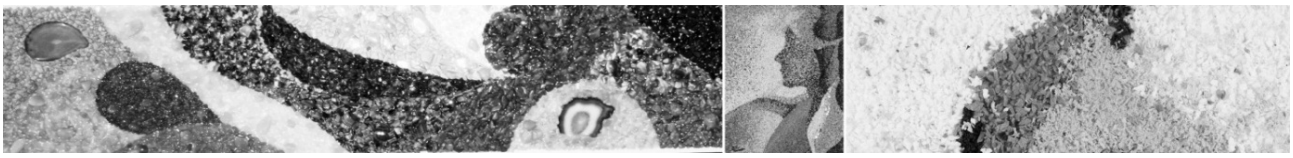


Рисунок 6. Декоративні панно і картини з каменю.

декількох напрямках: декоративному, змістовному й емоційному. Воно виконує роль особливого елемента просторового середовища, що об'єднує ансамбль, стає змістовним акцентом, привносячи в нього сюжетну лінію або мотив, майстерно стилізований і осмислений автором, органічно доповнює всі елементи декору, синтезуючи їх в єдине ціле [6]. Додавання в оформлення інтер'єру будинку панно – це і красиво, і престижно. Колірна палітра і фактура панно внесе в інтер'єр головну родзинку, додасть завершуючий штрих в дизайн квартири або офісу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Догонина Е. А. Тема современности в композиции панно отечественного варианта ар деко // Молодой учёный (ежемесячный научный журнал): Молодой учёный, 2011. – Том II. – №8 (31).

2. Методичні вказівки до виконання курсової роботи на тему «Декоративно-тематичне панно» / Уклад.: Левадний О. М. – Полтава: ПолтНТУ, 2005. – 9 с.

3. Р.О.С.В.О. Ремонт, Отделка и Строительство / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://rosvo.info/dekorativnoe-panno-v-interere/.

4. Курсовая работа «Декоративное панно» / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nashaucheba.ru

5. Дизайн жилья. Дизайн интерьеров, панно / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://xn--80ahhcedfsp7 m7a.xn--p1ai/.

6. Догонина Е. А. Декоративное панно в синтезе искусств ар деко / Елена Александровна Догонина. – Москва, 2012. – 18 с.

III. ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 745

ГУРЖІЙ І. А.,
старший викладач Полтавського національноготехнічного університету ім. Юрія Кондратюка, м. Полтава, Україна

ПЕТРОВА Я. В.,
студентка V курсу кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету ім. Юрія Кондратюка, м. Полтава, Україна

ТРАДИЦІЙНІ КЕРАМІЧНІ ШКОЛИ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ТА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Гуржій І. А., Петрова Я. В. Традиційні керамічні школи центральної та західної України. У статті розглядаються характерні особливості кераміки західного та центрального регіонів України на прикладі львівської та київської керамічних шкіл, а також проводиться порівняльна характеристика народної кераміки та її вплив на роботи сучасних майстрів зазначених регіонів.

Ключові слова: декоративне мистецтво, кераміка.

Гуржий И. А., Петрова Я. В. Традиционные керамические школы центральной и западной Украины. В статье рассматриваются характерные особенности керамики западного и центрального регионов Украины на примере Львовской и Киевской керамических школ, а также проводится сравнительная характеристика народной керамики и ее влияние на работы современных мастеров данных регионов.

Ключевые слова: декоративное искусство, керамика.

Gurzhiy I., Petrova Y. Traditional ceramic schools of central and western Ukraine. The article discusses the characteristics of ceramics of western and central regions of Ukraine as an example of Lviv and Kyiv ceramic schools, as well as a comparative characteristic of folk pottery and its impact on the work of contemporary artists of these regions.

Keywords: decorative art, ceramics.

© Гуржій І. А., Петрова Я. В., 2015

Постановка проблеми. Художня кераміка України як одне з найяскравіших явищ у декоративному мистецтві не має собі рівних серед європейських народів. Причиною розвитку стали безмежні поклади високоякісних глин майже на всій території країни, що й дало поштовх до поширення керамічного виробництва. Упродовж віків в Україні розвивалися різноманітні технології обробки матеріалу. Вміння передавались від діда-прадіда до наступного покоління, що втілилось у неперевершених зразках художньої творчості, а згодом – виникненні яскравих шкіл декоративного мистецтва.

Сьогодні кераміка розвивається не тільки в традиційних напрямках, але й з'являються художники-професіонали, які творять абсолютно нові, не традиційні речі, збираючи і примножуючи уже існуючі надбання у сфері декоративного мистецтва.

В Україні із здобуттям незалежності почали активно розвиватися професійні школи кераміки в різних регіонах держави. Виокремлюються такі творчі осередки художньої кераміки, як Київ, Львів, Харків, Одеса, Вінниця, Полтава, Тернопіль, Івано-Франківськ, Ужгород. Найбільш представницьким у кількісному та якісному відношенні є спільноти митців-керамістів Києва та Львова. Наявність у містах відповідних матеріально-технічних баз, спеціалізованих навчальних закладів, дає можливість говорити про кераміку цих центрів як про яскраве самобутнє явище не тільки на території України, а й за її межами. До того ж багатий досвід попередніх поколінь зробив значний внесок у скарбницю перлин декоративної кераміки, підготувавши міцне підґрунтя для сучасної кераміки.

Мета цього дослідження полягає в тому, щоб знайти та проаналізувати особливості керамічних шкіл, а також дослідити, чи мають вони вплив одна на одну. Кожна із шкіл має свої характерні риси та колористичні особливості, притаманні лише їй, традиційний розвиток проходив у тісному зв'язку з іншими видами мистецтва певного регіону. Але, в той же час, разом вони створюють тісно переплетений між собою візерунок художнього явища, який являє собою феномен людських культур [1].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Розвиток кераміки та її вплив на сучасні професійні керамічні школи в Україні практично не стали об'єктом дослідження мистецтвознавчої науки. Так, у своїй роботі «Українські кахлі X-XIX ст.» Ю. Лащук описує історію розвитку виготовлення кахлів на прикладі великих керамічних осередків та окреслює їхні характерні особливості. І. Сакович в «Історії українського мистецтва» відзначає наявність у Львові великого колективу керамістів, які створюють свої роботи на основі традицій. У книзі «200 імен» зібрані найкращі роботи сучасних майстрів усієї України, а також узагальнена історія розвитку сучасної

кераміки та головні її особливості. О. Голубець у «Львівській кераміці» розглядає передумови становлення львівської школи художньої кераміки, етапи її розвитку, основні тенденції та художньо-стильові особливості, творчі доробки окремих майстрів.

Виклад основного матеріалу дослідження. У формі посуду й орнаментиці київського гончарства виявляються традиції старокняжої доби. Поруч з тим помітний вплив інших видів народного мистецтва, зокрема, вишивки та ткацтва. Мальовані миски прикрашені різноманітною орнаментикою, іноді з архаїчними мотивами. Для цього виду кераміки притаманні рослинні декори: листки винограду, дуба, соняшника, колоски, ягідки, а особливо барвінок – усе це нарізно або єдиною орнаментальною в'яззю [2: 42].

У Києві були віднайдені плитки квадратної та прямокутної форми. На гладеньку поверхню за допомогою ріжка наносились емалі зеленого, синього, жовтого кольорів у вигляді рідкого розчину. Виконані таким способом малюнки набували простої, виразної форми [3: 8].

На відміну від київської традиційної кераміки, на Львівщині оригінальності творам надавав поліхромний геометричний орнаментальний розпис, з характерними крапочками, рисочками, прямими та хвилястими лініями, півколами та спіралями. Ці елементи групувались у певні ритмічні структури, утворюючи згодом простий рослинний орнамент. Живу енергію руху декору надавала легка асиметрія, безконечні варіації часом одного і того ж мотиву. Одним з найпоширеніших прийомів було саме фляндрування.

Вишукана простота та довершена композиція вирізняє розпис гончарних виробів, де поєднуються рослинний орнамент із зображенням тварин. Зображення позначені яскраво вираженою декоративністю, вмілою передачею характеру тварини чи рослини. Пластичні, живі контурні лінії окреслюють форму, а барвисті локальні плями допомагають відтворити враження об'ємності. Однією з традиційних форм гончарних виробів є зооморфний посуд «лембики», скульптурна пластика та керамічні іграшки.

Значний вплив на львівську декоративну кераміку мала популярна у західних регіонах України гуцульська народна кераміки. В системі поліхромного декору в одній композиції могли поєднуватись рослинні орнаменти, малюнки тварин, зображення людських фігур, а іноді – складні сюжетні сцени. Своєрідна образна мова примітиву допускала умовне трактування зображуваного, деформації та порушення реальних пропорцій. Цій кераміці властиві яскраві гротескні характеристики, експресія руху, оповідність композиції, що дозволяє зіставляти різночасові події [4: 11-12].

Сучасна декоративна кераміка Львова і Києва спирається на міцну основу, створювану століттями майстрами глини і вогню.

Наприкінці XX століття в діяльності художників-керамістів починає займати значне місце робота над унікальними творами, що виражають авторське світобачення, де важливим аспектом є викладення певної концепції. Неповторністю художніх образів, цікавою інтерпретацією традиційних фольклорних мотивів вирізняються композиції львівських художників-керамістів Степана Андрусіва, Ольги Безпалків, Тамари Берези та інших. Високий рівень розвитку мистецтва кераміки у Львові засвідчують наявні дослідження, присвячені творчості Т. Левківа, З. Берези, І. Берези, В. Боднарчука, Г.-О. Липи.

Знаковою постаттю львівської кераміки є віртуозний майстер гончарного круга – Тарас Левків. Володіння цією технікою визначає характер формотворення більшості його композицій. Автор не прагне надмірного ускладнення пластики. Циліндричні, кулясті, конусоподібні об'єми зустрічаються у багатьох його роботах. Проте в кожному окремому випадку їх значення у творенні декоративного образу різне. Індивідуальні риси визначаються особливостями загального композиційного укладу та ритмічної організації, вишуканим пропорційними співвідношеннями та виразною кольоровою гамою [4: 52].

Характерними рисами львівської кераміки є використання пастельної гами, поєднання форм і кольорів землі. Багатьом роботам притаманний лаконізм у використанні виражальних засобів та очевидна аскетизація композиції. Часто автори уникають поліхромності, яскравих кольорових поєднань, проте уміло використовують тональний контраст, тонку гармонію чорних, сірих, темно-коричневих, охристо-жовтих, охристо-червоних відтінків. Велика увага приділяється зіставленню різних фактур. Деякі художники віддають перевагу пористому черепку теракоти чи матовій оксамитовій поверхні кам'яної маси. За допомогою різного температурного режиму випалу досягаються розтяжки від світо-охристих до червоних та коричневих тонів.

Для київської школи кераміки, представниками якої є М. Галенко, А. Ільїнський, В. Ісупов, Б. Данилов, О. Бланк, В. Онищенко, Г. Семенко, властива більш широка кольорова гама, яскраві насичені кольори. Хоча деякі художники використовують природний колір глини.

Поєднання певних фактур і поліхромних ангобових та емалевих розписів дає можливість розкривати створюваний образ. Завдяки використанню нових технологій, матеріалів майстри створюють декоративні речі більш живописним. Колористичне багатство, вдало згармонізоване у поєднанні з ліпленням, створює яскраві стилістичні образи.

Висновки і перспективи. Аналіз фактичного матеріалу вивчення досвіду кількох поколінь художників двох осередків кераміки дає підстави стверджувати наявність самобутніх сформованих шкіл, які за своїм рівнем не поступаються вітчизняним та зарубіжним керамічним школам.

Львівському й київському осередкам притаманна особлива індивідуальність. Але об'єднуючим фактором є тісний зв'язок із місцевими народним традиціями, розуміння та використання багатовікових надбань народного мистецтва, що не відривне від традиційного життєвого укладу, національних звичаїв та обрядів, розуміння взаємообумовленості цих явищ.

Деякі художники і сьогодні оволодівають секретами гончарного ремесла, досягаючи справжньої віртуозної майстерності. Присутні в декоративних роботах зображувальні мотиви часто несуть символічне емоційне наповнення відображення навколишнього середовища.

Метою пошуків та експериментів ряду художників стало вивчення традицій самобутнього мистецтва та забутих гончарних осередків, повернення їх до життя на рівні сучасного інтелектуально-образного мислення. Багато уваги приділяється історичній тематиці та інтерпретації фольклору. Творчості молодих митців зазначених керамічних осередків притаманне почуття сучасності, відкритість новітнім тенденціям розвитку мистецтва та новаторські пошуки. Творчі досягнення львівської та київської шкіл декоративної кераміки на сьогодні дуже вагомі. На цей період розвитку українського мистецтва керамічні школи запозичують особливості одна у одної. Цьому сприяють творчі зустрічі, спілкування на виставках та симпозіумах.

ЛІТЕРАТУРА

Пошивайло І. Феноменологія гончарства: семіотико-етнологічні аспекти / Пошивайло Ігор. – Опішне: Українське Народознавство, 2000. – 432 с.: іл.

Ханко В. Лекції з історії мистецтва. Зшиток 5: Історія кераміки / Ханко Віталій. – М.: Видавець О. Ханко, 2006. – 432 с., іл.

Лащук Ю. Українські кахлі IX – XIX ст. / Лащук Юрій. – Ужгород, 1993.– 81с.: іл.

Голубець О. М. Львівська кераміка / Голубець Орест Михайлович. – К.: Наукова думка, 1991. – с. 120.

УДК 738(477.83) “18” (092)

ПРИЙМАК Х. П.,
аспірант Львівської національної академії мистецтв, м. Львів, Україна

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СОКАЛЬСЬКОЇ КЕРАМІКИ ІІ ПОЛ. XIX СТ. НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ШОСТОПАЛЬЦЯ

Приймак Х. П. Художні особливості сокальської кераміки ІІ пол. XIX ст. на прикладі творчості Василя Шостопальця. Висвітлено художні особливості народної декоративно-ужиткової кераміки Сокальщини ІІ пол. XIX ст. за допомогою аналізу творчого доробку видатного майстра В. Шостопальця. З’ясовано, в чому полягають традиції гончарства даного локального осередку, чим, власне, вони були зумовлені; описано основні типи гончарних виробів, характерних для Сокаля, висвітлено принципи їх формотворення, композиції, орнаменту, колористики, а також зроблено спробу дати оцінку мірі впливу на сокальську кераміку складної політичної та економічної ситуації, а також культури поляків, що компактно проживали з українським населенням на його території.

Ключові слова: декоративне мистецтво, кераміка, декор, орнамент, Сокальщина, традиції.

Прыймак Х. П. Художественные особенности сокальской керамики ІІ пол. XIX в. на примере творчества Василия Шостопальца. Освещены художественные особенности народной декоративно-прикладной керамики Сокальщини ІІ пол. XIX в. с помощью анализа творчества выдающегося мастера В. Шостопальця. Выяснено, в чем заключаются традиции гончарства данной территории, чем, собственно, они были обусловлены; описаны основные типы гончарных изделий, характерных для Сокаля, освещены принципы их формообразования, композиции, орнамента, колористики, а также сделана попытка дать оценку степени влияния на сокальскую керамику сложной политической и экономической ситуации, а также культуры поляков, которые компактно проживали с украинским населением на его территории.

Ключевые слова: декоративное искусство, керамика, декор, орнамент, Сокальщина, традиции.

Pryymak Kh. Artistic features of Sokal ceramics II floor. XIX century and creativity of Basil Shostopalets.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in artistic features of folk pottery Sokalshchyna II floor. XIX century. by analysis of creative works great master V. Shostopalets.

Objectives. The objectives of this study are to determine pottery traditions of the local center than in fact they were-due, to highlight the principles of shaping, composition ornament, to assess the impact of culture as Poles, compactly living in a common area.

Methods. So far this method was been applied to the research.

Results. Artistic features of Sokal ceramics were due to the peculiarities of the political situation, they were strongly influenced by the fact the presence of foreign invaders that held sway here.

Conclusions. The impact of foreign art in Sokal ceramics was considerable and determined its characteristics.

Keywords: decorative arts, ceramics, decoration, ornament, Sokalshchyna traditions.

© Приймак Х. П., 2015

Постановка проблеми. В українській мистецтвознавчій науці ще в недостатній мірі провадяться комплексні синтетичні дослідження народного декоративного мистецтва осередків і регіонів, що тим не менше викликають неабиякий мистецтвознавчий інтерес. Вивчення окремих видів мистецтва (в нашому випадку – гончарства) та локальних художніх проблем такого району, як Сокальщина, дозволило б з'ясувати закономірності розвитку і згасання етномистецьких традицій, причинно-наслідкові зв'язки й взаємовпливи, що виникали впродовж історії в особливих умовах етнокультурного порубіжжя.

Аналіз досліджень і публікацій. Стан дослідженості народного мистецтва Сокальщини носить цілком спорадичний характер. Народна кераміка є чи не найбільш опрацьованим видом декоративного мистецтва цього локального осередку. Ґрунтовне дослідження із заданої теми здійснила Г. Івашків. В альбомі «Василь Шостопалець і кераміка Сокаля» [1] висвітлено творчість відомого гончара з Сокаля В. Шостопальця (1836-1879) та його сучасників. Охарактеризовано різні типологічні групи кераміки (кахлі, баньки, дзбанки, миски, антропоморфні посудини), які зберігаються в музеях України, Польщі та приватних збірках. Деякі аспекти декоративної кераміки Сокальщини висвітлюють у своїх працях кандидат мистецтвознавства Р. Мотиль, мистецтвознавець С. Чехович, польський етнограф Б. Сокальський.

Метою роботи є дослідження художніх особливостей традиційної кераміки Сокальщини на прикладі творчості В. Шостопальця, принципів її формотворення, композиції орнаменту, а також виявлення міри впливу культури поляків, що компактно проживали на спільній території.

Викладення основного матеріалу дослідження. Місто Сокаль розташоване в північно-західній частині Львівської області. Сокальщина – це колись княжа земля, яка має багате історичне минуле. Сокальське народне мистецтво формувалось в умовах культурного та етнічного порубіжжя, оскільки регіон межує з Польщею на заході й історично перебував певний період під владою сусідніх держав, що залишило свій відбиток на культурній спадщині населення.

Про дев'ятьох сокальських гончарів уперше згадано у Люстраціях Холмської, Белзької і Львівської земель від XVI століття [2: 221]. У 1784 р. зі ста п'ятдесяти п'яти ремісників Сокаля семеро були гончарями. Однак за записами метричних книг від 1785 р. виявлено значно більше прізвищ гончарів, які жили тоді в місті. Така їх локалізація була невипадковою, оскільки вироби зазвичай створювалися як товар, основний споживач якого був саме в міському середовищі.

Сокаль як гончарний осередок дотепер у багатьох дослідженнях асоціювався переважно з іменем народного майстра Василя Шостопальця. Проте глибоке вивчення Г. Івашків збірки сокальської кераміки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі – МЕХП), збірок інших музеїв та приватних колекцій дає змогу впевнено сказати, що попередниками і сучасниками знаного гончаря було ціле коло не менш талановитих майстрів.

Творчий доробок В. Шостопальця, очевидно, є свідченням творчого засвоєння суми традицій гончарів Сокаля щонайменше чотирьох поколінь. Отже, є підстави стверджувати про існування своєрідної сокальської школи.

Орнамент виробів В. Шостопальця можна поділити на три групи: квіти, птахи, розети. Для розпису кахель і посуду він користувався всього трьома кольорами: жовтим, коричневим та зеленим, але вмів так їх поєднати та скомпонувати мотив, що не відчувається жодної монотонності. Його посуд та кахлі – ясні, теплих кольорів. Майстер захоплюється рослинними мотивами в поєднанні з геометричними і тваринними. Композиційне розміщення малюнку відповідає конструктивним основам виробу. Орнамент підкреслює архітектонічні частини посуду – вичеревок, шию. Фон виробів білий.

Охарактеризуємо один з його виробів, баньку видовженої форми. На вичеревку – рослинний мотив – велика гілка з трьома квітами і листям соняшника. Вузька шийка банки прикрашена вертикальними рисочками. Від шийки до вичеревка іде тасьмове, злегка заокруглене вухо. Колорит ясний – жовто-білий. Мотив – блідо-жовті квіти і яснозелене листя на коричневій гілці. Рисочки на шийці коричневі [6: 68]. Загалом, баньки що виготовляв В. Шостопалець за формою і стилем розпису можна віднести до двох періодів їх створення: 1860-ті й 1870-ті роки. Вироби першого періоду позначені творчим пошуком майстра, який виготовляв їх видовженими або надто опуклими. Розпис – у графічній манері, тому ці предмети навіть видаються дещо «сухими». Другий період характерний уже усталеною формою середнього розміру. Кольорова гама більш насичена, рисунок «розкутіший», чому сприяють невеликі затіки ангобів.

Сокальські дзбанки мають споріднені форми, але дуже різняться від виробів інших місцевостей. Вишуканістю структури та вдалим кольоровим наповненням вирізняються дзбанки у виконанні В. Шостопальця. Деякі з них датовані (1873, 1877), інші вдалося атрибутувати як його вироби. Їх прикметною характеристикою є здебільшого дві композиційні схеми: птах-гілка-птах або птах-напис-птах. Вони різняться розміром, оздобленням шийки (у вигляді груп кривульок, «сосонки» або «сітки»), доповнюючими елементами (гілка, листок, розетка), кольором (світла і темна гами зеленого, брунатного й жовтого). Рідше трапляються схеми з центричним мотивом – велика чотирипелюсткова розетка з вертикальною гілочкою всередині, а поміж пелюстками – короткі гілочки.

Кахлі Шостопальця мали широке застосування в тогочасному побуті. Вони прикрашені, як і посуд, квітами, птахами, розетками великих форм в поєднанні блідо-зеленого, жовтого та коричневого кольорів на ясному тлі. Рішенням Академії наук України від 16.07.1958 р. до МЕХП було передано дві унікальні печі 1877 і 1878 рр. В. Шостопальця.

Загалом технологія виготовлення та оздоблення сокальських кахель тотожна косівським, коломийським та пістинським – біле тло, поєднання технік ритування та розпису зеленого, брунатного і жовтого кольорів. Відмінності полягають, по-перше, в оздобленні країв (карпатського регіону – у вигляді фляндрованого віночка, сокальські – вузькою зеленою смугою), по-друге, у творенні композиційних схем із застосуванням певної групи мотивів і елементів геометричного та рослинного характеру. Різноманіття прийомів з кількома видами симетрії, мотивів (особливо віртуозних зображень птахів) свідчить про те, що така піч ще могла бути не під силу молодому Василеві Шостопальцю, якому тоді виповнилося лише 16 років. Радше можна говорити про авторство його батька (42-річного майстра) чи іншого місцевого гончара.

Майстерність Василя Шостопальця як кахляра можемо розглядати на прикладах кількох менших та більших печей. Перша виготовлена 1871р. на замовлення Івана Піщаловського, про що зазначено в одному із ритованих написів. Серед мотивів – гілки з листками, пуп'янками, укладені вертикально або за принципом центрично-обертової симетрії, зображення птаха тощо.

Інші печі датовані 1877 р. (виготовлена 27 квітня) і 1878 р. (на кількох кахлях зазначено, що автор печі В. Шостопалець жив у Сокалі по вулиці Шляхетській, 43). Піч 1877 р., ймовірно, була репрезентована на Крайовій Рільничій та Промисловій виставці, що відбувалася тоді у Львові, учасником якої він був. Згідно з Програмою «вироби гончарські і кахлі» майстра належали до шістнадцятої групи та експонувалися разом із керамікою інших центрів Західної України: Косова, Бережан, Глинська, Городка, Галича, Потока (Золотого Потока), Шпиколос, Войнилова, Микулинців тощо. Саме на цій виставці сокальського гончаря нагородили «медаллю за заслуги» та відзначали «добру техніку у переробці та випалі глини, якісну поливу, незвичайні й типові оздоби і велику кількість різноманітних предметів». Останні могли складатися з кропильничок, кахель, дзбанків, баньок, мисок, горщиків-двійнят («близнят»), а також посудин із антропоморфними ознаками. За формою його кахлі можна поділити на кілька груп: лицьові, пояскові та карнизні.

Кілька кахель із печей В. Шостопальця 1877 і 1878 рр., як зазначено вище, виконують інформативну функцію – у написі польською мовою йдеться про автора, місто, вулицю і час виготовлення. У декорі інших кахель автор надавав перевагу рослинним мотивам (головно гілкам найрізноманітніших модифікацій) та зображенню одного птаха, рідше пари птахів. Подібні зображення птаха, що сидить на гілці, роботи Василя Шостопальця зустрічаються на посудинах Стефана Конопчинського із с. Болімув Лодзинського воєводства (Польща), а також на словацьких виробах [3: 51].

Гілки поділено на одинарні й двобічні (дзеркальна симетрія) із поєднанням мотивів багатопелюсткових розеток, що нагадують «соняшник» або «пуп'янок». Однакові розетки іноді заповнюють площини лицьової і бокової частин, а також кутового зрізу, у деяких зразках поєднано розетки різної форми. Увагу привертає й мотив двобічної «сосонки», яка разом з іншими мотивами (наприклад, гілками та півколами вгорі і внизу) увиразнює та доповнює арсенал художніх засобів у декорі виробів В. Шостопальця.

Особливо популярним на Сокальщині був мотив годинника, що видно у декорі глиняних виробів кількох майстрів. Відмінності зображень у виконанні В. Шостопальця полягають у тому, що циферблат позначений арабськими (а не римськими) цифрами, а його обрамленням є п'яти-семипелюсткові розетки, доповнені малими гілочками внизу. Роль такого доповнення рідше виконує парно-симетричне зображення малих птахів, повернутих один до одного. Саме мотивом годинника сокальська кераміка вирізняється поміж виробами багатьох гончарних осередків України та й, мабуть, усієї Європи. Підставою цього є відомості про те, що такий мотив виявлено лише в декорі виробів пістинського майстра кінця XIX – початку XX ст. Петра Кошака. Витоки таких композиційних схем, очевидно, слід пов'язувати з годинником як елементом традиційного міського побуту, головно ратуш та костелів. Іноді їхня форма уподібнена також настінним або годинникам, які ставили на каміни. Мотив годинника простежуємо в декорі різних типологічних груп сокальської кераміки – кахлях, мисках, дзбанах. Тоді ж таким мотивом розписували навіть писанки, які, ймовірно, були великою рідкістю [1: 9].

До рідкісних форм посуду В. Шостопальця, що збереглися до нашого часу, належать горщики-двійнята («близнята») з круглою ручкою вгорі, декоровані зображеннями чотирьох птахів та мотивами гілочок. У кольоровій гамі, яка є важливим засобом художньої виразності, окрім поєднання традиційних тонів, певну роль відіграють заливи брунатного кольору. Дерев'яна накривка для «близнят» оздоблена мотивами різьблених хрестів двох типів. Інші виявлені «близнята» по усій поверхні декоровані широкими вертикальними смугами зеленого і жовтого кольорів.

Творчу фантазію і тонкий природний гумор Василя Шостопальця видно з його фігурного посуду, народний майстер прославився також як скульптор-керамік. Він виробляв фігурний посуд, пляшки у вигляді людських фігур, яким звичайно надавав сатиричного виразу.

Із дванадцяти антропоморфних посудин, які є в збірках МЕХП та М «ЛЗВ», В. Шостопальцеві належить принаймні три (дві з них датовані 1874 р.): зображення двох чоловіків-євреїв та одного шляхтича. В образах, які створив В. Шостопалець, чітко виражено їхні зовнішні характеристики, тонко зроблено акцент на національних особливостях (наприклад, в образах євреїв наголошено на рисах обличчя, кучерявому волоссі, пейсах, одязі). Розпис іноді побудовано на контрасті білого (як тла) та брунатного (для позначення окремих елементів-рис) кольорів, а з ритованого напису можна дізна-

тися, що зображено корчмаря. Дзбанки-монахи навіть кольором поливи – темно-коричневим – нагадують одяг цих служителів культу, що наживалися на кривді народу.

Спостерігаються соціальні мотиви в кераміці В. Шостопальця, – це логічне відображення тогочасної дійсності. Подібний фігурний посуд відомий і в багатьох гончарських центрах України XVII-XIX ст.

В образі панича автор передав не лише риси молодого чоловіка з закрученими вусами, а й елементи плечового одягу, прикрашеного глиняними кульками («ґудзиками»). Розпис кольоровими ангобами здійснено також відповідно до традиційного кола мотивів: більша чотирипелюсткова розетка, у яку вписана менша шестипелюсткова, по боках – зображення птахів та коротких гілочок із затьоками, що надає композиції живописного звучання.

Зміст написів на баньках, дзбанках, антропоморфному посуді був пов'язаний з тодішнім політичним та суспільним станом Галичини. У цих текстах простежуємо дві головні теми: орендарство і пияцтво. Перша тема висвітлена у написах на антропоморфних посудинах у вигляді євреїв, яких вважали головними орендарями. Є також згадки про «пайтасів», зокрема про те, яку вони брали плату за оренду та скільки давали господареві, що їх наймав.

У текстах інших посудин йшлося про пияцтво. Ще І. Франко писав: «Все ж таки шляхтич є власником пропінації, трунок для селянина – порок, а для шляхтича – доход» [4: 85].

Зрозуміло, що дідичі намагалися «рекламувати» горілку та пияцтво. Тому можна припустити, що саме вони замовляли відповідні написи на тогочасних глиняних виробах, які були переважно афористичними. На різні види кераміки (баньки, дзбанки, антропоморфний посуд) іноді наносили одні й ті ж вислови. У них славили тих, «хто п'є», бо «сто літ жиє», і хто «приймає в своєму домі гостей», згадували також посуд, з якого пили (зокрема келишок, «кришталеву» чашу, чару).

Тексти на керамічних виробах із Сокаля здебільшого писали польською мовою, часто неграмотно. Подібні написи можна пояснити тодішнім політичним станом України, яка деякий час хоч і була під владою Австро-Угорщини (від 1772 до 1914 р.), однак офіційною мовою вважалася польська. Прикметно, що упродовж багатьох століть написи із різними філософськими сентенціями, уривками літературних творів, народним гумором були властиві й західноєвропейській народній кераміці [5: 299]. Вони, зазвичай, виконували дві функції – декоративну та інформативну.

На підставі дослідження архівних документів, інвентарних книг та написів на виробах вдалося віднайти кілька десятків прізвищ гончарів Сокаля. «Розшифровані» тексти на глиняних виробах В. Шостопальця та інших сокальських майстрів (писані польською, рідше українською мовами) та зіставлення їх із записами у метричних книгах дали підставу припустити, що їх «виводили» писарі, оскільки вони часто мали каліграфічний почерк. Ці написи значно відрізнялися від тих, що робили самі гончарі.

Тексти написів, зроблені В. Шостопальцем, свідчать про його спостережливість і тонкий гумор. Так, наприклад, в музеї «Людина. Земля. Всесвіт» є фігурної форми дзбанок, який нагадує вельможу. На дзбанку є написаний польською мовою гумористичний вірш «Гімн вину».

Ремісники, будучи зорієнтованими на обслуговування платоспроможних верств населення міста, з метою подолання конкуренції підлаштовувались під смаки замовників, в основному, польської шляхти.

Якщо говорити про процес взаємного проникнення мистецьких традицій різних народів на теренах Сокальщини, то він хоч і гальмувався постійним протистоянням та негативним ставленням одне до одного місцевого населення та завойовників, проте представники різних етнічних груп проживали спільно майже протягом всієї історії Сокаля. Окрім українців та поляків, тут проживали євреї, німці, вірмени та представники інших народів, тому досліджувану територію називають місцем «перетину культур», хоча кожна із цих культур завжди була окремою як в релігійному, так і побутовому сенсі.

Занепад гончарства на Сокальщині був закономірним явищем і обумовлений, перш за все, розвитком фабричної промисловості, вироби якої конкурували з гончарними, і різноманітністю матеріалу, і дешевою ціною, і міцністю. Так чи інакше, економічний імператив невблаганно призводить до повного зникнення селянської майоліки, що й сталося в середині XX ст.

Висновки та перспективи дослідження. Сокальська кераміка безперечно є цікавим самобутнім явищем в народному декоративно-ужитковому мистецтві України та заслуговує на визнання в мистецтвознавчих колах. Оскільки сокальське гончарство формувалося у складних історичних умовах етнокультурного порубіжжя, для нього є характерними ряд особливостей. Вплив на нього іноземних переселенців є очевидним і безперечним. Оскільки декоративні керамічні вироби звичайно були товаром, основним споживачем якого була платоспроможна правляча верхівка, представлена зазвичай польською шляхтою, майстри намагались догодити смакам покупця. З іншого боку, в гончарстві чітко простежуються соціальні мотиви, які виражені через написи на кераміці, через образи, відтворені в антропоморфному посуді.

У зв'язку з тим, що в останні роки вироби народних майстрів все більше входять у наш побут і займають почесне місце в інтер'єрі міських і сільських квартир, бажано, щоб керамічна фабрична промисловість зверталася не тільки до зразків таких відомих керамічних центрів на Україні, як Опішня, Косів, але й до менш відомої досі сокальської кераміки. Її теплий колорит, цікаві мотиви, лаконічність і простота форм та оздоблення мають шанси на широке визнання у сучасників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Шостопалець і кераміка Сокаля. Альбом / Автор концепції та текстів Галина Івашків.- Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. – 136 с.
2. Джерела до історії України-Руси. Описи королівщини в руських землях XVI віку, видані під редакцією М. Грушевського. – Т. III. Люстрації земель Холмської, Белзької Львівської. – Львів, 1900.
3. Мотиль Р. Горшкоподібний посуд: етнокультурний аспект // Мистецтвознавство' 08. – Львів: СКІМ. – С. 49-56.
4. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 44. – Кн. 2. – К., 1985.
5. Пошивайло І. Феноменологія гончарства. Семіотико-етнологічні аспекти. – Опішне, 2000.
6. Чехович С. Народне мистецтво Сокальщини // Надбужанщина. Історико-мемуарний збірник. – Львів-Торонто [Б. В.], 2004. С.64 – 72.

УДК 7.036

ЯКИМОВА О. О.,
аспірант Львівської національної академії мистецтв,
м. Львів, Україна

ОБРАЗ ЛИЦАРЯ У МОНУМЕНТАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.

Якимова О. О. Образ лицаря у монументальній скульптурі Львова першої третини XX ст. У поданій розвідці проведено аналіз зображень воїнів та лицарів у монументальній пластиці Львова першої третини XX ст. Прослідковано закономірність появи героїчних образів у оздобах міських кам'яниць. За допомогою проведеного аналізу вдалося виокремити основні формотворчі та образотворчі тенденції у зображенні узагальненої постаті воїна-героя у першій третині XX ст.

Ключові слова: монументальна скульптура, лицар, Львів, героїзм.

Якимова Е. А. Образ рыцаря в монументальной скульптуре Львова первой трети XX в. В представленной статье проведен анализ изображений воинов и рыцарей в монументальной пластике Львова первой трети XX в. Выявленная закономерность появления героических образов в оформлении архитектурных конструкций, дала возможность выделить основные формообразующие и изобразительные тенденции в создании обобщенного образа воина-героя в первой трети XX в.

Ключевые слова: монументальная скульптура, рыцарь, Львов, героизм

Yakymova Olena. The image of a knight in a monumental sculpture of the city the first third of the twentieth century.

Background. In recent years, there has been an increasing number of publications about the secession style in the city conducting of the Eastern Halychyna. But all of them are proving the fact of synthesis between architecture and monumental art in the creation of the city appearance.

Objectives. The objectives of this study are to determine types of knight images in urban sculpture due to the main aesthetic and anthropomorphic theories and needs of the early XX cen.

Methods. So far we used the analytic and comparative method was been applied to the fact material gave us an opportunity to find the main features of knight imades of the period.

Results. The results showed the occurrence of heroic images among the city building decoration anable to distinguish the main formative and imaginary trends in the depiction of a generalized figure of the warrior – hero in art of the first third of XX century on the examples of Z.Kurchynsky, T.Orkasevych, T.Blotnitsky, St. R.Plihal et al. creative works in the context of creating the image of contemporary city. And also opened the position of artists in depiction of the building patron as knight or warior.

Conclusions. We conclude that the appearance of knight's image on the walls of the Eastern Halychian buildings depicted the growing need of safety and patrontage in the increasing war possibility.

Keywords: monumental sculpture, knight , Lviv, heroism.

© Якимова О. О., 2015

Постановка проблеми. Місто Львів – це місто, яке з часів свого заснування пережило, прийняло і перетворило історію та культуру багатьох народів. Йому вдалося поєднати їх мистецькі традиції у єдиний неповторний ансамбль історико-архітектурної спадщини. Найсвіжіші західно-європейські тенденції надзвичайно швидко засвоювались та інтерпретувались згідно із сформованими, дещо провінційними, але неймовірно амбітними прагненнями провідних громадян міста – політиків, багатих землевласників, промисловців, науковців, літераторів та художників. Уводилися в загальний обіг модерні досягнення техніки, науки та мистецтва.

Водночас кінець XIX – початок XX ст. став граничним періодом між митцем-представником стилю та митцем-шукачем індивідуального вираження у творчості. Навіть монументальне мистецтво, залежне від замовника, намагалося йти цим шляхом. Але, на відміну від фігуративного стінопису, який здебільшого застосовувався для оздоби сакральних об'єктів, що зумовлювало певні обмеження формотворення та сюжету, скульптура мала можливість бути потрактована дещо вільніше. Тому саме в монументальній пластиці митці змогли зілюструвати передові здобутки тогочасного мистецтва. Пошуки нових форм та засобів вираження характерні для творів окресленого періоду.

Важливим фактором у творенні обличчя міста була його полікультурність, додатково акцентована приналежністю до Австро-Угорської імперії, а згодом, починаючи з 1921 р. до так званої Другої Речі Посполитої, відповідно свій внесок у розвиток міста вносили митці українського, польського, єврейського, вірменського, німецького походження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. За останні двадцять років XX століття дослідженням міської монументальної скульптури в українському мистецтвознавстві займаються О. Федорук, М. Протас, Ю. Бірюльов, А. Банцекокова, І. Жук, О. Нога та ін. Значно розширити факторологічну базу львівської пластики вдалося завдяки колекції світлин І. Котлобулатовою. У 2014 р. презентовано книгу «Сецесія у Львові» Ю. Богданової та Ж. Комар, які поглиблюють розуміння проблематики сецесії у міській забудові. Але всі перелічені автори звертаються здебільшого до огляду загальних характеристик явища, доводять існування парадигми всеосяжного синтезу в тогочасній міській забудові.

Таким чином, наша стаття має за **мету** дослідити один з характерних пластичних образів тогочасної міської забудови – образ лицаря або воїна. Ми спробуємо окреслити основні тенденції образотворчості першої третини XX ст. та виявити причини звертання саме до образів мужності та відваги.

Виклад основного матеріалу дослідження. Типологічний образ римського легіонера у мистецтві став уособленням мужності та сили, а за часів Раннього Середньовіччя модифікувався в архетипний образ лицаря. Він став асоціюватися з постаттю могутнього воїна у латах, для якого характерні високі моральні ідеали та етичні цінності. Лицар став еталоном справжнього чоловіка – сильного, мужнього та відважного захисника Батьківщини й поціновувача жіночої вроди. Для українських митців образ лицаря був нагадуванням про славні княжі часи – часи Галицько-Волинської Русі. Водночас в час, коли польський народ, прагнув відродження минулої слави своєї держави, особливо актуальною стає поява образу лицаря-захисника та лицаря-патрона в оздоблювальній пластиці фасадів та міському середовищі. Додатково проявам подібних тенденцій сприяла загальноєвропейська художня спрямованість до використання елементів історичних романтичних стилів, зокрема середньовічної замкової архітектури [3: 119; 7].

