

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАКАРПАТСЬКА ОБЛАСНА ДЕРЖАВНА АДМІНІСТРАЦІЯ
УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОДА
ЗАКАРПАТСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ІНСТИТУТ
ФОНД ІМЕНІ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ

МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ
«ЕРДЕЛІВСЬКІ ЧИТАННЯ»

Тези доповідей

Ужгород, 13-14 травня 2013



ББК 85.103(4УКР)
УДК 7.03(477)
М 58

Пропоноване видання містить тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» (Ужгород, 12-14 травня 2013 р.)

Редакційна колегія:

Іван НЕБЕСНИК, кандидат педагогічних наук,
професор, ректор ЗХІ;

Микола ЯКОВЛЄВ, доктор технічних наук (технічна естетика),
професор, головний вчений секретар НАМУ;

Орест ГОЛУБЕЦЬ, доктор мистецтвознавства, професор;

Галина СТЕЛЬМАЩУК, доктор мистецтвознавства, професор;

Михайло ТИВОДАР, доктор історичних наук, професор;

Сергій ФЕДАКА, доктор історичних наук, професор;

Іван ВОВКАНИЧ, доктор історичних наук, професор;

Роман ЯЦІВ, кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор ЛНАМ;

Одарка ДОЛГОШ, кандидат мистецтвознавства;

Аттіла КОПРИВА, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Михайло ПРИЙМИЧ, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Наталія РЕБРИК, кандидат філологічних наук, проректор ЗХІ.

*Друкується за ухвалою Вченої ради
Закарпатського художнього інституту
від 25 січня 2013 р., протокол № 5*

ISBN 978-966-176-103-1

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

ЗМІСТ

Переднє слово _____	7
ПОСТАТІ	
<i>Іван НЕБЕСНИК</i> Адальберт Ерделі та національне питання _____	8
<i>Михайло ПРИЙМИЧ</i> Гнат Рошкович у закарпатському професійному мистецтві. Шляхи вивчення мистецької спадщини визначного живописця _____	10
<i>Микола МУШИНКА</i> Твори образотворчого мистецтва зі спадщини Івана Панькевича та його дочки Марти Дольницької в моїй колекції _____	12
<i>Магда МУШИНКА</i> Невідома колекція художніх фотографій Рудольфа Гулки із Підкарпатської Русі 1920-1928 років _____	14
<i>Ярослав КРАВЧЕНКО</i> Світ фантазій лемківського художника-самоука Никифора Дровняка _____	15
<i>Мар'яна МАКСИМІВ</i> Народні типи у творчості Антіна Манастирського: особливості художнього трактування психологічного портрету _____	17
<i>Олег ГАРКУС</i> Традиції та новаторство у творчості Мирослава Вінтоняка _____	19
<i>Михайло ХОДАНИЧ</i> Філософія родинного щастя у творчій спадщині Василя Свиди _____	21
<i>Ігор СІКСАЙ</i> Пейзаж у творчості Золтана Шолтеса _____	24
<i>Борис КУЗЬМА</i> Мистецтво любові до рідного краю (Мистецький портрет Антона Шепи) _____	26
<i>Аттіла КОПРИВА</i> Барвіста феєрія полотен «закарпатського Ван Гога» (Творчі бесіди з Антоном Шепю) _____	28
<i>Марина СОФІЛКАНИЧ</i> Творча і педагогічна діяльність Ангеліни Турак _____	29
<i>Олеся РЕБРИК</i> Петро Скунць і Василь Скакандій: творчий тандем _____	31

<i>Леся МИКУЛАНИНЕЦЬ</i> Закарпатський народний хор як важлива складова етнокультурних процесів краю	32
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО, КУЛЬТУРОЛОГІЯ	
<i>Ростислав ШМАГАЛО</i> Художня культура ХХІ століття: між розвитком і геростратією	34
<i>Олег БОДНАР</i> Симетрійний підхід у формоутворенні сакральної архітектури: традиція і сучасний досвід	38
<i>Наталія РЕБРИК</i> Письменники Закарпаття і загальноукраїнський літературно- мистецький контекст першої половини ХХ століття	41
<i>Одарка СОПКО</i> Королевське Євангеліє: мистецтвознавчий аспект	44
<i>Оксана ГАВРОШ</i> Жанровий живопис Закарпаття 1970-х – початку 1980-х: проблеми змісту і форми	47
<i>Вікторія МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО,</i> Народна традиція та пошук модерної національної форми у творчості Федора Манайла	49
<i>Ольга ЛУКОВСЬКА,</i> Творчі експерименти в українському художньому текстилі	51
<i>Олена ЦИМБАЛЮК</i> Сад «Райські птахи»	52
<i>Анна ЄФІМОВА</i> Особливості взаємодії сучасних художніх практик та історично-сформованих урбаністичних просторів (На прикладі м. Львова)	53
<i>Марія ВАВРУХ</i> Творче життя у Львові періоду «хрущовської відлиги»	54
<i>Людмила АНДРУШКО</i> Сакральна семантика чисел в українських народних рушниках кінця ХІХ – початку ХХ століття	55
<i>Світлана ШЛЕМКЕВИЧ</i> Міський пейзаж у площині сучасного мистецтва: Рідне місто очима львівських художників	58
<i>Андрій АНДРЕЙКАНІЧ</i> Визначення поняття плаката, його види та жанри	61

<i>Петро ХОДАНИЧ</i>	Анімалістика як світоглядна ідея в образотворчому мистецтві Закарпаття _____	63
<i>Ольга БОРИСЕНКО,</i>	Художньо-видавнича діяльність мистецьких об'єднань Львова в дизайні часописів міжвоєнного часу (1918-1939) ____	66
<i>Ольга ЖЕРЕБЕЦЬКА,</i>	Традиції народного мистецтва у творах монументального живопису _____	67
<i>Леся КОРЖ</i>	Іконографія Богородиці в народному релігійному малярстві Наддніпрянщини другої половини XVIII та в XIX століттях ____	68
<i>Ігор ЛУЦЕНКО,</i>	Традиції етноромантизму в живописі Закарпаття першої половини XX ст. _____	70
<i>Сергій ЛУЦЬ</i>	Специфіка становлення класичного ювелірного дому «Лобортас» _____	72
<i>Світлана НИЧКАЛО</i>	Мистецтво архітектури: виховний потенціал _____	74
<i>О. О. ПЕРЕЦЬ</i>	Композиція килимових виробів Полтавщини у контексті національного середовищного творення XVII-XVIII століть ____	76
<i>Роман ПИЛИП,</i>	Художньо-конструктивні особливості бондарського посуду українців Закарпаття _____	77
<i>Н. Й. ДЯДЮХ-БОГАТЬКО, Я. Й. КУЦЬ</i>	Шрифт у мультимедійному середовищі _____	78
<i>Андріана ГРОМНЮК</i>	Художньо-архітектурні засоби формування етнічної стилістики в інтер'єрах підприємств громадського харчування України _____	82
<i>Наталія КІЩУК</i>	Традиційні способи оздоблення виробів зі шкіри на Західному Поділлі _____	84
<i>Тетяна ШПОНТАК</i>	Здобутки професійної української кераміки на міжнародній арені 1970-1980-х рр. _____	86
<i>Наталка ВОЛЯНЮК</i>	Традиційно-обрядове призначення вишивки в оздобленні народного вбрання Тернопільської області XX століття _____	88