Варто зазначити, що тема середньовічної романтики в контексті лицарів та їх звитяг знайшла втілення в доробку багатьох скульторів, які працювали на теренах Львова та Галичини, зокрема Петра Війтовича, Зигмунта Курчинського, Тадеуша Блотніцького, Станіслава-Рішарда Пліхаля та ін. [2].

Однією з перших варто назвати монументальну статую св. Флоріана, що прикрасила фронтон будівлі міської пожежної команди на пл. Д. Галицького. Виконана з світлого каменю, скульптура роботи П. Війтовича виділяється на тлі червоно-цегляного кольору споруди. Як і іншим творам цього митця, образу покровителя пожежників характерна барокова витонченість пози та водночас стриманість у трактуванні вбрання й атрибутів. Святому надано традиційного образу всемогутнього римського воїна, що переконливо відображає його здатність загасити цілу пожежу одним кухлем води. Увагу зосереджено на його міцному атлетичному торсі та безмежно-спокійному впевненому обличчі.

У 1911 році Роман Фелінський проектує торгівельно-прибуткову кам'яницю на вул. Коперніка, 5 у стилі так званої ретроспективної сецесії, для якої Зигмунд Курчинський створює фігури лицарів з цікавими, дещо авангардними, художньо-стильовими ознаками [2: 102]. Гранично-стилізовані постаті зображені митцем в анфас, оперті на великі гладкі поверхні щитів. Оперуючи контрастами малих та великих площин, Курчинський деталізує риси облич, деталі вбрання та взуття. Широкі виступаючі вилиці, масивні носи, умовні вуса надають образам лицарів грізності та суворості. З. Курчинський також є автором рельєфу з зображенням гладіатора на вул. Парковій, 14. Його відтворено у момент, коли розпочинається поєдинок. Гладіатор рветься у бій, його рука зі щитом випростана вперед, а з уст вилітає клич до перемоги. Він є захисником будинку, на фасаді якого зображений, згідно з латинським написом, що в перекладі означає «Недруже, минай цей дім!» [6: 92-93]. Образи гладіаторів зустрічаємо також у сцені «Бій гладіаторів» на фронтоні будинку по вул.Тарнавського, 54. Барельєфи з символами мистецтва та військової мужності, а також фігури у стилі єгипетських храмових статуй прикрашають прибуткову кам'яницю Грюнерів на вул. Гнатюка, 20-22 (збудовано у 1910 р.). Їх автором є також З. Курчинський [4: 154].

Фігури двох лицарів у парадному обладунку, які тримають картуш, раніше оздоблений зображен-

ням орла, прикрашають наріжний будинок вул. Січових Стрільців – Костюшка. Споруду зведено у 1913 р. за проектом Р. Фелінського, а над екстер'єрним скульптурним декором працював Т. Блотніцький. Скульптору вдалося створити доволі цікаві образи воїнів. На перший погляд дуже подібні, майже однакові фігури, при уважному огляді відкривають нам два різні характери. Один, дещо старший за віком, тримає руку на мечі, погляд його спрямовано вперед, вдалечінь, обличчя зосереджене. Другий, молодший, лише притримує свого меча та заглядається у небо. Ці постаті можуть сприйматися як уособлення дії та мрії, які є одвічними рушіями людського Ренесансу (саме так називалася перша кав'ярня, відкрита у будинку) та прогресу. І вже не одне покоління філософів роздумує над тим, який з цих двох поштовхів є первинним.

Подальша інтерпретація середньовічних мотивів простежується в архітектурі прибуткової кам'яниці на вул. Валовій, 11. Балкон над головним ризалітом прикрашено двома фігурами лицарів з гербами земель Галичини і Волині, а також міста Львова. Автором скульптур є також Т. Блотніцький. Молоді воїни, впевнені у собі, гордовиті. Велику увагу митець приділяє їх обладунку.

Як елемент постісторизму в поєднанні з рисами югендстилю можуть сприйматися похмурі лицарі на фасаді будинку по вул. Кн. Романа, 6. Автором цих скульптур є Станіслав-Рішард Пліхаль. Підтримуючі важкі еркери скорботно похилилися, спираючись на дворучні мечі. Їх обладунок відповідає середньовічному колориту будинку, але образи не настільки витончені та елеганті, як прообрази благородних лицарів з давніх гравюр. Пліхаль зображає їх справжніми могутніми воїнами. Тримаючись з останніх сил, про що свідчать надзвичайно напружені м'язи їх ший, вони прийняли на себе ввірену вагу. Моделюючи об'єми широкими площинами, митець зосереджує погляд глядача саме на спокійних обличчях людей, які підкорилися долі та обов'язку [1: 492-493].

Вирізняються з-поміж оздоб житлових будинків рельєфи Теобальда Оркасевич, зокрема, на тему повстання Т. Костюшка 1794 р. по вул. А. Горської, 5 та селянського повстання 1830-1831 рр. по вул. Київській, 27. Зустрічаються подекуди зовсім нетрадиційні зображення, зокрема рельєф воїна (чи ассирійського, чи індіанця) вул. Мушака, 50, автором якого є Владислав Яроцький, для якого і було споруджено будинок. Цей образ ніби переведений з давніх ассирійських зображень [2]. Різцю Михайла Маковича, теж власника оздоблюваної кам'яниці, належить вишукана постать воїна-патрона Архистратига Михаїла на наріжному будинку вул. Друкарської, 11 [8: 238]. Півкругла скульптура була поліхромна, залишки кольору збереглися по сьогодні. Зокрема, блакитний відтінок тла, з якого виокремлюється постать святого. Біля його ніг корчиться сатана, над яким архангел заніс свій спис. Він з сумом та розчаруванням дивиться на конання того, що пішов проти Господа Бога. Доволі показовими є крила персонажів сцени. Якщо в архистратига Михаїла вони виконані з різьблених дрібних пір'їнок, то в падшого ангела – це крила кажана.

Будинок № 144 по вул. І. Франка, збудований у 1913 р., у стилі сецесії, оздоблений пілястрами іонічного ордеру й завершений трикутним фронтоном з рельєфним зображенням вершника роботи Францішка Томаша Бєрната [8: 242].

Останнім львівським пам'ятником австрійського періоду став «Залізний лицар» роботи Яна Нальборчика, який постав у 1916 р. і, в першу чергу, призначався для збору коштів на військо [1: 507]. Він був вдало поєднаний з архітектектурною конструкцією, яка служила йому накриттям від негоди. Фігура польського гусара, виконана з дерева, призначалася для забивання у неї цвяхів, тому вона змодельована з широких площин об'ємів, без зайвих деталей. Навіть обличчя – дуже суворе й аскетичне, наділене гранично узагальненими об'ємами очей, носа та потужних вус.

Висновки. Отже, на наведених вище прикладах ми можемо прослідкувати, що тогочасні стримані, з мінімальною кількістю декорацій конструкції були ідеальним тлом для романтичної скульптури. Нерозривно пов'язана з архітектурою, монументально фігуративна пластика, зокрема лицарський мотив, знайшла своє втілення у міській пластиці міста Львова. Образи лицарів мали нагадувати про давню та славну історію міста, надавати йому додаткової ваги у сприйнятті міщан та приїжджих. Окрім образів середньовічних лицарів, поширеними є також зображення римських легіонерів та гладіаторів. Водночас зберігається тенденція до зображення патрона будинку, зокрема Архангела Михаїла, у повному обладунку як захисника споруди.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архітектура Львова : час і стилі XIII-XXI ст. / [упоряд. і наук. ред. Ю.О. Бірюльов]; Національний університет «Львівська політехніка», Інститут архітектури, Громадська організація «Інститут Львова». – Львів: Центр Європи, 2008. – 720 с. : іл.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво Львівської сецесії / Юрій Бірюльов. – Львів: Центр Європи, 2005. – 184 с.: іл.
3. Липка Р. М., Вуйцик В. С. Зустрічі зі Львовом / Р. М. Липка, В. С. Вуйцик. – Львів: Каменяр, 1987. –117с.: іл., фото.
4. Львів. Туристичний путівник / [упор. Ю. Бірюльов]. – Львів: Центр Європи, 1999. – 540 с.: іл.
5. Нога О. Іван Левинський – художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч / О. Нога. – Львів: Основа, 1993. – 77 с.
6. Содомора, А. Anno Domini = Року Божого: латинські написи Львова / [пер.] А. Содомори, М. Домбровського; [фото] Андрія Кіся; авт. проекту Василь Ґабор. – Львів: Піраміда, 2008. – 282, [5] с.: іл.
7. Art Nouveau = Jugendstil / [text and picture research : Angela Sanna; English translation: Heather Mackay Roberts ... [et al.]. – Florence: SCALA, 2009. – 317, [2] с.: іл.
8. Biriulow, Jurij. Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku: od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy / Jurij Biriulow. – Warszawa : Neriton; – Toruń : Stowarzyszenie Sztuki Nowoczesnej, 2007. – 388 s.: il. – (Сер.: Rzeźba XVIII-XX wieku)
9. Gibson, M. Symbolism / Michael Gibson. – Verlag: Taschen, 1995. – 249 p.: il.

УДК 7.025.4

СТЕМПІЦЬКА Ю. С.,
викладач кафедри книжкової графіки та дизайну друкованої продукції Української академії друкарства, дисертант кафедри історії та теорії мистецтва ЛНАМ, м. Львів, Україна

ОСОБЛИВОСТІ КОНСТРУКЦІЇ ЗАСТІБОК ОПРАВ ЗІ ЗБІРКИ ЛННБУ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ ПРИ КОДИКОЛОГІЧНОМУ ОПИСІ РУКОПИСІВ

Стемпіцька Ю. С. Особливості конструкції застібок оправ зі збірки ЛННБУ імені Василя Стефаника та їх значення при кодикологічному описі рукописів. Автор розглядає історичні зміни конструкції застібок та подає приклад їх опису. У статті продемонстровано конструктивні особливості кріплення застібок до кришок оправ на прикладі збірки Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника.

Ключові слова: застібка, пробій, шпеньок, історія книжкової оправи, українська оправа, оздоблення книжкових оправ.

Стемпицкая Ю. С. Особенности конструкции застежек переплетов из сборника ЛННБУ имени Василия Стефаника и их значение при кодикологической описи рукописей. Автор рассматривает исторические изменения конструкции застежек и подает пример их описания. В статье продемонстрировано конструктивные особенности крепления застежек к крышкам оправ на примере сборника Львовской национальной научной библиотеки Украины им. В. Стефаника.

Ключевые слова: застежка, пробой, шпеньок, история книжной оправы, украинский переплет, отделка переплетных работ.

Stempitska Y. Peculiarities of fastening constructions from the digest of Lviv National Library of Ukraine named after V. Stefanyk and their role in kodicology description of manuscripts. Fastenings of manuscripts and printed books is one of the units which first of all brings functional load. Studing this from the first sight unimportant detail is realy meaningfull for cognoscenti and books' researchers. The author examines hystorical changes of fastening constructions and gives examples of their description. In the article the constructional peculiarities of fixing of fastenings to bindings are demonstrated on the example of digest of Lviv National Library of Ukraine named after V. Stefanyk.

Keywords: clasp(s), fastenings, catch plate,peg, history of the bookbinding, the Ukrainian binding, decoration of book bindings.

© Стемпіцька Ю. С., 2015

Постановка проблеми. Застібка палітурки рукописів і стародруків – одна з частин, яка насамперед несе функціональне навантаження. Її вивчення є вкрай важливим для мистецтвознавців та дослідників книги. Автор розглядає історичні зміни конструкції застібок і подає приклади їх опису. У статті продемонстровані конструктивні особливості кріплення застібок до кришок оправ на прикладі збірки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника .

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Поряд із великою кількістю робіт, присвячених українській книзі, знаходимо окремі статті з вивчення її оправи та конструкції. Якщо розглядати книгу в комплексі, то варто говорити про її образ і форму. Остання, власне, і твориться завдяки окремим складовим конструкції, до якої належать застібки. У початковому періоді становлення інтролігаторства необхідність застібок обумовлювалась функціональною потребою, та в наступі століття, виходячи з їх зовнішніх характеристик, це вже – витвір мистецтва.

Аналіз наукових досліджень, присвячених фурнітурі оправ, до яких належить застібка, засвідчує перспективність теми. Виявилось, вона цікавить не лише мистецтвознавців [22; 23; 25; 26] і кодикологів [9; 10; 13; 14; 16; 17]. На необхідність вивчення конструкції застібок вказують і реставратори рукописів та стародруків [8; 18; 19].

Важливим є не лише опис конструкції застібки, а й класифікація її оздоблення. Типологізація орнаментики та сюжетики наконечників застібки та її пластин може прислужитися здійсненню реконструкції оправ, реставрації книжкових блоків. Подібне є у країнах Західної Європи [1; 2; 3; 4], що допомагає при проведенні наукових досліджень та реставрації. Розроблено методичні вказівки щодо опису конструктивних особливостей книги: шиття книжкового блоку, конфігурація дощок, методи кріплення книжкового блоку до оправи та ін. Не залишились поза увагою і такі елементи, як застібки.

Слід зазначити, що в окремих працях висвітлено конструктивні особливості застібки, але бракує опису оздоблення. В інших [15], навпаки, описано оправи, а не вказані методи її кріплення та конструктивні особливості [5].

Вітчизняних досліджень застібок майже немає, але є досвід західних дослідників, таких як Georg Adler «Handbuch Buchverschluss und Buchbeschlag». Праця дає можливість відстежити ті моменти у описі застібок, котрі необхідні й по відношенню до української книги та елементів її конструкції.

Систематизація оздоблення книжкової спадщини необхідна не лише для проведення ідентифікації оправ, а й іноді для уточнення датування, первинності та приналежності оправи до конкретного книжкового блоку. Праці Ширмаї [4], Сімоні [22] та Клепікова [16] подають опис конструктивних особливостей застібок і лише побіжно – оздоблення.

При описі відчутною проблемою є уніфікація термінологічного словника. Орієнтовними джерелами служать монографія Гальченко О. М. [7: 236-284], статті Дзендзелюк Л. С. [8: 340-345], Дубровіної Л. А. [9: 262]. У повному обсязі в термінологічному плані охоплено конструкцію книги у роботі W. K. Gnirrep., J. P. Gumbert, J. A. Szirmai [2]. Але праця опублікована англійською та німецькою мовами. Але вона дає можливість порівняти конструкцію українських та європейських зразків оправи, відтінює ті прогалини, які існують у вітчизняній термінології стосовно конструкції оправи рукописів та стародруків. Актуальність термінологічного впорядкування підтверджують каталоги з описами застібок, де вказується лише техніка виготовлення застібок [15: 104]. Тому більшість із них малоінформативні. Відсутність уніфікованого кодикологічного опису рукописів та стародруків – проблема до вирішення. Попри цінність та унікальність застібок на оправах українських кириличних рукописів та стародруків, наукових праць, присвячених цій темі, обмаль.

Масив книг, що збереглись у збірках бібліотек та музеїв України, потребують систематизованого опису їх оздоблення та конструкції. І не лише для науковців та дослідників книги, але й для реставраторів. Книжковий блок буде виглядати органічно лише в оправі, що відповідає стилістиці та конструкції певного періоду. Отже, при складанні плану реставрації оправи, необхідно виявити як первинні елементи, так і ті, що були привнесені пізніше. Цікавою темою для досліджень може бути виявлення цехів і майстерень, що виготовляли застібки для книг. Це дозволило б не лише визначати період виготовлення, а й типологізувати їх у певні групи.

Гальченко О. [7: 105] зауважує, що сьогодні важко підтвердити чи спростувати твердження, що виробництво застібок було суто цехове. Для цього недостатньо відповідних джерел. Але залишається перспективним вивчення збірок та фондів.

Метою нашої статті є дослідження колекції рукописів та стародруків бібліотеки ЛННБ ім. В. Стефаника, проведення порівняльного аналізу конструкцій застібок та створення зразка кодикологічного опису застібок.

Виклад основного матеріалу. Застібка – це пристосування для скріплення країв кришок оправи, що складається з 2 частин [7: 180]. На верхній кришці розташовується одна частина застібки, до нижньої кришки оправи кріпиться друга. Це стосується оправ кириличних рукописів та стародруків досліджуваної нами збірки, оскільки застібкою на коптських оправах слугував довгий шкіряний пасок на клапані, котрим обмотувався книжковий блок [4: 8]. Як правило, деталі застібки розміщувались так: верхня кришка оправи (шпиньок або пробій), нижня кришка оправи містила накидну частину, що закінчувалась петлею або гачком. Усі елементи застібки декорувались. За технікою виготовлення застібки можна поділити на литі (Четвероєвангеліє IV СТ 635), карбовані (Пролог Часослов IV СТ 513) та вирізані (пластинчасті). Для карбованих та литих застібок характерним є сюжетна та орнаментальна тематика (Іл. 1). Центральний елемент сюжетних застібок залежав від належності книги та її призначення, історичних та мистецьких уподобань відповідного періоду. Для Євангелій характерними є

наступні сюжети: Богородиця з Богодитиною, Богородиці з Богодитиною на півмісяці та на тлі рокайлевого орнаменту, з постатями Антонія і Феодосія, Петра та Павла, з голівками херувимів та акантом. Виливні застібки ще можуть мати гравіровані елементи.

Для пластинчатих застібок характерне примітивне гравірування у вигляді ліній, кілець та штрихів різної конфігурації (Іл. 2).

За конструкцією застібки східнослов'янських оправ умовно поділені на два типи: шпенькові застібки (мал. 3) та застібки на пробій (мал. 4). Вони визначаються по назві елементів, котрі розташовуються на верхній дошці оправи. Така типологізація не дає можливості описувати увесь ареал застібок оправ збірки ЛННБУ ім. В. Стефаника. Не відкидаючи уже існуючої термінології, паралельно обґрунтуємо перевагу поділу застібок за способом з'єднання двох елементів (замка). Накидна частина, як правило, складається з ременя, що одним кінцем кріпиться до нижньої кришки, а на другий кріпиться наконечник, що може мати кільце (шпинькова застібка) або гак (застібка на пробій). Колекція оглянутих оправ дозволяє розширити поняття застібок. Шпенькові (ремінь з петлею), застібки на пробій (ремінь з гачком), ремінь з кнопкою (ІІ СТ-2384), шкіряні зав'язки. Застібки на оправах рукописів та стародруків збірки ЛННБУ ім. В. Стефаника, розміщені з боку довгого обрізу, переважно їх є дві.

Шпеньок – стержень, закріплений на верхній дошці оправи, на який накидався ремінь з прорізом, петлею або кільцем з металу (кістки) [7: 180]. За способом кріплення до дошки розрізняють шпеньки: врізні (вбивались в ребро дошки) та накладні (прибивалися із зовнішнього боку кришки Служебник СТ-2069; Євангеліє IV СТ 12; служебник СТ-2069;). У збірці бібліотеки ЛННБУ ім. В. Стефаника шпеньок зустрічається як окремий елемент (накладний), так і як шпеньок – припаяний до наріжників (Рк-448).

На зміну шпеньковим застібкам приходять застібки з гачком (на пробій). У Західній Європі поява застібок на пробій пов'язана з появою готичних оправ і датується початком XV ст. На східнослов'янських оправах класичний пробій з'являється в другій половині XVI ст.

Назва верхньої частини застібки пробій за конструкцією поділяється: на простий пробій (ІІ СТ-2162; АСП 268), складний пробій з вертлюжною петлею (МВ 422; АСП24) та фігурну пластину.

Застібки з гачком (назва походить від елемента, котрий забезпечував фіксацію замка) мали наступні різновиди верхньої частини, на яку накидався гачок: класичний пробій, складений пробій (пластина з віссю) [7: 180] та фігурна пластина (коротка частина якої загнута в протилежний бік до торця дошки і проріз на згині відсутній) [12: 126]. Конфігурація верхньої пластини застібок оправ книг наступна а) пряма пластина з пробоєм; б) пластина з пробоєм, що загинається на ребро дошки; в) пластина з пробоєм, що огортаючи торець дошки, заходить одним краєм на скіс, іншим заходить в середину, загинаючись з внутрішньої сторони дошки; г) складний пробій; д) фігурна пластина (коротка частина якої загнута в протилежний бік до торця дошки і проріз на згині відсутній) [4: 252].

Слід зазначити, що в більшості випадків кріплення верхньої пластини застібки відбувається за рахунок гвіздка (СТ 2162) [7: 350], що має загнутий або обрізаний кінець. Кількість гвіздків коливається від одного до трьох. Сьогодні складно говорити про конфігурацію голівки, оскільки іржа здеформувала більшість із них.

Варто зауважити, що з XVI століття відомі суцільнометалеві застібки з рояльною петлею (АСП 24).

Видимі конструктивні елементи легше дослідити та описати. Не всі з оглянутих експонатів збереглися належним чином, але не слід їх оминати. На перший погляд непомітні деталі дають певну інформацію, яку слід фіксувати. Такими важливими доказами є сліди від металевих частин на покрівельному матеріалі (НД-23, АСП-22, МВ-82).

Гніздо – наскрізний отвір або заглиблення на зовнішньому боці кришок оправи, в якому розмішують кінець ременя застібки або пробій [8: 182]. Оправи, що мають відповідні гнізда, свідчать про те, що застібки були передбачені при виготовленні кришки оправи та обробленні книжкового блоку. Є зразки, де відсутність подібних гнізд свідчить про невідповідність оправи століттю (СТ ІІ-4671 в каталожній картці зазначена, як оправа XVI ст., ми її датуємо XIX – поч. XX ст.). Іноді на одній оправі закріплені застібки різної форми (БА-35; НД-73). Не слід робити передчасні висновки про первісність застібки, не перевіривши наявність відбитків на ремені, хоча не лише вони можуть окреслити контури застібки. Є оправи, шкіряне покриття яких має втрати, але ці контури іноді дають можливість визначити первинну форму застібки (МВ-82; НД-73).

За результатами проведення опису оправ нами складено таблицю. Брали до уваги досвід Гальченко О., що пропонує стислий варіант опису застібок [8: 146-147], та схожий опис [10: 135]. Дубровіна Л. А. описує застібки окремо від зав'язок [11: 40-41]. Наша таблиця подає детальніший опис та розширює поняття застібки як функціонального та естетичного елемента (Таб. 1). Вона дозволила оптимізувати роботу над предметом дослідження та виявити нові типи застібок, що характерні для збірки оправ рукописів та стародруків ЛННБУ ім. В. Стефаника.

Перший тип: мають новий конструктивний елемент (верхня пластина-пробій, що є елементом кріплення) – Євангеліє Напристольне 1574 р. IV СТ4801 (Іл. 5). Такий метод кріплення повторюється на оправі АСП-268 (тільки верхня частина).

Другий тип – Анфологіон IV СТ-668 (Іл. 6).

Третій тип – Іоанн Златоуст 1623 р. IV СТ-406 (Іл. 7), Служебник ІІ СТ 2157 – верхня частина застібки-пробій; Євангеліє IV СТ 863 – нижня частина застібки та її фіксуюча металева пластина; оправа Апостола АСП-268; оправа ІІ СТ 2162 – повторюється заклепка – скручена пластина металу. Ця конфігурація застібки описана у праці Szirmai J. A. й ідентифікована, як застібка італійських та французьких оправ. Для з'єднання елементів конструкції слугує не цвяшок, а скручена смужка металу, заклепана з

двох сторін. Кріплення ременя застібки відбувається за рахунок введення його під покриття окладу. У монографії Гальченко О. [7: 352-353] детально описані варіанти вкладання та конструкції плаского ременя.

Висновки і перспективи. Отриманий досвід дозволив визначити форму та конструкцію застібок оправи Ірмологіону 1806 року. Цей рукопис у 1854 році був переданий для палітурних робіт до Мукачівського монастиря [24: 135]. Збережений запис дозволяє визначити верхню часову межу використання конструкції застібок третього типу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Federici C., Houlis K. Legature bizantine Vaticane – Roma: Fratelli Palombi Editore,19988.– 154 s.

2. Gnirrep, W. Kees; Gumbert, Johan P.; Szirmai, János A., Kneep en binding. Een terminologie voor de beschrijving van de constructies van oude boekbanden. Den Haag (Koninklijke Bibliotheek). – 1992.

3. Pollard G. The Construction of English Twelfth Centuri Bindings // The Library. –1962. –5th ser. –Vol. 17. – P.1–22.

4. Szirmai, János A. The Archaeology of the Medieval Bookbinding. Aldershot. – 1999.

5. Арендар А. Срібні оправи Євангелій 17-19 ст. // Родовід: Наукові записки до історії культури України. – Черкаси, 1996. – № 14. – С. 83–90.

6. Гальченко Г.Я. Давня оправа: історичний огляд // Бібл. Вісник. – 1995. – № 3. – С. 32-36.

7. Гальченко О. М. Оправа східнослов'янських рукописних книг та стародруків України: історія, структура, опис НАН України НБУ імені В. І. Вернадського Інститут рукопису. – К., 2005. – 375 с.

8. Дзендзелюк Л. Використання бібліопегістичних досліджень у реставраційній практиці для збереження інформації / Леся Дзендзелюк, Любов Льода // Вісник Львівського університету. Сер.: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. – 2010. – Вип. 5. – С. 340- 345.

9. Дубровіна Л. А. Кодикологія та кодикографія української рукописної книги. – К., 1992. – 262 с.

10. Дубровіна Л. А., Гальченко О. М. Кодикографія української та східнослов'янської рукописної книги і кодикологічна модель структури формалізованого опису рукопису / АН України, ЦНБ ім. В. І. Вернадського, IVA. – К.: IVA, 1992. – 152 с. – (Сер.: Проблеми едиційної археографії: Історія, теорія, методика. Вип. 9).

11. Зінченко С. В., Дзендзелюк Л. С., Макаровський А. Б., Стемпіцька Ю. С. Вивчення та реконструкція каролінгської оправи VIII-XII століть // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток. Тези доповідей V Міжнародної науково-практичної конференції 23-27 травня 2005 р. – Київ, 2005. – С. 108-110.

12. Зінченко С. В. Оправи візантійської конструкції, що виготовлялись в інтролігаторських майстернях при монастирях Львівської та Перемишльської Єпархії XV–XVII століть // Рукописна і стародрукована книга. Міжнародна конференція (Федоровський семінар). Львів, 23-25 квітня 2004. – С.113–141.

13. Калугин В. В. «Указ о художестве книжного переплета» как источник по технике и специальной лексике книжного дела в Древней Руси // Литература Древней Руси: источниковедение : сб. науч. тр. / АН СССР, Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский дом). – М., 1988. – С. 164-176; его же. Вопросы описания древнерусских обиходных переплетов: словарь специальной переплетной техники // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей, хранящихся в СССР. – Вып. 3. – С. 201-245.

14. Калугин В. В. Вопросы описания древнерусских обиходных переплетов: Словарь специальной переплетной техники // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей, хранящихся в СССР. – М., 1990. – Вып. 3, ч. 2. – С. 201–245.

15. Напристольні Євангеліїї XVI-XVIII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника: Каталог. – К.: Видавництво «КВІЦ», 2005. – 196с.: іл.245.

16. Клепиков С. А. Описание древних русских обиходных переплётов // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей, хранящихся в СССР.– М., 1976. – Вып. 2, ч. 1. – С. 51-77.

17. Клепиков С. А. Приложения: Иллюстрированный словарь терминов. // Записки отдела рукописей / ГБЛ. – М., 1960. – Вып. 22. – С. 207–311.

18. Мокрецова И. П. История средневекового переплета: Учебное пособие. – М.: РГГУ, 2000. – 280 с.

19. Мокрецова И. П., Наумова М. М., Киреева В. Н. Материалы и техника средневековой рукописной книги. Византийская, западноевропейская и древнерусская рукописная книга: Учеб. пособ. – М.: РГГУ, 2000. – 310 с.

20. Осокина Е. А. Методические материалы к Школе-семинару «Славяно-русская рукописная книга XV-XVII вв.». Составлены на основе описания древнерусских обиходных переплетов В. В. Калугина и методических рекомендаций к описанию старопечатных изданий И. В. Поздеевой.– 10 с. Машинопись.

21. Петренко М. З. Українське золотарство XVI – XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1970 .– 217с.

22. Симони П. К. Опытъ сборника сведеній по исторіи и технике книгопереплетнаго художества на Руси, преимущественно въ до-Петровское время, съ XI-го по XVIII-ое столетіе включительно: Тексты – Матеріалы – Снимки / Собр. и прим. снабдилъ П. Симони – СПб.: Изд-во ОЛДП, 1903. – 324 с.; LXXIII л. илл. – (Сер.: ПДПИ, 122).

23. Симони П.К. Собрание изображений окладов на русских богослужебных книгах XII-XVIII столетий. – Вып. 1: Древнейшие церковные оклады XII-XIV вв. – СПб., 1910. – [2], 7, [2], 3 л. ил.; его же. Опыт сборника сведений по истории и технике книгопереплетного искусства на Руси, преимущественно в допетровское время, с XI по XVIII столетие включительно. Тексты. Материалы. Снимки.– [СПб.], 1903 – XIV, [2], 307, [7] е., 73 л. ил.;

24. Сопко О. І. Рукописна спадщина Закарпаття як історико-культурне явище XIV-XIX століть. // Науковий вісник №3 Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції Ужгород 14-16 травня 2012. – Ужгород: Ґражда, 2013 р. – С. 135.

25. Щербаківський Д. Золотарська оправа книжки в XVI-XIX століттях на Україні // Бібліологічні вісті. – К., 1924.– № 1/2. – С. 101-113.

26. Щербаківський Д. Оправа книжок у київських золотарів XVII-XVIII ст. – К., 1926. – 52 с.; іл. – (окремий відбиток з 1-го тому «Тр. УНІК»).

IV. ПЕДАГОГІКА

УДК 7.071.5 (477.87)

СКАКАНДІЙ В. Ю.,
народний художник України,
доцент кафедри
образотворчого мистецтва ЗХІ
м. Ужгород, Україна

КІЯК М. Ю.,
проректор Закарпатського
художнього інституту

ФЕДІР МАНАЙЛО ПРО ЗМІСТ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Скакандій В. Ю., Кіяк М. Ю. Федір Манайло про зміст художньої освіти. У статті наведено роздуми Федора Манайла про роль художньої освіти, значення та зміст фахової підготовки художника і його місце в суспільстві.

Ключові слова: художня освіта, виховання, навчання, мистецтво, закарпатська художня школа.

Скакандий В. Ю., Кияк М. Ю. Федор Манайло о содержании художественного образования. В статье наведено размышления Федора Манайла о роли художественного образования, значении и содержании специальной подготовки художника и его место в обществе.

Ключевые слова: художественное образование, воспитание, учеба, искусство, закарпатсая художественная школа.

Skakandiy V., Kyyak M. Fedir Manailo's reflections of the content of art education. The article presents Fedir Manailo's reflections of the role of art education, meaning and content of professional training and the artist's place in a society.

Keywords: art education, training, art, Transcarpathian art school.

© Скакандій В. Ю., 2015
© Кіяк М. Ю., 2015

Постановка проблеми. В усі часи, в усіх цивілізованих країнах суспільство, педагогіка, школа ставили перед собою завдання — виховувати громадянина, тобто певний тип соціально зумовленої поведінки, який в майбутньому складатиме народ цих країн. Ще найвидатніший мислитель античності Арістотель сказав, що "…законодавець повинен поставитися із винятковою увагою до виховання молоді, оскільки в тих державах, де цього немає, сам державний лад завдає шкоди" [1: 765] .

Щоб народ не зник, кожне його наступне покоління повинно виховуватись у дусі нації. Власне, справжнє виховання є глибоко національним за суттю, змістом і характером. Адже нація – це насамперед система різноманітних природних ознак тіла, душі і розуму [2]. Щоб діти стали народом, творцями своєї долі, необхідно, аби вони за час навчання, виховання в сім'ї, закладі освіти міцно засвоїли духовність, культуру рідного народу, глибоко пройнялися його національним духом, способом мислення.

Серед вищих навчальних закладів області Закарпатський художній інститут та його структурний підрозділ Коледж митецтв ім. А. Ерделі помітно відрізняється своєю унікальною аурою, духом пошуку та творчості, що сягають коренями в минуле століття. Адже відомо, що історія заснування навчального закладу починається з відкриття у 1927 році Ужгородської публічної школи рисунку, коли випускники Мукачівської гімназії Адальберт Ерделі (1891-1955) та Йосип Бокшай (1891-1975), які продовжили навчання в Угорському королівському художньому інституті в м. Будапешт (Угорщина), повернулися працювати на батьківщину (відповідно у 1914 та 1916 рр.).

Переплетіння української, угорської, чеської, словацької, німецької та румунської культур, які віками співіснували у закарпатському краї, чудової природи, народних звичаїв та обрядів створили тут передумови для розквіту образовторчого мистецтва і дали світові великих майстрів. Не зважаючи на те, що на початку ХХ ст. у містах: Ужгороді, Мукачеві, Хусті та Виноградові існували професійні керамічні та металообробна школи, які готували майстрів та ремісників для художньо-промислового виробництва, зусилля Й. Бокшая та А. Ерделі були направлені на створення навчального закладу для ґрунтовної художньої підготовки талановитої молоді. За словами Й. Бокшая «Молоде підкарпатське покоління повинне зайнятися ґрунтовними професійними штудіями, щоб з нашої маленької землі вийшли в майбутньому великі майстри, на котрих би весь світ дивився з повагою» [3]. З архівних матеріалів меморіального музею Ф. Манайла однозначно випливає, що від самого початку А. Ерделі та Й. Бокшай ставили за мету створити вищий художній навчальний заклад. Після возз'єднання Закарпаття з Україною у 1945 р. створення такого навчального закладу стало особливо реальним. У цьому А. Ерделі та Й. Бокшаю активно допомагав і Ф. Манайло (1910-1978). В листі Ф. Манайла (1945), як повіреного веденням мистецтва Управління НРЗУ,

до Комітету у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР написано: «...Але художники-майстри хотіли би позичити із свого знання та опиту новим, молодим талантам, хотіли би воспитувати нові кадри художників, котрі би продовжували їх благородне діло.

Для цього потрібно відкрити Вищу художню школу. Підкреслюєєме: вищу художню школу, а не фахову середню школу. Задачею цієї школи було би готувати художників-педагогів та художників з вищою художньою освітою.

Окрім цього добре було би відкрити промислово-ремісничу школу, в якій плекали би всі види народного мистецтва» [4] .

Ф. Манайло разом із А. Ерделі та Й. Бокшаєм був одним із перших викладачів, які на початку ХХ століття вирішили залучити до творчих процесів закарпатську молодь шляхом надання їй ґрунтовної художньої підготовки.

Не зважаючи на те, що творчість Федора Манайла здобула визнання на державному рівні, про що свідчать присвоєні йому звання заслуженого (1972) та народного (1977) художника УРСР, а також численні публікації та видання про самого художника, менш відомими, однак не менш важливими для художньої освіти є погляди Ф. Манайла на виховання, навчання молодих художників та ідейну направленість академічного навчання.

Педагогічну діяльність Федір Федорович Манайло розпочав у 1936 році. У розмові з Вадимом Ковачем (1975) Ф. Манайло згадує: «Майже 20 років був викладачем по мистецькій лінії. Я не хотів своїх молодих братів обманути ввічливим словом. Я таку практику мав, що коли я щось різко сказав, то тоді та дитина мене не забула. Декотрі з моїх молодих товаришів не дуже приємно сприймали мою критику. Але я якщо щось сказав, може різко, то я вже дуже подумав, чи то добре, чи то не вредно. Тільки обдумано і прямо треба говорити правду в любому випадку» [5].

Ф. Манайло залишив не тільки велику мистецьку спадщину, але й велику кількість власноручно записаних роздумів про роль художньої освіти, місце художника в суспільстві, значення та зміст фахової підготовки. Митець розглядав поняття виховання та освіти, зокрема і художньої, як єдине ціле. Найважливішим завданням школи він вважав не тільки академічне навчання професійному ремеслу, а й «розширення кругозору та художньої культури учнів».

«В поняття художньої освіти входить вчення про всі необхідні наукові дисципліни і академічне навчання професійному знанню ремесла, аж до культури найвищої технічної майстерності», – пише Ф. Манайло [6].

Єдиний характер вимог при вивченні трьох найважливіших розділів художньої освіти – рисунку, живопису і композиції – ідеологічно об'єднаний колектив педагогів-однодумців складають, на думку Ф. Манайла, міцне підґрунтя академічної художньої школи.

У зошитах «Про художнє навчання та виховання» [6] він пише: «Повернення школі тієї єдиної міцної основи визначається фундаментальним вивченням рисунку та форми. Таке положення властиве будь-якому класичному мистецтву. Тільки стоячи на такому єдино можливому ґрунті, мистецтво приходить до досконалої майстерності». Будучи освіченою людиною, вчителем, Ф. Манайло неодноразово підкреслював значення фахової підготовки майбутніх художників у трьох найважливіших розділах – рисунок, живопис, композиція.

Рисунок зі своїми крапками, лініями, штрихами, плямами, тушуваннями, зображеннями нарівні з мовою, її реченнями, словосполученнями, словами і буквами був могутнім засобом розвитку науки, техніки, мистецтва, починаючи ще з первіснообщинного ладу. Без сумніву, в усіх народів рисунок брав участь у створенні слів і писемності. Мова і рисунок входили в культуру людей, формуючи їх мислення. Але якщо слова, читання, писання в кінці ХХ ст. стали, в якійсь, мірі доступними кожній людині, без них не можливо уявити її нормального життя в суспільстві, то зовнішньо прості засоби рисунку поки що розуміє і правильно використовує мало хто. Для художника процес вивчення рисунку служить фундаментом усієї майбутньої діяльності. Як писав Ф. Манайло, – «рисунок лежить в основі всіх видів образотворчого мистецтва. Його вирішальний вплив на тлумачення форм навколишнього світу та його найтісніший зв'язок з творчою частиною мистецтва доведені всім досвідом останнього» [6]. Вирішальне значення володіння рисунком підкреслювали всі викладачі училища прикладного мистецтва 50-60 рр. Цікавим з цього приводу є протокол засідання предметної комісії училища від 11. 09. 1953 р., присвячений обговоренню відкритого заняття А. Ерделі на ІІІ курсі живопису за темою «Складний натюрморт з неглибоким фоном, складений з прозорих, блискучих і матових предметів побуту, при бічному освітленні», техніка виконання – акварель. Виступаючі відмічають, що урок добре проведений і з великою користю для учнів, а єдиним недоліком заняття є неточність і неконкретність рисунку деяких учнів. У постановчій частині обговорення записано: «Писати фарбами лише на добрий і правильний рисунок» [7] .

Засобами художньої освіти одночасно досягається і виховна мета, яка за словами Ф. Манайла «полягає в виробленні уміння добре розбиратися в складній обстановці політичного, суспільного, сучасного і минулого життя, вміння в окремих явищах і, навіть, окремих людях бачити відображення діалектичних закономірностей, вміння діалектично використовувати художні засоби для найбільш яскравого втілення ідеї твору» [6].

З протоколів засідання предметних комісій Ужгородського училища прикладного мистецтва за 50-і роки, писаних рукою Федора Манайла, дізнаємося, що питання ідейного змісту робіт, виконання завдань студентами до ювілейних дат обговорювалися неодноразово, а в постановчій частині підкреслювалося: «Звернути особливу увагу на точне вираження ідейного змісту задуманих в проектах тем і високої якості виконання робіт» [7].

Ф. Манайло як педагог неодноразово відмічав велике значення взаємовідвідуваня уроків викладачами і обговорення результатів цих відвідувань, які за його словами, «значно сприяють передачі педдосвіду, високій ідейності викладання, ліквідації помилок і недоробок у веденні уроків і, в кінцевому рахунку, підвищенню ділової кваліфікації викладача» [6] .

Ф. Манайло у колі випускників торговельно-ремісничого училища, 1944 р.

Е. Контратович, І. Гарапко, Ш. Петкі та Ф. Манайло зі студентами Ужгородського художньо-промислового училища

Ф. Манайло на уроці рисунка в Ужгородському училищі прикладного мистецтва, 1949 р.

Одним із важливих завдань художньої школи Ф. Манайло вважав розширення творчих горизонтів молодих художників, що можливе лише через вивчення композиції з перших кроків навчання. Ф. Манайло вважав композицію наукою, що вчить викладати свої думки в матеріалі, засобом, який дозволяє надати єдності всім складовим частинам художнього твору – в змісти, формі, ритмі, світлі, русі і т. д.

«Часто зустрічаючийся безкрилий протоколізм зображень або ілюстративний характер композиції також свідчать про куцість художньої культури, художньої уяви, про незнання широких художніх можливостей… Вивчення композиції вміщує в себе всю ідейну, змістову, формальну і естетичну (декоративну) частини митецтва, розширяють кругозір учнів, відкривають перед ними всі потенціальні сили мистецтва і приводять їх до самостійності... Композиція – це наука, що вчить нас відповіді, як нам викласти свої думки в матеріалі. … Викладання та вивчення композиції таке ж важливе як і викладання анатомії та перспективи, які мають аналогічне значення для мистецтва. Цей предмет особливо важливий у художній школі» [6].

Неодноразово виступав Ф. Манайло і за необхідність збереження української мови. Зокрема, питанням ставлення до мови присвячена його доповідь на відкритих партійних зборах художників Києва 22. 06. 1962 р. У доповіді приведено чисельні приклади незнання і небажання деяких українських митців спілкуватися українською мовою, приведено цитати з книги відгуків відвідувачів Київського державного музею українського мистецтва, зокрема і за підписом відвідувачів російської національності: «Неужели в украинском музее нет ни одного украинца? Есть же чувство национальной гордости и национального достоинства и у украинцев» [8].

Ф. Манайло – один з небагатьох талантів, кому вдалося виразити думки і почуття свого народу, стати його невід'ємною частиною. Критик А. Ізвирін писав: «Фантаст і філософ Манайло, черпаючий з народної мудрості, сего-же незамітного для сего часу героя (простий народ), зобразив нам в цілой его душевной простоті і в цілому его душевному багатстві» [9].

Разом із академічною підготовкою важливим фактором у формуванні майбутнього митця, на думку засновників художньої освіти Закапаття, є «прекрасне народне мистецтво у своїх багатющих жанрах, починаючи від писанок і вишивок, ткацтва та килимарства й закінчуючи різьбою по дереву» [10].

На долю Ф. Манайла випало відстоювати і реалізовувати право на своє національне мистецтво, свою мову, своє самовираження. Сам художник пише про себе: «Я – художник. З молодих літ почав писати картини на народні теми. Багато мандрував по селах... Я малював правду, страшну правду про наше життя, про вікову нужду і горе, що їх влачила Закарпатська Україна в роки загарбницького панування чужинців.

Писали про народ, про його злидні, про тяжку долю такі уславлені майстри пензля, як наш шановний Бокшай, Ерделі, Борецький, Коцка та інші. В їх картинах було яскраво видно, як вся Закарпатська земля важко тягла свою тверду журбу, бездонний жаль, тягар панського ярма» [11]. Ім'я Ф. Манайла, на думку Г. С. Островського, стало «явищем національної історії… Його картини створені на вічні теми – протиборство добра і зла, про життя на землі – хвилюють глядачів різних соціальних груп» [9]. Хоча сам Ф. Манайло писав про себе: «Ніколи не був паном мистецтва, завжди був його слугою. Бути смиренним слугою мистецтва — не ганьба, але служити треба дуже добре» [12].

Викладені Ф. Манайлом, з власного досвіду та знань, методологія, техніка, культура, викладання рисунку та композиції у художніх закладах освіти можуть служити матеріалом окремих публікацій

Як показав час, педагогічні принципи А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла дали гарні результати. Їхні учні, серед якипх найбільше виділялися Андій Коцка, Адальберт Борецький, Ернест Контратович, Золтан Шолтес, Антон Добош та інші, стали в майбутньому видатними художниками, які принесли Закарпаттю визнання далеко за його межами Результати діяльності педагогічного колективу академії та училища призвели згодом до випуску таких відомих нині митців, як Василь Габда, Семен Мальчицький, Юлій Сташко, Павло Бедзир, Павло Балла, Ласло Балла, Єлизавета Кремницька, Володимир Микита, Микола Медвецький, Михайло Романишин, Наталія Герц, Юрій Герц, Іван Шутєв, Едіта Медвецька (Лутак), В'ячеслав Приходько та інші.

Відкриття у 2003 році Закарпатського художнього інституту не лише сприяло поповненню талановитими митцями колективу місцевих художників, а й започаткувало проведення наукових досліджень мистецтва Закарпаття у контекстті загальноукраїнського та європейського мистецтва. Продовжилися і закладені засновниками традиції навчально-виховної роботи спрямованої на збереження скарбів народного мистецтва й, зокрема, пам'яток дерев'яної архітектури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аристотель. Соч. в 4 т. –М., 1976. – Т.4. – С.628.
2. Ушинський К. Д. Твори: в 6 т. – К., 1954, Т.1. – С. 51.
3. Бокшай И. Передмова / Изобразительное искусство Закарпатья. – Москва: Советский художник, 1973. – С. 3–4.
4. Лист до Комітету у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР.– Архів музею-квартири Ф. Манайла, 1945.
5. Магнітофонний запис розмови з В. Ковачем. – Архів музею-квартири Ф. Манайла.
6. Ф. Манайло. О художественном образовании и воспитании. – Кн. – 287 67. – Арх. – 135.33.
7. Протокол № 3 від 11.09.1953 р. засідання предметної комісії спеціальних дисциплін відділу декоративного розпису Ужгородського училища прикладного мистецтва. – Архів музею-квартири Ф. Манайла.
8. Ф. Манайло. Доповідь на відкритих партійних зборах художників Києва. 22.06.1962. – Архів музею-квартири Ф. Манайла.
9. Изворинъ А. Сучаснь руськь художники // Зоря–Hajnal. – 1943. – Р. 3. – Ч. 1-4. – С. 412-415.
10. Zatloukal J. U vytvarniku na Podkarpatske Rusi // Podkarpatska Rus./ Red. Dr. J. Zatloukal. – Bratislava, 1936. – S. 234-238.
11. Ф. Манайло. Що дала Радянська влада селянам Закарпаття / Виступ на обласному з'їзді селян.– Архів музею-квартири Ф. Ма-найла.
12. Протокол обговорення виставки творів заслуженого художника УРСР Ф. Манайла. – 28.11.1974. – Архів музею-квартири Ф. Манайла.

УДК 374 (477) "19"

ВОЛОЩУК А. В.,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва Закарпатського художнього інституту, кандидат педагогічних наук, м. Ужгород, Україна

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ В ПОЗАШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ В XX СТОЛІТТІ

Волощук А. В. Тенденції розвитку художньої освіти в позашкільних закладах України в XX столітті. У статті розглядається становлення позашкільної освіти в XX столітті як в теоретичному осмисленні, так і в практичному використанні, що дає можливість усвідомити природу і зміст її потенційних можливостей у вихованні дітей та юнацтва.

Ключові слова: художня освіта, позашкільна освіта, естетичне виховання, організація дитячого дозвілля.

Волощук А. В. Тенденции развития художественного образования в внешкольных заведениях Украины в XX веке. В статье рассматривается становление внешкольного образования в XX веке как в теоретическом осмыслении, так и в практическом использовании, что позволяет осознать природу и смысл его потенциальных возможностей в воспитании детей и юношества.

Ключевые слова: художественное образование, внешкольное образование, эстетическое воспитание, организация детского досуга.

Voloschuk A. Artistic education trends in Ukrainian out-of-school establishments in the XX century. The development of out-of-school education in the XX century in the theoretical comprehention and its practical use is examined in the article, giving to realize nature and maintenance of its potential possibilities in children and youth education.

Keywords: artistic education, out-of-school education, aesthetical education, child's leisure organization .

© Волощук А. В., 2015

Постановка проблеми. Тенденції розвитку педагогічних процесів початку ХХ століття співзвучні сьогоденню в тім, що як тоді, так і в наші дні представники української педагогічної думки намагалися синтезувати раціональні зерна досвіду освітнього процесу за різних суспільно-політичних умов із національними українськими традиціями виховання.

Мета статті – проаналізувати розвиток художньої освіти в позашкільних закладах в історії української педагогіки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Значну просвітницьку діяльність щодо поширення позашкільного навчання та виховання проводив педагогічний щомісячник «Світло», який на своїх сторінках піднімав питання естетичного виховання, давав практичні поради вчителям та батькам із різноманітних виховних проблем. Просвітницькі товариства на Наддніпрянщині (Київське товариство грамотності, Товариство сприяння початковій та середній освіті, Фребелівське товариство, Товариство імені К. Ушинського, Київський педагогічний клуб) та громадські культурно-освітні товариства на Західній Україні («Галицько-Руська Матиця», «Просвіта», «Рідна Хата», «Скала») дбали про розгортання мережі початкових та недільних шкіл для широких мас сільського, робітничого населення, знайомили з історією та культурою України, значну увагу приділяли позашкільній освіті, в якій вбачали потужний потенціал для загального розвитку молоді.

Нагальну потребу піднесення культурного рівня країни через виховання підростаючого покоління в умовах позашкільних закладів визначила С. Русова. Педагог-практик наголошувала на обов'язку держави підтримувати і розвивати надзвичайно необхідну, важливу, особливу для суспільства позашкільну галузь. За участю С. Русової були розроблені і частково реалізовані основні засади розбудови системи позашкільної освіти, розкриті нею в праці «Позашкільна освіта. Засоби її проведення», де наголошувалося, що «виховання поза межами школи не тільки освітлює розум, але й надає можливість гармонійного розвитку всіх індивідуальних нахилів особистості» [7: 83]. В організації дитячого дозвілля особливе місце педагог приділяла естетичному вихованню, підкреслювала важливість художньої освіти у формуванні світогляду дитини, розвитку її задатків. Цінним у доробку педагога є наполягання на тому, що виховання особистостей повинно ґрунтуватися на загальнолюдських і національних аспектах. Ця думка є пріоритетною і для українського суспільства в ХХІ столітті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Провідні педагоги на початку ХХ століття акцентували увагу на необхідності використання позашкільної освіти, яка різними засобами повинна сприяти розвитку природних нахилів і здібностей дітей, утверджувати гуманні відносини між учнем і педагогом, створювати особливу емоційну атмосферу і середовище, в якому найповніше розкриються юні таланти. Подібні погляди знайшли своє відображення в стратегічних напрямах виховання учнівської молоді поза межами школи, прийнятих на Харківському педагогічному форумі (1915). Було наголошено, що за допомогою організації «розумних розваг», які охоплюють низку заходів, переважно мистецьких, спрямованих на відродження і розвиток національної культури, через впровадження різних форм (літературних читань, музичних і танцювальних вечорів, пересувних художніх та художньо-промислових виставок) забезпечується гармонійний розвиток дітей у позашкільний час. Харківський з'їзд визначив необхідність спеціальної підготовки працівників для позашкільної галузі, поширення просвітницької діяльності, яка б пропагувала важливість позашкільного навчання та виховання [6: 88].

На зборах Київського обласного педагогічного товариства (1916) було визнано, що школа не спроможна на належному рівні організувати позанавчальне виховання учнів, задовольнити необхідність їх у самореалізації, тому вносилася пропозиція щодо створення різноманітних просвітницьких клубів, які б спрямували діяльність дітей поза межами школи, проводячи екскурсії на природу, на околиці міста, до історичних пам'яток [6: 68]. В результаті, у великих містах (Києві, Харкові, Ніжині та інших) з'явилися позашкільні установи – будинки юнацтва, діяльність яких об'єднувала дітей різних верств населення, поширювала рух щодо об'єднання молоді в гуртки і клуби за інтересами.

На 1917-1920 роки припадає період, який характеризується спробами включення позашкільного виховання в загальну систему народної освіти. Однак, ситуація була ускладнена громадянською війною, іноземною інтервенцією, хаосом і руйнаціями. На перший план в освітньо-виховній політиці були висунуті естетичні чинники, спроможні забезпечити підняття духу, відродження національних традицій.

У період Українського державного відродження (1917-1920) були створені передумови для оновлення змісту освіти на Україні. Організатори освітнього руху О. Астряб, О. Дорошкевич, Т. Лубенець, Я. Мамонтов, О.Музиченко, І. Огієнко, С. Сірополко, П. Холодний, Я. Чепіга наголошували на можливостях позашкільних закладів формувати цілісну особистість, здатну до активної самореалізації. Виникають численні різноманітні за змістом та організаційною структурою клуби, дитячі майданчики, секції, які головним завданням діяльності вбачають естетичне виховання молоді, прищеплення загальнолюдських цінностей.

На Першому (квітень 1917) та Другому (серпень 1917) Всеукраїнських учительських з'їздах активно працююча позашкільна секція розробила основні положення діяльності позашкільних закладів, які націлювалися на активізацію інтересу дітей до різних галузей знань, розвиток творчих можливостей молоді [8]. Пошуки удосконалення процесу виховання засобами мистецтва у позашкільних закладах були відображені у резолюціях, прийнятих «Нарадою земських і міських діячів на полі позашкільної освіти» (1917), де підкреслювалося важливе

значення різних видів мистецтва, в тому числі й образотворчого в діяльності позашкільних закладів [3: 239]. Суттєвий імпульс для розгортання позашкільної галузі надав підвідділ, створений при Народному комісаріаті освіти (1918), який займався організацією дитячих колоній та клубів. Ним були розроблені положення, в яких зазначалося, що саме позашкільна робота з учнями надає можливість ширше розвивати розумові сили дітей, готувати їх до праці та життя, забезпечувати їх гармонійний розвиток. Особливий акцент робився на вихованні естетичних почуттів у школярів засобами мистецтва [5: 194].

Проблеми художнього виховання у системі позашкільної освіти обговорювалися на «Нараді діячів із підготовки викладачів» у Києві (20-23 серпня 1918), де мистецтво розглядалося вагомою складовою діяльності позашкільних закладів. Вчений-мистецтвознавець, теоретик і практик естетичного виховання, дослідник психології творчості та психології сприйняття мистецтва А. Бакушинський один із перших розробив методику формування здатності учнів сприймати і розуміти художні твори, образотворче мистецтво різних епох та напрямів, спираючись на особливості психологічного переживання у різновікових категоріях дітей. Так, на думку вченого, систематичні відвідування музеїв, подальше обговорення відчуттів, розбір живописних полотен, витворів мистецтва необхідно залучати тільки в юнацькому віці, коли зростають пізнавальні інтереси, формується самосвідомість підлітків [2].

Департамент позашкільної освіти при освітянських відомствах відповідав за створення позашкільних закладів задля духовного розвитку підростаючого покоління, їх творчого самовираження, спілкування, проведення організованого вільного часу. Головна мета полягала у вихованні естетично та гармонійно розвиненої особистості, для чого використовувалися різні види образотворчої та декоративно-прикладної діяльності – ліплення з глини, гончарство, малярство, різьблення по дереву тощо. Керівництво здійснювали досвідчені фахівці, які мали спеціальну мистецьку підготовку.

Активне впровадження малювання в позашкільну практику відбулося у зв'язку з відкриттям Академії образотворчих мистецтв в Києві (1917), що започаткувало історію вищої художньої освіти в Україні, до створення якої долучилися М. Грушевський, художники М. Бойчук, В. Кричевський, Ф. Кричевський, О. Мурашко, Г. Нарбут.

Проблемі естетичного виховання молоді відводилося важливе місце у затвердженому Наркомосом «Положенні про Єдину трудову школу в Україні» (1919). Мистецтво у новому законодавчому документі визначалося невід'ємним компонентом змісту шкільної та позашкільної освіти на всіх етапах навчання.

Поширення «Шкіл робітничої молоді» в радянській Україні (1919), які за характером організації навчально-виховного процесу поєднували риси загальноосвітнього і позашкільного закладу, надало можливість підліткам 12 – 17 років одночасно навчатися і працювати на виробництві. Із циклу художньо-естетичних дисциплін були впроваджені співи, малювання, ліплення, ручна праця. З метою розвитку художнього смаку проводилися лекції з прикладного мистецтва, організовувалися конкурси учнівських робіт, відвідування художніх виставок, музеїв.

Після остаточного утвердження радянської влади в Україні були прийняті нормативні документи з питань народної освіти, в яких головна увага приділялася гармонійному, естетичному вихованню дитини, наголошувалося на повазі до її особистості, забезпеченні умов для максимального розвитку її творчих сил. Однак, тогочасна політична та соціально-економічна ситуація змусила державу відійти від прогностичних планів і вирішувати більш нагальні проблеми. Найголовнішими із них були повернення суспільству ледве не цілого покоління дітей та підлітків, які залишилися без батьків, притулку, засобів до існування та боротьба з неписьменністю серед дорослого населення та молоді. У цей період виникають нові типи позашкільних закладів, започатковуються нові форми виховання – дитячі табори відпочинку, школи-клуби, дослідні станції, хати-читальні, трудові комуни, дитячі театри і бібліотеки, наукові і екскурсійні станції, туристські і краєзнавчі центри, спортивні клуби. Станом на 1 січня 1922 р. в Україні налічувалося 163 клуби, які перебували на державному утриманні [4]. Поширеними засобами виховання в їх діяльності було проведення бесід, організація екскурсій на виробництво, профорієнтація молоді відповідно до їх здібностей і бажань.

Із середини 1930-х рр. триває масове відкриття комплексних позашкільних закладів – Палаців та будинків піонерів і жовтенят, Будинків художнього виховання, які виявляють здібності, розвивають таланти дітей. Школярам надавалась можливість включатися в різні види художньо-прикладної діяльності також і в дитячих кімнатах, організованих при житлокооперативах та клубах. Головна увага зосереджувалася на реалізації таких принципів як масовість, громадська спрямованість, комуністична ідейність, зв'язок із життям, працею, загальнодоступність, добровільність, сприяння розвитку ініціативи і творчості, естетичне виховання.

Класи живопису, малюнку та креслення, відкриті у Києві на початку XX століття, стали передумовою для створення першої в Україні художньої школи імені Т. Г. Шевченка (1937). Її становлення тісно пов'язане з іменами видатних українських митців, як Ф. Красицький, Ф. Кричевський, О. Мурашко, В. Ніколаєв, Н. Пимоненко, Х. Платонов, К. Трохименко, Г.Яблонський, Ю. Ятченко, які здійснили вагомий внесок у формування середньої художньої освіти, заклали міцні основи для подальшого становлення навчального закладу для найобдарованіших дітей.

У міжвоєнний час інші тенденції розвитку позашкільної освіти були притаманні Західній Україні, різні частини якої перебували під владою Польщі,

Чехословаччини, Румунії. Демократична освітня політика Чехословаччини контрастувала з асиміляторсько-шовіністичними кроками польської та румунської влад. 1939-1940 рр. спричинили радикальні зміни в цій галузі після приєднання Волині, Галичини, Буковини до Радянської України та наступної «радянізації». Закарпаття ж знову повернулося до несприятливих реалій через окупацію краю гортіївською Угорщиною та поразку Карпатської України.

Позашкільний напрям у роки війни був перенацілений на підтримку починів в ім'я конкретної допомоги фронту, підготовку до захисту Вітчизни, шефство над госпіталями, посильне виконання суспільно-корисної роботи. В післявоєнний час в умовах відбудови зруйнованого господарства держава намагалася сприяти відновленню діяльності позашкільних установ, які мали взяти на себе важливі соціальні функції. Об'єднання українських земель в єдиному державно-політичному утворенні УРСР (1945) створило уніфіковані умови для розвитку освіти та позашкілля радянського типу.

На Всесоюзних нарадах із народної освіти (1945, 1946, 1948) були прийняті документи «Про заходи з поліпшення позашкільної роботи з дітьми» (1946), «Про розвиток позашкільної роботи з дітьми» (1948), де наголошувалося на необхідності подальшого становлення мережі позашкільних закладів, зміцнення їх матеріально-технічної бази, укомплектування кваліфікованими педагогічними кадрами, широке використання досвіду роботи педагогів.

1950-1970-ті роки позначилися створенням розгалуженої інфраструктури позашкільної освіти, масове охоплення її впливом різновікових категорій дітей та юнацтва. Статистичні дані зафіксували створення широкої мережі позашкільних закладів (2 121 одиниця, що на 500 більше, ніж у повоєнний період). Комплексно впорядковувалася діюча система позашкільної освіти, яка спрямовувалася на задоволення різноманітних потреб дитини, розвиток її творчих здібностей у гуртках художньо-естетичного спрямування; на новий рівень вийшла культурно-просвітницька робота з обдарованими дітьми; в учнівсько-педагогічних середовищах панувала атмосфера креативності та пошуку; традиційними стали систематичне проведення міських, районних, обласних та республіканських виставок дитячої творчості, в яких брала участь талановита молодь.

Впродовж 1970-1980-х рр. тривало масове розгортання позашкільних закладів, охоплення їх впливом найчисельнішої кількості дітей та юнацтва, позашкільна освіта включає гурткову і секційну діяльність за межами програм загальноосвітньої школи і змістовне культурне дозвілля. У 1970-х рр. в СРСР функціонувало 12 тисяч позашкільних закладів, з них понад 4 тисячі – комплексні Палаци і будинки піонерів, де належна увага надавалася мистецько-художньому спрямуванню [1].

В другій половині 1980-х рр., навіть на фоні застійних явищ в суспільстві, тривав творчий пошук нових концептуальних підходів і змістовних форм у роботі з дітьми в загальноосвітніх та позашкільних установах. Замовчування недоліків, проблем, одноманітність у навчально-виховній роботі були неминучими в загалом авторитарній педагогіці. У непростих умовах соціально-економічних та суспільно-політичних трансформацій, розпочатих на фоні горбачовської «перебудови» для тисяч хлопців і дівчат позашкільні заклади залишилися єдиними безкоштовними установами, в яких вони мали змогу задовольняти свої культурно-творчі потреби. Кризові явища не оминули сферу позашкільної освіти: болісною тенденцією було скорочення мережі позашкільних освітньо-виховних установ, відтік кадрів педагогів, недостатнє фінансування в умовах економічної кризи. Спільними зусиллями центральних та місцевих органів влади, громадськості, освітян, які розуміли освітній і виховний потенціал позашкільної освіти, її роль в розвитку природних задатків дитини, вихованні її характеру, підготовці до свідомого вибору професії, вдалося уникнути повного занепаду позашкільної освіти.

Початок 1990-х – до наших днів характеризується розгортанням трансформаційних процесів у позашкільній галузі в умовах національно-державного відродження України. Нормативне визначення статусу позашкільної освіти як складової безперервної освіти, що було закріплено в Конституції України (1996), зумовило переосмислення її місця і ролі в суспільстві.

Сьоголні поступово відбувається трансформація позашкільної освіти: формується її багаторівнева система; розширюється мережа навчальних закладів; створюються профілюючі заклади різних типів, розгортаються нові напрями позашкільної освіти.

Висновоки і перспективи. Проаналізована інформація дозволяє стверджувати, що розвиток художньої освіти в позашкільних закладах в історії української педагогіки є процесом складним, довготривалим, сповненим численних суспільно-політичних й культурно-мистецьких впливів. За різноманітних умов позашкільна художньо-мистецька діяльність забезпечувала гармонійний розвиток молоді, здійснювала естетичний вплив на дитину. XX століття продемонструвало різні ідеологічні, організаційно-структурні підходи до реалізації завдань, поставлених суспільством перед позашкіллям. Позашкільна виховна діяльність розглядалася як важлива педагогічна проблема, була об'єктом зацікавленості національних урядів часів визвольних змагань 1917-1920 рр., турботи держави в радянській Україні, ініціативності національно-культурних установ та діячів на західноукраїнських землях в дорадянський час, а після возз'єднання в єдиній повоєнній Україні сферою відповідальності ще й органів освіти, педагогічної науки та громадськості, які прагнули її урізноманітнювати та удосконалювати. Роль художньої позашкільної освіти як засобу всебічного розвитку особистості залишається актуальною і в наш час.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреєва В. Подяка за щасливе дитинство / В. Андреєва // Молодь Закарпаття. – 1976. – 18 грудня. – С. 4.
2. Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание / А. В. Бакушинский. – М.: Новая Москва, 1925. – 206 с.
3. Благова Т. Організація художньо-естетичного виховання у системі позашкільної освіти (1917 – 1920 рр.) / Тетяна Благова // Педагогіка і психологія професійної освіти. – 2008 (№1). – 239 – 246 с.
4. Буров О. Позашкільна робота з дітьми / О. Буров // Дитячий рух. – 1928 (№ 2). – С.1.
5. Дитячі колонії // Українська Радянська Енциклопедія: [в 17 т.] / голов. ред. М. П. Бажан / К., 1961. – Т. 4. – с.194 – 195.
6. Пастернак С. Із історії освітнього руху на Україні за часи революції 1917-1919 рр. / С. Пастернак. – К., 1920. – 127 с.
7. Русова С. Позашкільна освіта. Засоби її проведення: лекції, читані на позашкільному факультеті / Софія Русова – К.: Дзвін, 1918. – 87 с.
8. Цвірова Т. Д. Розвиток позашкільних закладів різних типів в Україні (1920-1941 рр.): дис... канд. пед. наук : 13.00.01 / Цвірова Тамара Дмитрівна. – К., 2003. – 236 с.

УДК 7.071.1 (477.87)

РЕБРИК А. І.,
викладач Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі ЗХІ, голова ЗОО Пласт НСОУ

ХУДОЖНИК І ПЕДАГОГ ЙОСИП БОКШАЙ ТА СТАНОВЛЕННЯ ПЛАСТУ НА ЗАКАРПАТТІ

Ребрик А. І. Художник і педагог Йосип Бокшай та становлення Пласту на Закарпатті. У статті викладено інформацію про музей історії Пласту в Клівленді, виявлений у його фондах розроблений Йосипом Бокшаєм макет та виготовлену за ним у Празі відзнаку на перше пластове відзначення. Автор доходить висновку, що в творчій біографії митця національна і, насамперед, пластова національна ідея «Бог і Україна» були не випадкові. Про це дають можливість судити живописні роботи Йосипа Бокшая, зокрема відоме полотно «Христос серед дітей» з 1933 року.

Ключові слова: Йосип Бокшай, Леонід Бачинський, Пласт, макет, відзначка

Ребрик А. И. Художник и педагог Иосиф Бокшай и становление Пласта в Закарпатье. В статье изложено информацию о музее истории Пласта в Кливленде, обнаруженный в его фондах разработанный Йосифом Бокшаем макет и изготовленный за ним в Праге значок на первое пластовое отличие. Автор приходит к выводу, что в творческой биографии хужожника национальная и, прежде всего, пластовая национальная идея «Бог и Украина» были не случайными. Об этом дают возможность судить живописные работы Йосифа Бокшая, в отдельности известное полотно «Христос среди детей» с 1933 года.

Ключевые слова: Йосиф Бокшай, Леонид Бачинский, Пласт, макет, значок, отличие.

Rebryk A. I. Artist and educationalist Yosyp Bokshay and formation of Plast in Transkarpathian region. In the article the information about Cleveland Museum of Plast History is presented. Made in Prague first plast award and its draft created by Yosyp Bokshay are depicted. The author concludes that national and furthermore Plast idea of “Duty to God and Ukraine” played a critical part in his works. It can be found in Yosyp Bokshay`s famous drawing “Jesus among children” (1933) and other pictural works of the artist.

Keywords: Yosyp Bokshay, Leonid Bachynskyi, Plast, draft, badge

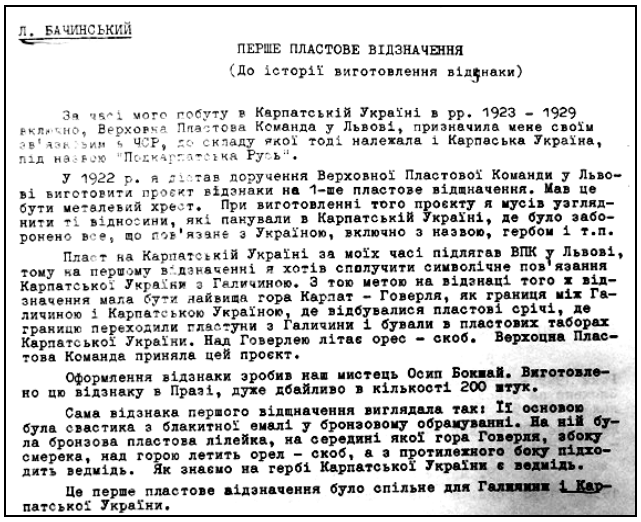
© Ребрик А. І., 2015

Постановка проблеми. Для закарпатця Клівленд – головне місто округу Каягоґа, найбільшого округу штату Огайо – цікаве насамперед тим, що українська громада тут може числити свої роки вже від перших іммігрантів, які прибули на цей терен, починаючи з 1880 року саме із Закарпаття, а вже згодом – з Галичини та Лемківщини. Не дивно, отже, що в цьому американському місті є пам'ятник Олександру Духновичу.

А ще в Клівленді діє музей історії Пласту. Ідея його заснування (1952) належить визначному пластовому й громадському діячеві, одному з фундаторів Пласту на Закарпатті проф. Леоніду Бачинському.

Метою нашого дослідження було вивчення матеріалів музею історії Пласту. Знайомлячись з експонатами та архівними матеріалами цього, багатого на несподіванки центру українського еміграційного життя, привернув нашу увагу інформаційний лист колишнього команданта українського пласту на Закарпатті проф. Леоніда Бачинського про відзнаку першого пластового відзначення.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, Л. Бачинський воював у лавах Армії УНР, був сотником. Після поразки національно-визвольних змагань перебував у таборі для інтернованих осіб у Тарнові, потім учителював на Закарпатті в Севлюші (тепер Виноградово), а згодом в Ужгороді, де в 1924 році заснував пластове видавництво «Ватра», яким керував протягом п'яти років.



Л. БАЧИНСЬКИЙ

ПЕРШЕ ПЛАСТОВЕ ВІДЗНАЧЕННЯ

(До історії виготовлення відзнаки)

За часі мого побуту в Карпатській Україні в рр. 1923 - 1929 включно, Верховна Пластова Команда у Львові, призначила мене своїм зв'язковим в ЧСР, до складу якої тоді належала і Карпаська Україна, під назвою "Подкарпатська Русь".

У 1922 р. я дістав доручення Верховної Пластової Команди у Львові виготовити проєкт відзнаки на 1-ше пластове відзначення. Мав це бути металевий хрест. При виготовленні того проєкту я мусів узгіднити ті відносини, які панували в Карпатській Україні, де було заборонено все, що пов'язане з Україною, включно з назвою, гербом і т.п.

Пласт на Карпатській Україні за моїх часі підлягав ВПК у Львові, тому на першому відзначенні я хотів сполучити символічне пов'язання Карпатської України з Галичиною. З тою метою на відзнаці того ж відзначення мала бути найвища гора Карпат - Говерля, як границя між Галичиною і Карпатською Україною, де відбувалися пластові срічі, де границю переходили пластуни з Галичини і бували в пластових таборах Карпатської України. Над Говерлею літає орел - скоб. Верхоцна Пластова Команда приняла цей проєкт.

Оформлення відзнаки зробив наш мистець Осип Бокшай. Виготовлено цю відзнаку в Празі, дуже дбайливо в кількості 200 штук.

Сама відзнака першого відзначення виглядала так: Її основою була свастика з блакитної емалі у бронзовому обрамуванні. На ній була бронзова пластова лілейка, на середині якої гора Говерля, збоку смерека, над горою летить орел - скоб, а з протилежного боку підходить ведмідь. Як знаємо на гербі Карпатської України є ведмідь.

Це перше пластове відзначення було спільне для Галичини і Карпатської України.

Інформаційний звіт Леоніда Бачинського

У виявленому інформаційному звіті Леоніда Бачинського, зокрема, читаємо: «За часів мого побуту в Карпатській Україні в рр. 1923-1929 включно Верховна Пластова Команда у Львові призначила мене своїм зв'язковим в ЧСР (Чехословаччина), до складу якої тоді належала і Карпатська Україна під назвою «Підкарпатська Русь». У 1922[1] р. я дістав доручення Верховної Пластової Команди у Львові виготовити проект відзнаки на 1-ше пластове відзначення. Мав це бути металевий хрест. При виготовленні того проекту я мусів узгіднити ті відносини, які панували в Карпатській Україні, де було заборонено все, що пов'язане з Україною, включно з назвою, гербом і т. п.».

За цю справу взявся молодий (32-річний), але вже авторитетний митець Йосип Бокшай. Уродженець Кобилецької Поляни, хоча й виховувався в дусі святостефанської корони[2], на той час пройшов студії в Академії образотворчих мистецтв у Будапешті (1910-1914) у Імре Ревеса, а повернувшись в Ужгород у 1918 році за нових політичних умов і перспектив, активно включився в український народовецький рух, реальними справами підтримував новопосталі русько-українські організації, зокрема «Просвіту», «Руський театр товариства "Просвіта"» тощо, працював і як художник, і як педагог, приділяючи особливу увагу вихованню мистецької молоді.

З цього огляду надзвичайно інтригуюче виглядає розроблений Йосипом Бокшаєм макет, за яким у Празі «дуже дбайливо», як зазначає Леонід Бачинський, виготовлено 200 відзнак на перше пластове відзначення.

Отже, пише проф. Л. Бачинський: «Сама відзнака першого відзначення виглядала так: її основою була свастика з блакитної емалі у бронзовому обрамуванні. На ній була бронзова пластова лілейка, на середині якої – гора Говерля, збоку – смерека, над горою летить орел – скоб, а з протилежного боку підходить ведмідь. Як знаємо, на гербі Карпатської України є ведмідь (Герб офіційно затверджений в ЧСР.

До речі, Йосип Бокшай був одним із авторів, що подавав власний проект герба Підкарпатської Русі. Це перше пластове відзначення було спільне для Галичини і Карпатської України. Відзнаки були переслані до Львова. Як нам відомо, дехто зі старої пластової ґвардії ще у Львові дістав те відзначення. Має його і тут підписаний».

Нагадаємо, що тут ідеться про 1923 рік. Через десятиліття свастика як символ була скомпрометована гітлерівською Німеччиною, а згадка про пластову відзнаку в повоєнні радянські часи дуже дорого коштувала б Йосипу Бокшаєві.

Однак, що в творчій біографії митця національна і, насамперед, пластова національна ідея «Бог і Україна» була не випадковою, можемо судити й за відомим полотном Йосипа Бокшая «Христос серед дітей» з 1933 року.

Композиційно картина нагадує пластову гутірку при ватрі, хлопчики одягнені майже в пластовий однострій, а присутність на полотні дорослого виховника виконана цілком в народовецькому, просвітянському, пластовому дусі.

Висновки і перспективи. За оцінкою проф. Леоніда Бачинського, виконана Йосипом Бокшаєм відзнака першого пластового відзначення була дуже

[1] Можливо, Л. Бачинський отримав доручення ще перебуваючи в Галичині, тобто до переїзду в Підкарпатську Русь (Карпатську Україну), а можливо, помилився в датуванні.

[2] Мається на увазі: у промадярському дусі. Землями корони Святого Стефана тривалий час називалися держави, об'єднані з Угорським королівством.

ефектна, а в скорому часі стала надзвичайно рідкісною, хіба що збереглася в родинних архівах пластунів старшого покоління.

Власне, нам є чим гордитися. Скоб!

Відзнака першого пластового відзначення, виготовлена 1923 року за проектом Йосипа Бокшая

Йосип Бокшай. Христос серед дітей, 1933 р.

УДК 37.018.54: 75 (477.87)

СОФІЛКАНИЧ М. І. ,
викладач Закарпатського художнього інституту, м. Ужгород, Україна

МУКАЧІВСЬКА ДИТЯЧА ХУДОЖНЯ ШКОЛА ім. М. МУНКАЧІ – ВАЖЛИВИЙ ОСЕРЕДОК ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ШКІЛЬНОЇ МОЛОДІ

Софілканич М. І. Мукачівська дитяча художня школа ім. М. Мункачі – важливий осередок естетичного виховання шкільної молоді. У статті йде мова про Мукачівську дитячу художню школу ім. М. Мункачі, яка на Закарпатті серед шкіл естетичного спрямування у жанрі образотворчого мистецтва має найбільший досвід роботи, свої творчі здобутки, послідовників, традиції та удосконалені форми і методи роботи з естетичного виховання підростаючого покоління.

Ключові слова. Мукачівська ДХШ, М. Мункачі, естетичне виховання, закарпатська школа, В. Цібере, С. Кіреєв.

Софилканич М. И. Мукачевская детская художественная школа им. М. Мункачи – центр эстетического воспитания учащейся молодежи. В статье анализируется деятельность Мукачевской детской художественной школы им. М. Мункачи, которая на Закарпатье среди ведущих школ эстетического направления в жанре изобразительного искусства имеет наибольший опыт работы, свои творческие достижения, последователей, традиции и усовершенствованные формы и методы работы по эстетическому воспитанию подрастающего поколения.

Ключевые слова. Мукачевский ДХШ, М. Мункачи, эстетическое воспитание, закарпатская школа, В. Цибере, С. Киреев.

Sofilkanych M. I. Mukachevo Children's Art School M. Munkachi – an important focus of esthetic education of schoolchildren. The article deals with the Mukachiv children's art school named by M. Munkachi that in Transcarpathia among schools of aesthetic direction of the genre of fine arts has the most experience, creative achievements, followers, tradition and advanced forms and methods of aesthetic education of the younger generation.

Keywords. Mukachiv CAS, M. Munkachi, esthetic education, Transcarpathian school, B.Tsibere, S. Kireyev.

© Софілканич М. І., 2015

Постановка проблеми. Особливу роль у системі позашкільної освіти посідають спеціалізовані мистецькі навчальні заклади як початкова ланка спеціалізованої освіти, яка дає можливість опанувати основи професій музиканта, хореографа, художника тощо. Школи естетичного виховання області були і залишаються на сьогодні головними осередками культурно-естетичного виховання дітей та молоді, набули більш високого розвитку: розширилося коло спеціальностей, особлива увага приділяється вивченню традицій народної культури. За даними управління культури Закарпатської облдержадміністрації на сьогодні в області діє 64 школи мистецтв, серед яких 41 з відділом образотворчого мистецтва і 1 художня школа ім. М. Мункачі.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Незважаючи на значну популярність закарпатської художньої школи і вивчення творчості її засновників, тема естетичного виховання шкільної молоді засобами образотворчого мистецтва є мало дослідженою. Виключення становить лише педагогічна діяльність З. Баконія, яку досліджує А. Волощук. Адже паралельно з діяльністю студії З. Баконія, в закарпатській області були засновані Мукачівська дитяча художня школа ім. М. Мункачі, Чинадіївська, Хустська та десятки інших шкіл мистецтва з відділеннями образотворчого мистецтва, їхня діяльність не вивчена і потребує аналізу і узагальнення.