<i>Наталія ЯНІШЕВСЬКА</i>	Орнамент і музика: структурні паралелі та інтерпретація	91
<i>Марта НІДЗА</i>	Специфіка формування архітектури залізничних вокзальних комплексів першої половини ХХ століття	92
<i>Іванна ВАНІВСЬКА</i>	Вивчення етномистецьких традицій в українському дизайні мистецтвознавцями ХХ – початку ХХІ століття	94
<i>Тарас КОВАЧ</i>	Особливості радянської графіки кінця 1970-х – початку 1980-х років	95
<i>Ганна БЕЗИК</i>	Художньо-стилістичні особливості народного вбрання Ужанських долинах у міжвоєнний період	97
<i>Іван МІСЬКОВ</i>	До питання першої згадки печатки та герба комітату Берег (За матеріалами десятого фонду Державного архіву Закарпатської області)	99
ПЕДАГОГІКА, МИСТЕЦЬКА ОСВІТА		
<i>Світлана КОНОВЕЦЬ</i>	Креативність та її культивування у професійній діяльності викладачів образотворчого мистецтва	101
<i>Марина КІЯК</i>	Особливості статусу мистецького вищого навчального закладу як суб'єкта інтелектуальної власності	104
<i>Марія БАЯНОВСЬКА</i>	Виховний потенціал молодіжного руху	106
<i>Юрій ІВАНЬО</i>	Проблеми практичної діяльності загальноосвітньої школи у взаємодії з коледжем мистецтв в контексті підготовки учнів 8-9 класів до вибору професій типу «людина – художній образ»	109
<i>Мирослава КАЧУР</i>	Розвиток духовності особистості педагога	112
<i>Аліна ВОЛОЩУК</i>	Традиції позашкільного художнього навчання школярів на Закарпатті (на прикладі діяльності художника-педагога З. Баконія)	114
<i>Вікторія КУЗЬМА</i>	Художньо-мистецькі осередки та музеї на Закарпатті за роки радянської влади (1945-1991)	117

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

2013 року виповнюється десять років від дня заснування у краї вищого мистецького закладу – Закарпатського художнього інституту. Це – десять напружених років щоденної «муравлиної» праці невеликого колективу одностудійців, відданого Мистецтву і згуртованого довколо нього; десять дивовижних років формування мистецького середовища, досягнень і успіхів, самоствердження і самовідстоювання, відвойовування свого права на існування, доведення собі і світові, що таки існує п'ята мистецька школа в Україні, що вона і донині розвивається; це – перші випуски зі спеціальностей образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва і дизайну; це – всеукраїнські та міжнародні науково-практичні конференції, що збирали європейську та українську еліту і накресливали шляхи розвитку мистецтва та його інтеграції у світовий художній процес; це – видання альбомів, каталогів, наукових збірників праць, монографій та літературної спадщини А. Ерделі.

Та чимало справ чекають на своє вирішення.

З ними залишаються і проблеми.

Цьогорічні «Ерделівські читання» – дієвий спосіб хоча б частково їх вирішити.

Загальна проблематика Міжнародної науково-практичної конференції: науковий аналіз теоретичних і практичних досліджень у галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та мистецької освіти України, а також взаємовпливів культур європейських народів.

Роботу організовано за секціями:

- ✓ Мистецтвознавство та культурологія
- ✓ Педагогіка та мистецька освіта
- ✓ Декоративно-ужиткове мистецтво

ПОСТАТІ

АДАЛЬБЕРТ ЕРДЕЛІ ТА НАЦІОНАЛЬНЕ ПИТАННЯ

Іван НЕБЕСНИК,

професор, ректор Закарпатського художнього інституту

Серед культурологів та мистецтвознавців утвердилася думка про те, що засновниками закарпатської художньої школи і художньої освіти Закарпаття є Адальберт Ерделі та Йосип Бокшай. Цій темі присвячували свої дослідження угорці Ернест Каллай, Оскар Стразімір, чехословацькі фахівці Ярослав Затлоукал, А. Доленські, росіянин Євген Недзельський, радянські критики Віра Курильцева, Григорій Островський, Володимир Цельтнер та інші визначні особистості.

Згідно з наявними документами і з точки зору етнічного коріння Бейли Ерделі слід згадати походження, національність і віросповідання батьків художника. У свідоцтві про його народження батько Мігай Гриць, греко-католицького віросповідання, мати – німкеня Ілона Цайскі, римо-католицького віросповідання. Хрестив новонародженого греко-католицький священник Іванчо. Батько народився в с. Раславиця (тепер Словаччина). Дідусь по батьковій лінії Андрій Гриць (нар. 18. 11. 1816 р.), греко-католик походив із Гералтовців (тепер Словаччина), а бабуся по батьковій лінії Анна Долгі (нар. 27. 07. 1823 р.) – греко-католичка. Предки по маминій лінії в більшості своїй мають виразно німецьке походження. Батько мами Агоштон Цайскі (нар. 30.10.1836 р.) походив з м. Зедлітц (Німеччина).

Отже, згідно з вищенаведеними відомостями серед предків маємо осіб німецького походження по маминій лінії, русинів із Пряшівщини (тепер Словаччина) та, можливо, угорців по маминій лінії (Берта Заводі, нар. 08.04.1938 р.). Проте у нашому дослідженні важливішим є те, ким себе почував сам художник, яка культура і народ були йому ближчі, що значною мірою залежить від виховання та оточуючих.

Щодо виховання, то воно переважно було угорським: у початковій школі, в Мукачівській гімназії, в Мараморш-Сігетській вчительській семінарії та Угорському художньому королівському інституті (1911-1916 рр.) Свій невеликий карпаторуський культурний внесок могли додавати суспільне оточення в с. Климовиця (Іршавський р-н), в с. Паланок біля Мукачева) та домінуюча в Підкарпатській Русі греко-католицька церква. Про це пише сам художник в автобіографічних романах «Dimon», «Imen», «Історія, пов'язана із хворобою».

У деяких публікаціях радянського періоду та в добу української незалежності окремі автори допускають необґрунтовані твердження про те, яким чином художник змінив своє слов'язвучне прізвище Гриць на угор-

ськозвучне Ерделі. Згідно з наявними у нас документами він не мав особисто ніякого відношення до цього процесу. Прізвище своє, дружини, а також 11-ти дітей змінив глава сім'ї Михайло Гриць, спеціально поїхавши для цього в 1901 р. в м. Будапешт у Міністерство внутрішніх справ, коли малому Адальбертові виповнилося 10 років.

У 1949 році під час переслідування творчої інтелігенції і так званих космополітів Адальбертові Ерделі безпідставно закидали зраду національних інтересів у зв'язку зі зміною прізвища, на що він відповідав: «Ерделі вже є, а Гриця створити я вже не встигну». В деяких документах обласної організації Спілки художників України А. Ерделі був записаний як українець, що могло бути як реакція на можливі репресії.

На нашу думку, захоплюючись угорською культурою, мистецтвом Угорщини Адальберт Ерделі був скоріш за все патріотом Підкарпатської Русі, оцінював людей не за національністю, а за моральні якості. Дуже важливим у цьому дискурсі є його твердження: «Митець належить своєму народові, його мистецтво – людству, світу».

ГНАТ РОШКОВИЧ У ЗАКАРПАТСЬКОМУ ПРОФЕСІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ

*Михайло ПРИЙМИЧ,
кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант ЛНАМ*

Процес вивчення закарпатського образотворчого мистецтва сьогодні набув значної динаміки, свідченням чого є видання останніх років, зокрема: «А. Ерделі», автор проф. І. Небесник, «Імен», під редакцією проф. І. Небесника, М. Сирохмана та П. Балли, «Адальберт Ерделі» – альбом, укладений А. Ковачем, «Й. Бокшай» – альбом, що вийшов під редакцією В. Зайцева та цілий ряд інших. Цей процес значно поживавився після 2000 р., що логічно пов'язати з відкриттям Закарпатського художнього інституту, де зараз готується кілька дисертаційних досліджень, зацентрованих на вивченні образотворчого мистецтва краю.

Здебільшого сучасні дослідження та наукові пошуки спрямовані як на саме явище закарпатської художньої школи, так і на творчість окремих її представників. Серед останніх найбільш часто згадуються імена та твори А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайла, А. Коцки, Е. Контратовича й інших. У коло цих досліджень потрапила також творчість сьогоднішніх корифеїв краю, зокрема, В. Микити, Ю. Герца, І. Ілька, В. Скакандія, В. Приходька. На жаль, дослідження дуже мало охоплюють художні процеси ХІХ ст. та попередніх століть, де, на нашу думку, також можна знайти багато цікавого для розуміння сучасного стану закарпатського образотворчого мистецтва.

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

Це спонукало до пошуку зв'язків художника із Закарпаттям (що не є випадковим протягуванням фактів), адже Гнат Рошкович народився недалеко від сучасного Ужгорода 28 вересня 1854 р. у с. Славковці Земплінської жупи (на території сучасної Східної Словаччини) в родині греко-католицького пароха. Згодом батька перевели до Ужгорода як каноніка та професора Ужгородської семінарії, де останній був відомий як письменник, перекладач та видавець. У 1857 р. разом з родиною до Ужгорода приїхав і малий Гнат Рошкович, де з часом вступає на навчання до гімназії. Саме в Ужгородській гімназії хлопець зробив перші кроки в малюванні під керівни-

цтвом викладача Ференца Геверле, який юнакові надавав приватні заняття. Відомо, що під час літніх вакацій майбутній художник часто їздив до села Білки Іршавського р-ну, де в ту пору жив і працював єпархіальний художник, майстер монументального живопису Фердинанд Видра. Можна припустити, що саме ці контакти відіграли вагому роль у формуванні відомого майстра церковного монументального живопису. Таким чином, бачимо досить тісний зв'язок художника з нашим краєм, який значною мірою визначив його творчий шлях.

Поряд з цим, на Закарпатті зберігаються низка об'єктів, пов'язаних із життям і початками творчості визначного художника. Зокрема, було з'ясовано місце проживання Гната Рошковича в Ужгороді. Правда, стан будови сьогодні вимагає термінової реставрації чудового свого фасаду. Вдалося сфотографувати ранні роботи художника, які можуть викликати великий науковий інтерес до творчого поступу митця. Опрацьовано і частково сфотографовано іконостас с. Красна Тячівського р-ну, структура якого має виразні неоготичні ознаки. Це – один із перших значних творів художника, виконаних для потреб церкви. З цих ранніх живописних робіт для церкви починається важливий перший крок художника у церковному мистецтві. Адже саме за активну роботу для потреб церкви живописець був удостоєний малої золотої медалі. Викликає значний інтерес його робота на Закарпатті як портретиста (зокрема портрети родини та близьких йому людей).

Хоча більшість творів митця пов'язані не з територією Закарпаття, маємо підстави говорити про значний вплив культурного середовища Закарпаття на подальшу творчість художника. Зауважимо, що перші кроки у церковному мистецтві Гнат Рошкович зробив саме на Закарпатті, хоча його спадщина у краї не достатньо вивчена, а відомі пам'ятки вимагають термінових робіт по збереженню. Дослідженням накреслюються шляхи вивчення мистецької спадщини визначного живописця.

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

Микола МУШИНКА,

доктор філологічних наук, професор, академік НАН України

12 грудня 2011 року на 95 році життя в м. Оломоуц (Моравія) померла дочка українського мовознавця Івана Панькевича Марта Дольницька. Не маючи ні дітей, ні жодних спадкоємців, вона квартиру заповіла сусідові Ярославу Здражілу, а «рухоме майно» мені – учневі та дослідникові й популяризаторові спадщини її батька. Найціннішою частиною цієї спадщини був архів, бібліотека та колекція картин українських художників. Напередодні похорону в квартиру померлої без відома її законного власника вдерся громадянин Канади А. П. (уродженець Львова), видаючи себе за племінника М. Дольницької і викрав вісім найцінніших картин та деякі інші речі. На щастя, злодія з викраденими речами було затримано на летовищі в Празі, перевезено в слідчу тюрму в Оломоуці і після однорічного слідства засуджено на 12 місяців умовно. В січні 2013 року викрадені речі було повернуто власникові квартири, який, згідно з останньою волею М. Дольницької, передав мені не лише всі картини, але й архів, бібліотеку та частину меблів.

Перш за все, це – чотири картини Йосипа Бокшая (друга і колеги І. Панькевича в ужгородській гімназії): «Портрет Івана Панькевича», «Хата в горах», «Церква в Ясіні», «Пейзаж з Рахова»; чотири картини його учня Миколи Кричевського: «Замок біля Ужгорода», «Портрет семирічної Тусі Панькевич» (Марти Дольницької) з 1923 року, «Хата над каналом в Ужгороді» та «Ужгородський замок»; два олійні натюрморти Бориса Єфремова (подаровані І. Панькевичу Теофілом Шухевичем 1941 року): «Натюрморт з абрикосами» та «Натюрморт з ягодами»; чотири картини Миколи Федюка з 1915-1917 років (друга І. Панькевича із студентських років у Відні): «Портрет Івана Панькевича», «Козак Мамай», «Гуцульська Мадонна» та «Гуралька»; три акварелі Святослава Гординського з його подорожі в Італію на початку 30-х років: «Адріатичне море», «Венеція» та «Флоренція» (подаровані сім'ї Панькевичів Дорією Гординською-Каранович 1941 року); «Українська Богоматір з Ісуском» Катрі Антонович (близької подруги сім'ї Панькевичів) з 1941 року, «Богоматір з Ісусиком та ангелом» Марії Дольницької (1885-1962), (близької родички чоловіка Марти – Іларіона Дольницького); «Пейзаж з качками» Марії Тушицької (подруги Марти Дольницької) з 1936-1937 років та її дрібна скульптура «Ведмедик»; бюст Т. Г. Шевченка невідомого скульптора. Разом це двадцять один твір від десяткох визначних українських художників. Крім того, в колекції є кілька цінних творів народного декоративного мистецтва: інкрустовані шкатулки і тарілки, вишивки, статуєтки. Майже всі твори були придбані сім'єю Панькевичів у міжвоєнний період в Ужгороді та у воєнний період у Празі. В колекції є й особисті

речі І. Панькевича: меблі (дві шафи, бібліотечка, робочий стіл), дві пишучі машинки, багате листування, особисті документи тощо. На основі успадкованих речей я б хотів сприяти заснуванню в Ужгороді Музею Івана Панькевича та української інтелігенції на Закарпатській Україні у міжвоєнний період, який міг би бути філіалом Закарпатського обласного художнього музею ім. Йосипа Бокшая. Кращим місцем такого музею був би особняк, побудований 1928 року І. Панькевичем на вул. Павловича № 17, в якому його сім'я жила до 1939 року. Туди я охочий безплатно передати успадковані речі, включаючи меблі та більшість картин.

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

*Магда МУШИНКА,
вчителька*

Чеський письменник, журналіст та кооперативний діяч Рудольф Гулка (1887-1961) відомий, перш за все, як перекладач і популяризатор української літератури. Менш відомим є факт, що у міжвоєнному періоді він працював на Закарпатті як головний контролер кооперативної організації. Уже 1922 р. переклав чеською мовою працю Е. Еґана «Економічне положення руських селян в Угорщині».