Мета дослідження – вивчити та дослідити методи роботи Мукачівської дитячої художньої школи ім. М. Мункачі, визначити роль школи у системі естетичного виховання закарпатської області.

Виклад основного матеріалу. На початку минулого століття відомими живописцями А. Ерделі та Й. Бокшаєм була заснована закарпатська школа живопису, яка відкрила путь в майбутнє прекрасного мистецтва відомим митцям пензля.

Маючи за зразок творчість видатних митців минулого, в самому центрі м. Мукачева, на підставі рішення закарпатського облвиконкому, була створена дитяча художня школа наказом Міністерства культури України від 7 серпня 1979 року. Біля витоків створення першої художньої школи на Закарпатті, були такі відомі громадські та освітні діячі як художник, педагог В. Бурч, перший директор школи В. Цібере, народний художник І. Бровді та перший секретар міськкому О. Чулей. Виходячи із недостатньої кількості професійних художників в м. Мукачево і намагаючись виховати майбутню зміну митців, перший секретар міськкому Олександр Йосипович Чулей запропонував: «…Іван Васильович, ти займеш ліве крило приміщення і влаштовуєш там собі майстерню і на дверях пишеш: «Методкабінет по скульптурі». А ти, – каже до Бурча, – Василю, займеш праве крило і над майстернею напишеш: «Методкабінет по живопису». І ви два куратори там. Цібере, – каже – хазяїн, а ви два ведете все, що там треба для навчання» [3].

Процес становлення школи був складним. Необхідно було забезпечити навчально-матеріальну базу, займатися кадрами, навчальним процесом: «…Цібере проявив себе страшно хорошим організатором. Він їздив по області, собирав всяку утварь – куделі, костюми, старовинні меблі, чучела – то-сьо… І всьо тащив у школу. Понабирали класи: сякі, такі… Дальше, розумієш, він почав кликати викладачів, які десь щось кінчали. Одне слово – організатор був капітальний. Якщо би Бурч або я – поряд з ним ми, считай, – ноль. Насчет організаторської роботи» [3: 80-81].

В. М. Цібере народився 17 грудня 1931 року в селі Лалово (нині – Мукачівського району Закарпатської області) в селянській родині. Малював з дитинства. Середню освіту почав здобувати у Лалівській семирічній школі, пізніше – закінчив Мукачівську середню школу № 2. Під час навчання був редактором та художником стінгазет. У 1958 році закінчив Ужгородський державний університет. Здобувши освіту вчителя російської мови, вчителював у семирічній школі в Лоховому, звідки в 1961 році був призваний на військову службу. Демобілізувавшись із лав радянської армії, Василь Цібере працював учителем семирічної школи села Лавки, середньої школи села Ракошино, завідувачем навчальної частини семирічної школи у Копинівцях, інспектором шкіл Мукачівського райвно, заввідділу культури райвиконкому, директором Верхньокоропецької семирічної школи. На останній посаді створив кабінетну систему навчання і особисто виконував художньо-оформлювальні роботи.

У 1967 році Василя Цібере було обрано заступником голови мукачівського міськвиконкому. На

цій посаді пропрацював до 1974 року. Очолював відділи освіти, культури, медицини. Потім знову повернувся до педагогічної роботи. Працював викладачем російської мови Мукачівського педучилища, завідувачем шкільного відділу педучилища, а з 1979 року – постійний директор Мукачівської художньої школи. На цій посаді він упорядкував у школі галерею портретів найвідоміших закарпатських митців, зокрема, Адальберта Ерделі, Йосипа Бокшая, І. Грабаря та інших. У закладі було створено два музеї: музей дитячої творчості, в якому збираються найкращі роботи вихованців за всі роки, і музей Міхая Мункачі. У квітні 1994 року до 150-річчя з дня народження Міхая Мункачі та дня 15-річчя школи їй присвоєно ім'я Міхая Мункачі [1].

Будинок, у якому розташована школа, є одним з найбільш цінних пам'ятників палацового будівництва на Закарпатті і має назву «Білий палац», який був побудований у другій половині XVII ст. трансільванськими князями династії Ракоці і до 1711 року слугував їм міською резиденцією. У цьому будинку в 1703 році князь Ференц Ракоці II написав звернення до угорського народу із закликом до боротьби з австрійськими загарбниками. Біля нього проходив перший бій повстанців з австрійцями 28 червня 1703 року. Після придушення повстання перейшов у володіння імператорів Австрії, а у 1728 році був подарований німецьким графам Шенборнам. У 1746-1748 роках палац було перебудовано за проектом німецького архітектора Балтазара Неймана. Він є цінним архітектурним пам'ятником барочної архітектури на Закарпатті. Перша забудова була в стилі пізнього ренесансу, що можна побачити на будівлі, а вже до нашого часу будівля дійшла в стилі бароко [4].

Серед шкіл естетичного спрямування на Закарпатті на першому місці закономірно є Мукачівська дитяча художня школа ім. М. Мункачі, яка має вже свої творчі здобутки, послідовників, традиції та удосконалені форми і методи роботи з естетичного виховання підростаючого покоління, напрацювання щодо розробок програм в різних напрямках образотворчого мистецтва. Вихованці беруть участь у всеукраїнських, обласних і міжнародних різноманітних конкурсах образотворчого мистецтва. Викладачами Мукачівської ДХШ ім. М. Мункачі (Барановим І. В., Дорожниковою Р. М., Кірєєвим С. Ф., Шпонтак Т. В.) розроблені програми для відділів образотворчого мистецтва шкіл естетичного виховання, які рецензовані науковцями Закарпатського художнього інституту та затверджені методичною радою управління культури облдержадміністрації. На Всеукраїнському конкурсі навчальних програм для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів системи Міністерства культури і туризму України викладачі художньої школи отримали II місце в Україні [9].

У школі навчається 315 учнів, з них 35 – випускники. Атмосфера художньої школи налаштована на академічне навчання образотворчому мистецтву, підготовку учнів до вступу у вищі художні навчальні заклади. Тут вивчають рисунок, живопис, композицію, історію мистецтва та архітектури. В побудові навчального процесу в школі відчувається турбота про творчий розвиток дитини. Навчання починається з «нульового» класу, де юні художники вперше знайомляться з фарбами, роботою над кольорами та розвитком своєї уяви. Далі в основних навчальних класах учні вивчають основи образотворчої грамоти, працюють над розвитком свого естетичного смаку, навчаються творчому підходу до роботи на ниві образотворчого мистецтва. З предмету історії мистецтва учні вивчають світові шедеври архітектури, живопису, графіки, скульптури. Мають можливість за допомогою ДВД-дисків відвідати світові картинні галереї. А на заняттях скульптури – зайнятися керамікою, гончарством, ліпити тематичні композиції. Саме тут вони отримують основу знань для підготовки до вступу у вищі навчальні заклади мистецтва.

Для тих випускників школи, які мають бажання навчатись далі і отримати кращу підготовку для вступу на навчання у вузи в школі працює майстер-клас. Вагомим фактом є те, що випускники дитячої художньої школи здобувають освіту у Закарпатському художньому інституті, коледжі мистецтв ім. А. Ерделі, Київській національній академії мистецтв, Львівській національній академії мистецтв, Харківській державній академії, художньому факультеті Івано-Франківського університету ім. В. Стефаника, Поліграфічного інституту (м. Львів) тощо. Бага-

то випускників з успіхом працюють за фахом на батьківщині і за кордоном [9].

Щороку в школі вдосконалюються форми і методи навчання. Викладачі постійно працюють над своїм фаховим рівнем. Усі вони є творчими людьми, беруть активну участь у виставковій діяльності школи та міста. В школі постійно працюють дитячі творчі виставки, які презентують творчий доробок учнів школи. За традицією щороку на базі художньої школи ім. М. Мункачі проводиться обласний дитячо-юнацький конкурс образотворчого мистецтва «Легенди Карпат» [8].

Учні, які мають призові місця і навчаються відмінно в школі, отримують щомісячні стипендії міської ради. А викладачі цих учнів – щомісячну доплату. За сприяння міського голови щороку, під час зимових канікул, проводять творчий пленер для кращих талановитих учнів школи та її викладачів.

У 2012 р. на базі цього закладу проведено обласний семінар з образотворчого мистецтва та тему «Ознайомлення та впровадження в роботу навчальних програм для відділів образотворчого мистецтва шкіл естетичного виховання», під час якого відбулася презентація та навчання з даних програм.

З 2005 року і до сьогодні директором закладу є енергійний, талановитий художник, викладач рисунку, живопису, композиції, справжній митець – Кіреєв Сергій Федорович. Ініціатор і учасник створення програм для художньої школи та програм для художніх відділень шкіл естетичного виховання області. Професійно займається живописом, працює в жанрах натюрморту, пейзажв, портрету та інших. Активний учасник міських та міжнародних виставок, член художньої ради м. Мукачева, а також член президії ради директорів мистецьких навчальних закладів області. Під його керівництвом школа набула високих творчих і професійних здобутків.

Викладачі ДХШ Баранов І. В., Дорожникова Р. М., Шебітченко О. Ю, Шпонтак Т. В., Бокаєва О. В, Чепурнова Є. М, Штейн Л. М, Паллаг Л. М, Колесник О. В., Антонієва А. Н, Антонієв А. В, Рошко Н. О., Кізман К. Т., Соляник О.В. прикладають багато зусиль для вдосконалення навчального процесу, збереження традицій художньої школи, виховання і навчання дітей в атмосфері любові до рідного краю, творчого ставлення до мистецтва, шанобливого – до надбань культури. Викладачі є активними учасниками загальноміських виставок. Це є добрим прикладом і стимулом для учнів школи. Спільно із викладачами, учні готуються до участі, зокрема, у різноманітних міжнародних конкурсах, бієнале дитячого малюнка, всеукраїнських, обласних та міських конкурсах образотворчого мистецтва, де здобувають призові місця.

У дитячій художній школі мистецтв ім. М. Мункачі видається періодична шкільна газета «Мистецтво». У ній публікуються відомості про світових та українських митців. Яскраві кольорові репродукції супроводжує друкована інформація, що містить не тільки біографічні дані, а й мистецтвознавчий аналіз творчості видатних художників, архітекторів та народних майстрів. Послідовно, з цікавими пізнавальними даними, учні мають змогу додатково отримати знання і побачити репродукції шанованих майстрів пензля.

У жовтні 2009 року ДХШ ім. М. Мункачі відзначила 30-річний ювілей з дня заснування. Художня школа має заслужену любов учнів, їх батьків, громадськості міста і області. Є багато бажаючих навчатися в ДХШ, тому адміністрація вимушена брати учнів на конкурсній основі.

Висновки і перспективи. У своїй роботі педагогічний колектив Мукачівської дитячої художньої школи ім. М. Мункачі використовує методи академічної художньої освіти при викладанні рисунку, живопису та композиції. Разом з навчальною роботою ведеться цілеспрямована виховна робота, в тому числі ознайомлення з творчою спадщиною корифеїв образотворчого мистецтва України, спрямована на реалізацію творчого потенціалу підростаючого покоління, здобуття додаткових знань, умінь і навичок, розвиток різноманітних здібностей та особистісних якостей, здатна забезпечити естетичне виховання дітей та юнацтва засобами образотворчого мистецтва.

УДК 37.091.12.011.3-051: 75 (477.87)

ВАГЕРА О. М.,
викладач Закарпатського художнього інституту, м. Ужгород, Україна

НЕПЕРЕСІЧНІ ОСОБИСТОСТІ СЕЛА НЕВИЦЬКЕ: ЗОЛТАН СТЕПАНОВИЧ БАКОНІЙ

Вагера О. М. Непересічні особистості села Невицьке: Золтан Степанович Баконій. Стаття знайомить з малодослідженим періодом становлення Баконія-педагога, особистості, в обстановці 1930-1940-х років минулого століття. Баконій Золтан Степанович – педагог-новатор, заслужений вчитель України, чию школу пройшли тисячі учнів. Вивчення його життєвого шляху, становлення як педагога, моральні цінності та професійні здобутки мають не меншу значущість для сучасника, як і новітні технології в педагогічній справі. Використано спогади його односельчан, учнів в селі Невицьке, де народився, провів дитячі і юнацькі роки майбутній основоположник сучасної школи художньо-естетичної позашкільної освіти школярів.

Ключові слова: особистість, творчість, праця, виставки, пленери, табір «Юний художник».

Вагера О. Н. Незаурядные личности села Невицкое: Золтан Степанович Баконий. Статья знакомит с малоисследованым периодом становления Бакония-педагога, личности, в обстановке 1930-1940-х гг. Баконий Золтан Степанович – педагог-новатор, заслуженный учитель Украины, чью школу прошли тысячи учеников. Изучение его жизненного пути, становление как педагога, моральные ценности и професссиональные навыки имеют не меньшую значимость для современника, чем новые технологии в педагогическом деле. Использовано воспоминания его односельчан, учеников в селе Невицкое, где родился, провел детские и юношеские годы будущий основоположник современной школы художественно-эстетического внешкольного образования школьников.

Ключевые слова: личность, творчество, работа, выставки, пленера, табор «Юный художник».

Vagera O. Outstanding personalities of the village Nevytske: Zoltan Bakonii. The article introduces the unexplored period of formation of Z.Bakonii's teacher personality in the atmosphere of 30th and 40th of the last century. Bakonii Zoltan Stepanovich is a teacher-innovator, Honored teacher of Ukraine, whose school was passed by thousands of students. The study of his life, becoming as a teacher, moral values and professional achievements are no less meaningfulness for contemporary as well as new technologies in pedagogical business. Used memories of his fellow villagers, students of Nevytske village where he was born, spent his childhood and teenage years, the future founder of the modern school of art and aesthetic adult education.

Keywords: personality, creativity, work, exhibitions, open-air camp «Young Artist».

© Вагера О. М., 2015

ЛІТЕРАТУРА

1. Пагиря В., Федів Є. Творці історії Мукачева. – Ужгород: Патент, 2011.
2. Фантич-Сабадош В. Життя в палітрі кольорів та звуків [Текст] : [Про худож. В. Бурча] / В. Фантич-Сабадош // Ужгород. – 2004. – 7 лютого. – С. 5.
3. Дворниченко В. Іван Бровді...: Документальний нарис. – Ужгород: ПП. Р. Повч, 2009. – С. 80–81.
4. Офіційні новини Мукачівського міськвиконкому // Мукачівська Ратуша.
5. Новини Закарпаття. 1999 р. – січень.
6. ДАЗО. – Ф.1554. «Магистрат г. Мукачево». – Оп. 1. – Спр. 560. –«Сообщение Президиума Жупанского управления в Мукачеве о назначении Петригалла Петра старостой города». – Арк. 1.
7. Дочинець М., Пагиря В. Енциклопедія Мукачева в іменах. – Мукачево: Карпатська вежа, 2007.
8. Каталог VII обласного дитячо-юнацького конкурсу образотворчого мистецтва «Легенди Карпат». – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2013р.
9.Кіреєв С. Інтерв'ю для Софілканич М. І.
10. Небесник І. І. Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект – Ужгород: Видавництво «Закарпаття». – 2000. – 164 с.
11. Небесник І. І. Навч. посібник. Культурологія. Образотворче мистецтво і художня освіта Закарпаття (ХХ ст.). – Ужгород: Вид. В.Падяка – 2007. – С. 75-80.
12. Петригалла П. И. Мукачево въ теченин за 10 літъ республики. — In. Карпаторусскія достиженія / Составилъ и издаль А. В. Поповъ. – Мукачево, 1930. (Petrigalla, P. I.: Mukacsevo v tecsenin za 10 lit reszpubliki. – In. Karpatoruszszkija dosztizsenija. Szosztavil i izdal A. V. Popov. Mukacsevo, 1930.)
13. Філіппов О., Делеган М. История Мукачевского замка (в документах). – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2010.
14. Філіппов О. Історії Мукачева чехословацької доби (Збірник документальних нарисів). – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2012.
15. Хланта О. Освітянин, художник, громадський діяч: До 80-річчя від дня народження Василя Бурча [Текст] / О. Хланта // Календар «Просвіти» на 1999 рік. – Ужгород: Закарпат. край. т-во «Просвіти», 1999. – С. 31.

Постановка проблеми. Вимоги сучасного суспільства щодо навчання та виховання шкільної молоді вимагають уважного ставлення до вже набутого досвіду, впровадження сучасних інноваційних технологій в навчально-виховному процесі.

В плеяді педагогів-новаторів, чия невтомна праця та творчий пошук мали за наслідок найвагоміший результат, чільне місце серед фахівців художньо-естетичного виховання учнівської молоді займає особистість Баконія Золтана Степановича – незмінного керівника студії образотворчого мистецтва Ужгородського палацу піонерів (1947-1989), заслуженого вчителя України. Якщо становлення позашкільної освіти, її образотворчо-художнього напрямку вивчено та узагальнено в значній мірі, то метою даного дослідження було вивчення обстановки та умов становлення педагога, особистості в непростий період різних соціальних змін.

Започатковане вчителями, які в дорадянський час навчалися в гімназіях або вчительських семінаріях під керівництвом А. Ерделі та Й. Бокшая, система естетичного виховання молоді за межами загальноосвітньої школи знайшла своє місце в новаторській системі Золтана Баконія, що впродовж 44 років виховала понад 300 відомих живописців, професійних художників, скульпторів, архітекторів, педагогів, мистецтвознавців. Вивчення і популяризація результативної праці педагога-новатора З. С. Баконія розглядаємо в контексті реалізації Національної стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки [10].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Ґрунтовне наукове дослідження А. Волощук розкриває систему роботи педагога-новатора З. Баконія в період 1947-1989 рр. [1]. Методичні рекомендації, чисельні статті та публікації [2; 3; 4; 7; 8; 15] в значній мірі дають сучасному вчителю інструмент педагогічних технологій перевірених практикою. В той же час, не менш цікавим для досліджень є період до 30-річного віку Золтана Степановича. Саме в ці роки остаточно сформувалась особистість педагога, його професійні та людські принципи, набувається життєвий досвід, стратегія розбудови педагогічного впливу на дитину в позаурочних час.

Метою статті стало визначення джерел становлення педагога, аналіз ролі сімейного виховання, загального стану шкільної освіти, її патріотичного та національного виховання, що може бути використано в практичній роботі з підростаючим поколінням та вдосконаленні фахової підготовки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Національно-визвольна революція Угорщини 1848-1849 рр., придушена за допомогою російських військ, обернулась посиленням угорського націоналізму, скороченням демократії та ворожим ставленням до україно-русинського населення краю. Як відзначав професор В. В. Гомоннай, у період з 1847 по 1916 роки на Закарпатті були ліквідовані всі Народні школи з українською мовою навчання [6: 188]. Чк правило, кошти виділялися для будівництва «аломських» шкіл, де навчання здійснюється виключно угорською мовою.

У 1902 року у селі Невицьке була збудована державна школа, де навчання здійснювали угорською мовою. Незважаючи на те, що угорську мову вивчали досконало, в школу приймали україномовних дітей та словаків. До цього часу в селі була церковно-приходська школа, останнім керівником якої був півце-учитель Андрій Гебей. Новозбудований навчальний заклад у Невицькому складався з класу, розрахованого на 50 і на 70 учнів 7-11 років, а також квартири для вчителя.

Першим педагогом, призначеним державною освітянською владою став батько майбутнього педагога – Степан Баконій. Відомо, що сім'я Баконія походить з с. Радванка, що на Ужгородщині [9]. При народженні мав українське прізвище – Токар, яке згодом був змушений замінити (як Ерделі на Гриць). Імовірно, вибране прізвище, пов'язане з назвою національного парку Угорщини – Баконь, що нагадує природу рідного краю. За сімейними переказами, до с. Невицьке Степан Степанович Баконій перебрався після закінчення півце-учительської семінарії разом із матір'ю, з якою оселився у шкільній квартирі.

Невдовзі Степан Баконій одружився з Марією – донькою лісничого, «фоштера» із села Кам'яниця Адальберта Гаваші. Саме тут, 12 січня 1916 року, у шкільній квартирі с. Невицьке і народився син Золтан та його троє братів і четверо сестер. Односельчани пам'ятають його братів Степана, Михайла, сестер Марію (Монція) (фото), Йолану – закінчила учительську семінарію, вийшла заміж за Й. Бубряка (вчителювала в с. Кальник); Єлизавета (Бижка) – закінчила гімназію, а згодом одружилася з І. Пайкош.

Аналізуючи життєвий шлях Степана Баконія, варто згадати про його участь у громадській роботі. При школі було створено товариство ім. О. Духновича, за час роботи якого був заснований духовий оркестр, який залізнодорожники забезпечили інструментами. З часом оркестр мав стабільний репертуар та радував односельчан своїми виступами. Учасники ансамблю мали хорошу підготовку. Так, Юрій Вагера, який був учасником духового оркестру, став професійним музикантом. Згодом виїхав до Праги і все життя працював у професійному колективі (грав на тромбоні) [13].

Вести домашнє та шкільне господарство С. Баконію допомагала Ганна Богдан. Її донька Варвара, вчителька Невицької восьмирічної школи, у 1937 році стала артисткою Руського театру ім. М. К. Садовського (створений Миколою Карповичем Садовським у 1921 році) «Нова сцена» (драматична секція крайового пластового хору, створена 1934 року) під сценічним ім'ям Варка Богдан [14: 303-303].

Після 1919 року, в умовах чехословацької автономії краю, суспільні обставини змінилися. У 1923 році півце-учителем Народної господарської школи с. Невицьке став М. Булеца. Разом із синами він активно розгортав просвітницьку роботу серед населення, зокрема, створили читальню просвіти та самодіяльний театральний колектив. Першими членами товариства «Просвіта» стали Михайло Фірцак, який займав посаду «нотаря» та Дем'ян Гадяк

– вчитель Ужгородської горожанської школи. Активну участь у цих процесах брала й сім'я Степана Баконія, де всі діти добре вчилися, здобували освіту у гімназії та учительській семінарії.

Творчі здібності Золтана Баконія проявились ще у дитинстві. Так, серед усіх шкільних предметів, його талант найкраще виразився у малюванні. Тогочасні державні навчальні давали ґрунтовну освіту. Важливе місце посідало художньо-естетичне виховання: учні мали розумітися на нотах, володіти музичними інструментами [9]. Тож Золтан і сам багато малював, і встигав допомагати тим однокласникам, які вчилися гірше нього.

Особливість ландшафту, річка Уж, руїни Невицького замку приваблювали до с. Невицького багатьох діячів освіти та культури. Тут проживали і працювали вчителі шкіл С. С. Баконій, Булеца, сім'я священника о. Михайла Дутки, який доводився шовгором о. Августину Волошину, Михайла Фірцака, Дем'ян Гадяк та його дружина Ганна, які вчителювали в Ужгородській горожанці. Тож не дивним є той факт, який підтверджують відповідні документи, що біля 30 юнаків та дівчат з Невицького в довоєнний період вчилися в гімназії, вчительській семінарії, а згодом розійшлися по області, де чесно й добросовісно трудилися на освітянській ниві.

У 1930-ті роки село Невицьке неодноразово відвідував Йосип Йосипович Бокшай. Відомо, що один з засновників закарпатської школи малярства давав перші уроки живопису Золтану Баконію. Відносини між вчителем та учнем ґрунтувалися на взаєморозумінні, взаємоповазі, довірі, дружелюбному ставленні один до одного [15].

Велике значення у розвитку просвітництва с. Невицьке відігравала церква. Так, у 1926 році священик о. Михайло Дутка домігя будівництва церкви для прихожан с. Кам'яниця. В 1930–1935 роках громадою села постійно опікуються служителі ордену св. Василія. Вони привозять та роздають церковну літературу, беруть участь у богослужіннях, навіть демонструють кінофільми про останні дні земного життя Ісуса Христа.

У 1937 року село готується до святкування 900-річчя визнання Покровителькою Матері Божої, Царицею Українського народу. Ідея відзначення цієї дати належить саме отцям Василіанам, зокрема, Христофору Миськіву – монаху, який служив при Великоберезнянському монастирі та підтримував тісні зв'язки з українцями-емігрантами та професурою Празького вільного університету. В області готувалося провести чотирнадцять відзначень цієї події. Наймасштабніше святкування відбулось саме у с. Невицькому, у серпні 1937 року [9]. До організації вищезгаданого святкування долучилися сини і доньки вчителя Степана Баконія. У зв'язку з цими подіями проводилося оновлення розписів місцевої церкви Покрови Пр. Богородиці. За спогадами старожилів участь в цьому брав участь Й. Бокшай [13]. Проте дослідження мистецтвознавця М. Приймича цього не підтверджують. [10:147-152]. Люди пам'ятали чудові розписи церкви, які були змінені або замінені після ліквідації греко-католицької церкви 1947 року. Для родини Баконія гучне святкування 1937 року мало трагічні наслідки. Із спогадів старожилів с. Невицьке та фотоматеріалів, стало відомим, що один із синів – Михайло, активіст «Просвіти», за участь в організації цього заходу був заарештований радянською владою [9; 13].

Поразка Карпатської України 1939 р., стрімкі зміни у світовій політиці повернули Невицьку народну школу під протекторат корони св. Стефана. 15 липня 1941 року на території народної школи було встановлено угорський прапор. Прихильників попередньої влади звільняли з керівних посад. Після завершення ІІ світової війни, нова радянська влада закрила школу у с. Невицьке. Після 43 років проживання та вчителювання, сім'ю Баконія було виселено, а у приміщенні школи розташували прикордонну заставу. Натомість, було створено дошкільний дитячий заклад, а в приміщенні колишньої жандармерії (тепер «Під-Замком») – відкрили семирічну, а згодом восьмирічну школу.

Нова комуністична ідеологія поступово позбувалась старих педагогічних кадрів – представників довоєнної інтелігенції. Їм швидко знайшли заміну – нове вчительство та ідеологічні бійці, були ярими провідниками ідей марксизму-ленінізму. Підручники та навчальні програми міжвоєнної доби стали не потрібними. Дипломи випускників гімназії прирівнювали до диплома середньої школи, в тому числі і до диплома вечірньої середньої школи.

Після 43-х років педагогічної праці четверта влада таки знайшла нішу для сім'ї Степана Степановича Баконія – Палац піонерів і школярів обласного підпорядкування (ще на 43 роки робота студії образотворчого мистецтва в Ужгороді). І не помилилася. Знадобилось цілих 17 років щоденної напруженої праці, пошуку творчої молоді, вдосконалення педагогічних розробок та апробацій перш ніж запрацював перший в Україні профільний табір «Юний художник».

Радянський період творчої біографії Золтана Степановича Баконія висвітлений досить масштабно. Постійна робота над собою вирізняла його невтомну натуру. Понад 8 тисяч учнів, участь у художніх виставках дитячої творчості у 50 країнах світу, 500 професійних фахівців – неповний перелік його педагогічних здобутків. Серед його учні С. Шолтес, В. Ганзел, В. Скакандій, Л. Приймич, М. Сирохман, В. Вовчок, М. Белень та багато інших. Його художньою творчістю цікавились як вчителі, інспектори, так і керівники обласного відділу освіти, серед яких В. В. Бурч, Р. А. Децик, Б. Ю. Сливка, В. Фернега. Дарувати власні роботи стало престижним для освітянського бомонду.

Вагомими позиціями методичних розробок З. С. Баконій стала вдосконалена навчально-матеріальна база: студія мала сучасне обладнання, необхідний набір наочних посібників, набір репродукцій картин видатних художників. Золтан Степанович розробив авторський план з предмету «Образотворче мистецтво» та посібник «Малювання в початкових класах» у 1961 році, що давало можливість і студійцям і вчителям більш конструктивно працювати.

Важливо згадати такий факт, як створений телеклуб «Шовкова косиця», через який Золтан Степанович пропагував засобами дитячого малюнку охорону навколишньої природи.

Але вершиною його педагогічного таланту стали табори «Юний художник». З 1967 року їхні локації охоплюють різні регіони області, а також Пряшівщину. Яскравий педагогічний колектив, різні види образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, заочні екскурсії, відвідування картинної галереї, зорові враження давали найкращі результати. Вчитель не обмежував учнів і давав повну свободу вибору теми, використання засобів, створював атмосферу доброзичливості, пошуку, удосконалення й творчості.

Важливо зазначити, що Баконій З.С. ніколи не заперечував жоден задум або вибір теми. Студійці малювали з натури та по пам'яті: ілюстрували казки, робили тематичні композиції, використовуючи різноманітні художні техніки. При цьому внутрішній світ людини вважав одним із головних чинників таланту та життєвого успіху. Талановитий педагог по-батьківськи радів разом з учнями, тішився їхнім успіхам та невдачам, ділився щирістю та вимогливістю.

Безсумнівно, найбільшою втратою стало припинення діяльності обласного табору «Юний художник». Його не можуть замінити ні гуртки, ні студії. Адже школа З. С. Баконія випередила свій час. Вона була вільною від ідеологічних рамок, політичної боротьби, наближувала студійців до творчого життя. Талант його учнів проявився в найрізноманітніших сферах діяльності і є найкращим підтвердженням постулату, що найважливішим є внутрішній світ – духовний стрижень, який найкраще формується у дитячих душах. До останніх днів Золтан Степанович жив справою свого життя. 14 січня 1989 року великого педагога не стало. Проте він залишив сотні вдячних учнів, колег-вчителів, висококласних професіоналів, які по нині черпають знання і досвід з чистої криниці педагогічної спадщини людини-інтелігента, міцної гілки старовинного родоводу Баконія-Токаря.

Після смерті Баконія, однодумцями з Невицького було вирішено встановити пам'ятний знак – Дошку Пошани видатному земляку. У 2006 році, з нагоди 90-річчя від дня народження, її встановлено і освячено на будівлі місцевої школи, де власне і народився Золтан Степанович. Відзначити річницю допомогли районний відділ освіти (Третинник С.), обласне агропромислове об'єднання (Данча М. Д.), Кам'яницьке лісництво (Костів І.), а спонсором акції і автором пам'ятної дошки став учень Золтана Степановича – Ендрек О. Т. (с. Минай).

Відзначення ювілею З. Баконія стало масштабною подією на селі, в якій взяло участь понад 100 учасників. На акції була присутня донька Золтана Степановича – Марія Золтанівна [5:8]. Під час відкриття меморіальної дошки її урочисто освятив священник о. Василь Вайдулич.

Висновки та перспективи. Дослідження життєпису Золтана Степановича Баконія, його становлення в учительській, високоосвіченій та інтелігентній сім'ї може стати ключем до розгадки досягнень талановитого педагога у галузі художнього та естетичного виховання підростаючого покоління. Заслуга З. Баконія не тільки в розробці методичного проведення навчальних занять, а в тому, що новаторський підхід, педагогічний експеримент пройшов апробацію через сотні уроків,тисячі учнів та десятки послідовників-учителів.

Невицьке пам'ятає своїх визначних земляків. Спільно із Закарпатським художнім інститутом розроблено проект музею З. С. Баконія та І. Югасевича у Невицькому, хоч центр із збереження і продовження справи Золтана Степановича вже створено у с. В. Лази. Відкрито музей до 25-ї річниці з дня смерті З. Баконія та 200-річчя пам'яті Івана Югасевича-Склярського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волощук А. Система художньої освіти школярів в спадщині Золатана Баконія (1946-1985): дис. … кандидата педагогічних наук: 13.00.01 / Волощук Аліна Володимирівна. – К., 2012. – 236 с.

2. Волощук А. Навчально-організаційні аспекти мистецько-педагогічної системи Золтана Баконія / А.Волощук // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвип. VIII: Ерделівські читання: матеріали Всеукр. наук.–практ. конф., Ужгород, 7–9 трав. 2009 р. / М-во освіти і науки України; редкол.: А. Бокотей (голова) [та ін.]. – Ужгород: Вид-во В. Падяка, 2009. – 284 с. + 8 ст. кольор. іл. – С. 239–247.

3. Волощук А. Становлення Золтана Баконія як педагога-митця / А.Волощук // Вісник Прикарпатського національного університету. Педагогіка. Вип. XXV. – Івано-Франківськ, 2008. – С.15-23.

4. Волощук А. Практика розвитку творчих здібностей школярів у таборах «Юний художник» на Закарпатті в 1970-1980-х роках // Вісник Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького. – Випуск 132. Педагогічні науки. – Черкаси, 2008. – С. 3–9

5. Спогади про вчителя // Вісті Ужгородщини. – 2006. – № 23–24 (7354). – 23 березня.

6. Гомоннай В.В. Антологія педагогічної думки Закарпаття (XIX–XX ст.). – Ужгород: Закарпаття, 1992.

7. Зубач В. Всевышний глаз любви: повесть-мозаика / В. Зубач. – Ужгород: Шарк, 2004. – 76 с.

8. Зубач В. Гнездо одинокой птицы / В. Зубач, С. Жупанин // Единство-плюс. – 1995. – 21 января. – С. 3.

9. Матеріали шкільного музею с. Невицьке / М. М. Вагера.

10. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на 2012-2021 роки.- Схвалено Указом Президента України від 25 червня 2013 року № 344 /2 013

11. Небесник І. Художня освіта Закарпаття в контексті розвитку художньої освіти в Україні (1945–1999 рр.). – Ужгород, 2000. – 161 с.

12. Приймич М. Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас. – Ужгород: Карпати–Гражда, 2007. – 224 с.: іл.

13. Спогади жителів с. Невицьке: Долинич Г. Й., Янкович Г. М., Карбованець М. М., Попович М. І.

14. Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 р. // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Історично-Філософічна Секція. – Т. 218. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто–Пряшів–Львів, 1993. – С. 256–394: іл.

15. Федака С. Слово про вчителя // Наш рідний край. – 1999. – №5. – С. 44–46.

УДК 76.012 (477.87)

КУРТАН С. І.,
викладач Закарпатського художнього інституту, м. Мукачево, Україна

ШЛЯХИ ТВОРЧОГО СТАНОВЛЕННЯ ПЕРШИХ ВИПУСКНИКІВ ЗАКАРПАТСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ІНСТИТУТУ ВІДДІЛЕННЯ «ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ», ЩО ЗДОБУЛИ СТУПІНЬ «СПЕЦІАЛІСТ»

Куртан С. І. Шляхи творчого становлення перших випускників Закарпатського художнього інституту відділення «Графічного дизайну», що здобули ступінь «Спеціаліст». У статті досліджується шлях творчого становлення перших випускників ЗХІ, що здобули дипломи освітньо-кваліфікаційного рівня «Спеціаліст» відділу «Графічний дизайн». Дається перелік тем та описовий аналіз дипломних робіт випускників.

Ключові слова: графічний дизайн, випускники та педагоги ЗХІ, конкурси, закарпатські книжкові видавництва, студентська практика, працевлаштування.

Куртан С. И. Пути творческого становления первых выпускников Закарпатского художественного института отделения «Графический дизайн», получившие степень «Специалист». В статье исследуется путь творческого роста первых выпускников ЗХИ, получивших дипломы образовательно-квалификационного уровня «Специалист» отдела «Графический дизайн». Дается перечень тем и анализ дипломных работ выпускников.

Ключевые слова: графический дизайн, выпускники и педагоги ЗХИ, конкурсы, закарпатские книжные издательства, студенческая практика, трудоустройство.

Kurtan S. Creative ways of becoming the first graduates of the Transcarpathian Institute of Arts «Graphic Design» department with the «Specialist» degree. In the article the way of creative development of first graduates of Institute who have received diplomas of educational qualification of «Specialist» are examined. A list of topics and descriptive analysis of graduates are giving in the article.

Keywords: graphic design, graduates and teachers of TIA, competitions, Transcarpathian book publishers, students practice, employment.

© Куртан С. І., 2015

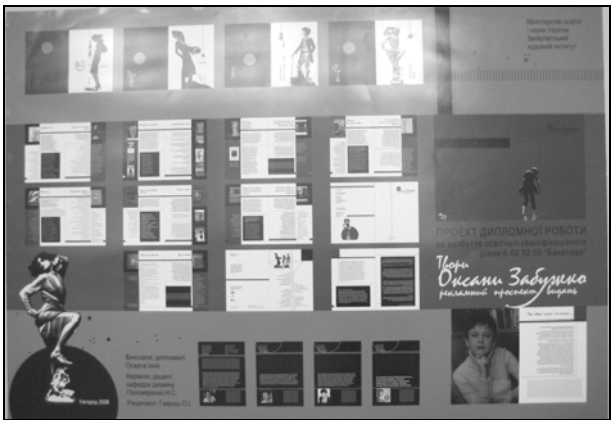
Постановка проблеми. Серед перших започаткованих у 2004 році кафедр Закарпатського художнього інституту була кафедра дизайну. На момент свого десятиліття кафедра складається з таких відділів: «Графічний дизайн» (з 2004 р.), «Дизайн інтер'єру» (з 2008 р.), «Дизайн середовища» (з 2008 р.) та «WEB-дизайн» (з 2013 р.). У період з 2008 по 2014 рр. за спеціалізацією «Графічний дизайн» інститут підготував 78 бакалаврів та 63 спеціалісти (за стаціонарною формою навчання), а також – 73 бакалаври та спеціалістів заочного відділу [1]. З часів заснування й до сьогодні кафедра дизайну здійснює активну навчально-виховну, методичну, наукову і творчу роботу як серед професорсько-викладацького складу, так і серед студентів. Метою дослідження є аналіз десятирічної історії кафедри дизайну.

Виклад основного матеріалу. Із 2008 р. випускники Закарпатського художнього інституту вміло демонструють набуті знання та навики в сучасному мистецькому процесі. Захист перших дипломних робіт спеціалізації графічний дизайн на здобуття ступеня «Бакалавр», а згодом у 2009-у р. – на здобуття ступеня «Спеціаліст» відбувся під керівництвом художника-графіка, живописця, заслуженого художника України, члена Національної спілки художників України Надії Степанівни Пономаренко.

Педагог з багаторічним досвідом, викладач Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі (з 1998 по 2004 рр.), доцент та перший завідувач кафедри дизайну ЗХІ (з 2004 по 2011 рр.) Н. С. Пономаренко одержала художню освіту в Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова на відділенні «Графіка» у м. Львові (1967-1972). Педагог з великої літери, фахівець у галузі книжкової графіки та дизайну завжди вміло знаходить індивідуальний підхід до студента [2: 100]. За 10 років роботи зі студентами ЗХІ Н. Пономаренко підготувала та видала методичні посібники: «Фірмовий стиль як система візуальної ідентифікації: методичні вказівки до вивчення дисципліни "Основи композиції"», 2006 р.; «Методичне видання для занять з дисципліни "Проектування"». Спеціалізація «Графічний дизайн» 2007 р.; «Пропедевтичний курс до дисципліни "Проектування"». Спеціалізація «Графічний дизайн», 2007 р.; «Методичні вказівки до виконання дипломних проектів освітньо-кваліфікаційних рівнів бакалавр і спеціаліст. Методичне видання для занять з дисципліни "Дипломне проектування"» 2011 р. (Пономаренко Н. С., Сопко О. І.).