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

У 2010-2012 роках колекцію опрацювала працівниця згаданої бібліотеки Гана Оплештілова (під керівництвом директора Лукаша Бабку). По суті, колекція є підготовлена до друку і мала б появитися у 2014 році під назвою «Зникнутий світ» («Zmizelý svět Podkarpatské Rusi ve fotografiích Rudolfa Hůlky (1887-1961)»).

У вступній статті Гана Оплештілова про колекцію Р. Гулки, між іншим, пише (подаю зі значними скороченнями, пропускаючи назви населених пунктів): «Рудольф Гулка пройшов територію Підкарпатської Русі скрізь-наскрізь. Більше, ніж центральні регіони, цікавили його віддалені місця... Шукав пейзажі без людей, ялинові та букові ліси, гірські масиви, перевали, високі гори... Фотографував найдавніші пам'ятки – фортеці та їх розвалини, а також види на край з цих розвалин. Частими мотивами його фотографій були гуцульські будівлі з дерева, але й глиняні хати (білі та сині) з гонтовими стріхами, екстер'єри та інтер'єри дерев'яних церков... Цікавив його теж людський елемент, головним чином, селяни, яких портретував у їх природному середовищі: дітей, що граються на подвір'ї, бабусю з внучкою, матір з дитиною тощо. Фотографував людей при праці, але й відпочинку, не оминаючи сільські гуляння та релігійні свята. Захоплювали його вишивки, кераміка, вироби з дерева, шкіри... При своїх подорожах зустрічався з циганами, побут яких залюбки фотографував.

Значну увагу приділяв пастушеству на полонинах, переправі молока в долини... Документував млини, спуск дерева з гір жолобами та його сплавлення по Тисі. В містах фотографував храми, монастирі, синагоги, школи, але й багатолюдні площі, ярмарки. Не оминав ні пам'ятки техніки, промислові підприємства, греблі на ріках та вузькоколіїні залізниці, але й сліди Першої світової війни, головним чином воєнні цвинтарі».

СВІТ ФАНТАЗІЙ ЛЕМКІВСЬКОГО ХУДОЖНИКА-САМОУКА НИКИФОРА ДРОВНЯКА

*Ярослав КРАВЧЕНКО,
кандидат мистецтвознавства*

Його іменували по-різному: маляр Никифор, Іван Никифор жебрак, Никифор Дровняк, Никифор Криницький. Сам себе називав: Никифор Матейко. А свої акварелі та малюнки, яких відомо понад тридцять тисяч, майже завжди підписував «художник НИКИФОР».

При житті художника так і не було встановлено його справжнього імені і прізвища, ані точної дати народження. Никифор його не знав, та й не потрібно це було йому – диваку з курортного містечка Криниці, залюбленому в малярство.

Усе вияснилося лише 1971 року, коли львівський художник Роман Турин, першовідкривач і довголітній дослідник творчості Никифора, при допомозі односельчан самоука виявив офіційну метрику, видану греко-католицькою церквою села Криниці на ім'я Епіфанія Дровняка, незаконнонародженого 21 травня 1895 року. Мати – глухоніма Євдокія Дровняк з лемківського села Поворозник працювала прислугою в санаторії-пансіонаті «Три рожі» в Криниці. Від неї у спадок отримав каліцтво, а від невідомого батька – талант художника...

А вперше мистецьке вміння лемківського художника-самоука Роман Турин помітив у 1932 році, перебуваючи на відпочинку в Криниці, де його батько обіймав посаду адміністратора пансіонатів «Солотвинянка» та «Владислава». Заопікувавшись мистцем-оригіналом, художник зберіг з того часу для нащадків чотири портрети Никифора, рисовані олівцем та чорнилом «на краткованому папері блокнота». Зібравши значну колекцію акварелей Никифора, Роман Турин виставив їх в галереї Марселя в Парижі поряд з творами французьких, італійських та українських художників. Другою виставкою, де експонувалося 105 творів криницького майстра, стала «Виставка мистців-самоуків», організована АНУМ 1938 року у Львові. Відгуки про ці виставки можна означити словами Романа Турина: «Світ Никифора є світом особливим, але настільки реальним і автентичним зовнішньо та повним невичерпної фантазії в глибокому нутрі його творчості, що розмова-контакт з глядачем є так емоційний і легкий, як контакт з природою». Можливо, що саме у цей час художник, на запрошення Р. Турина чи інших членів АНУМу, побував у Львові, адже існує декілька робіт, на яких змальована архітектура міста. Однак, «однозначно ствердити, чи вони справді створені з природи, чи з поштівок, не можна».

Після Другої світової війни творчістю криницького примітивіста зацікавились польські дослідники – поет Костянтин-Ідельфонс Галчинський та історик мистецтва Анджей Банах. Перша персональна виставка Никифора відбулася в січні-лютому 1949 року у Варшаві. Наступні експозиції вда-

лось влаштувати в галереї Діни Вієрні (найпопулярніша галерея примітивістів) у Парижі та Міському музеї в Амстердамі у 1959 році. А далі – Брюсель, Відень, Франкфурт-на-Майні, Баден-Баден, Хайфа, Чикаго, Нью-Йорк – всього 100 виставок до 1968 року. Про успіхи експонування виставок «польського художника-самоука» в європейській пресі писалось багато.

Мистець-самоук малював багато акварелей із зображенням фантастичної архітектури – він вигадував цілі міста, вулиці і площі, собори і житлові будинки такими, якими малювала їх його уява. Так само фантазував Никифор, коли малював інтер'єри в оселі Банахів, де часто й подовгу гостював – впізнаються реально-трактовані приміщення, стіни яких, за баченням художника, завішані його власними творами.

Портрети художника продовжують за стилем лемківську ікону, але трактовані зовсім інакше. Це не просто абстрактні люди-символи, це особистості з різними рисами, різними кольоровими характеристиками обличчями, різними вдачами – «Никифор у шапці з півмісяцем», «Елегантка», «Портрет чоловіка», «Портрет Костюшка», «Никифор за роботою», «У шевця», «Сільська кухня», «Кухня пансіонату».

Усім творам лемківського мистця-самоука Епіфанія Дровняка, який на стику української та польської культур під іменем Никифора увійшов в історію українського мистецтва ХХ століття – іконам, пейзажам, портретам, жанровим сценам, – властива декоративна виразність малюнка і кольору, наївність трактування образів, виразна фантазійність та синтетичність образного мислення, які художник проніс через усе своє нелегке й водночас емоційне, мов спалах свічки, життя, що завершилось 1968 року.

На відзначення столітнього ювілею художника українська громадськість Криниці та лемківська світова спільнота відкрила меморіальні дошки на стіні Музею Никифора у віллі «Романівка» в Криниці-місті та української греко-католицької церкви св. Петра і Павла в Криниці-селі роботи львівського скульптора Володимира Ропецького, родину якого також було вивезено з цих місць на Радянську Україну. Завдяки цій акції українській спільноті вдалось виграти судовий процес щодо ідентифікації українського походження Никифора Дровняка, якого урядові чинники вважали польським художником. А на цвинтарі на могилі встановлено символічний надгробок за проектом Б. Хромого.

2005 року на прогульковій алеї до центрального бювету криницького курорту встановлено бронзову постать Никифора (роботи польського скульптора А. Дзвігаша) – художник і його вірний супутник – бродячий пес – на хвилю присіли перепочити, уважно споглядаючи публіку, що проходить поруч. А наступного року у Львові відкрито пам'ятник Никифору (скульптор Сергій Олешко, архітектор Михайло Ягольник; проект фінансово підтриманий меценатом із Німеччини – Михайлом Марковичем) – з акварельним листом архітектурного пейзажу самотній мистець ступив на львівську бруківку ХХІ століття, ставши екскурсійною атракцією для львів'ян та гостей міста.