Серед викладацького складу були фахівці-практики, які безпосередньо займалися графічним дизайном і є кваліфікованими спеціалістами в галузі книжкової графіки та дизайну друкованої продукції. Серед них викладачі спеціальних дисциплін, зокрема, «Шрифти та технологія друкованих видань» – Одарка Іванівна Сопко; «Графічні техніки» – Іван Іванович Небесник (мол.). Викладачі фахових та профільних дисциплін: Антон Михайлович Ковач – рисунок, живопис, Іван Дмитрович Маснюк – рисунок, Коляджин Омелян Михайлович – фото та фотосправа, Михайло Миколайович Михайлюк – пластична анатомія. Теоретичні дисципліни вели: про-

Іл. 1



Іл. 2

Іл. 3

Іл. 4

фесор, кандидат педагогічних наук, ректор ЗХІ Небесник Іван Іванович – культурологія, історія художньої освіти на Закарпаттті; доцент, кандидат мистецтвознавства Михайло Васильович Приймич – кольорознавство, історія образотворчого мистецтва, заслужений працівник освіти України Марина Юріївна Кіяк – авторське право, хімію для художників; Оксана Іванівна Гаврош – історія мистецтв за фахом, психологія реклами; кандидат педагогічних наук Іваньо Юрій Юрійович; кандидат історичних наук Міськов Іван Олексійович; доцент кандидат педагогічних наук, Аліна Володимирівна Волощук; Мирослава Павлівна Костюк; Анна Миколаївна Болдижар (Бокшан) та ін.

Усі ці викладачі є розробниками робочих планів та програм спецдисциплін, які підготовлені з урахуванням особливостей навчання у першому вищому художньому навчальному закладі на Закарпатті. Вибір тематики курсових та дипломних робіт розроблений провідними фахівцями на базі традицій закарпатської художньої школи.

Для фахового циклу спеціалізації графічний дизайн було започатковано дисципліни: дизайн проектування, профмайстерність, основи композиції, технологія друкованих видань, шрифти та типографіка, фото та фотосправа, робота в графічних техніках, комп'ютерна графіка.

У процесі навчання та інтеграції студентів у культурно-мистецьке життя краю визначна роль належить конкурсам, фестивалям, виставкам та іншим мистецьким дійствам. Першим таким досвідом стала участь у щорічній студентській виставці «Травневі блукання» та обласних виставках, де активно брали участь Емма Тремба (Олексик), Інна Осадча, Корнелія Коляджин (Ілюк), Інга Ковалевська (Супрунюк), Світлана Куртан. У 2007 р., на запрошення художника-колекціонера Андрія Смолаки, студенти відділу графічний дизайн та живопис взяли участь у міжнародному студентському пленері «Пізнай свого сусіда» (м. Сніна, Словаччина). У тому ж 2007 році Корнелія Ілюк (Коляджин) взяла участь у Всеукраїнській виставці «Мальовнича Україна» з роботою «Весна» та стала членом молодіжної спілки художників ЗО НСХУ.

Копітка робота давала перші вагомі результати. Так, у 2008 р. Корнелія Коляджин (Ілюк) стала переможницею першого міського конкурсу з комп'ютерної графіки «Веселковий монітор» та здобула перше місце у номінації «Я і світ» (м. Ужгород). На виставці «Графічне Закарпаття» (2008) була нагороджена дипломом за кращий твір у номінації «Книжкова графіка» Інна Осадча за твори «Нічні дзеркала». У тому ж році студенти ЗХІ вперше взяли участь у Всеукраїнській олімпіаді «Дизайн, 2008» (м. Запоріжжя), учасниками якої були Світлана Куртан та студенти молодших курсів.

На Всеукраїнському фестивалі молодих дизайнерів у 2008 р. свої курсові проекти представили Світлана Куртан та Інга Супрунюк (Ковалевська), яка отримала другу премію за напрямом «Графічний дизайн і реклама» у номінації «Фірмовий стиль. Поліграфія». У 2009 р. ЗХІ вперше став учасником

престижного Міжнародного форуму «Дизайн – освіта», що проходив на базі Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Творчість закарпатських студентів була представлена дипломними проектами кваліфікаційного рівня «бакалавр».

Наступні покоління студентів ЗХІ продовжують розширювати географію участі в науково-практичних конференціях, конкурсах як в Україні, так і за її межами. Серед них «Міжнародний конкурс наукових студентських робіт з актуальних проблем пакувальної індустрії» (м. Київ, з 2007 по 2013 рр.), Міжнародний конкурс студентських наукових робіт з поліграфії та видавничої справи «Молодь і поліграфія» (м. Львів, 2008 р.), Всеукраїнський конкурс політичного, соціального та культурологічного плаката «Свою Україну любіть…» (м. Львів, 2009 р.), Міжнародний фестиваль дизайну та реклами (м. Київ, 2008, 2012, 2013 рр.), Міжнародний форум «Дизайн – освіта» (м. Харків, ХДАДМ, 2009, 2011, 2013 рр.), III Всеукраїнське бієнале студентського плаката (м. Київ, 2013 р.) та інші.

Аналізуючи досягнення кафедри дизайну на прикладі відділу «Графічний дизайн», можемо підкреслити ефективну роботу з підготовки студентів до участі в конкурсах. Це засвідчують численні студентські нагороди, дипломи та відзнаки учасників.

У 2008 р. випускники Закарпатського художнього інституту активно включилися в сучасний мистецький процес, продемонструвавши результати здобутих вмінь на публічному захисті дипломних робіт. У виборі тем дипломних проектів випускники «бакалаври» спеціальності «Дизайн» проявили оригінальність та винахідливість. Так, Рената Мельник обрала техніку колаж для ілюстрування української народної казки про «Рукавичку» (іл. 1), Інна Осадча розробила рекламний проспект видань творів Оксани Забужко (іл. 2), де також використала техніку колажа як засобу художнього оформлення видання. Емма Тремба (Олексик) обрала творчість Лідії Повх – відомої авторки поетичних збірок для дітей, де у створенні образів дитячої книжечки «Ішла коза з саду» вдало застосувала комп'ютерну графіку (іл. 3). Свій вибір на користь книги зробила і Корнелія Коляджин (Ілюк), яка розробила дизайн та художнє оформлення до збірки поезії молодої письменниці Олесі Ребрик «А4» (іл. 4). Дослідницьку тему дипломного проектування обрала Інга Ковалевська (Супрунюк), яка розробила серію календарів «Брами замкової гори». Оригінально представили пропозицію рекламної продукції джинсового одягу «Техас» (іл. 5) Євген Туров та Світлана Куртан, яка створила серію рекламних плакатів для фірми ортопедичного взуття «Sanita» (іл 6) .

Згодом у 2009 році дослідницький та аналітичний підхід до вибору тем проявили ті випускники, які вирішили продовжити навчання в Закарпатському художньому інституті та отримати освітньо-кваліфікаційний рівень «Спеціаліст» за спеціальністю «Графічний дизайн». Вихованці Н. С. Пономаренко довели спроможність якісно і гідно представляти свій відділ та в подальшому популяризувати вуз. Так, дипломниця Корнелія Коляджин (Ілюк) пред-

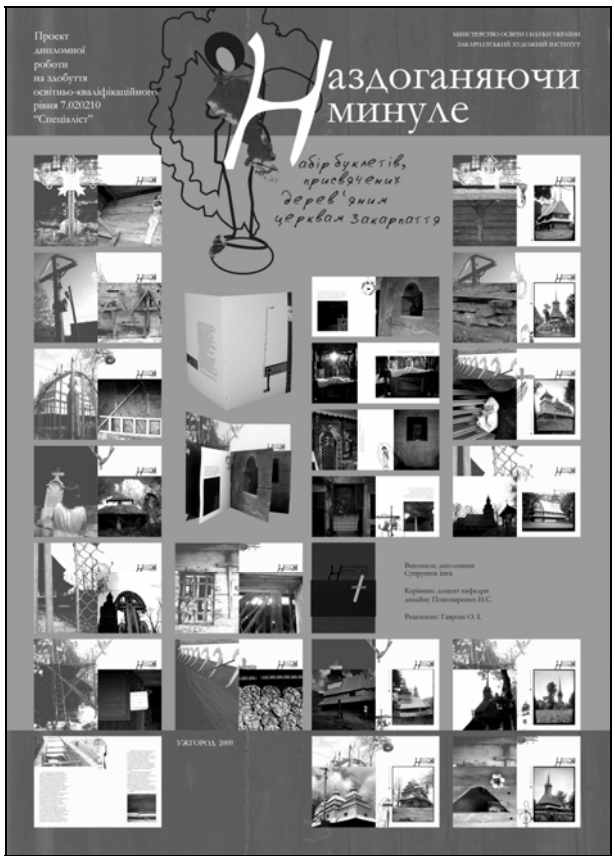
Іл. 5

Іл. 6

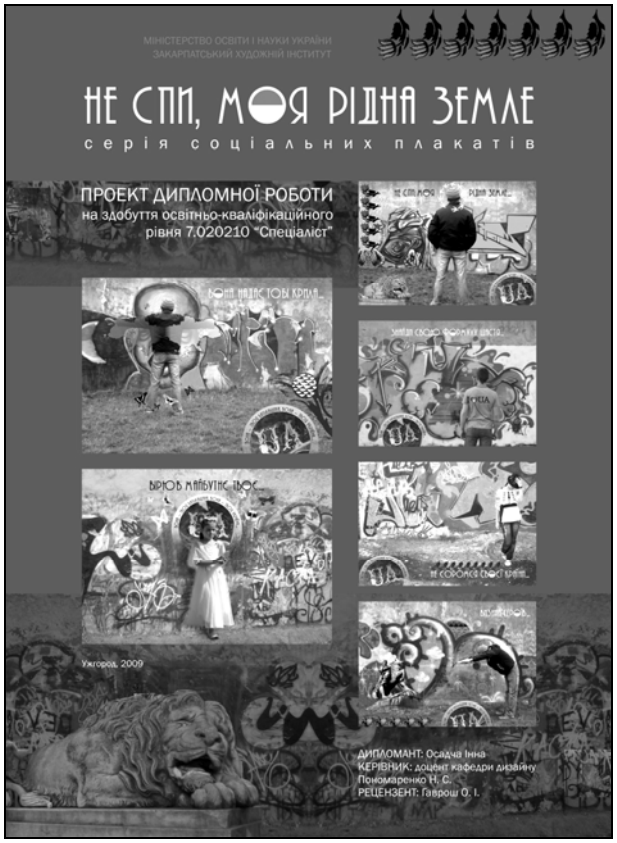
Іл. 7

ставила дипломний проект «Золота доба закарпатської культури» з серією плакатів, присвячених 200-літтю з часу смерті Андрія Бачинського (14.11.1732 - 19.12.1809) – греко-католицького церковного діяча, публіциста, просвітителя, Мукачівського єпископа у 1772-1809 рр.) [3: 207]. Це вагома постать в історії Закарпаття, з ім'ям якої пов'язують не тільки церковне відродження краю, а й культурний ренесанс. Автор вміло поєднала ключові складові діяльності єпископа, зокрема, єпархію; собор; молитву; книгу; владу, та наповнила їх змістовими акцентами. У проекті дипломниця спробувала сучасною мовою, зберігаючи сакральність події, нагадати та розкрити постать Андрія Бачинського (іл. 7).

Дипломний проект «Наздоганяючи минуле» Інги Ковалевської (Супрунюк) став своєрідною реакцією на проблему руйнування дерев'яних храмів. У представленій роботі авторка намагалася показати погляд сучасної людини на теперішній стан сакральної архітектури XVII-XVIII ст., остання, на жаль, сьогодні перебуває в часі нищення. Застосовуючи



Іл. 8



Іл. 9

фотозйомку, дипломниця намагалась якнайяскравіше зафіксувати зміни, яких зазнали споруди від втручання людини як у радянські часи, так і за часів незалежної України. Дизайнер навмисно уникнула документальності у фотографіях та спробувала віднайти нестандартну подачу, а також створила оригінальний макет видання. Робота побудована на співставленні погляду автора та чеських фотографів-дослідників 1920-х років – Ф. Заплетала та Б. Вавроушека. У ході роботи студентка опрацювала велику кількістю цікавого фотоматеріалу, багато історичних фактів та художньо-конструктивних характеристик споруд. У результаті вийшов оригінальний набір буклетів, присвячених дерев'яним церквам Закарпаття (іл. 8).

Світлана Куртан обрала важливу постать в українській літературі ХХ століття – Богдана-Ігоря Антонича та розробила проект видання для бібліофілів «Дім за зорею». Щоб передати атмосферу віршів, нестандартно осмислила його тексти, знайшла оригінальну дизайнерську мову подачі тексту і зображального ряду. Авторка спробувала створити таку книгу, яка б не тільки відповідала поезії Антонича, а й передавала її дух, насичений життям, різноманітними емоціями, мріями та переживаннями. Проект є своєрідним експериментом, втіленим у діалозі двох різних світів – графіки та поезії. Синтез поезії та візуальної графічної мови створило якісний продукт – сучасну українську книгу.

Проект дипломної роботи на тему «Серія соціальних плакатів "Не спи, моя рідна земля"» запропонувала Інна Осадча. Проект виконаний в техніці колаж. Створений на поєднанні патріотичних гасел «Не соромся своєї країни...», «Визнай героїв…», «Вірю в майбутнє твоє…», скульптури та вуличних графіті. У єдиному композиційному полі вони демонструють шалену енергію – відчайдушність, прагнення до змін на краще та любов до рідної землі (іл. 9).

Кожна тема, кожен проект – це шана до минулого та сьогодення, їхня культурологічна складова, суспільно важливі об'єкти та відомі постаті. Дипломні проекти побудовані на основі ретельного вивчення та аналізу обраної теми, розробкою образу, який є кінцевим результатом творчої навчальної роботи.

Усі дипломні проекти були високо оцінені представниками державної комісії, до складу якої входили Андрій Володимирович Чебикін – ректор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (з 1989 року), президент Національної академії мистецтв України (з 1997 року); Микола Іванович Яковлєв – дійсний член (академік) Національної академії мистецтв, доктор технічних наук, професор; Андрій Андрійович Бокотей – ректор Львівської національної академії мистецтв, професор. Екзаменаційна комісія відзначила насамперед високий рівень фахової підготовки випускників.

Розвитку наукового вектору закладу сприяло проведення щорічної Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання», яка з 2009 року тиражує «Науковий вісник Закарпатського художнього інституту».

Публікація статей дослідників у галузі педагогіки, дизайну, мистецтвознавства та художньої освіти відкриває невідомі сторінки мистецтва Закарпаття, що активізує увагу на діяльності ВНЗ та популяризує його серед населення.

Позитивною була підтримка у розвитку закладу різних рівнів державних структур області та міста. До збереження традицій закарпатської художньої школи долучились і мистецька еліта та приватні установи. Завдяки тісній співпраці Зкарпатський художній інститут має можливість направляти своїх студентів відділу «Графічний дизайн» на виробничу практику до рекламних агенств та приватних видавництв м. Ужгорода та області. Серед них відомі у краї видавництва: «Ґражда», «Ліра», «Мистецька лінія», «Іва» та ін., а також приватні установи, які видають не тільки книжково-журнальні проекти, але й інші види друкованої рекламної продукції: плакати, афіші, листівки, буклети, календарі і т. п.

Студенти охоче проходять проектно-конструкторську практику, де закріплюють набуті теоретичні, практичні знання та навички. Під час практики відбувається знайомство студента з сучасним виробництвом, його організацією та знаряддями праці майбутньої професії дизайнера-графіка. Виконуючи конкретні виробничі завдання в діючих ринкових умовах, студент набуває досвіду активної самостійної діяльності, що виховує в нього розуміння потреби постійного поновлення фахових знань та застосування їх у своїй праці.

Сьогодні одним із найважливіших напрямів діяльності інституту є не тільки підготовка високопрофесійних митців та дизайнерав-графіків, а й готовність молоді до самореалізації в професійній діяльності. У цьому майбутнім фахівцям допомагають педагоги. Завдяки індивідуальному підходу викладачів у процесі навчання студент здобуває не лише навички професійної презентації творів, але й вивчає технологічний процес. Розуміння цих складових у подальшому полегшує його роботу та збільшує можливості для успішного працевлаштування.

Підтвердженням цього є творча та наукова реалізація перших випускників-спеціалістів відділу «Графічний дизайн». Одразу після захисту дипломних проектів, частина випускників продовжила навчання. Зокрема, Корнелія Коляджин (Ілюк) вступила до Львівської академії друкарства, у Львівській національній академії мистецтв продовжили навчання Інга Супрунюк (Ковалевська) та Світлана Куртан. Решта студентів залишились працювати в місцях проходження практики та інших приватних структурах, які займаються рекламно-видавничою діяльністю в Ужгороді, Мукачеві, інших містах Закарпатської області.

На сьогодні випускники «бакалаври» (2008) та перші випускники Закарпатського художнього інституту освітньо-кваліфікаційного рівня «спеціаліст» (2009) працюють у сфері графіки, живопису, дизайну, комп'ютерної графіки, займаються викладацькою та науковою роботою. Зокрема, Емма Тремба (Олексик) працює в сфері дизайну інтер'єру та живопису. Учасниця різноманітних пленерів та групових виставок Інна Осадча працює у Виноградівському районному центрі позашкільної роботи, де веде гуртки малювання. Молода художниця бере активну участь в обласних виставках та є членом творчої спілки «Севлюш арт» (м. Виноградів), шукає себе в нових напрямках аерографії та пірографії. Рената Мельник та Туров Євген працюють дизайнерами в рекламних агентствах м. Мукачева. Корнелія Коляджин (Ілюк) займається ілюстрацією та дизайном книжково-журнальних видань. Активно співпрацює з приватним видавництвом «Ґражда», де вже встигла оформити каталоги митців Закарпаття, поетичні збірки письменників краю. Інга Ковалевська (Супрунюк) продовжує займатись у сфері графіки та дизайну.

Висновки та перспективи. Такий показник творчої реалізації є надзвичайно важливий, адже вказує на те, що є потреба в кваліфікованих фахівцях. Можемо зауважити, що 10 років активної діяльності вищого художнього навчального закладу на Закарпатті не минули марно. У 2013-му році Закарпатський художній інститут потрапив у Топ-10 кращих вузів України. Інститут продовжує розвиватись, збільшує матеріально-технічну базу та має в планах розширити перелік нових спеціальностей. Викладацький склад поповнюється новими викладачами, зокрема, з числа колишніх студентів. Педагоги здобувають нові вчені ступені, беруть участь у наукових конференціях у галузі педагогіки, дизайну, мистецтвознавства та художньої освіти. Всі ці показники роботи цілого колективу та зокрема відділення «Графічного дизайну» свідчать про те, що ЗХІ міцно закріпився в рейтингу вищих навчальних закладів, які готують фахівців мистецького напряму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Від Художньо-промислового училища до Закарпатського художнього інституту / Упорядник Кіяк М. Ю., передмова Небесника Івана Івановича. – Ужгород: Ґражда, 2006. – 176 с: іл..

2. Книга протоколів засідань ДЕКу по захисту дипломних робіт студентів ОКР «бакалавр» та «спеціаліст» Закарпатського художнього інституту.

3. Стеблій Ф. І. Бачинський Андрій Федорович // Енциклопедія історії України: Том 1: А–В / Редколегія: В. А. Смолій (голова) та інші. НАН України. Інститут історії України. – Київ: Наукова думка, 2003. – 688 с.: іл.

УДК 37.091.64 (477.87) “14/15”

ХОДАНИЧ Л. П.,
завідувач кафедри педагогіки і психології ЗІППО, кандидат педагогічних наук, доцент, м. Ужгород, Україна

КНИЖКА В ШКОЛІ ДОДУХНОВИЧІВСЬКОЇ ДОБИ: КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ЄПИСКОПА Й. ДЕКАМЕЛІСА (1641–1706)

Ходанич Л. П. Книжка в школі додухновичівської доби: культурно-освітня діяльність єпископа Й. Декамеліса (1641–1706). У статті розглянуто культурно-освітню діяльність єпископа Декамеліса на Закарпатті наприкінці XVII – початку XVIII ст., висвітлено питання вчительських кадрів, навчальних посібників та мови навчання у початковій школі додухновичівської доби, зв’язку церкви з освітою.

Ключові слова: подвижницька діяльність, Декамеліс, освіта та культура Закарпаття, навчальна література.

Ходанич Л. П. Книга в школе додухновичевской эпохи: культурно-образовательная деятельность епископа И. Декамелиса (1641–1706). В статье рассмотрены культурно-образовательную деятельность епископа Декамелиса на Закарпатье в конце XVII – начале XVIII в., рассматриваются вопросы учительских кадров, учебных пособий и языка обучения в начальной школе додухновичевской эпохи, связи церкви с образованием.

Ключевые слова: подвижническая деятельность, Декамелис, образование и культура Закарпатья, учебная литература.

Khodanych l. The book at school of pre-Dukhnovych epoch: cultural and educational activity of bishop J. Decamelis (1641-1706). Annotation, In the article cultural and educational activity of bishop Decamelis is considered in Zakarpattia at the end of XVII – beginning of XVIII century, the question of teaching shots, train aids and language of studies is reflected at initial school of preDukhnovych epoch, connection of church with education.

Keywords: selfless activity, J.Decamelis, education and culture of Zakarpattia, educational literature.

© Ходанич Л. П., 2015

Постановка проблеми. Як справедливо зазначають автори монографії «Школа та освіта Закарпаття», «багатовікова історія школи, освіти та педагогічної думки в Закарпатті до цих пір як слід ще не вивчена. Її дослідження, з метою справжнього розуміння та оцінки процесу навчання, виховання, духовного життя та розвитку культури і науки краю, має величезне значення» [1: 4].

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Дослідники історії розвитку освіти на Закарпатті зосереджують свою увагу в основному на періодах, починаючи з будительства XIX ст., при цьому по цей день залишаються найбільш слабко висвітленими часи додухновичівські, зокрема кінця XVII – початку XVIII ст. Відомо, що освітній процес у названому вище періоді невіддільний від процесу релігійного – освіта довгі часи розглядалась як складова духовних процесів, панівним у освіті був релігійний виховний ідеал. Так, на Закарпатті аж до середини XX ст. розвиток школи тісно пов’язаний з розвитком релігійних осередків. Тому прогресивні діяння єпископів та інших церковних діячів тут необхідно оцінювати і як першопоштовхи освітніх процесів.

Мета статті – визначити роль Декамеліса в культурі та літературі нашого краю кін. XVII – поч. XVIII ст., висвітлити питання навчальних посібників для початкової школи в додухновичівський період.

Виклад основного матеріалу. Постать єпископа Декамеліса обрана нами для дослідження, виходячи як з названих вище причин, так і в його зв’язках із наступниками, зокрема, зі сподвижницькою діяльністю єпископа А. Бачинського (1732–1809), яка не могла виникнути на порожньому місці. А. Бачинський мав бачити копітку діяльність своїх попередників і орієнтуватись на кращі постаті в списку таких принаймні в Мукачівській єпархії. Одним з найбільш яскравих культурно-освітніх діячів додухновичівської доби в житті Закарпаття вважаємо Іоана Йосифа Декамеліса, першого «твердого уніата», присланого в «край схизматський» з місіонерською місією із Ватикану.

Згідно з листом папи Олександра VIII, Іоанна Йосифа де Камеліса, члена ордена святого Василія, за походженням грека з острова Хіос (народився в 1641 році) – «високовченого, зі справжнім монашим характером, відомого своєю зовнішньою скромністю» [4: 7] – 5 листопада 1689 року призначено «місіонарієм Мукачівської єпархії», а також, щоб він «з більшим авторитетом зміг виконувати свої обов’язки» – ще й «апостольським вікарієм і Шебастинським єпископом для виконання обов’язків на території невірних» [4: 7], вперше було призначено «ще не висвяченого єпископом» [4: 112]. Висвяту і затвердження австрійського імператора Декамеліс отримав у 1690 році.

Відомо, що до прибуття в Мукачівський монастир Декамеліс вивчав у Римі теологію, «здійснював місіонерську роботу серед греків у Албанії, був генеральним прокурором ордену св. Василія Великого в Римі, писарем (скриптором) бібліотеки у Ватикані» [2]. Судячи з життєпису, Декамеліс був

освіченою людиною свого часу, його успішне місіонерство свідчить про відданість справі та неабиякі дипломатичні дані. Невипадково вибір кардинала, який опікувався східними територіями Австрійської імперії, упав саме на нього: період Декамеліса на Закарпатті – надзвичайно складні часи протистояння православ'я та уніатства, католицизму та протестантизму. Сюди додамо ще й незчислимі менші та більші локальні війни за майно між місцевою знаттю, війну з турками у Європі, напасть виснажливих пошестей, зокрема чуму, голод тощо.

Коли Декамеліс у 1689 році прибув у Мукачево, він був вражений бідністю й безправ'ям монахів та священиків грецького обряду, обмежених у правах та матеріально місцевою знаттю. Так, у Мукачівського монастиря було відібрано належні йому землі та виноградники, а священики вели такий самий спосіб життя, як і весь простий народ: відробляли панщину, носили селянський одяг. Перше, що Декамеліс зробив, це наведення порядку в єпархії, де на той час панувало політичне і духовне безладдя. За історичними джерелами, на Закарпатті було кілька єпископів, які, чи то мандруючи без резиденції (Йосиф Стойка), чи то вигнавши монахів з їх монастиря (Мефодій Раковецький), вели між собою політичну боротьбу, змагались не за постулати віри, а за збагачення своїх родин. Дезорієнтовані люди втрачали віру, а священики демонстрували часто розгульний і аморальний спосіб життя.

У сучасних історичних джерелах, що оповідають про ті часи, не відводиться належного місця постаті Декамеліса. Все, що виникло позитивного в краї на теренах духовного, освітнього, культурного розвитку, приписується іншим історичним постатям – Колоновичу, Леопольду І – тим, чиї імена й підписи стоять першими в документах, що стосуються Закарпаття. Проте очевидним є той факт, що Декамелісу випадала роль ініціатора, організатора, носія ідей, глашатая інноваційних процесів. Ця постать була наділена неабиякою мудрістю і душевною силою, про що свідчать перші результати його діяльності. Так, Декамеліс добився звільнення православних священиків з кріпацтва, навів лад з майном Мукачівського монастиря, повертаючи у його володіння цілі села (Бобовище, Лавки), права на володіння виноградниками та земельними наділами. Вів боротьбу з аморальною поведінкою священиків, відлучаючи від сану двоєжонців, тих, що повторно взяли шлюб, умикали чужих жінок тощо. При де Камелісі регулярно здійснювався контроль церковного майна, атестується діяльність духовенства, збираються гонорари на користь єпархії.

Як відзначає автор «Історії карпатських русинів» М. Лучкай, «…де Камеліс всіма способами намагався підносити освіту і кваліфікацію священиків» [4: 68]. Декамеліс взяв під свій особистий контроль діяльність Мукачівської монастирської школи, відкритої ще в 1655 році для підготовки священиків і півчих [1: 10], добився, щоб при всіх церквах діяли початкові школи. Вчителям, які в той час виконували й функцію дяка, єпископ своїм розпорядженням надав обов'язкове право – володіння шматком землі і житлом, яке мала забезпечити вчителю община. Вчителів, разом зі священиками-уніатами, указом Декамеліса уперше звільнено від будь-яких видів кріпацтва. Тих із їх числа, що не відповідали належному освітньому рівню, єпископ полишав сану, що означало й відмову в привілеях. Так, в історичній праці М. Лучкая згадується про відлучення від парохії священика з Тибави, який виявив слабкі теологічні знання та знання загальноосвітнього рівня.

До вчителів, а водночас дяків, починаючи з часів де Камеліса, застосовувались перевірки, у межах яких здійснювався контроль учнівських знань, зокрема з катехизису, уміння молитись. З документів, які збереглися, відомо, що дітей навчали грамоти за старими рукописними книжками, які знаходились у церквах. У звіті комісії, яка перевіряла церковне майно, відчувається незадоволення тим, що при церквах дуже мало «нової» друкованої літератури: очевидно, «нова» література пов'язувалась з уніатством, впливом Ватикану, а «стара» – з православ'ям-«схизмою», що брало початок на той час у не існуючій уже Візантії і мало продовження у нелегальному впливі з України та Росії.

За дорученням єпископа Декамеліса регулярно здійснюються перевірки руських священиків. Серед питань, які вияснялися, є й таке: «Чи є управитель школи і чи скеровуються юнаки, щоб знали напам'ять звичайні молитви…» [4: 77]. У звітах фігурують, зокрема, й такі записи: «Школи ніякої немає, немає і наставника. Селяни не навели жодної іншої причини цього – лише те, що ольшавський парох заборонив їм утримувати вчителя…»: «…немає ніяких церковних книг, а ті книги, що були, видані не друком, а написані рукою» [4:82], «Книг мало і спосіб їх виготовлення не друкарський, а написані вони дуже давно від руки» [4: 83].

Виходячи з освітніх потреб, Декамеліс взявся власноруч за створення книг. Про це писав Михайло Лучкай: «Коли єпископ Йосиф довідався про велику неосвіченість і малописьменність серед угроруських священиків через відсутність руських книг з моральної науки, від самого початку свого єпископського управління він усю свою увагу і свій труд звернув на те, щоб зміг поширити світло знання серед руського населення за допомогою книг, що вміщають справжню християнську науку, написаних зрозумілою народною руською мовою. Цим його хорошим намаганням більш за все сприяв естергомський архієпископ Леопольд, який допоміг придбати необхідний для цього руський шрифт» [4: 110-111]. Можна здогадуватись, чому Декамеліс вклав гроші у видавничу справу поза межами Закарпаття: політичні та соціальні проблеми в краї були надзвичайно гострими, запуск уніатами друкарні означав би можливість поширення й «схизматичної» літератури, за відсутності належного контролю, у цьому й була причина того, що «з кінця XVII ст. мукачівські греко-католицькі єпископи не раз домагалися від уряду дозволу на відкриття власної друкарні, але на їхні прохання не зважали» [5: 23].

Відомо, що Декамеліс писав книжки по-латині, а перекладав їх доступною народові церковнорусь-

кою мовою переписувач Іван Корницький. Зі щоденника Декамеліса відомо: «Писар Іоанн Корницький почав свою роботу 15 серпня 1691 року і одержав платню за перший рік» [4: 49]. Необхідно особливо відзначити той факт, що в своїх книгах де Камеліс надає важливого значення руській мові: отримавши освіту в Італії, цей діяч не міг не усвідомлювати значення рідної мови для народу.

Першою книжкою Декамеліса були «Притчі», видані 1692 року в Трнаві. Книжка, за визначенням М. Лучкая, «…хоч була невеликою, але ніхто не може заперечити, що вона принесла багато духовної користі і священикам, і руському народу» [4: 110–111].

Другою книжкою, виданою Декамелісом для потреб релігійної освіти, був «Катехизис» 1698 року, що побачив світ також у Трнаві. У 1699 році в трнавській типографії видано «Букварь языка славеньска, писаній, чтенія оучитися хотящим полезное руковоженіє». «Катехизис» та «Буквар» Йосифа Декамеліса стали віховими для освіти Закарпаття: за цими книжками навчались грамоті понад 150 років у церковно-приходських школах, починаючи від кінця XVII ст. аж до Лучкаєвої «Граматики» (1830) та духновичівської «Книжиці читальної» (1849). Поряд з нелегально ввезеною з-за кордону літературою (відомі факти конфіскації такої літератури релігійного та навчального змісту в російських купців на кордоні з Польщею), «Катехизис» та «Буквар» Декамеліса були легальними, пропагованими через уніатських священиків книжками тогочасної початкової школи, виконували функцію головних навчальних засобів.

Видані книжки Декамеліс розповсюджував через парохів. Знаходимо у звіті про перевірку церков 1701 р. таке: «Одну книжку, яку послав поділити серед священиків нинішній пан мукачівський єпископ, і в цій книжці міститься наука віри, то цю книгу вищеназвані два парохи (репаський і ольшавський. – Авт.) не дали вельмишановному фольваркському священику, але три флорини від нього взяли і дали квитанцію» [4: 80].

Декамеліс піклувався про високий рівень освіти уніатських священиків. Саме Декамеліс на початку XVIII ст. дав наказ, щоб священики носили довгу рясу, акуратно одягались (за свідченням М. Лучкая, коли побачив, як вони сходяться в полотняній домотканій одежі і з торбинками з їжею на зібрання). «Від того часу почалася і культура зовнішнього вигляду руських священиків» [4: 115]. За наказом Декамеліса було виділено кошти на купівлю земельних ділянок для священиків і вчителів по всій єпархії. Лучкай наводить і таке. Католицький центр у Римі на користь єпископа Декамеліса перерахував грошову дотацію в сумі 26 тисяч флоринів «для навчання і виховання п'яти студентів із руської молоді в Трнавському університеті, а потім збільшеної для утримання 12 вихованців у семінарії святого Адальберта», виділено «кошти для постійного утримання трьох угроруських вихованців» [4: 115]. Із цієї семінарії, зазначає М. Лучкай, вийшло потім багато видатних як своєю чесністю, так і вченістю людей» [4: 115].

Про те, що єпископ Декамеліс був одержимий освітою та культурою краю, самовіддано й чесно піднімав їх рівень, свідчить і його заповіт. Перед смертю, тяжко хворіючи, він уклав його в Пряшеві, куди переніс єпископську резиденцію, залишивши збудовану в Мукачеві хату (там було надзвичайно неспокійно у зв'язку з постійними локальними війнами, повстанням селян під проводом М. Ракоці). У заповіті читаємо: «… тисячу форинтів надати монастирю Святого Миколая (у Мукачеві – авт.), але не для того, щоб за своїми забаганками їх витрачати, а… видавати під проценти у позику надійним особам. Із процентів, що будуть надходити, утримувати одного уніатського учителя, який навчав би хлопців церковних обрядів, співів та мадярської і латинської мов… Якщо залишаться ще гроші, то купити книги… та розподілити різним церквам безкоштовно» [4: 107].

Єпископ Декамеліс помер у Пряшеві 22 серпня 1706 року, де й похований у крипті тоді мінориттської церкви*.

Михайло Лучкай зазначав: «…єпископ Йосиф був дуже відомий як своєю винятковою чесністю, так і своєю великою вченістю, а також тілесною чистотою… не щадив своїх сил у справі відновлення підупалої церковної науки» [4:109]. Проте оцінки діяльності Декамеліса сьогодні неоднозначні.

Дехто з науковців намагається не бачити подвижницької ролі цього духовного діяча, приписуючи всі його діяння ролі Ватикану. Так, П. Р. Магочі вважає, що це просто «…підкарпатська греко-католицька церква внаслідок унії отримала величезні переваги. Наприклад, намагаючись прихилити найзатятіших православних священиків, імператор Леопольд I (1657–1705) 1692 року видав указ, яким наділив греко-католицьке духівництво всіма імунітетами і привілеями (включно правом брати з селян десятину), якими користувались римо-католицькі священики. Крім того, молодим греко-католицьким семінаристам надавалася стипендія з осібного фонду, що був створений для них у керованих єзуїтами римо-католицьких семінаріях у Трнаві (після 1704 та Егері (після 1733). (У примітках: Цей фонд звався фундацією Яни-Леопольда, оскільки гроші надали серемський єпископ Ф. Яни та імператор Леопольд I. Справжнім його засновником був діяч угорської контрреформації кардинал Коллонич, що сприяв посиленню молодої греко-католицької церкви). Десь під ту ж добу з'явилися перші друковані книги для підкарпатських русинів: «Катехизис для науки угро-руским людем» (1698), укладений єпископом Йосифом Декамелісом…» [5: 20].

* У деяких наукових довідниках, зокрема в «Краєзнавчому словнику русинів-українців», помилково стверджується, що Декамеліс «…трагічно гине від гніву селян». Очевидно, беруться до уваги фрески Пряшівського собору, де так гіперболізовано образно зображено Декамеліса як мученика за релігійні переконання. Проте факти історії, зокрема авторитетна «Історія карпатських русинів» М. Лучкая, переконують в тому, що єпископ Декамеліс мирно помер від хвороби в Пряшівському монастирі мінoритів.

Проте зрозуміло, що носієм та рушієм усіх названих ідей мав бути той, хто знаходився на передньому краї протистояння двох течій у християнстві наприкінці XVII – на початку XVIII ст. на Закарпатті. І такою постаттю був, безперечно, по-європейськи освічений і висококультурний єпископ де Камеліс, який, опинившись у руській стихії, одразу відчув потребу в піднятті культурно-освітнього рівня священнослужителів та вчителів краю і наполегливо здійснював це, виходячи з доступних йому засобів.

Висновки та перспективи. Значення культурно-освітньої діяльності єпископа Мукачівської єпархії Йосифа Декамеліса виражається в тому, що він:

– продовжив розвиток освіти у краї шляхом масового відкриття церковно-приходських шкіл і укріплення ролі священнослужителя та вчителя, чим було закладено підвалини формування духовної інтелігенції;

– видав церковнослов'янською мовою «Катехизис» (1698) та «Буквар» (1699), розповсюдив їх як навчальну літературу для церковно-приходських шкіл серед уніатських священиків Мукачівської єпархії;

– став ініціатором створення матеріальних умов для навчання в теологічних закладах Європи майбутніх священиків з числа обдарованої руської молоді;

– всіляко підносив пріоритет освіти та морально-етичних християнських цінностей у житті особистості.

За часів Декамеліса в руські початкові школи нашого краю прийшла книжка рідною мовою, в чому особлива заслуга самого Й. Декамеліса.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гомоннай В. В., Росул В. В., Талапканич М. І. Школа та освіта Закарпаття: Монографія. – Ужгород, 1997.

2. Де Камелис Иосиф // Поп И. Энциклопедия Подкарпатской Руси. – Ужгород: В-во В. Падяка, 2001. – С.153.

3. Декамеліс Йосиф // Краєзнавчий словник русинів-українців: Пряшівщина. – Пряшів: Союз русинів-українців Словацької Республіки, 1999. – С.107.

4. Лучкай М. Історія карпатських русинів: У шести томах // Т. III. – Ужгород: Закарпаття, 2002.

5. Магочій П. Р. Формування національної самосвідомості: Підкарпатська Русь (1848-1948). – Ужгород: Поличка «Карпатського краю», 1994.

6.Медвідь Л. А. Історія національної освіти і педагогічної думки в Україні. – К.: Вікар, 2003. – С.69.

7. Химинець В. В., Стрічик П. П., Качур Б. М., Талапканич М. І. Освіта Закарпаття: Монографія. – Ужгород: Карпати, 2009.

УДК 37.091.64 (477.87)

ХОДАНИЧ П. М.,
кандидат педагогічних наук,
доцент ЗІППО,
м. Ужгород, Україна

МИХАЙЛО ЛУЧКАЙ І ПРОБЛЕМИ ПІДРУЧНИКА РІДНОЇ МОВИ У ШКІЛЬНИЦТВІ ЗАКАРПАТТЯ ПЕРШОЇ ПОЛ. XIX СТ.

Ходанич П. М. Михайло Лучкай і проблеми підручника рідної мови у шкільництві Закарпаття першої пол. XIX ст. У статті розглянуто проблеми формування навчальної літератури на теренах історичного Закарпаття першої половини XIX ст., розглядається вклад М. Лучкая у формування нової школи.

Ключові слова: М. Лучкай, підручник рідної мови, культурно-освітній простір, шкільництво Закарпаття.

Ходанич П. М. Михаил Лучкай и проблемы учебника родного языка в школе Закарпатья первой пол. XIX в. В статье рассмотрены проблемы формирования учебной литературы на территории исторического Закарпатья первой половины XIX в. Рассматривается вклад М. Лучкая в формирование новой школы.

Ключевые слова: М. Лучкай, учебник родного языка, культурно-образовательное пространство, школьное образование Закарпатья.

Hodanych P. M. Michael Luchkay and problems of school textbooks of native language in Transcarpathia of the first half of nineteenth century. The problems of formation of school literature on the territory of the historical Transcarpathia of the first half of XIX century. M. Luchkay's contribution to the formation of renewed school is depicted.