НАРОДНІ ТИПАЖІ У ТВОРЧОСТІ АНТІНА МАНАСТИРСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ТРАКТУВАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ

Мар'яна МАКСИМІВ,

*молодший науковий співробітник Львівської національної
галереї мистецтв, аспірант ЛНАМ*

Звернення до психологічної характеристики народних типажів у портретному жанрі стало провідною темою творчості Антіна Манастирського.

Уперше до такої тематики Антін Манастирський звертається у графічній роботі «Лірник» 1914 року за мотивами твору Т. Шевченка «Перебендя».

Вибір на користь реалістичного мистецтва Антін Манастирський зробив через особливості творчого мислення. Не зважаючи на навчання у Краківській академії мистецтв, жодні нові мистецькі віяння не утвердилися у творчості митця. Самоусвідомлення, що реалізм є єдино правильним у мистецтві, – для Антіна Манастирського стало вирішальним у виборі тематики у творчості. Зазначимо, що важливим моментом у становленні митця став заклик Івана Труша до художників звернутися до тем із життя народу: «національного типу», «сцени з життя народу».

Творчість Антіна Манастирського пронизана особливою увагою до народних типажів, побуту, традицій. Власне, соціальна тематика у творчості митця привертала увагу радянських мистецтвознавців, як особливо показова, та як така, що відповідає ідеології часу. Проте, зауважимо, що зовсім не ідеологічний зміст, вкладав у свої твори Антін Іванович. Скорше, це був вияв особливого патріотизму та пошани митця до народу, до оспівування краси рідної землі. Бо, насамперед, творчість Антіна Манастирського була звернута до соціально-побутової тематики чи побутових зарисовок.

Серед інших живописних творів митця відзначимо роботи першої третини ХХ століття: «Селянин у хаті» (1900), «Портрети селян» (20-30 рр.), «Дідусь із Москалівки» (1929), «Жебрак», «Два приятелі» (1920), «Паламар». Для художника важливо спостерігати душевний стан людини у спокійні хвилини – хвилини роздумів, внутрішніх переживань. Значно пізніше Антін Манастирський переходить до пленерних мотивів, таких як: «Старий із Смерекова», де тема світла зовнішнього – сонячного, і внутрішнього – душевного, є домінуючими. 1905-1919 рр. – портрети вирішуються як камерні зображення, вирізняються ретельно модельованим освітленим обличчям.

У творчості Манастирського вагоме місце посідають як живописні, так і графічні твори. Часто зустрічаємо поєднання жанрів: портрета із побутовою картиною чи пейзажем, що особливо підкреслює підсилене звучання одного жанру за рахунок іншого.

Протягом свого життя художник часто виїжджав на пленер у гори, де, крім краєвидів, створив зарисовки народних типажів: гуцулів, бойків та ін. Увагу митця привертала побутові сюжети, створенні на базарі, біля церк-

ви, за роботою, біля хати. Пізніше ці зарисовки лягли в основу ілюстрацій чи повноцінних картин. Наприклад, такі літературні сюжети, як з «Кобзаря» Т. Шевченка, «По селах» і «До Бразилії» І. Франка, де літературний сюжет перекладається на мову кольору, руху, тіла, композиції.

Манера виконання, особливо, у сюжетних замальовках вирізняється пастозністю та багатошаровим живописом. Світлотінь у творчості митця, у народному портреті особливо, стає основним засобом психологічного забарвлення образу. Особливістю творчості Антіна Манастирського є використання художніх засобів, спрямованих на виявлення неповторного у людині, підкресленні індивідуальності образу. З-поміж інших творів митця у народних типажах важливим є емоційно-психологічна передача душевного стану людини. У зображенні домінуючим є вираз обличчя, пластика жесту.

Можемо стверджувати, що митець продовжує традиції, започатковані романтизмом, коли вперше народна тематика перестала бути вторинною. Проте на відміну від цих майстрів, митець не романтизує народні типажі, а заглиблюється у їхній світ, звертається до внутрішнього психологічного стану людини.

Україноментальність творчих пошуків Антіна Манастирського, його увага до теми народного типу свідчить про те, що він не прийшов осторонь тих романтичних народоцентричних ідей, які хвилювали українську інтелігенцію на початку ХХ століття. Але найосновніше хвилювали самого художника, адже народний типаж стає провідною темою більшості творів митця.

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА ВІНТОНЯКА

*Олег ГАРКУС,
аспірант ЛНАМ, старший викладач,
завідувач відділу художнього металу
кафедри ПДМ Косівського інституту прикладного та
декоративного мистецтва ЛНАМ*

Друга половина ХХ ст. внесла значні зміни у розвиток народного мистецтва Гуцульщини, зокрема і у розвиток художнього металу – мосяжництва. За час панування радянської влади з асортименту продукції майстрів, фабричних підприємств, цехів зник тип виробів, де за формою, декором, проглядався хрест або хрещаті мотиви. Насамперед, це – зґарди, шелести, енколпіони, нагрудні хрести. Важливим є дослідження стану та розвитку стилістики, технологічних можливостей виготовлення виробів з металу на Гуцульщині періоду другої половини ХХ ст. та початку ХХІ ст. у контексті збереження народної традиції.

Помітним процесом у відродженні цього типу виробів у 1976 р. було створення відділу художнього металу в Косівському технікумі народних художніх промислів, де через розширення тематичного діапазону, варіативність та інтерпретацію традиційних композиційних схем гуцульського металіства стало можливим створення нових зразків прикрас.

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

У 1998 р. Мирослав вступив до Косівського училища прикладного та декоративного мистецтва, завершуючи навчання зарекомендував себе як добрий виконавець, який бездоганно оволодів технологією виготовлення та декорування.

Продовжив навчання в Косівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва на акредитаційних рівнях бакалавр та спеціаліст. Закінчив навчання у 2005р., отримавши диплом спеціаліста. За період навчання в інституті Мирослав вдосконалюється в майстерності виконання в матеріалі, одночасно потужно зростають його мистецькі якості, виявляється його таланти як проектанта. В результаті навчання виконує на дипломну роботу ювелірний гарнітур «Легенда». Робота складається із нагрудної прикраси та кульчиків. Композиційна схема нагрудної прикраси є досить складною, ділиться на десять структурних центрів, кожен з яких

розбудований за однаковим принципом, що в цілому надає цілісності і створює відчуття гармонії. Здається, що масивні складові прикраси є досить важкими, але завдяки пустотілості елементів, вдало застосованих технологічних хитростей, добре продуманих з'єднань, вона є досить легкою, мобільною, рухливою.

Освіта та висока майстерність молодого майстра спрямовані на виготовлення прикрас, розбудованих на зразках гуцульського мосяжництва, тому і вибір матеріалу, який використовує, не випадковий. Завжди основним матеріалом у виробі слугує латунь, інколи із вставками міді, зрідка срібло. Асортимент виробів досить широкий. Це – згарди, шелести, кульчики, хрестики, нагрудні прикраси, пряжки, люльки. У Мирослава виробляється власний стиль, художня мова, викристалізовується набір технологічних прийомів, почерк майстра.

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

ФІЛОСОФІЯ РОДИННОГО ЩАСТЯ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ВАСИЛЯ СВИДИ

*Михайло ХОДАНИЧ,
викладач Закарпатського художнього інституту*

Творчий доробок різьбяр Василя Івановича Свиди – одне з вершинних досягнень українського різьбярства другої половини ХХ ст. Митець, виходець з небагатої лемківської родини, народився 22 жовтня 1913 року в с. Пацканьово на Закарпатті. Він 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.