Keywords: M. Luchkay, native language textbook, cultural educational space, Transcarpathian school education.

© Ходанич П. М., 2015

Постановка проблеми. Постать Михайла Лучкая (справжнє прізвище – Поп) залишається малодослідженою в історії української педагогіки. Так, у підручнику «Педагогіка» Волкової Н. П. як першу відому постать закарпатського педагога названо О. Духновича. Між тим, творча спадщина М. Лучкая відкриває маловідомі сторінки освітньо-культурного і духовного життя Закарпаття першої половини XIX ст.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Хоча місце М. Лучкая в культурі й освіті досліджувалось такими вченими, як М. Неврлі, В. Гомоннай, А. Ігнат, П. Лизанець, В. Задорожний, М. Орос, В. Росул, Ю. Сак, не висвітленою й досі залишається роль М. Лучкая в процесі формування підручника руської (української) мови на Закарпатті. Адже перша половина XIX ст. – це час, коли в Європі формуються нові вимоги до змісту і форм освіти, спрямовані на нові запити епохи, і в цьому процесі здійснюється інтенсивний пошук головних вимог до засобів навчання, зокрема, шкільного підручника. Мета статті – висвітлити постать М. Лучкая в процесі формування підручника рідної мови для шкіл русинів-українців на Закарпатті.

Виклад основного матеріалу. М. Лучкай (1789-1843) був людиною свого часу. Його навчання в Ужгородській та Верхньоварадинській гімназіях (1805-1812), а згодом у греко-католицькій семінарії «Stadtkonvikt» у Відні (1812-1816) припало на час протистояння між феодальними пережитками і формуванням нового буржуазного суспільства. З іншого боку, початок XIX ст. характерний формуванням у європейських країнах якісно вищого рівня шкільної освіти. Наполеонівські війни відкрили народам нове розуміння свободи, сприяли національному самовизначенню. Поява когорти митців-романтиків, увага до вивчення фольклору, рідної історії стали своєрідним етапом перегляду традиційного ставлення до мови в цілому і мови освіти зокрема. За свідченням Миколи Неврлі, «з кінця XVIII ст. спостерігаємо в Середній і Східній Європі прудкий розвиток національного самоусвідомлення, котре шукає обґрунтування в національній історії, чи вже дійсній, опоетизованій, чи навіть сфальсифікованій (як, наприклад, відомі чеські рукописи, «Запорожская старина» тощо) і реалізується в плеканні рідної мови, культури й фольклору» [8: 48].

Біографія М. Лучкая дозволяє прослідкувати процес визрівання його самосвідомості і реалізацію ним розуміння ідеї слов'янської єдності. Повернувшись з Відня, він отримує парафію в рідному селі Великі Лучки (1816-1817). Згодом дев'ять років працює в єпархіальному Ужгороді на посадах архіваріуса, бібліотекаря, пароха (1818-1827). Майбутній учений повернувся в рідну мовну стихію. Ужгород, попри утиски з боку мадярських урядових кіл, живе руським духом. Це засвідчує в автобіографії О. Духнович, батько якого «дуже старанно піклувався про те, щоб його син…був вихований у руському національному дусі», тому в 1813 р. відправив сина в початкову школу саме до Ужгорода [2: 512].

У 1829–18 30 рр. М. Лучкай опиняється знову в стихії вченої латини: він придворний капелан у м. Лукка (Італія), цісарський цензор у Будині (Угорщина). Час перебування М. Лучкая в Італії пов'язується з рухом карбонаріїв, прихильником яких був і поет-романтик Дж. Н. Г. Байрон. У 1830 р. молодий вчений повертається до Ужгорода. Таким чином, закарпатець Лучкай – романтик і прагматик водночас, який знаходиться у своєрідному трикутнику перетину ідей європейського романтизму: австрійський Відень – італійська Лукка – угорський Будин і руський, ще свідомісно дрімаючий, Ужгород. Недарма М. Лучкай створює проспект русько (українсько) – латинсько – угорсько – німецького словника.

Велика французька революція, романтизм започаткували в суспільстві інтерес до витоків національної мови, історії, фольклору. Це відізвалося у серцях молодих теологів-слов'ян ідеєю щодо позитивних перемін і на рідних теренах. Закладена для виховання греко-католицьких священиків семінарія «Барбарорум» при церкві св. Варвари у Відні об'єднувала вихованців не тільки церковно-релігійними інтересами, але й інтересами духовно-культурного і мовного різноманіття слов'янства.

Серед парохів названої церкви були відомі діячі – галицькі та закарпатські священики, зокрема Іван Ольшавський (1784-1813), чиї проповіді слухав М. Лучкай. На початку XVIII ст. «біля парохії у Відні гуртувалась віденська українська інтелігенція, до якої нерідко приєднувались і діячі інших слов'янських народів Австрії» [4: 60], «в цей період також сюди сягав вплив основоположника слов'янської філології Йозефа Добровського» [10: 42].

Відень, як російський Петербург на Півночі, став своєрідним центром духовних пошуків західного і південного слов'янства. М. Лучкай, як відомо, знався з багатьма словаками, сербами, хорватами, словенцями, які виношували думки про національну незалежність своїх народів, він зійшовся з відомим славістом Варфоломієм Копітаром, який, за визначенням Ю. Сака, «хоч і був австрофілом і консерватором, будучи за національністю словенцем, в організованому ним лінгвістичному гуртку заохочував молодь слов'янського походження до вивчення і дослідження слов'янських мов, культури та історії своїх народів» [10: 42].

У цей час тільки незначна частина європейських народів має свої держави, які, відповідно, формують мету і завдання освіти, сприяють її якісному реформуванню, виходячи з державницьких інтересів. Пріоритетним вважається вивчення національної історії, літератури, філософії. Держави стимулюють розвиток державних мов і впроваджують їх в освіту. Французька, іспанська, португальська, англійська мови демонструють світові необмежені лексичні та граматичні можливості. У той же час значна частина європейських народів, передусім південні та західні слов'яни, ще знаходилася в колоніальній залежності. Метрополія нав'язує свою мовну політику пригнобленим народам провінцій.

Як наслідок, однією з характерних ознак кінця XVIII – початку XIX ст. стало витіснення з науки та

освіти традиційної латині, якою європейці користувалися впродовж епохи Середньовіччя. «У 1784 році у гімназіях ліквідовувалась латинська мова викладання…, австрійський імператор Леопольд II указом від 21 серпня 1790 року в усіх школах Угорщини запровадив як обов'язкову угорську мову, а на посаду вчителя допускався лише той, хто нею добре володів» [12: 34-35].

На Закарпатті починається процес посиленої мадяризації. Чеська освіта онімечена, мадяризуються південні слов'яни Угорщини, водночас російський царат зросійщує наддніпрянських українців. Відомо, що на території Галичини та Закарпаття законом від 22 серпня 1802 р. ліквідовано місцеві шкільні консеси (управи), а замість них введено шкільні округи, очолювані директорами й старшими наглядачами. Відповідно до закону від 11 серпня 1805 року «Політична устава шкільна», всі народні школи було передано під нагляд духівництва – у відання консисторій, які призначали референтів із шкільних справ [7: 162].

Деякі прогресивні представники церковного керівництва почали враховувати інтереси русинів-українців. Так, завдяки старанням М. Левицького та І. Могильницького питання щодо мови викладання в школах Галичини регламентувалося постановою від 16 квітня 1818 р. Це рішення передбачало:

а) навчання релігії молоді греко-католицького обряду в усіх школах Галичини і Буковини має здійснюватися священиками того самого обряду руською мовою;

б) у школах народних, до яких входить молодь латинського і греко-католицького обряду, має бути, крім навчання релігії, усе навчання польською мовою, але належить старатися, щоб діти по змозі теж навчалися руського письма, читання і розмовної мови;

в) у школах народних, у яких навчаються лише діти греко-католицького обряду, все читання має відбуватися руською мовою, але так, щоб діти навчилися читати і писати по-польськи [7: 166].

Значна частина початкових шкіл на західноукраїнських землях була однокласними парафіями, в яких учителював дяк, а весь курс навчання охоплював виключно Святе письмо, причому навчання проводилось церковнослов'янською мовою, народна руська мова опинилася поза законом. Навчання мови в парафіяльних школах Закарпаття ведеться на базі «Катехизиса» єпископа Камеліуса.

Питання ускладнюється ще й тим, що Угорщина не визнає русинів за слов'ян, угорські вчені в цей час і згодом намагаються довести, що русини-українці Карпат – «верхні угорці», не-слов'яни, які не мають нічого спільного з іншим слов'янським світом. Тому навчання у школах тут здійснюється переважно угорською, народні школи, духовні семінарії не мають достатньої кількості руської (української) навчальної літератури. Та щоб створити таку літературу, необхідно насамперед унормувати народну мову, відточити її літературний варіант. Часи кінця XVIII – початку XIX ст. – це часи створення літературних варіантів мов слов'янських народів. Питання підручника рідної мови для шкіл у слов'ян, зокрема в регіоні Карпат, на початку XIX століття – це питання не засобу навчання за принципами природовідповідності, доступності, актуальності змісту, а питання мови. Не випадково за створення мови в західних слов'ян і на Закарпатті беруться вчені.

М. Неврлі, досліджуючи методом компаративізму національне відродження кінця XVIII – початку XIX ст. на західнослов'янських та східнослов'янських землях, приходить до висновку, що «в порівнянні до українського відродження, котре відразу заманіфестувало себе визначним художнім твором Котляревського («Енеїда» – Авт.), словацьке, а скоріше від нього й чеське національне відродження мало характер здебільшого філологічний. Адже А. Бернолак – перший кодифікатор словацької літературної мови, а тим самим і primus movens словацького відродження, був передусім ученим, філологом типу чеха Й. Добровського, прозваного патріархом славістики» [8: 52].

Перебуваючи на навчанні у Відні, тісно спілкуючись з іншими діячами слов'янського відродження, М. Лучкай інтенсивно цікавиться місцем рідних карпатських говорів на теренах слов'янської групи мов, саме з цих позицій береться за створення граматики і видає 1830 року «Grammatica Slavo-Ruthena», писану по-латині. Граматика, за визначенням В. Німчука, засвідчила «зіставно-порівняльний опис фонетичної (орфографічної) та морфологічної і частково синтаксичної систем церковнослов'янської мови української редакції з народною українською в її закарпатських діалектах» [11: 297]. Сам автор вагається з визначенням місця руських говорів Закарпаття, засвідчуючи уже в підназві своє хитання: це мова, говір чи діалект?

Можемо висловити припущення, що таке вагання закріпило винесену М. Лучкаєм ще з навчальних закладів ідею про дві мови – мову народну, як ознаку низького стилю, і мову науки та літератури, як ознаку стилю високого.

В окресленому вище М. Неврлі ракурсі Лучкай – скоріше приклад західнослов'янського зразка. Він, провісник Духновичевого усвідомленого стремління «до свого», рідного, знаходиться неначе на півдорозі: уже усвідомлює необхідність у дослідженні рідних витоків (мови, історії), проте його мовним інструментарієм залишається ще традиційна латинь – «інтегральна мова католицького світу, але одночасно й мова західної цивілізації, науки й освіти» [8: 53]. Для східних слов'ян функцію літературної мови виконувала в той саме час церковнослов'янська мова. Зважаючи на те, що в освіті Австро-Угорщини латинь була скасована майже п'ятдесят років перед виходом у світ граматики Лучкая, ця граматика у зв'язку з латинською мовою її написання уже в момент виходу була своєрідною даниною минулому, хоча освічені люди того часу на належному рівні традиційно володіли і «мертвою» мовою Риму – латинь викладалась у гімназіях, семінаріях, університетах, нею читали і писали праці «високої», не для народу, літератури.

Не можна відкидати й факту обізнаності Лучкая з латинськими граматиками слов'янських мов, створених у XVIII ст., зокрема з чеською граматикою Долежала (1746), словацькою «Grammatica slavica» А. Бернолака (1790) (хоча мав знати М. Лучкай і граматику Яна Благослава, видану по-чеськи ще в 1571 році, граматики української мови Мелетія Смотрицького (1619), В. Морозовича (1794), І. Могильницького (1829)). Вважаємо, що саме наукові праці словака А. Бернолака справили значний вплив на роботу М. Лучкая з дослідження руської мови: М. Лучкай, як і А. Бернолак, створює не тільки граматику. Відомо, що в рукописі залишився його проспект русько-латинсько-угорсько-німецького словника [11: 279], аналогічно як Бернолак трохи раніше видає такий самий чотиримовний словник для словаків.

Значення «Граматики» М. Лучкая для освіти на Закарпатті важко переоцінити. За свідченням дослідника Ороса М. В., вона сприймається «як спроба посібника для школи з малоруської мови» [9: 366]. І хоч сам автор «Граматики» до кінця не визначив місця руських говорів у системі слов'янських мов, оперуючи поняттями то «мова», то «діалект», він послідовно проводить думку про те, що цей діалект «вживається, крім Малоросії, Польщі, ще в Галичині, Волині та на Буковині, а звідси на південь Карпатських гір, або Верхньої Угорщини аж до Спиша» [9: 366]. «Граматика» М. Лучкая здобула тривале життя у загальнокультурному процесі, формуючи мовну освіту школи не тільки на Закарпатті, але й у Галичині. Її використовували такі видатні славісти, як В. Копітар, П.-Й. Шафарик, Я. Коллар, Ф. Міклошич, В. Ягич та ін.» [9: 367]. Головна заслуга М. Лучкая в тому, що він заявив про придатність східнослов'янських карпатських говорів для широкого вживання, хоча вважав, що старослов'янська мова повинна бути літературною мовою всіх слов'ян.

Ідеї М. Лучкая, його життєвий приклад мали неабиякий духовний вплив на послідовників. Наукові тексти його творів виконували виховну, формуючу функцію для розвитку національної свідомості. Адже усвідомлене звернення до витоків свого, рідного, визначення його параметрів як слов'янського у традиції культурних діячів Закарпаття початку XIX ст. було уже свіжим, новаторським.

Наукові тексти М. Лучкая містили морально-етичний виховний заряд, легко проектувались на актуальні проблеми формування національної свідомості. Наведемо з цього приводу хоча б цитату з «Історії карпатських русинів», що, залишаючись у рукописі, була добре знана сучасникам: «Бо ж жереб і доля народів та націй така ж, як і видатної людини. Поки видатна людина не привернула на себе увагу своїх сучасників великим вчинком, надзвичайним знанням, високим сумлінням і сильним характером, залишається непомітною, зробившись відомою після першого вчинку, стає предметом подиву і дослідження свого походження» [6: 52]. Або ж: «Та грецьких і римських істориків треба винити більше в тому, що за звичаєм єгиптян, мали звичку називати варварами всіх іншомовних людей…, вони були згодні зарахувати до варварів всі народи, які їм не були раніш відомі, щоб не турбуватися про їх пойменування» [6: 52-53]. За текстом легко прослідковуються аналогії ставлення панівних верств до українців-русинів в Австро-Угорщині.

Висновки і перспективи. М. Лучкай був світочем свого часу, свідомісним орієнтиром для передової частини греко-католицького духовенства додухновичевської доби, яке складало основу інтелігенції в краї першої половини XIX ст. Поява першої друкованої граматики мови русинів-українців Карпат, написана М. Лучкаєм, є перш за все свідченням (нехай і з незначним хронологічним відставанням) культурного розвитку русинів-українців у форватері загальноєвропейських культурних ідеалів. Мовознавча праця М. Лучкая незаперечно доводила східнослов'янський корінь мови русинів-українців, науково обґрунтовувала самобутність руської народності в Карпатах, стверджувала її право на визнання. Справу зі створення підручника рідної мови, розпочату М. Лучкаєм, продовжили згодом на Закарпатті О. Духнович, А. Волошин, Є. Сабов, І. Панькевич, О. Маркуш.

Проте аналіз появи граматики М. Лучкая, як факту спроби друкованого підручника руської мови, висвітлив деякі феномени тогочасного визрівання суспільної самосвідомості на Закарпатті, а саме:

- культурний розвиток русинів-українців тісно пов'язаний з функціонуванням релігії в краї; церква тут залишалась культурозберігаючим, культуроформним та культурно-свідомісним чинником етногенезу, а священик у краї був водночас рушієм прогресивних ідей;
- М. Лучкаєм, як і іншими прогресивними діячами першої фази національного відродження на Закарпатті, не визначено пріоритетів політичної та духовної орієнтації закарпатських русинів (як це згодом визначить О. Духнович), що в кінцевому рахунку послабило потенційний вплив «Граматики» на розвиток національно орієнтованого шкільництва;
- з іншого боку, М. Лучкай – священик греко-католицького обряду, який в умовах національного тиску орієнтувався на Ватикан та західну культуру, чим можна пояснити використання ним латині через кілька десятків років після офіційного її скасування як мови освіти;
- М. Лучкай виступає одним із предтеч національно-визвольних змагань 1848-1849 рр., тому «Граматику» необхідно розглядати у контексті його ж не надрукованої в своєму часі «Історії подкарпатських русинів». Мова та історія, в розумінні вченого, є тими підвалинами, що формують основи національного самовизначення народів, і, відповідно, одним з таких народів, за визначенням Лучкая, був руський народ в Угорщині.

Створення першої друкованої граматики руської (української) мови на Закарпатті було вагомим фактом самовизначення русинів-українців, який, проголошений авторитетним вченим, був повною мірою врахований при створенні підручників для шкіл у часи будительства (О. Духнович). Ініціативу М. Лучкая підхопили й далі творчо розвинули буди-

телі другої фази національного відродження на Закарпатті, зокрема О. Духнович, О. Павлович, Ю. Ставровський-Попрадов, які згодом вибудували надійну основу для національної ідеї, почали втілювати цю ідею в художній творчості, створенні книг для національної школи, в тому числі й підручників, на принципах доступності, природовідповідності, зв'язку з життям. М. Лучкай належить до кола європейських учених-педагогів, які закладали основи нового шкільництва, створення навчальної літератури в контексті пошуку національної самоідентифікації слов'янських народів на початку XIX століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гомоннай В. В., Росул В. В., Талапканич М. І. Школа та освіта Закарпаття. – Ужгород, 1997.
2. Духнович О. Автобіографія / Вибрані твори. – Ужгород: ВАТ «Закарпаття», 2003.
3. Задорожний В. Є. До питання формування інтелігенції на Закарпатті у першій половині XIX ст. // Українські Карпати: Матеріали міжнародної наукової конференції «Українські Карпати: етнос, історія, культура»: Ужгород, 1991. – Ужгород: Карпати, 1993. – С. 225–228.
4. Краєзнавчий словник русинів-українців: Пряшівщина. – Пряшів, 1999.
5. Лучкай М. Граматика слов'яно-руська. – К.,1989.
6. Лучкай М.Історія карпатських русинів // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Т.11.– Братислава-Пряшів: Словацьке педагогічне в-во, 1983. – С. 45–181.
7. Медвідь Л. А. Історія національної освіти і педагогічної думки в Україні: Навчальний посібник. – К.: Вікар, 2003.
8. Неврлі М. Перший етап українського та словацького національного відродження в минулому столітті/ Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Т. 14.– Братислава-Пряшів: Словацьке педагогічне в-во, 1986. – С. 47–59.
9. Орос М. В. Михайло Лучкай про мову, етнос, історію та культуру Закарпаття/ Українські Карпати: Матеріали міжнародної наукової конференції «Українські Карпати: етнос, історія, культура»: Ужгород, 1991. – Ужгород: Карпати, 1993. – С. 366–372.
10. Сак Ю. «Historia Carpato-Ruthenorum» Михайла Лучкая // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Т.11.– Братислава-Пряшів: Словацьке педагогічне в-во, 1983. – С. 41–44.
11. Українська мова: Енциклопедія. – К.: Українська енциклопедія, 2000.
12. Химинець В., Стрічик П., Качур Б., Талапканич М. Освіта Закарпаття: Монографія. – Ужгород: Карпати, 2009.

УДК 37.015.031

БОКШАН А. М.,
викладач Закарпатського художнього інституту, м. Ужгород, Україна

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ І СОЦІАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ

Бокшан А. М. Творча особистість і соціальна реальність. У статті здійснено аналіз окремих процесів, що відбуваються при соціалізації творчої собистості, викладені пропозиції стосовно використання засобів виховання у формуванні творчої молоді.

Ключові слова: творча особистість, обдарованість, молодь, соціалізація, суспільство.

Бокшан А. Н. Творческая личность и социальная реальность. В статье призведено анализ отдельных процессов, что происходят при социализации личности, изложены предложения по использованию средств воспитания в формировании творческой молодежи.

Ключевые слова: творческая личность, одаренность, молодежь, социализация, общество.

Bokshan A. Creative personality and social reality. The article analyzes some of the processes occurring in the socialization of creative personality, set out proposals for the use of education in forming creative young people.

Keywords: creative personality, talent, youth, socialization, society.

© Бокшан А. М., 2015

Постановка проблеми. Актуальність дослідження полягає не тільки в кардинальних змінах нашого суспільства, що ведуть до проблем взаємозв'язку творчої особистості з суспільством, а також з реальністю, яка оточує цих людей в буденному житті. Дослідження тісного взаємозв'язку творчості і суспільства є важливим науковим завданням, оскільки воно дає адекватне розуміння соціальної реальності і відкриває можливості для її осмиисленого і цілеспрямованого розвитку.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Соціальну реальність досліджували фахівці різних галузей науки. У сучасній літературі з'являється все більше статей, публікацій, що так чи інакше торкаються зазначеної теми: роботи відомих науковців Н. Лейтеса, Л. Виготського, В. Романця, О. Семашко, В. Піча, О. Погорілого, Л. Ніколаєнко, І. Гавриленко.

Глибоко вивчав проблеми психології творчості В. Моляко в працях «Психологія творчості» і колективній монографії В. Моляко та О. Музики «Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати дослідження», де зазначив, що розвиток таланту передбачає наявність певного конструктивного дисонансу, діалогу в системі «особистість-середовище», яка припускає різні рівні конфлікту, які можуть повністю нейтралізувати творчу активність особистості та колективу [7: 246].

Якщо для розвитку творчої особистості потрібні певні умови в суспільстві, то суспільство і держава, в якій розвиваються обдаровані люди, також досягнуть високих результатів. У Сполучених Штатах Америки крилатою стала фраза: «Ми не тому багато витрачаємо на освіту, бо ми заможні, а ми тому заможні, бо багато витрачаємо на освіту». Президент США початку 1960-х років Джон Кеннеді стверджував, що найприбутковішим капіталовкладенням є освіта. Джордж Роберт Паркінсон писав, що 3,5% обдарованих людей забезпечують 95-97 % національного прибутку [8: 33]. Отже, запорукою майбутнього благополуччя будь-якої розвинутої країни є освіта прийдешнього покоління, а особливо обдарованих дітей.

Мета нашого дослідження виявити роль соціалізації для творчої особистості та визначити значення індивідуальної свободи для обдарованих людей, які навчаються у вищих навчальних закладах мистецького спрямування.

Виклад основного матеріалу дослідження. Соціалізація людини в будь-якому суспільстві відбувається в різних умовах, які характеризуються наявністю різноманітних небезпек, що негативно впливають на розвиток особистості. Тому об'єктивно є цілі групи людей, які є або можуть стати жертвами несприятливих умов соціалізації. До них належать високообдаровані люди, як приклад, латентної жертви за класифікацією соціально-педагогічної віктімології, що розробляє напрями профілактики, компенсації і корекції тих обставин, внаслідок яких людина стає жертвою негативних умов соціалізації.

Ряд науковців вважає, що висока обдарованість «припадає» на долю наближено однієї людини з тисячі, що народилися. Залежно від ступеня сприятливості умов соціалізації вона розвивається наближено у одної людини з мільйона народжених.

Звичайно, людство йде вперед, але це скоріше рух від дитинства до юнацтва, від юнацтва – до зрілості. Це сходження не до кращого, а до складнішого: усе нові труднощі, нова відповідальність, загострення і необхідність, подолання нових, більш серйозних проблем. У будь-якому суспільстві існує певна система норм і правил поведінки, дотримання яких є обов'язковим для всіх членів суспільства. Поняття «норма» може вживатися в широкому значенні (це – правило, якому підпорядкована будь-яка діяльність), тобто норма – це закон діяльності, а також у вузькому значенні, коли «норма» розглядається не як будь-які правила дій, а тільки такі, які регулюють взаємовідносини між особистістю і суспільством.

Норми окреслюють межі допустимого, зумовлюють санкції за відхід від них. Вони становлять основу визначення активної життєвої позиції людини, вимагають або утримання від певних вчинків, або активного здійснення тих чи інших дій. Отже, відхиленнями від норми може вважатися «невідповідність поведінки або розвитку особистості суспільним вимогам». Однак відхилення може бути як в негативну сторону, так і в позитивну [10: 144]. Творча особистість є девіантом в суспільстві, вона, як і будь-яке інше порушення норм в нашому суспільстві зазнає майже такого ж осуду, як і негативна. Це питання стало актуальним не тільки зараз, але й тоді, коли вперше в бік художників, акторів чи інших людей творчих професій лунало презирливе: «Вони ненормальні».

Для осіб з високим рівнем креативності характерна розповсюдженість явищ соціально-психологічної дезадаптованості, пов'язаних з: високою соціальною фрустрованістю, емоційним дискомфортом, низькою самооцінкою, неприйняттям інших людей, неблагополуччям у сфері міжособистісних відносин [1: 15-18].

У своїй творчій діяльності людина прагне реалізувати свободу. Свобода дії не означає незалежність від потягів, потреб тощо. Проте вона усвідомлюється або відчувається саме в плані регулятивного моменту. Свобода вибору – не ілюзія, а реальний факт. Своєрідність обдарованості людини обов'язково відображатиметься на особливостях виконання її діяльності. В житті неважко знайти людей, які однаково успішно займаються однією й тією ж творчою діяльністю, але дуже важко виділити із них хоча б двох, які виконували б її однаковим методом.

Завдяки якісній своєрідності сполуки здібностей у різних людей для різного виду творчості характерна його індивідуальність і самобутність. Без цього був би немислимий творчий прогрес, все різноманіття продуктів творчості людей. Віковий етап, з яким ми здебільшого працюємо у вищих навчальних закладах мистецького спрямування, – етап молодості. Молодість, на відміну від юнацтва, більше утримує в собі протилежних спрямувань.

Помітно потяг молодих людей до тих сфер людської активності, явищ природи і суспільства, які здавна вважаються суто протилежними. Молоді люди доходять до думки, що ідеальних людей насправді немає, що є ознакою певного подолання юнацької ідеалізації [4]. Головними стають морально-психологічні якості людини.

Студентський контингент мистецьких навчальних закладів – люди завжди болісно чутливі, у них спостерігаються різкі спади і підйоми активності, вони гіперчутливі до системи заохочень та покарань навіть у навчальному процесі. Окремі видатні люди як ідеал для них виступають дуже рідко. Замолоду ідеал має здебільшого знеособлений характер, питання про формування здібностей до наукового мислення – творчого оволодіння фаховими дисциплінами. Поступ у розробці цієї проблеми полягатиме в дослідженні її на матеріалі творчого засвоєння студентами ряду провідних наук. Аналізуючи рівень успішності студентів Закарпатського художнього інституту протягом кількох років, можна зробити висновок, що студенти, чітко поставивши мету оволодіти фахом, зосереджуються на дисциплінах загальнопрофесійної підготовки (рисунок, живопис, проектування, профмайстерність), де можуть досягти найвищих результатів, але є не такими успішними у вивченні дисциплін гуманітарного та соціально-економічного циклу. До прикладу, переможці Всеукраїнських конкурсів з рисунку та живопису з середнім балом успішності з фахових дисциплін 90,6 балів отримують не більше 76 балів з гуманітарного та соціально-економічного циклу. Цю ситуацію можна пояснити тим, що в художній творчості беруть участь свідомість і підсвідомість, розум і інтуїція. При цьому підсвідомі процеси грають тут особливу роль, а при вивченні інших дисциплін повинен бути задіяний інший вид обдарованості. Враховуючи теорію численності видів інтелекту, можна пояснити велику кількість видів обдарованості. За цією теорією, єдиного інтелекту не існує: якнайменше існує сім його видів. Вони не пов'язані один з одним і функціонують незалежно один від одного, за своїми власними правилами [7: 214].

Співставлення видів обдарованості і видів інтелекту показує, що у значній кількості випадків вони співпадають. Це наштовхує на думку, що кожний вид обдарованості визначає певний вид інтелекту. На нашу думку, для успішної творчої діяльності митців необхідним є просторовий інтелект, що забезпечує здатність уявити, сприймати об'єкт і маніпулювати ним подумки, сприймати або створювати зорові чи просторові композиції, на основі якого і розвивається відповідний вид обдарованості. Отже, здавалось би, обдарованість визначає тільки інтелект. Але спостереження вказують, що високий рівень інтелекту (або одного з його видів) є рівень обдарованості, але не єдиною її складовою, обов'язковим компонентом є креативне мислення, а також – зацікавленість в обраній галузі діяльності. Співвідношення їх може бути не пропорційним і змінюватися з часом [1: 15-18]. Як і окремі здібності, обдарованість може бути спеціальною (до конкретної діяльності) або загальною (до різного роду діяльності). Дуже важливо дослідити питання про те, які здібності є провідними для кожного виду діяльності. Це допомагає знайти найбільш дійові методи формування у людей таких здібностей і підняття загальної культури і результативності праці. Обдарованість людини обов'язково відображатиметься на особливостях виконання її діяльності.

Таким чином, завдяки якісній своєрідності сполуки здібностей у різних людей для різного виду творчості характерна його індивідуальність і самобутність. Без цього був би немислимий творчий прогрес, а також все різноманіття проявів людської творчості. Тому в процесі виховання і навчання не потрібно ігнорувати появу своєрідних здібностей і обдарованості, а розвивати їх, застосовуючи до студентів різні методи індивідуального підходу. Метод виховання творчих особистостей має враховувати і генетичну психологію творчості з дитинства, і проходити етапи формування до творчості молодості.

Дослідження творчої діяльності, зокрема, структури обдарованості, рівно як і роботи цілого ряду відомих авторів, дають основу для спроб побудови нових теоретичних положень відносно динаміки і організації творчого процесу та сутності творчості.

Висновки і перспективи. Дослідивши всі загальні аспекти можна дійти висновку, що люди, які найбільше збагачують країну та є рушійною силою прогресу, в цілому є найвразливішою ланкою суспільства і потребують надзвичайної опіки з боку держави та найближчого оточення. Недопустимим є занепад через неправильну систему освіти чи виховання як самих талантів, так і неправильне ставлення тих людей, які їх оточують. Бо громадська думка може як підняти творчість до висот, так і опустити у глибоке провалля, а так ризикувати захоче небагато, тим більше обдарованих особистостей. Тільки завдяки сприятливим умовам вони будуть розвиватися та примножувати багатства свого народу, як духовні так і матеріальні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурлачук Л. Зв'язок креативності з інтелектом в структурі загальної обдарованості / Л. Бурлачук, О. Вельдбрехт // Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка. – 2010. – №1. – С. 15–18.

2. Венгеренко Н. А. Структура творческого процесса / Н. А. Венгеренко // Структура и закономерности творческого процесса / отв. ред. Н.А. Венгеренко. М.: МГПИ, 1983. – С. 33–84.

3. Виготський Л. С. Педагогічна психологія / Л. С. Виготський. – М.: Видавництва: АСТ, Астрель, Люкс, 2005. – 672 с.

4. Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т.3. Проблемы развития психики / Под ред. А. М. Матюшкина. – М.: Педагогика, 1983. – 368 с.

5. Ионин Л. Г. Социология культуры: учебное пособие. 2-е издание. – М.: Издательская корпорация «Логос», 1998. – 280 с.

6. Лейтес Н. С. Психология одаренности детей и подростков – М.: Издательский центр «Академия», 1996. – 416 с.

7. Моляко В. О. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень / За ред. В. О. Моляко, О. Л. Музики – Житомир : Рута, 2006. – 320 с.

8. Музика О. Л. Програма ціннісної підтримки розвитку здібностей та обдарованості «Три кроки» / О. Л. Музика – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2008. – 34 с.

9. Осипов Г. В. Социологический энциклопедический словарь: на русском, английском, немецком, французском и чешском языках / Редактор-координатор – академік РАН Г. В.Осипов.– М.: Издательская группа ИНФРА М – НОРМА, 1998. – 488 с.

10. Піча В. М. Хто є хто в західній та вітчизняній соціології : навч. соціол. словник для студ. / наук. ред. та упор. В. М. Піча. – Л.: Світ, 1999. – 160 с.

11. Пономарёв Я. А. Проблемы психологии творчества: автореф. дис. д. психол. наук / Я.А. Пономарёв. – М., 1972.

12. Романець В. А. Психологія творчості. – К.: Видавництво «Вища школа», 1971. – 247 с.

13. Скідін О. Л. Соціологія освіти [навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів] / за ред. О. Л. Скідіна, І. М. Гавриленка, Ю. І. Яковенка – [2-ге вид., доп. і перероб. Книга 2.] – Запоріжжя: КПУ, 2009. – 288 с.

14. Словник термінів і понять, що вживаються у чинних нормативно-правових актах України / [Упорядники: Богачова О.В., Винокуров К.С., Крусь Ю.І., Менюк О.А., Менюк С.А.; відповідальні редактори – Сіренко В.Ф., Станік С.Р.]: – К.:Оріяни, 1999.– 502 с.

15. Світова художня культура: Від первісного суспільства до початку середньовіччя: Навчальний посібник для педагог. Вузів / О. П. Щолохова, С. В. Шип, О. Л. Шевнюк, О. М. Семашко. – К.: Вища школа, 2004. – 175 с.

16. Творчество в искусстве – искусство творчества / под. ред. И. Дорфмана, К. Мартиндейла, В. Петрова, П. Махотки, Д. Леонтьева, Дж. Купчика. – М.: Наука; Смысл, 2000. – 549 с.

УДК 37.015.31.7 (477.87)

Ходанич Л. П.,
завідувач кафедри педагогіки і психології, Закарпатського інституту післядипломної педагогічної освіти, доцент, кандидат педагогічних наук, м. Ужгород, Україна

ЕТНОПЕДАГОГІКА У ТВОРЧОСТІ РІЗЬБЯРА ВАСИЛЯ СВИДИ

Ходанич Л. П. Етнопедагогіка у творчості різьбяра Василя Свиди. У статті розглядається питання впливу виховних констант етнопедагогіки та загальнолюдської моралі на прикладах творчості скульптора Василя Свиди.

Ключові слова: дитина, архетип, етнопедагогіка, скульптура.

Ходанич Л. П. Етнопедагогика в творчестве резчика Василия Свиды. В статье рассматривается вопрос влияния воспитательных констант этнопедагогики и общечеловеческой морали на примерах творчества скульптора Василия Свиды.

Ключевые слова: ребенок, архетип, этнопедагогика, скульптура.

Hodanych L. Ethnnopedagogy in Vasyl Svyda's creative activity. The question of influence of educative constants of ethnopedagogy and moral principles on the example of sculptor Vasyl Svyda's creativity is examined in the article.

Keywords: child, archetype, ethnopedagogy, sculpture.

© Ходанич Л. П., 2015

Постановка проблеми. Виховне значення твору мистецтва різнопланове й різнобічне. У творі виховує і закладений у нього зміст, що виражається через зображувані об'єкти, і «підтекст», що починається з того, як твір «заломлює» вектори спрямування свідомості в суспільстві. Кожне полотно – це набір виховних констант, так чи інакше пов'язаних із життям людей – особистісним і колективним, духовним і матеріальним.

Реалістичне мистецтво – це мистецтво прямого діалогу, де ідея твору відкрито декларується автором і відкрито «зчитується» споживачем-реципієнтом. Однак у серйозному творі будь-якого напряму, а особливо реалістичному, завжди існує, попри головну ідею, ряд побічних, вторинного плану ідей – виховних констант, які особливо з плином часу, зі змінами суспільних формацій, що переакцентовують роль важливих речей, починають відігравати важливішу, ніж за баченням автора, роль і становлять основну цінність мистецтва. Метою статті є аналіз типів дитячих образів у пластиці реаліста-різьбяра Василя Свиди, що здатні послужити засобом виховання не одному поколінню.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нам відомі лиш кілька робіт цього автора, де б він за головною ідеєю зобразив світ дитинства як центральний і самодостатній в ідейному плані («Поцілунок матері», «До школи»), проте на багатьох творах різьбяра, поруч із дорослими, зображено й дитину. Мабуть, поясненням є те, що В. Свида дотримувався архаїчно-патріархального бачення дійсності, притаманного селянству як класу, коли діти з самого малечку перебували в ролі свідків життя дорослих, ними особливо не опікувались – діти соціалізувались і природно розвивались, перебуваючи обік своїх батьків у всіх проявах дійсності. Так вони засвоювали ментальні способи бачення та діяння, моделі поведінки та реакцій. У такому випадку життя дорослих ставало для дитини вічним повчальним зразком, який необхідно наслідувати в майбутньому, поступово перетворюючись з глядача на діяча.

Такий стан речей випливає з близькості людини до своєї землі, коли клімато-географічні умови були визначальними в бутті поколінь, у формуванні етнічної культури. На цьому вибудовується й етнічність митця та його творчості, ба навіть більше – реґіональна даність цих явищ. «Ідея призначення нації логічно виникає з визнання доцільності буття... Тому національна форма життя не може щезнути, поки існує земля», – так пояснював неминучість повернення до національного виховного ідеалу Г. Ващенко [2: 97]. Український традиційний виховний ідеал відбитий у фольклорі, де його презентують кілька історичних нашарувань – дохристиянський, періоду християнства, новітніх часів. Саме цей ідеал поєднав у собі все краще, набуте протягом багатовікового життєвого досвіду народу в природних умовах його існування.

Відзначимо, що у всіх творах різьбяра В. Свиди, виходця з селянської родини передгір'я Карпат, дитина теж представник селянського середовища, що формується і розвивається під впливом архаїчного типу культури села. Серед творів, де зустрічаємо образ дитини, тематично виділяємо наступні групи:

– «дитина і дитинство – це свято», – «Родина» (1964, теракота), «Продавці медівників»(1972, теракота), «Над колискою» (1982, теракота);

– «дитина – це родина і продовження роду» – теракотовий горельєф «Знову в рідній хаті» (автобіографічна композиція, 1976), «Моя сім'я» (автобіографічна композиція), барельєф «Гуцульська родина» (1946);

– «дитина – це надія на майбутнє» – «Поцілунок матері» (1946), «Повернулися живими»(1985), «До школи» (1949), «Мати годує дитину» (1946), «Над колискою» (1957), «Збирання яблук», «Мати – верховинка» (1970), «З поля»(1981).

Саме з останнього постає реалістичний образ дитини в праці.

А. І. Кузьмінський, В. Л. Омеляненко – автори посібника «Педагогіки родинного виховання» – слушно зазначають: «Можна лише з жалем констатувати, що в останні десятиліття в нашій країні на державному рівні через засоби масової інформації (електронні й друковані), по суті, не утверджується культ праці, мало розповідається про ефективну працю людей. Натомість наполегливо утверджують культ розваг, легкого життя. Це надто небезпечна тенденція. Вона веде до деградації покоління молоді» [4: 246]. У цьому плані творчість В. Свиди – своєрідний антидот, надзвичайно важливий для сучасної дитини виховний засіб. Його тема праці і дитини укорінена в глибоко мудру етнопедагогіку, що базується на загальнолюдській універсалії – тотальній виховній константі як необхідності в праці – головній умові існування людини на Землі незалежно від нації чи регіону. Однак творчість В. Свиди надзвичайно етнічна як у формі, так і в змісті, тому тема праці і дитини в роботах цього митця органічно в'яжеться з традиційним життям русина-українця південного Закарпаття. Його дитина з селянського середовища, її праця реалізується на просторах рідних полів і садів.