Життєвий і творчий шлях різьбяр розглядався у відомих монографічних працях М. І. Моздира, Г. Островського, В. Мартиненко, Р. В. Одрехівського, І. Небесника. Однак більшість праць написано в радянський час, що й обумовило аналіз творчості митця у строго визначених радянською соц-реалістичною 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 самотнього 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 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. На часі дослідження таких важливих складових творчого процесу, як виникнення творчого задуму і «мук творчості», пов'язані з пошуком варіантів художньо-образної структури, орієнтація на умовних реципієнтів.

Творчість В. Свиди – дивовижний вияв художньо-образного втілення у дерев'яній пластичі чуттєво-настрійових комплексів, названих у теорії К.-Г. Юнга «архетипічними ідеями», що існують поряд з інстинктами. Архе-

типи 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 різьбяр дивовижний міф життя закарпатців.

На сьогодні у цьому напрямку нема жодного окремого дослідження.

Наше дослідження є спробою розглянути через призму психології творчості один з найвагоміших тематичних напрямків різьбяр, що виявився у архетипі матері і родини, що обумовлює новизну та актуальність обраної теми.

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, він 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 у художньо-образній системі різьбяр. Завдяки йому В. Свида привніс в українську дерев'яну пластику елемент пейзажу, розширивши коло об'єктів зображення в скульптурі загалом.

Одним із провідних у творчості В. Свида стає образ матері. У круглій скульптурі «Мати годує дитину» (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 пластичі «До школи» (1949 р.), де мати проводить дитину в дорогу до науки.

Образ матері-селянки завжди трактується як образ самодостатньої, працюючої 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 пластичі «Гуцулка з конем» (1946 р.), «Гуцулка з бесагами» (1948 р.), доводить до монументального піднесення у «Матері-верховинці» (1970 р.). У композиції «З поля (З минулого)» (1981 р.) образ матері набуває трагічного забарвлення.

Архетип батька у міфотворчій системі В. Свида тісно пов'язаний з уявленнями людини-трудолюбця, селянина і лісоруба, чийі 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 увиваннях жінок, цілують дівчат, вони активні учасники політичного життя – несуть прапори, читають прокламації, підписують петиції, ідуть в партизани, опришкують. Діяльна особистість ви-

значила й характер художньо-образного відтворення митцем стихії життя. Уже на першому рельєфі «Гуцульська родина» (1946 р.) В. Свида зображує батька, якого родина проводить 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 р.) митець створює образ гордого, сильного і волевого 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 у художньому світі Свида – це особистість, мудрий вихователь дітей, духовна опора, не дарма діти, приймаючи особливо відповідальні рішення, звертаються за благословенням саме до батька. Таку психологічну ситуацію зобразив митець у круглій багатофігурній композиції «Іду в партизани» (1947 р.). Образ батька-борця, захисника соціальних та економічних інтересів Свида запропонував у трифігурному рельєфі «Опришки» (1954 р.).

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

Таким чином, аналіз творчого доробку лауреата Шевченківської премії В. Свида (1983 р.) через призму психології творчості дозволяє виявити глибинну суть його творчих ідей, вибудованих на глибинному етнокультурному ґрунті, сформованому на архетипічній уяві, розкриває секрети творчого довголіття різьбяр на національній дерев'яній пластиці попри політичну кон'юнктуру і несвободу творчості.

ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА

Ігор СІКСАЙ,

викладач Закарпатського художнього інституту

До основ пленерного живопису Золтана Івановича Шолтеса (1909-1990) залучилися живописці та педагоги Й. Бокшай та А. Ерделі. Інтелігентність, побожність, талант – ці риси формують творчу та громадську поставу Золтана Івановича, виказують, у широкому сенсі, багатогранність й потужність, а водночас – конкретику, визначеність його життєвої місії. Уже з двадцятичотирирічного віку Шолтес є активним учасником художнього процесу. Регулярно експонує переважно карпатські краєвиди на виставках: місцевих, республіканських, всесоюзних і зарубіжних.

Художник прагнув максимально повно відчути та передати мовою кольору і світла гармонію, притаманну природі як божественному творінню. Такому світосприйняттю сприяла глибока релігійність художника.

Природа гірського Закарпаття – одна з провідних тем у творчості митця. Золтан Іванович пише гори як середовище, в якому живе людина. Спираючись на досягнення попередників, Шолтес виробив індивідуальний стиль. Творчий метод митця включає роботу на пленері (як основну частину) та доопрацювання в майстерні. Гірські мотиви живописця сповнені спокою та споглядальності. Художньо-стилістичний аналіз творів різних років показує спрямування творчої еволюції майстра: від рівноваги простору та маси – до домінанти простору, світлоповітряного середовища; від щільного до тонкого.

Стан конкретного моменту природи – домінанта багатьох пейзажів митця. За часом року – це переважно осінні, зимові, весняні мотиви. За часом дня – вечір і ранок. Мотиви часто повторюються, складаються в серії картин, що оповідають про світлоповітряність природи в різних умовах. У прагненні до цілісності враження, піднесеній до простоти, позначилися уроки його вчителя Й. Бокшай, а через них – традиції європейського модерністичного пейзажу.

Досить швидко полишивши портретні і жанрові композиції, він зосереджується виключно на пейзажному жанрі, віддаючи перевагу епічним мотивам. Так, поступово у творчості Шолтеса провідне місце посідає пейзаж-картина. На ній і зосередилась основна спрямованість творчої еволюції художника в межах розробки усталених мотивів, композиційних структур. Орієнтація на пейзаж-картину була загальною тенденцією у розвитку радянського мистецтва протягом багатьох років. Тому в його творчості майже немає етюдів у повному розумінні цього слова. Кожна його композиція писана безпосередньо з натури і вже завчасно будується як картинно викінчений твір, що не потребує для свого завершення підсобного матеріалу. Обмеженість жанрового діапазону також додає впевненості в остаточному вирішенні емоційно-настрогового ладу, його варіаційності. Таким чи-

ном, об'єктивна достовірність натури природніше доповнюється особистісним началом, що привносить відчуття легкої імпровізаційності, яка особливо помітна у творах останніх років життя.

Художньо-стилістичний аналіз творів показує еволюційну зміну характеру, взаємовідношення предмета з простором у його живописі. До кінця 1940-х років у творах митця панує певна патріархальна ідилічність настроїв, співзвучних самому укладу і плину життя закарпатського селянства. Колорит цього часу, побудований на соковитій гамі холодних тонів, поживається вкрапленням теплих тонів, що посилюють мажорне звучання мотиву і свіжості живопису. Живописна фактура визначається пастозним, точно покладеним по формі мазком, який утворює соковиту пляму і надає необхідної звучності колориту. В п'ятдесяті роки фактура поступово зникає, а форма стає ретельно проробленою. Згодом знову з'являється широкий узагальнюючий корпусний мазок. У 1980-ті роки схильність художника до насиченої тональності в глибоких тінях виражається у певній акварельній прозорості живопису, в колориті якого домінує білуватий відтінок. Отже, між ранніми і пізнішими творами художника простежується різка стилістична відмінність.

МИСТЕЦТВО ЛЮБОВІ ДО РІДНОГО КРАЮ (мистецький портрет Антона Шепи)

*Борис КУЗЬМА,
заслужений художник України,
викладач ЗХІ, голова Закарпатської організації НСХУ*

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

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

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

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

Успіх А. Шепи на виставках приводить його до лав Спілки художників України. З'являються багато замовлень на монументальні розписи по всьому Закарпаттю, і автор невтомно трудиться над їх реалізацією. Ці роботи забирають багато часу і сил. Чутливий до тонких вібрацій природи Шепу

вміє вловлювати її камертон і передавати образ на полотні. Він відчуває «смак» кольору і приводить його до досконалої гармонії. Пейзаж стає для автора сценою, де відбуваються життєві візії, вміло складені в багатофігуральні композиції людей і предметів. У пейзажах виразно простежується живописний колоооберт періодів року: зима, весна, літо, осінь, як символ нескінченності життя. З'являються ряд жанрових картин, «Колядники», «Щедрий вечір, добрий вечір», «Йшли куми із гостини», «Винобрання» та ін. Автор тяжіє до метафоричності і символічності своєї художньої мови. В картинах «Церква в селі Опірець», «Довбуш біля ватри» передній план являє собою гармонійне дійство, де грають музики, люди танцюють, створюється атмосфера свята, поєднання земних і духовних цінностей. Художник навмисно детально прописує передній план, фігури, деталі, і легко, ніби не завершує постаті другого плану, що дає картині легкість сприйняття, живописність. Гармонія цілісного образу досягається поєднанням статичності і вільного руху, що за своєю ритмікою вдало поєднують мікро- і макрокосмос в єдине гармонійне ціле.

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

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

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

Його роботи не схожі на одна на одну. Творчий пошук, незадоволення досягнутим стали «нормальним станом художника». Художник вважає, що без людської фігури пейзаж мертвий. То ж за незначним винятком його пейзажі рясніють присутністю в них людей.

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

БАРВИСТА ФЕЄРІЯ ПОЛОТЕН
«ЗАКАРПАТСЬКОГО ВАН ГОГА»
(Творчі бесіди з Антоном Шепю)

*Аттіла КОПРИВА,
кандидат мистецтвознавства, доцент*

Одним із найбільш яскравих представників третього покоління закарпатської школи живопису другої половини ХХ – початку ХХІ століття є цікава постать, творчість та педагогічна діяльність якої мала неабияке значення у формуванні художників Закарпаття.

У радянський час його неодноразово звинувачували у формалізмі, називали фовістом та «закарпатським Ван Гогом». Але барвіста феєрія полотен Шепи, цікавість композиційних інтерпретацій та філософський підхід до розв'язання різноманітних творчих проблем притягували і притягують не одного українського художника та мистецтвознавця.

Антон Шепя народився 17 квітня 1928 року в с. Підгоряни. Колишній вихованець Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, учень Бокшая, Сельського, Гуторова та Ерделі. Протягом 1954-1961 років – викладач Ужгородського училища прикладного мистецтва. Член Національної спілки художників СРСР з 1960 р., заслужений художник України.

Його роботи демонструвалися в Австрії, Білорусії, Кіпрі, в Чехії, Словаччині, Угорщині, Японії. Серед найбільш відомих творів варто згадати «Народне гуляння», «Карпатська весна», «На поточку прала», «На могилах предків», «Гуцульське весілля», «Великдень» та ін. Важливим доробком у монументальному живописі є твори «Легенда про Пинтю», «Закарпатські опришки», «На гуцульському ярмарку», «Верховинське весілля», «Мій рідний край». Твори відомого майстра прикрашають експозиції музеїв та приватних збірок.

В особі Антона Шепи переплітаються дві основні риси, які чітко формують його як митця і людину – це щира закоханість у природу й народ рідного Закарпаття та саможертвна праця.

Для більшості молодих художників живописні полотна Антона Шепи є яскравим прикладом грамоти, яка утворена класичною триєдністю засобів кольору, композиції та форми. Але кожен із цих компонентів пронизаний власною філософською думкою, яка живиться культурою рідного краю, та наповнений багатством інтерпретацій, що і творить симбіоз у живописній гармонії художника.

ТВОРЧА І ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ АНГЕЛІНИ ТУРАК

*Марина СОФІЛКАНИЧ,
викладач кафедри педагогіки та суспільних дисциплін ЗХІ*

Після закінчення Другої світової війни, в Ужгороді зокрема, і в Закарпатті в цілому, великого значення набула діяльність закарпатської художньої школи на чолі з її провідними художниками А. Ерделі, Й. Бокшаєм, Ф. Манайлом, А. Коцкою та ін. Їхні учні та молодші колеги включилися в роботу першого художнього навчального закладу – Ужгородського художньо-промислового училища, стали членами обласної спілки художників. Але дуже велику роль відіграла робота з молоддю шкільного віку, яка естетично виховувала і готувала до майбутньої професії художника.

Саме тому в 1946 році на Закарпатті була створена перша позашкільна студія образотворчого мистецтва. Ця студія вела свою роботу в рамках Ужгородського палацу піонерів, пізніше в часи незалежної України ПАДІЮНу. Її керівник Золтан Степанович Баконій, незмінно керуючи студією образотворчого мистецтва в Ужгородському Палаці піонерів понад 40 років (1946 – 1989), сприяв активному становленню художньої освіти на Закарпатті. Педагог-новатор, який дав путівку в життя багатьом представникам, залучивши їх до світу образотворчого мистецтва, та багато зробив для збереження і пропаганди мистецької спадщини Закарпаття. Студійці малювали з натури і по пам'яті, робили тематичні та декоративні композиції, ілюстрували казки та твори улюблених письменників. Баконій ніколи не заперечував жоден стиль: різне показував, у різному підказував. Інакше не вийшло б із його учнів стільки відомих митців. Не випадково в нього займалися діти найвидатніших майстрів пензля А. Кашшая та З. Шолтеса, внучка Ф. Манайла, син письменника М. Томчанія. Колишні вихованці студії образотворчого мистецтва нині – відомі художники, архітектори, лікарі, скульптори, живописці, графіки, мистецтвознавці. Серед них – народний художник України, а нині викладач Закарпатського художнього інституту – В. Скакандій, заслужений художник України – Н. Пономаренко, М. Сирохман, О. Лукач, А. Волощук, І. Віг, А. Бурдейний, В. Ганзел, С. Біба, І. Кліса, В. Павлишин, О. Наурсков, Л. Яшкіна, М. Пуглик-Белень, П. Пилюгін, В. Вовчок та багато інших.

Серед послідовників З. С. Баконія була (нині його колега) Ангеліна Андріївна Турак, яка виховала і спрямувала на здобуття освіти художника багато дітей: «Мої вихованці, якими я усіма горджуся, працюють учителями образотворчого мистецтва, модельєрами, дизайнерами, видавцями, керамістами, чимало з них стали професійними художниками й народними майстрами. Головний мій постулат – немає бездарних дітей!» Діти талановиті в усьому, так вона ставиться до кожної дитини, і це дає свої позитивні наслідки. У роботі з дітьми Ангеліна Андріївна завжди терпелива, і завжди прагне дітей зацікавити і заохотити до праці, адже кожна дитина любить, коли її твір оцінено. А для юних художників оцінка – виставка. Цей метод широко практикував ша-

нований всіма Золтан Степанович Баконій, використовуючи всі можливості, щоб виставляти дитячі твори. Це продовжують і нинішні педагоги студії, яка носить ім'я її засновника та нагороджена титулом «зразкова студія образотворчого мистецтва». Золтан Степанович завжди говорив (як згадує А. Турак), що хотів би передати свою роботу своїм вихованцям. Ангеліні Андріївні вдалося це зробити. Її вихованка Анастасія Стецюк після закінчення Закарпатського художнього інституту повернулася працювати в студію З. Баконія, де і продовжила творчу роботу з А. Турак.