Типовими з огляду на це є барельєф «Збирання яблук» і скульптурна мала пластика « З поля» (1981). На першій роботі діти допомагають сім'ї в збиранні яблук. Тут зображено типову карпатську селянську родину, що складається з трьох поколінь (символічно, що бабуся зображена найближче до землі, що вона на купі яблук – уособленні плодів людського життя), тому робота містить своєрідну філософію неперервності життя, його наповненості працею і дарами землі як результатом цієї праці. Дерево – етнічнй символ життя. Яблуня і її плоди в традиційній українській культурі символізують родючість і родинність – тому не випадково саме це дерево обирає В. Свида для втілення творчого задуму. Як бачимо, різьбярство В.Свиди переповнено архетипними символами, у цьому укорінено магічну силу впливу на реципієнтів різного віку.

У скульптурній композиції «З поля» (1981) зафіксовано сільське надвечір'я, коли втомлена селянка з дитиною – хлопчиком років десяти – повертається з роботи на полях. Хоча на її плечах

важка «зайда» – клунок з травою, а в пелені – ще якісь дари поля (руки героїні зайняті), жінка поматеринськи нахилила голову в бік своєї дитини, її втомлений погляд фіксує дитя – так автор виражає материнську любов. У композиції тільки песик – символ дитячих розваг – виглядає веселим. Про втому хлопчика, що несе мотику, свідчить нахилена до землі постава, утомлений вираз обличчя. Майстерність автора в передачі відчуттів героя виражають і руки дитини: пальці настільки натомлені (можливо, на долоньках від роботи мозолі), що ми їх не бачимо: видимою залишається тільки верхня частина кисті. Так міг передати відчуття дитини після праці на полі тільки той, хто їх добре знав із власного досвіду. Мотика і песик (праця і безжурність) – антитеза символів, що пронизує дитячий світ у композиції. Втома матері і дитини – єдність настрою, надзвичайно важлива для взаєморозуміння героїв, для правильного виховання.

Дитина на святі – закономірне явище традиційного селянського відпочинку. За етнопедагогікою, дитина супроводжує життя своїх батьків не тільки у колі родини, а й у середовищі колективу – села.

Відомо, що, крім біологічного успадкування, на розвиток дитини впливає соціальне успадкування й природно-соціальне середовище. Поняття «соціальне успадкування» ввів у науковий обіг російський учений-генетик М. П. Дубінін. Відомо, що дитині генетично передаються лише задатки як певні можливості для формування тих чи інших психічних якостей. Як зазначає М. П. Дубінін, «соціальні риси людини не визначаються її генами, вони формуються громадською практикою. Соціальне передається не через біологічні успадкування, а передусім шляхом творчого сприйняття кожним поколінням духовної і матеріальної культури, особливостями конкретної історичної епохи» [3: 115]. Соціальне успадкування – рушійна сила, яка концентрує в громадській і соціальній свідомості підсумки розвитку усієї культури людства.

Дитина у творах В. Свиди – в процесі свого соціального розвитку, вона, знаходячись поруч із дорослими, ведучи спостереження за буттям, природно соціалізується, успадковує традиційну культуру. Багатофігурна скульптура «Весільна процесія» (1966) – яскравий цьому приклад: поруч з дорослими, в перших рядах, біля молодої, бачимо хлопчика. Дитина таким чином долучається до традицій, у ранньому, не критичному, віці, коли «світ сприймається через дверцята емоцій» (Ш. Амонашвілі), є учасником свята як акту єднання в традиції, засвоює моделі поведінки дорослих на святі, соціалізується як представник конкретного етнорегіону.

Дитина поза родиною немислима. Рельєф «Гуцульська родина» (1946) – типова кількісна нерівність: двоє дорослих – шестеро дітей. Поруч з немовлям уже дорослий парубок, старший брат, що, очевидно, повернувся з лісу, де уже сам на себе заробляє. Діти в родині різного віку, між ними й дорослими тісні емоційні зв'язки. Не можна не звернути увагу на те, як добре володіє віковою дитячою психологією автор: тут кожна дитина поводиться відповідно до своєї вікової групи, і різна реакція дітей на розмову в родині є ключем до розуміння комунікативної ситуації, зображеної митцем.

Тема дітей – це й тема їх годування, здобування тяжкого хліба в умовах гірського краю, яка часто присутня в творчості реаліста з яскраво вираженим етнічним укоріненням. Очевидно, на рельєфі «Гуцульська родина» засвідчено розмову батьків із старшими дітьми про шматок хліба: це видно з журби на батьківських лицях, з упевненості в поставі та погляді старшого сина. Типовою в плані їжі – як важкого хліба є скульптурна композиція «Мати годує дитину» (1946): селянці явно бракує часу, і вона, плекаючи дитя, сама хапає щось із миски ложкою. Адже їжа – потім, спочатку – праця.

Життя села, історія селянства як класу – тема багатосюжетної рельєфної композиції «Важкий хліб минулого» (1980). Проте присутність дитини в процесі здобуття хліба починається не на полі, а з хати. Цим самим автор ніби стверджує: дитячу працю на полі серйозно ніхто не використовував, її не довіряли дітям – вона служила засобом соціалізації, навчання дитини і підготовки до майбутнього самостійного життя. Напрошується висновок: селянин-батько тяжко працює для своїх дітей і їхнього майбутнього, а паралельно ще й виховує прикладом власної праці.

Цікаво, що діти відсутні у творах, де дорослі підписують маніфест чи йдуть у партизани, воюють. Нема дітей і там, де дорослі цілуються, кохаються, сваряться за межу чи помирають – у цьому виявилась висока мораль автора і сповідуваної ним етнопедагогіки.

Дитина – член своєї родини, член суспільства, народу; її тут люблять і ненав'язливо соціалізують. Людина пов'язана з сім'єю і суспільством тісними зв'язками. У творах В.Свиди це виражається доступними в різьбі засобами, як-от: незмінне національне вбрання, довірливість дітей і любов батьків у спрямуванні поглядів, у застиглих жестах та міміці, відповідно схоплених позах героїв.

Центральною у творчості В. Свиди з точки зору теми дитинства є скульптура «Поцілунок матері» (1946). Гуманізм роботи засвідчує й те, що при випрямленій поставі малого мати зігнулась до своєї дитини, вона охопила руками дитяче тільце і ніби охороняє дитину від чогось. Складається враження, що цей поцілунок потрібен перш за все їй – селянці з великими натрудженими руками, проте вираз обличчя дитини каже про інше, про взаємну радість. Зіставлення з іншими поцілунками в роботах В. Свиди свідчить: це чи не єдина робота, де обличчя тих, які цілуються, відкриті: материнські почуття, стверджує цим автор, величні й нетаємні, вічні й правдиві. Любов матері безмежна – про це свідчить шматок хліба, що тримає дитина. Без поцілунку – батьківської любові, як і без хліба, дитина жити не може. Адже цей поцілунок відбувся, судячи з усього, під час передачі дитині тяжко заробленого батьками шматка. Скупий елемент інтер'єру – лавка в селянській хаті, типовий одяг селянки, довга сорочка дитини – все витримано в традиціях етнокультури українського Закарпаття.

Дитина – це освіта. За освіченість своїх дітей селянин у минулому розплачувався плодами нелегкої праці. Скульптурна композиція «До школи» (1949) передає, крім теми навчання дітей, етнічно важливу річ: споконвічне шанобливе ставлення русинів-українців до школи. «Мамко, мамко, куп ми книжку, / Тинту, папір і табличку. / Бо я піду до школи / Учитися по воли», – так розпочинається перша дитяча книжка на Закарпатті – «Книжиця читальная для начинающих » (1847) О. Духновича. Робота В. Свиди – ілюстрація до творів про школу О. Духновича, О. Павловича, Марійки Підгірянки. Мати з надією, тримаючи дитину за руку, веде її в школу і супроводить теплим напутнім словом. За школяркою тягнеться менший братик, немовля, що ще не вміє як слід ходити. Автору скупими засобами різьбярства вдалося передати важливу думку: навчання – процес безконечний і архіважливий, народ через освіту йтиме до кращого свого життя, такий вектор цивілізаційного розвитку.

Поруч з дитиною в творах В. Свиди найбільш часто зображено матір – мати в праці, в любові до дитини, в турботі про неї. В. О. Сухомлинський стверджував: «Найсвятіше і найпрекрасніше в житті людини – це мати. Дуже важливо, щоб діти відчували моральну красу праці, яка приносить радість матері». Різьбяр невідступно слідує правді життя, спогадам власного дитинства, настановам етнопедагогіки, розкриваючи образ матері-селянки, невтомної працівниці, переповненої правдивої любові до своїх дітей і в цьому прекрасної. Таким чином світ дитинства Василя Свиди – утвердження на Землі людини праці, її шлях до щастя, адже, за словами К. Д. Ушинського, «людина народжена для праці; праця становить її земне щастя, праця – кращий охоронець людської моральності, і праця ж повинна бути вихователем людини».

Висновки і перспективи. Творча спадщина митця із Закарпаття переконливо доводить, що світ дитинства підпадає під закони народної моралі та етнопедагогіки, які виникли як наслідок кліматогеографічного фактору. Підґрунтя моральних якостей особистості закладається передусім у родині, а традиції живуть як у колективній, так і в родинній дійсності. Автор не вигадав життя дитини, не наповнив його екзотикою і мандрами – він, як реаліст, правдиво «списав» його з народної дійсності. Виховний ідеал у творах Василя Свиди – етнічний. Виховні константи його творів (родина і рід – це важливо, материнство і праця – зміст життя, дитинство – святкова і світла пора, навчання у школі – запорука кращого майбуття) – це константи етнопедагогіки та загальнолюдської моралі, утілені автором на етнічному підґрунті, здатні послужити засобом виховання не одному поколінню.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Свида. Скульпура: Альбом. – К.: Мистецтво, 1987.
2. Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава, 1994.
3. Дубинин Н. П. Что такое человек. – М.: Мысль, 1984.
4. Кузьмінський А. І., Омеляненко В. Л. Педагогіка родинного виховання: Навч. посібн. – К.: Знання, 2006.
5. Стельмахович М. Г. Українська народна педагогіка: Навч.-метод. посібник. – К.: ІЗМН, 1997.

УДК 37.016:811.111' 27

КОСТЮК М. П.,
викладач англійської мови
Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна

СПРИЙНЯТТЯ ТА ЗАСВОЄННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ: ФАКТОРИ ВПЛИВУ НА ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ГОВОРІННЯ

Костюк М. Сприйняття та засвоєння англійської мови: фактори впливу на формування навичок говоріння. Стаття присвячена дослідженню основних факторів, які мають вплив на формування іншомовної компетентності студентів мистецьких навчальних закладів під час проходження навчальної пленерної практики із зарубіжними студентами.

Ключові слова: пленерна практика, мистецькі навчальні заклади, іншомовна компетентність, міжнародні студентські групи, умови життєдіяльності, іншомовне спілкування, психічний стан.

Костюк М. Восприятие и усвоение английского языка: факторы влияния на формирования навыков общения. Статья посвящена исследованию основных факторов, которые влияют на восприятие и усвоение языка, формирование иноязычной компетентности студентов искусствоведческих заведений во время прохождения пленэрной практики с международными группами.

Ключевые слова: пленэрная практика, учебные заведения, иноязычная компетентность, международные студенческие группы, условия жизнедеятельности, иноязычное общение, психическое состояние.

Kostiuk M. Determinants influencing on language perception and acquisition, training in communication skills. The article is devoted to the investigation of main determinants influencing upon language perception and acquisition, formation of foreign language competence of the students of artistic educational establishments during open-air training with international groups.

Keywords: open-air training, artistic educational establishments, foreign language competence, international students' groups, life conditions, foreign language communication, mental state.

© Костюк М., 2015

Постановка проблеми. Усе більше українських фахівців та студентів працюють чи навчаються за межами країни, де робоча мова спілкування – англійська. Найчастіше вона використовується співрозмовниками, у яких рідними мовами є інші. У зв'язку з цим, сьогодні у вищих навчальних закладах України студенти активно вивчають офіційну мову світу.

При мінімальній кількості годин, відведених на вивчення іноземної мови у ВНЗ (одне заняття на тиждень протягом семи семестрів), аудиторні заняття доводиться присвячувати в основному вивченню відібраного граматичного та лексичного матеріалу, тобто формуванню в першу чергу лінгвістичної компетенції, а також навчанню професійного читання. Дуже важко розвинути достатню усно-мовленнєву комунікативну та соціолінгвістичну компетенцію студентів у немовному ВНЗ, в умовах існуючого ВНЗ не слід забувати про поняття «комунікативної достатності» (цей термін було введено професором психології Пеєтором Тульвісте). «Коммуникативно-достаточное общение – это общение на иностранном языке, минимизированное по форме, лишённое стилистического разнообразия, языковой и информационной избыточности. По сути дела, под коммуникативной достаточностью понимается языковая краткость, выраженная по нормам определённого иностранного языка» [1: 66]. Лексичний та граматичний апарат зводиться до мінімуму з урахуванням цілей, комунікативних намірів, термінів та умов навчання.

Зміст дисципліни «Іноземна мова: англійська» визначається згідно з вимогами освітньо-професійних програм та програми English for specific purposes, рекомендованих Міністерством освіти і науки України (Лист Міністерства освіти і науки України № 14/18.2_481 від 02.03.2005 р.). В умовах інтеграції України до європейського та світового освітніх просторів швидко оновлюється зміст освіти, перш за все, виявляється в орієнтації навчальних планів та програм на набуття студентами основних іншомовних компетенцій і запровадженні у вищій школі нових освітніх стандартів. Питання формування іншомовної компетенції майбутнього митця, а саме іншомовного спілкування є недостатньо вивченим. Практика доводить, що для розвитку усного мовлення необхідно створювати для студентів реальне мовне середовище. Мова йде про аудіювання, перегляд відео, віртуальне та живе спілкування з іноземними студентами, навчальні практики за кордоном та зустрічі з учасниками міжнародних груп у мальовничих закарпатських рекреаційних околицях. Водночас прогресивні освітяни, мистецькі об'єднання та спілки наголошують на актуальності цієї проблеми у контексті забезпечення благополуччя та розквіту суспільства.

Проте недостатня теоретична база щодо психолого-педагогічних аспектів формування повсякденного іншомовного спілкування майбутніх митців та існуюча нагальність у вирішенні цього питання спонукали у нашому дослідженні звернутись до теми пошуку найбільш значущих факторів впливу на засвоєння англійської мови.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що теоретичне обґрунтування психолого-педагогічних засад підготовки фахівців до комунікативної та інноваційної діяльності розкриваються у працях багатьох вітчизняних та зарубіжних учених (І. Зязюн, І. Лернер). Теоретико-методологічну основу дослідження складають психолого-педагогічні положення про вплив соціокультурного середовища на розвиток особистості (Є. Верещагін, В. Костомаров); положення психолого-педагогічної теорії діяльності та розвитку особистості (Л. Виготський) [2]; психологічні концепції іншомовної комунікації (І. Зимня, І. Зязун); провідні філософські ідеї про взаємодію мов і культур (М. Бахтін, В. Гумбольдт). Питання про важливість іншомовної компетентності досліджувалося Міжнародним дослідницьким центром моряків [4], Університетом Північної Кароліни (США). Творче мислення, творчі та психічні стани митців, естетичні та етичні засади діяльності, притаманні митцям в моно- та багатонаціональних колективах, описано в дослідженнях І. Небесника, С. Коновець [3]. Разом із цим, вплив психічних станів митців у міжнародних пленерах на якість та швидкість опанування мови потребує вивчення.

Метою статті є викладення досліджених факторів, які впливають на іншомовну обізнаність та засвоєння мови студентами мистецьких навчальних закладів. Припускаємо, що на успішність іншомовної компетентності впливають різні психічні стани, притаманні митцям. Планується виявити інші фактори, які можуть впливати на формування навичок спілкування майбутнього художника.

Для вирішення поставлених завдань, досягнення мети і перевірки гіпотези дослідження використано комплекс методів: теоретичні – аналіз психолого-педагогічної, психолінгвістичної літератури, звітів та інших інформаційних ресурсів вузу з метою визначення теоретико-методологічних засад дослідження і з'ясування стану розробленості проблеми; узагальнення та систематизація основних теоретичних положень для визначення психолого-педагогічних факторів формування навичок спілкування майбутніх митців; емпіричні – анкетування, бесіда, педагогічне спостереження, тестування.

Виклад основного матеріалу дослідження. У навчанні англійської мови основний наголос ми робимо на продуктивні види мовлення (говоріння й письмо), проте інтегрований підхід повинен зберігатися до всіх видів мовленнєвої діяльності: 1) аудіювання (слухання–розуміння) – 25%, 2) читання – 25%, 3) говоріння – 25%, 4) письмо – 25%. Відповідно час, що витрачається людиною на різні види мовленнєвої діяльності, розподіляється приблизно так: аудіювання – 45%, говоріння – 30%, читання – 16%, письмо – 9% (див. схему).

Схема 1. Інтегрований підхід до чотирьох видів мовленнєвої діяльності та відповідність часу, який витрачається людиною на різні види мовленнєвої діяльності.

За Загальноєвропейськими рекомендаціями з мовної освіти (1998), успішному навчанню іноземної мови сприяють дев'ять факторів, такі як: «ясність презентації нового матеріалу; ентузіазм викладача; різноманітність діяльності у ході занять; поведінка, орієнтована на досягнення; прийнятний навчальний матеріал; визнання та стимуляція поглядів тих, хто навчається; відсутність критицизму; використання направляючих коментарів; керівництво відповідями тих, хто навчається» [7: 47]. Рада прагне покращити якість спілкування між європейцями з різною мовою та культурним підґрунтям. Адже покращення спілкування полегшує мобільність та більш прямі контакти, що, у свою чергу, веде до кращого розуміння і до тіснішої співпраці. У нашому випадку таке реальне спілкування особливо відбувається під час проходження пленерної практики з міжнародними колегами та студентами, коли життя на природі потребує не лише професійного, а й повсякденного спілкування.

Експериментально-дослідницька робота проводилась на базі вузу серед студентів 2, 3 і 4 курсів факультету декоративно-прикладного мистецтва, напрямку підготовки «Живопис» і «Дизайн» денної та заочної форм навчання. Практична реалізація завдань здійснювалась у два етапи: констатувальний і формувальний експерименти. У статті викладено результати першого етапу дослідження. Мета першого етапу (констатувального) – визначення факторів, що впливають на процес формування іншомовної компетентності студентів для підготовки їх до успішного повсякденного спілкування під час художньої практики з міжнародними представниками навчальних закладів, а також перевірка припущення про взаємозв'язок успішної комунікації на пленері в міжнародному середовищі з психічним станом митця.

Щодо існування факторів сприйняття та засвоєння мови, ми розділяємо їх у дві групи. До першої групи відносимо соціально-психологічні, до другої – психологічні.

Для розкриття змісту соціально-психологічних чинників, які допомагають засвоєнню соціального досвіду індивідом, що забезпечує його інтеграцію в суспільство, розглянемо особливості умов життєдіяльності митця. Ці особливості є характерними як для національного, так і для міжнародного середовища митця. Основними умовами життєдіяльності митця визначено: соціально-гігієнічні – цілодобовий режим роботи, монотонність, не завжди задовільні умови проживання, відсутність або перенасиченість умов для проведення дозвілля та відпочинку; соціально-психологічні – напруження або конфліктність у взаєминах між членами колективу і стосунках з близькими людьми, наявність дружніх стосунків із членами групи, специфіка спілкування у діловій і невимушеній атмосфері та на тлі різних релігійно-етнічних груп; антропогенні – втома від одноманітності, адаптація до життя на природі та в студії, напруження.

Зазначені особливості життєдіяльності членів колективу ведуть до формування специфічних психічних станів, притаманних саме митцям. Ці психічні стани суттєво впливають на характер комуніка-

ції (а інколи, навіть, призводять до її відсутності). Ми легко можемо співставити позитивні та негативні психічні стани, такі як подив і натхненність, зневіра та надія, апатія та бадьорість, нерішучість і активність, напруженість та розслабленість, збудження і спокій тощо. Зазвичай у побуті та звичних ситуаціях члени міжнародних груп, потрапляючи в незнайомі ситуації, виявляють достатню активність і впевненість у собі, однак, при напруженні в них можуть з'являтися втома, депресія, збої в роботі, змінюватися емоційний стан, погіршуватися стан здоров'я. Саме в таких різноманітних умовах проходять пленерну практику студенти мистецьких навчальних закладів.

Друга група чинників (психічні) є менш помітною ззовні, проте значущою. Психічний розвиток передбачає взаємодію умов, з якими індивід взаємодіє у ході становлення своєї особистості. Засновник психоаналітичної школи Зиґмунд Фрейд тлумачить психічний розвиток як пристосування, адаптацію індивіда до оточуючого, переважно ворожого середовища. З. Фрейд пропагував підхід до розвитку як адаптації до середовища, трактував рушійні сили психічного розвитку як завжди вроджені та несвідомі. Він також наголошував на прямому зв'язку інтуїції з творчістю, характеризуючи її як підсвідоме потаємне першоджерело будь-якого творчого процесу [3: 92].

Виходячи з умов психічного розвитку, з якими індивід взаємодіє у ході становлення своєї особистості, впливовими психічними факторами на сприйняття мови ми виділяємо такі – пам'ять, мислення, сприймання, увагу, становленням довільної організації діяльності, яка сприяє творчості. Знання цих умов дасть можливість зрозуміти ряд особливостей мистецької психології. Охарактеризуємо наступні впливові психічні фактори на сприйняття мови – мовленнєву пам'ять, мислення, сприймання, увагу, становлення довільної організації діяльності.

1. Для навчання іноземної мови важливим фактором є мовленнєва пам'ять. Мовленнєва пам'ять пов'язана з процесами осмислення, систематизації, встановлення логічних зв'язків, тому для цілеспрямованої роботи пам'яті важливим фактором є осмисленість, розуміння діяльності, яка виконується. Робота пам'яті базується на процесах запам'ятовування: довільного та мимовільного. Мимовільне запам'ятовування є генетично первинним порівняно з довільним і займає чимале місце у навчанні. Як підкреслюють психологи, мимовільне запам'ятовування буде ефективнішим за умови змістовності, осмисленості діяльності, що виконується. У структурі пам'яті мимовільне запам'ятовування поєднується з довільним. Згідно з результатами психологічних досліджень першокурсники можуть витримувати великі навантаження на механічну пам'ять, яка при цілеспрямованій діяльності може бути цілком продуктивною.

2. Успішність організації поетапного навчання залежить від урахування психофізіологічних та психологічних особливостей студентів 18-23 років. Як відзначають учені, у підлітковому віці (з 10 до 15 років) починається період найбільш інтенсивного розвитку мислення. Разом з тим зберігаються у структурі мислення наочно-образні компоненти. Поєднання наочно-образного мислення із зростаючою здатністю до абстрактного мислення та узагальнення і створює сприятливі умови для оволодіння іноземною мовою на різних етапах навчання.

3. Мислення тісно пов'язане з характером сприймання та відчуттями. Навчаючи іноземної мови як засобу спілкування, необхідно приділити велику увагу формуванню як зорового, так і слухового сприймання. У цей період ще активною є здатність сприймати велику кількість матеріалу, засвоєння якого взагалі потребує чимало часу та зусиль. Необхідно також відзначити, що сприйняття мовлення ґрунтується не лише на сенсорних, але й на моторних компонентах. Це означає, що формування бази сприймання іноземної мови потребує функціонування мовленнєворухових подразників. Отже, навчання сприймання іншомовного мовлення повинно бути тісно пов'язане з повторенням, відтворенням матеріалу, який необхідно засвоїти.

4. Успішність роботи пам'яті залежить від емоцій, а джерело емоцій – це дійсність, участь у цікавій та осмисленій діяльності, що пов'язана з потребами особистості. Отже, у навчанні іноземної мови необхідно враховувати потреби студентів, їх інтереси, життєвий досвід, що підвищує їх емоційний тонус, стимулює до активної роботи. Необхідно відзначити, що позитивний емоційний стан добре впливає на процеси засвоєння навчального матеріалу.

5. Важливим фактором у процесі навчання є увага на заняттях, від якої залежить результат навчальної діяльності. Як відомо, вихідним моментом у вивченні іноземної мови є мимовільна увага. У процесі виховання та навчання розвивається довільна увага, яка передбачає застосування вольових зусиль для вирішення конкретних завдань та досягнення поставлених цілей. Мимовільна увага обумовлена інтересом до предмета, до певної діяльності. Це означає, що навчальна діяльність має бути цікавою та вмотивованою. Організація саме такої діяльності на занятті дає можливість максимально використати потенціал мимовільної уваги, а також розвивати довільну увагу. Серед характеристик уваги психологи визначають її стійкість, вибірковість, обсяг. Суттєвою особливістю початкового періоду оволодіння є те, що тут по-особливому діє навчальна (пізнавальна) мотивація. На початковому етапі вступають в силу закони забування, які активно діють, коли студенти, будучи учнями, вже вивчили значний матеріал, а далі інформація продовжує поступати нова. Все, що повторюється – нове, і воно не вступає в протиріччя зі старим. І хоча сильний вплив на цьому етапі має рідна мова, проте ще мало проявляється міжмовна інтерференція.

При навчанні спілкування іноземною мовою необхідно враховувати досвід соціальної комунікації студентів, слабкий розвиток психологічних механізмів. Щодо рівня комунікативного розвитку на рідній мові, то на цьому ступені має місце ускладнення усних та писемних висловлювань, збільшен-

ня їх обсягу. Підбір мовних засобів, способи формування та формулювання думки стають предметом усвідомлення студентів. Психологічні дослідження показують, що молодь цієї вікової групи схильна до самостійної творчої роботи, проте в більшості випадків мовленнєва діяльність носить «наслідувальний», репродуктивний характер.

Найбільш широко застосовуються малюнки, аплікації, предмети, макети, діапозитиви, схеми, таблиці, роздавальний матеріал у вигляді фонограми різних типів, електронні презентації, аудіо-візуальні засоби навчання. Стимулюючим фактором активності є вдале застосування, поєднання різних прийомів роботи.

Серединне положення унікальної української території на європейському континенті вплинуло на відкритість українців до інших культур. Формуючи соціокультурну країнознавчу компетенцію у процесі вивчення мови, що містить знання про культуру країни, мова якої вивчається, знання історії, географії, економіки, державного устрою, особливостей побуту, традицій, неможливо сформувати мовленнєві уміння без оволодіння мовним матеріалом (фонетичним, лексичним, граматичним). Але лише знання мовного матеріалу не забезпечить формування мовленнєвих умінь, необхідні ще й навички володіння цим матеріалом.

Зауважимо, що предметом нашого дослідження є саме іншомовна комунікація в умовах роботи на пленері з міжнародними колективами. З цією метою нами було проведено індивідуальне опитування серед студентів, які проходили практику у міжнародних групах. Загалом було задіяна група 30 студентів. Згідно з навчальними планами, студенти здають звіт з практики, тому додатковими питаннями були питання про їх труднощі й успіхи у повсякденному спілкуванні з членами груп. Усупереч нашим сподіванням, індивідуальні бесіди зі студентами підтвердили думку про романтизм людей цієї спеціальності, притаманні їм оптимізм, цілеспрямованість та успіх.

Студенти не згадували деякі психічні й емоційні стани, що вважаються характерними для митця. Серед проблем відзначали відмінності в культурних звичаях і традиціях, релігійні відмінності, розслаблення, стреси і депресію та вікові відмінності. Проведення індивідуальних бесід надало можливість узагальнити фактори успішного спілкування в багатонаціональному колективі. Було складено анкету і проведено анкетування всіх студентів, котрі мали досвід пленерної практики як в іноземних, так і в національних вітчизняних закладах.

Додатково було проведено опитування:

– готовність до зміни оточення. 10 % опитуваних показали від 1 до 10 балів (середня пристосованість) та 90 % – більше 20 балів (схильність до легкої зміни оточення). Відомо, що сама професія митця передбачає роботу, не пов'язану з швидкою зміною обставин, ризиком для здоров'я (окрім негативних звичок – вживання алкоголю, наркотиків тощо). Проте ті, хто не був у полоні нереалізованих задумів та мрій, не був учасником екстремальних подій долі, усе ще готові до незвичних, неординарних, символічних дій та вчинків (як це взагалі і характерно для професії митців). Оскільки студенти – це молоді люди, які здебільшого прийшли у вищий навчальний заклад за покликанням та готові до ризику і стресу, вони описують стресові ситуації з часткою романтичного сприйняття, і ці ситуації не вказуються ними як вагомі чинники формування успішної комунікації;

– визначення потреби в спілкуванні. 70 % опитуваних набрали 14-18 балів (нормальна комунікабельність, допитливі, мають бажання слухати співрозмовника, терплячі в спілкуванні, відстоюють свою точку зору, йдуть на контакт із малознайомими людьми, не люблять галасливих компаній), 20 % опитуваних – 9-13 балів (це стосується тих, хто є досить комунікабельним, любить висловлюватися з різних питань, прагне до нових знайомств, запальний, є недостатньо терплячим). 10 % опитуваних виявились занадто комунікабельними. Вони будь-яку справу не завжди доводять до завершення. Як бачимо, усі опитані студенти взагалі не мають проблем з комунікацією. Проте, як свідчать результати опитування про спілкування в міжнародному колективі, ті ж самі студенти вказували на те, що вони не мали достатньо знань з іноземної мови повсякденного спілкування та не могли спілкуватися через невміння спілкуватися у вимушеній ситуації. Їм більш комфортно було побути наодинці із звуками природи, аніж спілкуватися з кимось іншою мовою.

Узагальнивши отримані результати усного та письмового опитування студентів, ми виявили 10 основних чинників, які ускладнювали повсякденне спілкування студентів на пленері. На основі отриманих результатів ми запропонували студентам здійснити їх оцінку за десятибальною шкалою. Основними чинниками, що ускладнювали спілкування студентів були:

1) культурні та територіальні відмінності (6 балів);

2) релігійні та етнічні відмінності (9 балів);

3) не дуже комунікативний по натурі (6 балів);

4) не знаходжу спільних тем із старшими колегами (5 балів);

5) депресивний, песимістичний стан (1 0балів);

6) невміння висловити свої емоції і почуття (4 бали);

7) втома та напруження (8 балів);

8) надаю перевагу самотності (4 балів);

9) відчуваю нестачу знань професійної іноземної мови (6 балів);

10) відчуваю нестачу знань іноземної мови повсякденного спілкування (7 балів).

Як бачимо, найбільш вагомими чинниками, які мали негативний вплив на іншомовне спілкування, були: нестача знань іноземної мови повсякденного спілкування (7 балів); втома (8 балів); культурні та територіальні (6 балів), релігійні й етнічні відмінності (9 балів); песимістичний стан (10 балів). У складі групи перебували представники 6 різних національностей, однак цей факт не погіршував сто-

сунки між членами колективу, а навпаки допомагав їх згладжувати. Зі слів американського професора Тоні Лейна та ін., чим більшим є етнічне розмаїття членів колективу тим нижчим – рівень дискримінації й етнічних розбіжностей [3: 41]. Отже, для досягнення успішного повсякденного спілкування майбутнім митцям стає актуальним отримання навичок відповідного міжнаціонального спілкування, знань специфіки культури та побуту, особливостей менталітету митців іншої національності. Основу успішної роботи багатонаціональних колективів, складає забезпечення того, щоб усі мали елементарні знання якоїсь однієї спільної мови. Це сприятиме більш якісному проведенню різних соціальних заходів, а також формуванню антирасистського світогляду та вмінню жити і працювати в мультикультурному середовищі.

Висновки. На основі викладеного матеріалу фактори засвоєння мови поділяємо на дві групи. До першої групи відносимо соціально-психологічні фактори, за яких важливою умовою є усвідомлення релігійних, культурних і вікових розбіжностей. Вони демонструють специфіку формування навичок говоріння через високу здатність українців до асиміляції культурних зв'язків зовнішнього походження та соціальні зв'язки суспільства з культурою. Друга група факторів – психічні – є не такою помітною ззовні, але значущою. Зазначені фактори формування успішного засвоєння мовної комунікації будемо використовувати у подальшому як критерій відбору лексичного мінімуму та видів вправ, які можна рекомендувати при навчанні усного мовлення студентів немовних ВНЗ в умовах стислої програми та невеликої кількості аудиторних годин.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямку: планується провести другий етап дослідження, а саме – формувальний експеримент. З цією метою буде організована експериментальна та контрольна групи; планується відібрати лексичні одиниці, а також змоделювати тренінги та рольові ігри, де будуть враховуватися психологічні аспекти повсякденного спілкування. Такий підхід до підбору лексичного мінімуму не є єдиним, але він може виявитися доцільним для цієї специфічної професії. Ми зможемо відповісти на запитання, як навчити успішно спілкуватися при такому найменшому співвідношенні говоріння серед 4 видів мовленнєвої діяльності аудиторних занять та вивести студентів на рівень професійного спілкування серед митців різних національностей, різних культур і релігій, різного віку та різних характерів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тульвисте П. Культурно-историческая природа вербального мышления. – [Електронний ресурс] / Тульвисте П. – Режим доступу: http://psychology-online.net/articles/doc-815.html. – Загол. з екрану. – Мова рос.

2. Выготский Л. Психология искусства // Л. С. Выготский – М.: 1997 – 379 с.

3. Коновець С. Естетичні та етичні засади оптимізації професійної діяльності викладачів образотворчого мистецтва вищих навчальних закладів:посібник / С. В. Коновець. – Кіровоград: ІмексЛТД,2013. – 148 с.

4. Лурия А. Психология как историческая наука (к вопросу об исторической природе психологических процессов) // История и психология. – М.: Наука, 1971. – С. 36-62.

5. Побідаш А. Ю. Особливості структурних компонентів життєстійкості моряків, які перебували у піратському полоні / Побідаш А. Ю. // Проблеми сучасної психології : збірник наукових праць КПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України / під ред П. С. Атаманчук. – Кам'янець-Подільський, 2012. – Випуск 15. – С. 502–510.

6. Lane, T. Transnational Seafarers Communities / Prof. Tony Lane, Dr. Erol

Kahveci, Dr. Helen Sampson. – Cardiff : Seafarers International Research Centre, Cardiff University, 2001. – P. 41.

7. Modern Languages: Learning, Teaching, Assessment. A Common European Framework of Reference /Council of Europe Educational Commitee. – Strasburg, 1998. – 224 p.

УДК 37: 09 (477.87) “17”

ФЕДОРАНИЧ В. Ю.,
викладач Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі Закарпатського художнього інституту,, м. Ужгород, Україна

РОЗВИТОК ОСВІТИ НА ЗАКАРПАТТІ У XVIII СТ. У СВІТЛІ РУКОПИСНИХ ДОКУМЕНТІВ

В. Федоранич. Розвиток освіти на Закарпатті у XVIII ст. у світлі рукописних документів. У статті проведено аналіз «Інструкції про порядок навчання в Мукачівській єпархіальній школі» 1776 р., а також вперше вводяться у науковий обіг ряд документів, які відображають стан освіти на території історичної Мукачівської єпархії у XVIII ст.

Ключові слова: народна школа, національна свідомість, граматика, рецензія, буквар, кириличні документи.

Федоранич В. Развитие образования в Закарпатье в XVIII в. в свете рукописных документов. В статье проведено анализ «Инструкции о порядке обучения в Мукачевской эпархиальной школе» 1776 г., а также впервые вводятся в научный обиход ряд документов, которые и отображают состояние образования на территории исторической Мукачевской эпархии в XVIII в.

Ключевые слова: народная школа, национальное сознание, грамматика, рецензия, букварь, кириличные документы.

Fedoranych V. Development of Education in Transcarpathia in the XVIII century in the light of handwritten documents. The article analyzes the «Instruction on the procedure of learning at Mukachevo Diocesan School» in 1776 and listed a number of documents, which were first introduced in a scientific revolution, and reflect the state of education in the history of Mukachevo eparchy in the XVIII century.

Keywords: public school, national consciousness, grammar, review, primer, Cyrillic documents.

© Федоранич В., 2015

Постановка проблеми. У XVIII ст. особливої актуальності набуває питання освіти населення, у цьому значну роль відігравало відкриття народних шкіл. Звісно, питання освіти стало актуальним не тільки у XVIII ст., бо і значно раніше воно було дуже гострим. На території України це знайшло свій спосіб реалізації у формі виникнення народних шкіл за прикладом Львівської братської школи, а пізніше Луцької. Порядок навчання у цих закладах регламентувався статутом Львівської братської школи «Порядок шкільний» (1586). Важливо звернути увагу на те, що вже у цьому положенні відображається вплив гуманістичних поглядів на порядок та принцип навчання. Зокрема, значна увага приділялася не тільки навчанню, але і питанню виховання та моральності. Учитель повинен був являти зразок високоморальної поведінки; на почесних перших лавах у школі рекомендувалося садовити найкращих учнів, «навіть коли б вони були дуже вбогі». Обмежувалося застосування тілесних покарань. [24: 626-650]

Мета дослідження: Питання освіти на Закарпатті до середини XVIII ст. детально не вивчено, хоча до нього зверталися автори у «Нарисах історії Закарпаття. Том I» [6: 436] Однак навіть побіжний погляд на візитаційні протоколи єпископа Михайла-Мануїла Ольшавського 1750-1751 рр. дає підстави говорити, що значна частина духовенства залишалася малограмотною. У такій ситуації стало гострим питання освіти руського населення у контексті становлення національної самосвідомості центральноєвропейських народів. Це зумовлювало потребу у проведенні освітніх реформ на державному рівні. Такою і стала освітня реформа в імперії Габсбургів у кінці XVIII ст., яка визначила напрямки розвитку як нових типів шкіл, так і вдосконалення старих, пристосовуючи їх до тогочасних умов. Основні принципи нової шкільної системи Австрійської імперії викладено у двох важливих документах – «Ratio educacionis» (1777) та законах середини 1780-х років про введення обов’язкового навчання дітей рідною мовою з 6 до 12 років і визнання рівноправності усіх конфесій.

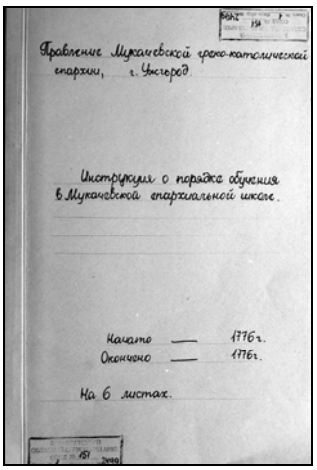
Виклад основного матеріалу. Розвиток шкільництва у XVIII ст. зумовив появу на території історичної Мукачівської єпархії букварів, перший з яких «Буквар языка славенська», виданий у 1699 р. у Трнаві за сприяння єпископа Йосипа Декамеліса для навчання руського населення [20: 118]. Однак політична та економічна ситуація кінця XVII – першої половини XVIII ст. не була сприятлива для розвитку освіти на Закарпатті.

Своєрідним початком відчутних змін у стані освіти вважаємо середину XVIII ст. Саме у 1744 р. єпископом Михайлом-Мануїлом Ольшавським було відкрито двокласну школу в Мукачеві. Можна припустити, що з цим пов’язано видання у Коложварській типографії 1746 р. праці «Elementa puerilis institutionis in lingva Latina. Начало письмен дѣтем к наставленїю на латинскомъ языкѣ». Тобто, це один із перших двомовних (латинсько-церковнослов’янських) підручників, який містив алфавіт, правила читання, молит-

ви, заповіді, основи катехізису, основи лічби. З метою організації нових шкіл єпископ звертається до імператриці Марії-Терезії (Звернення Мукачівського єпископа Ольшавського до австрійської імператриці про організацію єпархіальних шкіл. Ці старання призвели до певних зрушень, й у 1763 р. виходить Декрет австрійської імператриці Марії-Терезії про дозвіл на відкриття типографії і нових шкіл на території володінь графа Шенборна. Про розуміння державою ролі освіти свідчать й «Договір керівництва м. Дорог (зараз Гайду-Дорог, Угорщина) з учителем Райковичем Георгієм про навчання дітей у школі» та «Інформація про відкриття нових і стан старих єпархіальних шкіл».

Своєрідним відображення стану освіти в краї XVIII ст. є ряд відомих документів Державного архіву у Закарпатській області, та ще не представлених для широкого наукового загалу і які, даною працею, вводимо вперше у науковий обіг. Особливо цікавими з огляду на тему нашого дослідження є граматики та рецензії на них, букварі, програми навчальних дисциплін, підручники. Переважно ці документи відображають головні питання, які викликали інтерес у часі поширення ідей просвітництва, зокрема, питання історичної свідомості та ширення освітнього рівня серед населення. У цій статті тільки побіжно перерахуємо наступні документи:

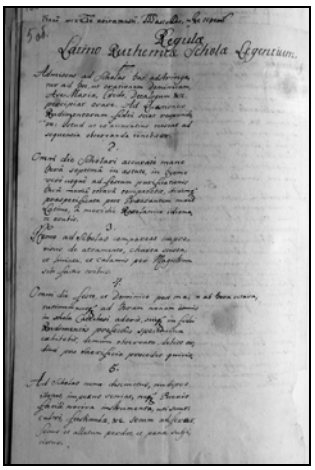
- рецензія Павла Гакга на підручник «Граматика» монаха Іоанна Ієрохима для молодших класів;
- історична довідка про походження та розселення русинів;
- декрет австрійської імператриці Марії-Терезії про видачу дозволу на відкриття у м. Кароль типографії з латинськими і слов'янськими шрифтами;
- розпорядження канцелярії Пожонської королівської ради про забезпечення греко-католицьких приходів церковною літературою домашнього видавництва;
- листування Пожонської королівської ради про випуск букваря для єпархіальних шкіл;
- розпорядження Пожонської королівської ради про організацію приходських шкіл;
- інструкція про відкриття молодших класів гімназії для монахів у Марія-Повчі;
- зобов'язання державних установ і поміщиків про організацію шкіл у Марія-Повчі та Мукачеві;
- лист жупана Каролі Антонія про велику турботу єпископа Бачинського про Унгварську гімназію;
- справа про дозвіл на друкування «Катехизису» для греко-католиків на руській та румунській мовах;
- лист архієпископа Іоанна Пастелія про видання «Біблії» на слов'янській мові;
- лист Пожонської королівської ради про видання «Катехізису» на слов'янській, угорській та німецькій мовах;
- листи директора національних шкіл в м. Надь-Кароль про забезпечення підручниками на руській мові;
- критика на виданий у Відні руський буквар;
- лист мараморського вікарія Георгія Кесеш про відкриття шкіл в м .Хуст, Тячево, Вишково;
- справа про забезпечення церков і шкіл книгами і підручниками;


Правленіе Мукачевской греко-католической епархіи, г. Ужгород.

Инструкция о порядке обученія в Мукачевской епархіальной школе.

Начато — 1776 г.
Окончено — 1776 г.

На 6 листах.


Regula Latine Ruthenica Scholae Legentium.

- критика каноніка Жеткея Андрія на книгу «Катихизис або наука православно-християнська».

Окремо зупинимося на одному з цих документів, а саме на «Інструкції про порядок навчання у Мукачівській єпархіальній школі». Документ уже потрапляв у контекст наукових зацікавлень, зокрема, до нього звертався М. Лелекач у праці «Мукачевська богословська школа (1744-1776)» у 1945 р. Дослідник брав джерело з метою вивчення історії самої школи. Разом з тим документ слід розглядати не тільки з історичної точки зору, але також з позиції теологічних та мовознавчих досліджень.

Наводячи вперше повний кириличний текст документу, розглядаємо його з мовознавчої точки зору та запрошуємо до вивчення зацікавлених дослідників історії церкви, шкільництва, теологів. Цей документ є двомовний і складається з 11 пунктів правил, написаних церковнослов'янською мовою, та паралельних текстів – латинською. В інструкції наведено порядок навчання, розклад, вказуються терміни складання іспитів та інші дані, пов'язані з навчанням, практикою та поведінкою учнів. Перші три пункти стосуються питання знань при вступі, а також документального підтвердження особи. 4-5 пункти містять докладну інформацію про порядок теоретичного навчання та диспути, розклад занять, 6, 7, 8 та 9 параграфи містять інформацію про принципи практичної підготовки учнів. 10-11 пункти інструкції стосуються порядку випуску учнів школи.

Отже, зупиняємося на детальному розгляді кириличної частини документу. У преамбулі вказується на основоположника новоствореної школи – єпископа Михайла-Мануїла Ольшавського, мету відкриття школи «Всяк ов оучилищу Мукачовском хотяша науку правную слухати, й у своє время сану священническаго ся сподобити»

П. 1 вказує на необхідність належних знань при вступі до школи: «Приходяша оу оучилище, добро читати скоро, писмо писати, наипачеже й Прокимены, Тропары, Славны Стихиры й некоторый подобна добро спѣвати має знати, єяже аще небуде знати, оу оучилище не может вийти».

П. 2 акцентує на необхідності підтвердження стану «су правильнаго й свободнаго ложа єстъ рождени», надання завіреної печаткою метрики та підкрес-

лює власноручний підпис у документі: «Метрику йли йноє свидѣніє из собов да принесетъ», «иже сія свѣденіе даст власнов руков подписаны». У цьому параграфі вжито такі народні розмовні форми, як лѣто, мѣсяць, день, даст власнов руков подписаны, вугодованы.

П. 3 вказує на необхідність підтвердити «свѣдинія о своем честном житїю яко попович, йли йншый свободникъ» та наявність «попеченїє повинен будетъ ймѣти». Ці відомості також повинні «свѣдиніе оу время собраного цѣлого Собору, при пристоянїю всѣхъ духовных, да проситъ да бы архидїакон, йли намhсник су иншыма двома, от старѣйших на нєм власнов руков подписаный были, писанїє же свое печатїю оутвердили». Примітка на полі акцентує, що у випадку наявності дружини необхідно вказати її походження: «Супружницю правильную ли имѣетъ, єю же от сана девическаго, йли вдовического поял естъ». Як і в попередньому пункті звертають на себе увагу простомовні форми: власнов руков, свободник.

П. 4 наголошує на необхідності ведення записів, старанного вивчення й обговорення матеріалу «чисто й читателно себѣ писати оумозрітелнѣ испытати, умноже создатилиѣ, вуоучити назначеное сѣдалище, й коло втом часі отправити, нанегоже повеленїе приймет. Повседневнѣ пред себѣ назначеным десятиначалником, оу наоуцѣ преоуспѣнїіа своєго чрез вопросы, й отвhты пользу провказати». Цікавою є форма «коло в том часі отправити» – тобто, предбачається ведення дискусії.

П. 5 називає учнів школи «Сѣдалникы, Колесникы, Десятоначальникы» відповідно від терміну навчання, їх обов'язки «по проферовом оумствованїю оуложены кромh всякаго лицѣзринїіа якобы кйждо на вопросы отвѣтъ даст, повседневныѣ писмено професорови отповестя».

П. 6 – це своєрідний розклад навчання, наголошується на необхідності поділу годин навчання зранку та після обіду «часы оубо тый сице раздѣлены мают быти», для кожного року навчання подано тривалість та назва дисципліни, а також форма навчання. Так, початок навчання встановлюється «в оучилище рано часу осмаго, по пополудню часу втораго кйждо да приходит». Окрім того, вказано форми проведення навчальних занять: «Рано от часу осмаго даже до часу девятаго да будет от Богословїи краснописаныїе, по писанїи же толкованїе, от часу девіатаго, даже до полдесіатаго дабудет при престоянїіе. Професоровом из прежде толкованно Богословскай наоукы сѣдалище», «Колесникы их тожде наоукы коло да творіат», тобто, мова йде про спосіб засвоєння матеріалу в групі, обговорення вивченого. Привертають увагу такі слова, як *пополудне, кйждо* – розмовні форми, введені до тексту.

П. 7 надає настанови щодо неділі та святкових днів: «День неделный, й святечный кйждо без усякаго пеащеванїіа на оутрню да приходит», порядок проведення Богослужіння, правила поведінки та обов'язки учнів школи у церкві: «всѣ чинно пѣюща Стихиры в церков да вийдут».

П. 8 регламентує проведення Богослужінь: «оутрніа, й служба от новосщенных иеревъ по цѣлом церковном правилѣ будетсыа от правовати, на которую подобнымъ образом іако оу неделю всѣ приспѣти должны будутъ».

П. 9 передбачає, що учні училища повинні «кождаго мѣсяціа в єдин день всѣ назначенныи на наказ из матерїй той юже Професоръ оуложит, оу оучилищу при всѣхъ предстоянїю казанїє сотворіат» Окрім того «Дїяконы такожде кождой неделѣ, й свіата, як оу Мукачевской, Росвиговъской, й Подгоріанской церкви такъ и пуд городом катехизацїю оучиніат. Поддїаконы оуто кождаго свіата, й неделѣ до оутрни даже дослужбы, єдныїи между Ірмолойниками, другый между малыма читати оучащимисіа наоуку християнскую предложат».

П. 10 вказує на порядок сповіді та причастя: «сповѣдь стую су причастїєм всіє времіа кйждо да прийме», а також звертає увагу на вихід учнів за межі школи.

П. 11 подає інформацію про успішне закінчення навчання «по стязанію всеобщом иєжє кйждого року двакраты будет, оу мѣсяцѣ мартѣ, й Іюлию доброє свѣдѣнїє своє наукы провкаже. Мирянин за благословенїєм Архіпастырскым може свѣдѣнїє из оучилища просити»; висвячення та пошук можливого місця служіння. Рекомендується надати інформацію, чи місце, на яке претендується, є вільним, а окрім того також, говорячи сучасною мовою, економічний стан можливої парохії. Окрім цього, міститься інформація про порядок відвідування дому та повернення до школи «іако отходя за благословенїємъ додому аще не вовратися на часі себѣ назначенны оу оучилище боле не буде приятый» та неможливість отримати священичий сан без належного благословіння.

Після тексту на латинській мові на ст. 12 документ містить кириличний запис, у якому наголошується, що тільки грамотний попович чи вільний може читати Ірмолой. Також наголошується на необхідності щоденно двічі вправлятися у письмі, щотижня подаючи для розгляду результати вправ настоятелю. Щонеділі та у свято разом «В недѣлю, й оу сто совокупившисіа из чтущими заповѣдь четвертую всякъ да соблюде. Иниіа еже блюсти іакъ богословам, так й читательником оу ихъ заповѣдех повилѣваесіа Ірмолосты також де опасно да сохраніа».

Незважаючи на те, що питання Мукачівської школи 1744 р. досліджувалося багатьма дослідниками, як бачимо з наведених документів, які майже не відомі широкому науковому колу, цей пласт потребує ґрунтовного дослідження. Зокрема, особливої уваги вимагають документи, які відображають розуміння власної історії та принципів ширення освіти в краї, що характерно для Просвітництва.

Висновки і перспективи. Вищепроаналізована «Інструкція про порядок навчання у Мукачівській єпархіальній школі» містить правила прийому, навчання та випуску. Документ свідчить про велику увагу наставників школи до претендентів на навчання. Зокрема, вимагається знання письма, довідку про достовірність інформації про особу-претендента та обов'язкове підтвердження достовірності цієї інформації. Наведені пункти охоплю-

ють дворічний термін навчання, де передбачено не тільки лекції, а й також форму колективного обговорення і практичного застосування отриманих знань. Це дає підстави стверджувати, що Мукачівська школа використовувала передові на той час методи та форми навчання. На практиці демонструвалися як знання простопінія під час недільних та святкових служб, так і теоретичні богословські знання під час обов'язкової катехизації у часі Великого Посту безпосередньо в Мукачівській, Росвигівскій, Підгорянській і Пудгородській церквах. Окремо вимагалося вміння навчити дітей читанню та простопінію після утренні у церкві. Окрім того, можемо стверджувати, що до Мукачівської школи міг вступити тільки попович або вільний юнак, який до того часу мав певну підготовку. Це заперечує звинувачення егерського єпископа Барковція, що мукачівський єпископ Михайло-Мануїл Ольшавський через навчання позбавляє поміщиків їхніх кріпаків [19: 62]. Інструкція містить також значну кількість просторічних лексичних одиниць, тобто, свідчить про вплив народної мови на офіційну книжну.

Документ є важливим для розуміння розвитку та функціонування освіти у краї у XVIII ст. Саме зростання освіченості серед священиків та дияконів зумовило появу великої кількості рукописних богослужбових книг, яких надзвичайно бракувало на Закарпатті. Таким чином, поява окремих переписувачів стала наслідком помітних освітніх змін, що відбувалися на території історичної Мукачівської єпархії. Одночасно півце-учителі стали носіями освіти, національної свідомості та моральності.

ЛІТЕРАТУРА

1. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп.1. – Спр. №1456, 24.10.1755 Декрет австрійської імператриці Марії-Терезії про видачу дозволу на відкриття у м. Кароль типографії з латинськими і слов'янськими шрифтами. – 1 арк.

2. ДАЗО. – №151. – Оп.1. – Спр. №1867, 1763 Декрет австрійської імператриці Марії-Терезії про дозвіл на відкриття типографії і нових шкіл на території володінь графа Шенборна . – 1 арк.

3. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №1922, 12.01.1764 Договір керівництва м. Дорог з учителем Райковичем Георгієм про навчання дітей у школі. – 2 арк.

4. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. № 1635, 1760 Звернення Мукачівського єпископа Ольшавського до австрійської імператриці про організацію єпархіальних шкіл. – 3 арк.

5. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. № 2573, 31.01.1777-18.11.1777 Зобов'язання державних установ і поміщиків про організацію шкіл у Марія-Повч та Мукачеві. – 9 арк.

6. І. М. Гранчак, Д. Д. Данилюк, Е. А. Балагурі, В. І. Ілько, Г. В. Павленко, В. В. Пальок Нариси історії Закарпаття. Том І (з найдавніших часів до 1918 року). – Ужгород, 1993. – 436 с.

7. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №2497, 20.10.1776 Інструкція про відкриття молодших класів гімназії для монахів у Марія-Повч. – 6 арк.

8. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №953, 1747 Історична довідка про походження та розселення русинів. – 12 арк.

9. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №1222, 1750 Історична довідка про походження, розселення та віросповідання русинів. – 35 арк.

10. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №2094, 07.03.1768-25.11.1768 Інформація про відкриття нових і стан старих єпархіальних шкіл. – 19 арк.

11. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. № 3452, 10.02.1786 Критика каноніка Жеткей Андрія на книгу «Катихизис або наука православно-християнська». – 4 арк.

12. ДАЗО. – Ф.№151. – Оп. 1. – Спр. № 2854, 1780 Критика на виданий у Відні руський буквар. – 6 арк.

13. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. № 2683, 1778 Лист архієпископа Іоанна Пастелія про видання «Біблії» на слов'янській мові. – 2 арк.

14. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №2679, 26.06.1778 Лист жупана Каролі Антонія про велику турботу єпископа Бачинського про Унгварську гімназію. – 2 арк.

15. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. № 2867, 20.07.1780 Лист мараморошського вікарія Георгія Кесеш про відкриття шкіл в м.Хуст, Тячево, Вишк. – 2 арк.

16. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №2779, 11.03.1779 Лист Пожоньської королівської ради про видання «Катехізису» на слов'янській, угорській та німецькій мовах. – 2 арк.

17. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп.1. – Спр.№2855,15.05.1780-20.11.1780 Листи директора національних шкіл в м. Надь-Кароль про забезпечення підручниками руською мовою. – 6 арк.

18. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. № №2222, 10.01. 1771-02.05.1771 Листування Пожоньської королівської ради про випуск букваря для єпархіальних шкіл. – 33 арк.

19. Лучкай М. Історія карпатських русинів // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1992. – Т.18. – С. 62.

20. Мольнар М. Словаки і українці.Причинки до словацько-українських літературних взаємин з додатком документів. – Словацьке педагогічне видавництво в Братіславі. Відділ української літератури в Пряшеві,1965. – С.118

21. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №1061,08.09.1648 Рецензія Павла Гакга на підручник «Граматика» монаха Іоанна Ієрохима для молодших класів. – 1 арк.

22. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №1457, 12.06.1755 Розпорядження канцелярії Пожоньської королівської ради про забезпечення греко-католицьких приходів церковної літературою домашнього видавництва. – 2 арк.

23. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №2923, 7.2.1781 Розпорядження Пожоньської королівської ради про організацію приходських шкіл. – 4 арк.

24. Сірополко С. Історія освіти в Україні.- К., Наук. думка, 2001. – С. 626-650

25. ДАЗО. – Ф. №151. – Оп. 1. – Спр. №2684, 26.06.1778-23.10.1778 Справа про дозвіл на друкування «Катехизису» для греко-католиків на руській та румунській мовах. – 6 арк.

26. ДАЗО. – Ф.№151. – Оп. 1. – Спр. № 2982, 12.3.1781-19.11.1781 Справа про забезпечення церков і шкіл книгами і підручниками. – 25 арк.

27. Лелекач М. Мукачевська богословська школа (1744-1776). – Унгвар, 1945.

УДК 378 (477)

ТЕЛІГА С. В.,
асистент кафедри образотворчого мистецтва Закарпатського художнього інституту, аспірант УжНУ, м. Ужгород, Україна

БОЛОНСЬКИЙ ПРОЦЕС В УКРАЇНІ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Теліга С. В. Болонський процес в Україні: тенденції розвитку. У статті розглянуто сучасні тенденції розвитку вищої освіти України в контексті адаптації до Болонського процесу. Проаналізовано динаміку змін у сфері вищої освіти, пов'язаної з провадженням вимог Болонського процесу.

Ключові слова: Болонський процес, вища освіта, модернізація.

Телига С. В. Болонский процесс в Украине: тенденции развития. В статье рассмотрены современные тенденции развития высшего образования Украины в контексте адаптации к Болонскому процессу. Проанализирована динамика изменений в сфере высшего образования, связанной с осуществлением требований Болонского процесса.

Ключевые слова: Болонский процесс, высшее образование, модернизация.

Telyha S. Bolonskyi process in Ukraine:trends of development. The article examines current trends in higher education in Ukraine in the context of the adaptation to the Bologna Process. The dynamics of change in higher education, incurred before the Bologna process.

Keywords:The Bologna process, the higher education modernization.

© Теліга С. В., 2015

Постановка проблеми. Вища освіта є системою, що розвивається. Кожне нове століття, досягнення науки і практики формують щодо неї багато вимог, які послідовно змінюються. Зрозуміло, що цей процес не може змінюватися самостійно. Сьогодні світова спільнота здійснює активний пошук нової концепції освіти, осмислення її соціальної ролі і функцій в суспільному житті, її структурної реорганізації. Головне питання, полягає в тому, наскільки освіта задовольняє на сьогодні потреби особи і суспільства, яка її соціальна ефективність.

Розв'язання цієї проблеми знаходиться в руслі вирішення проблеми інтеграції України в єдиний європейський освітній простір, який отримав формальний вираз у так званому Болонському процесі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Значний внесок у висвітлення та розуміння основних положень Болонської системи та їх адаптації до вітчизняної вищої освіти зробили В. Кремень, В. Андрущенко, В. Грубінко, Я. Болюбаш, В. Журавський та інші дослідники. Актуальними є й позиції зарубіжних дослідників, які висвітлюють специфіку реалізації Болонського процесу в освітньому просторі західноєвропейських країн, США і Росії. Серед них звернемо увагу на праці Б. Броке-Уотне, Г. Веррі, В. Касевича та інших. Навколо цього питання й до тепер тривають дискусії, висловлюються різні думки та погляди щодо майбутньої вищої освіти.

Головною **метою статті** є розкриття сутності Болонської системи та шляхи її вдосконалення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Україна приєдналася до Болонського процесу в травні 2005 року, коли міністр освіти України Станіслав Ніколаєнко в Бергені підписав Болонську декларацію.

Болонський процес – процес зближення і гармонізації систем освіти країн Європи в рамках Болонської угоди, з метою створення єдиного європейського простору вищої освіти. Це процес структурного реформування національних систем вищої освіти країн Європи, зміни освітніх програм і потрібних інституційних перетворень у вищих навчальних закладах Європи. Його метою є створення європейського наукового та освітнього простору задля підвищення спроможності випускників вищих навчальних закладів до працевлаштування, поліпшення мобільності громадян на європейському ринку праці, підняття конкурентоспроможності європейської вищої школи. Зауважимо, що ставлення до болонської системи вищої освіти є неоднозначним: від захоплення до нищівної критики, від поміркованої зваженості до неприйняття її засад взагалі. Проте 47 європейських країн, включно з Україною, на сьогодні є його учасниками.

Від початку Болонський процес був покликаний збільшити конкурентоспроможність і привабливість європейської вищої освіти, сприяти мобільності студентів, полегшити працевлаштування за рахунок введення системи, що дозволяє легко визначити рівень та ступінь підготовки випускників. Ще однією важливою метою стало забезпечення високої якості навчального процесу. У наслідок

множинних зустрічей міністрів освіти були розроблені основні положення єдиного освітнього процесу. Поділ учнів на студентів і аспірантів було запропоновано замінити кваліфікаційними ступенями з акцентом на результатах навчання. Концепція громадського контролю вищої освіти була введена і в цей час сприймається як основний інструмент політики в галузі європейської вищої освіти [2: 33].

Для учасників, які приєдналися до Болонського процесу, були поставлені цілі, від досягнення яких очікується:

1) побудова європейської зони вищої освіти як ключового напрямку розвитку мобільності громадян з можливістю працевлаштування;

2) формування та зміцнення інтелектуального, культурного, соціального і науково-технічного потенціалу Європи; підвищення престижності у світі європейської вищої школи;

3) забезпечення конкурентоспроможності європейських вузів з іншими системами освіти в боротьбі за студентів, гроші, вплив; досягнення більшої сумісності та порівняності національних систем вищої освіти, підвищення якості освіти;

4) підвищення центральної ролі університетів у розвитку європейських культурних цінностей, в якій університети розглядаються як носії європейської свідомості.

Створення Європейського простору вищої освіти саме по собі не означає досягнення усіх цілей Болонського процесу. Таким чином, ми можемо твердити, що Болонський процес і Європейський простір вищої освіти вступили в нову фазу, а саме консолідації та вдосконалення, особливо у світлі дуже різної реакції на реалізацію Болонського процесу.

Сьогодні думка вузівської громадськості в Україні полярно розділилася і тут можна виділити три підходи: одні вважають необхідними беззастережну реорганізацію університетської освіти за «європейськими стандартами»; другі – виходять з очевидної самоцінності української вищої школи, а треті вважають інтеграційні процеси неминучими, але справедливо зазначають, як би не загубити все краще у вітчизняній освіті.

Поділяючи останній підхід, вважаємо, що українські вузи мають брати участь у вирішенні окремих завдань, які складають основу передбачуваного єдиного освітнього простору Європи. Це стосується, зокрема, введення багаторівневої вищої освіти, оцінки якості знань студентів, єдиної схеми обліку трудомісткості в навчальному процесі, забезпечення працевлаштування випускників вузів. Проте на цьому шляху, на наш погляд, багато що залишається неясним або ж викликає тривогу за майбутнє національної освіти. На себе звертає увагу відсутність чіткої, визначеної нормативно-правової бази під здійснені перетворення, неузгодженість програм міністерства і знань, що викладаються по програмах бакалаврів і магістрів, розрив між «ринковим» відбором працівників і «валом» комерційних вузівських випускників. Це доповнюється «витоком вітчизняного інтелекту», що може призвести до «знекровлення» провінційних вузів у результаті міграції найбільш активних студентів в столичні вузи, руйнування сталої освітньої програми за фахом, підрив фундаментальних наукових досліджень, здійснюваних на рівні докторських робіт, слабка лабораторна база і фінансування тощо.

В умовах, що склалися, потрібне уточнення основних напрямів перетворення в українській вищій школі, обговорення нових прийомів і засобів подальшого вдосконалення університетської освіти.

Одна з основних переваг дворівневої системи криється в її динамічності. В умовах стрімкої зміни зовнішнього середовища дуже важко (якщо взагалі можливо) передбачити потребу ринку праці у конкретних вузьких фахівцях на п'ять років, тобто на термін їх підготовки у вищій школі. Очевидно, що на два роки легше побудувати прогнози потреби в тих або інших категоріях працівників і оперативно відреагувати. Проте це не означає, що бакалавр неодмінно повинен закінчувати ту або іншу магістерську програму. Магістрами в основному стають для того, щоб займатися наукою або викладацькою діяльністю у вищих навчальних закладах, а також керувати великими підприємствами. Для виконання рядових функцій на рівні молодших і середніх менеджерів цілком достатньо знань, що отримуються по програмах бакалаврата [4: 64].

Суть другої переваги не така очевидна як першої. Вона прихована у фундаментальності програм бакалаврата, в якій передбачається, як вже наголошувалося, глибока загальнопрофесійна підготовка без особливої уваги до вузьких спеціальних навчальних дисциплін. Очевидно, ця обставина і дозволяє противникам реформ говорити про те, що випускники бакалаврата є недоученими фахівцями і не готові до самостійної роботи. Такі твердження не тільки безпідставні, але і шкідливі, оскільки, по-перше, гальмують розвиток вищої школи, по-друге, вводять в оману працедавців, що відмовляють бакалаврам у працевлаштуванні.

Система підготовки вузькоспеціалізованих фахівців у вищій школі виникла у відповідь на вимоги промислової революції. У ті часи це, безумовно, було прогресивним явищем. Випускники вищих навчальних закладів з вузьких спеціальностей були активними учасниками науково-технічного прогресу і немало зробили в галузі розвитку науки і техніки. Завдяки вузькоспеціалізованим фахівцям Україна в свій час успішно вирішила проблеми індустріалізації країни.

Проте часи змінилися, і форма підготовки кадрів в українській вищій школі перестала відповідати змісту господарського життя в нашій країні. Вузька спеціалізація вже в перші роки навчання у вузі, закріплення студентів за конкретними спеціальностями, мета яких полягає в забезпеченні підготовки під певні параметри робочих місць або номенклатуру посад, вже не відповідає вимогам часу. Сучасний випускник вищої школи повинен володіти широкими знаннями основ функціонування господарства країни і світу, структур і тенденцій розвитку економічних систем, володіти навиками еко-

номічного аналізу господарських процесів як на макро-, так і на мікрорівнях, володіти методами розробки і обґрунтування управлінських рішень.

Окрім того, якщо пригадати про можливість (або її відсутність) точного прогнозування в потребах вузьких фахівцях на п'ять років, то очевидною стає загроза безробіття випускникам вищої школи вже в перші роки після закінчення вузів. Ця загроза посилюється ще тим, що період «життя» деяких спеціальностей коротший за термін професійної діяльності людей. І навпаки, володіння базовими знаннями, що надає бакалаврат, дозволяє швидко адаптуватися до потреб, що змінюються на ринку праці, і разом з тим забезпечує хороші можливості для професійного зростання. Все це також можна назвати перевагами дворівневої системи вищої освіти [1: 68].

Ще однією, на нашу думку, важливою перевагою дворівневої системи підготовки кадрів у вищій школі є однаковість, що передбачає її визнавання в країнах, які підписали Болонську декларацію. Це означає, що зросте мобільність випускників вищої школи різних країн. При цьому не слід вважати, що за таких умов вся молодь із ступенем бакалавра чи магістра виїде з України на роботу до Західної Європи. Проте вступ України до Болонського процесу створить умови для можливого притока випускників західноєвропейських вузів. Для цього потрібно створити систему стимулів, аби випускники вітчизняних вишів не виїжджали, а іноземці – приїжджали, що, загалом, виходить за межі компетенції вищої школи.

При забезпеченні схожості освіти можна припустити, що і викладачі вузів різних країн стануть динамічнішими. Сподіваємось, що незабаром у вітчизняних вузах можна буде зустріти професорів з Німеччини, Франції, Англії та інших країн, які приїхали на роботу за контрактом, тоді як професори українських вузів працюватимуть в західноєвропейських вузах також за контрактом [3]. Корисність таких обмінів буде значно більшою, ніж від короткочасних стажувань українських викладачів вищої школи в зарубіжних вузах.

В той же час заходи пов'язані з реалізацією декларації і подальших Болонських угод, викликають суперечливі оцінки та у міру їх запровадження посилюють дискусію у викладацькому співтоваристві України, а особливо в регіонах. Необхідно розібратися в проблемах, що викликають цю стурбованість, тим паче, що реалізація пропонованих рішень неможлива без підтримки і активної участі професорсько-викладацьких колективів.

На наш погляд, потрібно правильно оцінити умови, в яких опинилася вітчизняна вища школа, виділити як негативні так і позитивні чинники:

1. В кінці XX – початку XXI ст. почався перехід від «індустріальної» до «інноваційної» економіки, заснованої в першу чергу на виробництві нової інформації та нових знань. В результаті цього до кваліфікації працівників, зокрема, і до вузів, що її забезпечують, ставляться дуже високі вимоги. Ці умови привели до кризи університетської освіти у всьому світі, що виявилося в неготовності вузів адаптуватися до нових умов. Іншими словами, навіть кращі системи вищої освіти опинилися перед необхідністю змін.

2. У нас в країні ця криза співпала за часом з подіями, що привели до зміни політичних, соціальних і економічних відносин, і, як наслідок, до значних змін в організації вищої освіти. Пріоритетне фінансування вузів, що базувалося на таких «китах», як задоволення потреб військово-промислового комплексу і обслуговування ідеології припинилося. Нові форми фінансування, що є на Заході основними, запрацювати не могли у зв'язку з важким станом економіки і низьким рівнем доходів населення.

Специфічною особливістю української вищої освіти є зосередження елітних вузів винятково в столиці і у кількох великих містах. У поєднанні з розмірами території і низькою мобільністю населення це створює принципову проблему – забезпечення сучасного рівня підготовки фахівців у регіонах.

3. Вістря кризових явищ випало на природничо-наукову освіту і особливо на фізичні, фізико-технічні і радіофізичні напрями як найбільш витратні, такі, що вимагають підтримки і оновлення вельми дорогої матеріально-технічної бази навчального процесу. Для якісної підготовки фахівців за такими напрямами ключовим є питання фінансування (для суспільно-політичних напрямів не менш важливою проблемою може виявитися наявність демократичних свобод). Ця ситуація парадоксальним чином поєднується з дефіцитом кваліфікованих кадрів в області новітніх наукоємких, перш за все комп'ютерних технологій як в цілому по країні, так і в регіонах.

До позитивних чинників (причому стратегічного характеру) слід віднести підвищення конкурентоспроможності і якості освіти внаслідок вільного інтелектуального обміну, а також зростання привабливості навчання в Україні для іноземних студентів.

Які перспективи відкриває Болонський процес для України? Передусім це нові можливості, пов'язані з перспективою входження до загальноєвропейського освітнього простору, а саме:

– визнання українських дипломів на міжнародному рівні;

– більша мобільність в європросторі для студентів та викладачів;

– спільні освітні та пошукові проекти з європейськими університетами;

– конкурентоспроможність на європейському і світовому ринку праці [5: 67].

Інтеграційні процеси необхідно пов'язати із важливими концептуальними змінами щодо змісту і форм навчання. У цій галузі перед українськими освітянами теж відкриваються нові та цікаві перспективи.

Перш за все треба зауважити, що інтеграційні процеси, як це неодноразово підкреслюється в установчих документах Болонського процесу, поєднано із збереженням та розвитком неповторного національного досвіду, культурної спадщини кожної країни. Отже, поняття «євростандарту» в освіті в жодному разі не означає уніформізацію, нівелювання спе-

цифіки освітніх систем європейських країн. Навпаки, цей процес спрямований на їх взаємне узгодження та гармонізацію з потребами сучасного світу.

Не випадково саме «гармонізація» виступає одним із ключових понять багатьох документів. Її смислове навантаження є надзвичайно ємним, адже головною метою виховання та освіти є навчити молоду людину жити в гармонії з навколишнім світом і самою собою шляхом пізнання цього світу, визначення свого місця в ньому, освоєння певного роду діяльності. У сучасних умовах уміння адаптуватися до швидких змін у всіх сферах людської життєдіяльності, готовність відповідати на виклики сьогодення стає нагальною необхідністю.

З метою пристосування освітньої діяльності до динаміки сучасного життя європейська реформа впроваджує гнучку систему навчальних кредитів, надає можливість зарахування та накопичення в загальному освітньому здобутку людини не лише її попередніх навчальних надбань, але й практичного досвіду в певній галузі, а система безперервної освіти доповнюється можливістю навчатися протягом усього життя, у власному темпі, відповідно до індивідуальних потреб і можливостей людини. Навчання стає багато дисциплінарним, враховує необхідність оволодіння щонайменше однією іноземною мовою, новітніми інформаційними технологіями.

Багатий український досвід слугуватиме надійним «стартовим майданчиком» для подальшого вдосконалення національної системи освіти та її узгодження з європейською [1:89].

Загальновизнаним фактом є те, що вітчизняна освіта завжди вирізнялася фундаментальною глибиною знань, які вона надавала і зараз надає учнівській та студентській молоді, на відміну від більш вузькоспеціалізованого профілювання освіти на Заході. Ці традиції вітчизняної освіти багато в чому відповідають новій для європейських університетів тенденції до багато дисциплінарного навчання, визначеній в рамках Болонського процесу реформування. Водночас, запропоновані цією реформою нові напрямки освітньої діяльності представляють для української освіти значний інтерес.

По-перше, це нові принципи органічного поєднання навчання і науково-дослідної роботи в університетських закладах. Очікуване посилення пошукової, творчої діяльності викладачів і студентів сприятиме постійному оновленню освіти, яка адаптуватиметься до останніх досягнень науки, а також активному включенню студентів до самостійної професійно орієнтованої діяльності в рамках розробки індивідуального проекту під керівництвом викладача-дослідника. Запроваджену реформою систему навчальних кредитів також пристосовано до постійного оновлення змістового наповнення та форм навчання. Окрім того, європейською реформою передбачено встановлення більш тісної взаємодії між навчальним закладом та роботодавцем на різних етапах підготовки майбутнього фахівця.

По-друге, необхідність більш гнучкої освітньої системи, яка б могла, з одного боку, швидко реагувати на нові потреби суспільства, а з іншого – надавати людині не лише потрібні в сучасному світі знання та навички, необхідні для успішної професійної діяльності, але й навчити її швидко адаптуватися до нових умов у майбутньому.

Тобто, необхідно впроваджувати гнучку взаємодію теоретичних, прикладних та практичних аспектів навчання, а це стосується не тільки університетської, але й шкільної освіти. Особливо важливим видається показати дитині з перших років її навчання, а потім і молодій людині, яка прагне здобути вищу освіту, тісний зв'язок навчання з життям і в практичних, конкретних, і в загальних аспектах [2].

Активізація такого навчання сприяла б розвитку вміння застосовувати загальні знання до конкретної життєвої ситуації, встановлюючи при цьому необхідні міждисциплінарні зв'язки. Таким чином, у майбутнього фахівця формується відповідальність за навколишнє середовище, культурну спадщину, виховання активної життєвої позиції.

Висновки і перспективи. Приєднання України до Болонського процесу треба розцінювати не як якусь революційну подію, що зруйнує усі підвалини вищої освіти, а як планомірну інтеграцію вітчизняної вищої школи до європейського і світового освітнього та наукового простору.

Сучасні процеси глобалізації зумовлюють новітні тенденції в освіті, що викликає збентеження і недовіру працівників освіти, учнів і студентів вищих навчальних закладів, а також пересічних громадян щодо доцільності змін, яких вимагає приєднання України до Болонської конвенції. Українська вища освіта прагне досягти прозорості в оцінці якості вищої освіти на державному і міжнародному рівнях, більшої відповідності потребам молоді і вимогам внутрішнього та зовнішнього ринку праці, а тому безвідворотно обрала курс на європейські норми освіти.

Виходячи з аналізу наукових джерел, можна сказати, що необхідна кропітка робота з адаптації основних положень Болонського проекту до особливостей облаштування української вищої школи для збереження наявних у цій сфері безумовних досягнень. Інтеграція України в Європейську систему вищої освіти вимагає розважливості й прагматизму. Необхідно мати зважений підхід до реалізації ідей європейської освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрущенко В. Філософія освіти в пост болонському просторі / В. Андрущенко // Вища освіта України. – 2006.

2. Джура О. Болонський процес як прояв модернізації освіти / О. Джура // Вища освіта України. – 2008.

3. Кремень В. Г. Болонський процес: зближення, а не уніфікація / В. Г. Кремень // Дзеркало тижня. – 2003.

4. Поберезська Г. Г. Україна і Болонський процес – шлях розвитку освіти і науки / Г.Г. Поберезська, К. О. Кольченко, Г. Ф. Нікуліна: Навч. посібник. – К.:Ун-тет «Україна», 2005.

5. Поберезська Г. Г. Болонський процес як засіб об'єднання та осучаснення європейської вищої освіти / Г. Г. Поберезська // Нові технології навчання. – 2004. – Вип. 36. – С. 254–262.

Наукове видання

ВІСНИК
Закарпатського художнього інституту
Випуск 6

Збірник наукових праць

The Newsletter
Transcarpathian Institute of Arts
№ 6

Bulletin of scientific and research works

Головний редактор Наталія Ребрик
Редактор Оксана Гаврош
Переклад англійською Мирослави Костюк
Художньо-технічна редакція Івана Ребрика
Комп'ютерна верстка Андрія Ребрика

Підписано до друку 10.05.2015.
Формат 60х84/16. Гарнітура Cambria.
Облік.-вид. арк. 25,5. Замовлення № 21.
Наклад 350 прим.

Закарпатський художній інститут
м. Ужгород, вул. Волошина, 43
Тел.: (0312)66-37-37, 66-34-73.
Факс: (0312)66-32-90. E-mail: usa.uzhgorod@i.ua

Виготовлення тиражу
МПП «Ґражда»
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** Закарпатського художнього інституту. Випуск 6: Збірник наукових праць / Ред. кол.: Небесник І. І. та ін. – Ужгород: Закарпатський художній інститут, 2015. – 154 с.

ISSN 2409-3114

Шостий випуск «Вісника Закарпатського художнього інституту» містить матеріали Міжнародних науково-практичних конференцій «Ерделівські читання» (Ужгород, 13-14 травня 2014 р.) і «Митець на тлі доби», присвяченої 200-літтю до дня пам'яті та 273-й річниці від дня народження визначного українського переписувача книг, мініатюриста, фольклориста, поета та громадсько-релігійного діяча Івана Югасевича Склярського (18 грудня 2014 р.); Всеукраїнської науково-практичної конференції «Митець воістину народний», присвяченої 100-річчю від дня народження Василя Свиди, що відбулася 25 листопада 2013 року.

ББК 85. 103(4УКР) УДК 7. 03(477)