Ангеліна Андріївна при дитячій бібліотеці створила творчу групу «Весела палітра»: «Я дітей заражаю образотворчим мистецтвом, займаюся всім, чим лиш можна...» Педагог заохочує дітей до роботи власним прикладом, наочно-образним методом, навчає дітей малюванню, крім основних – рисунку, живопису, скульптури, композиції, працюють ще в різних техніках: малювання акварелями, різні види аплікацій, робота в пластиці, малювання гуашевими, акриловими, темперними фарбами в різних техніках, декоративне малювання, робота в графіці (батік контурний, резервний, техніка скрапбукінг), пласка і об'ємна техніка, колаус.

У своїй роботі важливим складовим естетичного виховання Ангеліна Турак вважає також літературну та музично-драматичну діяльність дітей. Для розвитку цього напрямку Ангеліна Андріївна написала чимало змістовних і цікавих книг, які сама ж ілюструвала – казкові розповіді про олівці та пензлики, про сніговиків, яблуньку, чудові великодні писанки, незвичайні і фантастичні пригоди дітей. Її книги вражають оригінальністю ідей, доступністю, і цікавістю як для художників-початківців, так і для вчителів образотворчого мистецтва. Серед них цікава книжка-методичка, яка написана у казковій і водночас доступній для дітей формі «Казки з шухляди». Ця ж книга була надрукована угорською мовою – «Пензлики-казкарі», яку фахівці назвали шедевром педагогічної літератури. Є ще багато інших цікавих книжок, які викликають інтерес у дітей, педагогів: «Зимовий сон», «Прадідова яблунька», «Бабка, коцурик і сметанка», «Дивотвір-писанка» «Ластівочка-Lastovička», «Замок-вербовичка», «Пригоди юних екологів у часі та просторі...», книжка-конструктор «Різдвяний подарунок», «Казка-розмальовка», в яких автор заохочує дітей до роботи, так би мовити, – бути співавторами, домалювати, сконструювати, додумати. Її книжечка «Твої писанки» – це не просто звичайні казочки, а цілий навчальний матеріал, поданий своєрідно і цікаво, автор-педагог вміло пов'язує казку з навчанням, з образотворчим мистецтвом, з практичними надбаннями, вчить, як вільно володіти пензлем, олівцем, фарбою.

Ангеліна Андріївна не тільки чудовий педагог, вона і художник, і письменник, і навіть музикант. Ці грані її життя йдуть завжди поруч, вони переплітаються. Тому і дітям завжди з нею цікаво, вона вміє зацікавити...

ПЕТРО СКУНЦЬ І ВАСИЛЬ СКАКАНДІЙ: ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ

Олеся РЕБРИК,

*аспірант кафедри української літератури ім. М. Возняка
Львівського Національного університету ім. Івана Франка*

Народження мистецьких творів у тандемному союзі «художник+поет» помилково вважається тенденцією останніх років. У кращому разі знаємо про співпрацю Маяковського та Родченка, як своєрідний початок радянської реклами. Поети вже давно грають важливу роль, як співробітників так і муз. Маємо на увазі ті випадки, коли один мистецький «продукт» переплітається з іншим, взаємодоповнюються, взаємопояснюються. Таким чином, часом варто розмежовувати поняття художнє оформлення книги та ілюстрації до тексту, рефлексії стосовно прочитаного. Для прикладу листи Роберта Мазервелла (1968-1972) і Девіда Хокні (1976-1977) – це гравюри, насичені відповідно поезією Рафаеля Альберті і Уоллеса Стівенса. Цікавим є випадок, коли художник незалежно кооптував слова поета – скажімо, робота художниці Леслі Ділл, що в композиції використала слова Емілі Дікінсон: «A Word Made Flesh» (слово, що стало плоттю) (1994).

Тандем Скунець-Скакандій є гармонійною мистецькою одиницею. Обоє митці-шістдесятники, творчість обох глибоко пов'язана із Закарпаттям, їх поєднували ще й особливо теплі і дружні стосунки. Від першої невеличкої книжечки («Погляд») – більшість книжок Петра Скунця оформляв саме Василь Скакандій. Образи, що їх використав художник, настільки співвідносяться з настроями поета, що сприймаються читачами як невід'ємна частина текстів. Аналіз побудований на вивченні різних робочих відносин між художником і поетом.

ЗАКАРПАТСЬКИЙ НАРОДНИЙ ХОР ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ КРАЮ

*Леся МИКУЛАНИНЕЦЬ,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри педагогіки
музичної освіти та виконавського мистецтва МДУ*

На сучасному етапі розвитку мистецтвознавчої науки велика роль відводиться вивченню творчої діяльності провідних виконавських колективів, які своєю діяльністю представляють найкращі регіональні та загальнонаціональні професійні музичні традиції.

Одним із найяскравіших колективів Закарпатської області є народний хор, своєю творчістю він значно вплинув на етнокультурний розвиток професійного музичного мистецтва краю. Вивченню його діяльності присвячені статті багатьох закарпатських музикознавців, хороших диригентів, артистів колективу (В. Гайдук, М. Кречко, В. Кручаниця, О. Мариніна, В. Поліщук, М. Попенко, І. Хланта та ін.). Однак не висвітленим залишається значення хору в етнокультурному розвитку професійного музичного мистецтва області. Тому метою нашої публікації є заповнення цієї мистецтвознавчої прогалини.

Етнокультурне становлення Закарпатського народного хору тісно пов'язане із діяльністю його першого художнього керівника – П. Милославського. Петро Петрович приніс у музичну культуру Закарпаття російські професійні хорові традиції, які синтезував із принципами закарпатського народного хорового виконавства. Під його керуванням колектив пройшов шлях від формування до творчої зрілості, віднайшов індивідуальний стиль та манеру виконання, виробив репертуарну лінію, сформував концертні програми, розпочав активну гастрольну діяльність.

Після смерті П. Милославського (1954 р.) Закарпатський народний хор очолив випускник Київської консерваторії, уродженець Закарпаття М. Кречко. З його приходом продовжується етап творчого зростання, який ознаменувався появою в краї першого професійного хору.

Михайло Михайлович розвинув основний напрям діяльності колективу, який був закладений П. Милославським, а саме популяризацію закарпатської народної пісні і виведення її на високий професійний рівень. Він довів до досконалості ті принципи, які були закладені його попередником, поставив перед хором нові творчі завдання, реалізація яких вивела його на рівень одного із найкращих народних колективів Радянського Союзу.

З 1969 року Закарпатський народний хор очолив М. Попенко. Він у своїй діяльності акцент поставив на виявленні етнокультурної специфіки закарпатської народної пісні. Якщо П. Милославський і особливо М. Кречко

для підвищення професійного рівня колективу активно вводили до репертуару класичні твори, твори радянських авторів, то М. Попенко повів хор іншим мистецьким шляхом. Він побудував репертуарну політику від простої народної пісні, як наприклад «Місяцю-королю», до масштабного твору для солістів, хору та оркестру – кантати Д. Задора «Карпати». Таким чином, професійний рівень колективу зростав на народній основі, і закарпатська народна пісня бралася за взірець професіоналізму.

Діяльність П. Милославського, М. Кречка та М. Попенка сприяли етнокультурному розвитку як Закарпатського народного хору, так і регіонального мистецтва. Колектив увібрав професійні традиції російської (П. Милославський) та української (київської – М. Кречко та львівської – М. Попенко) хорових шкіл. У діяльності хору вони проявилися у творчій спадковості та одночасному існуванні різних хорових парадигм.

Художні керівники колективу у своїй діяльності органічно поєднали засади професійного і народного мистецтва. При всій відмінності творчих прийомів різні диригентсько-хорові школи не протистояли одна одній. Основні творчі принципи були підпорядковані відтворенню етнокультурної специфіки закарпатської народної пісні. Задля її втілення художні керівники хору використовували різні засоби: П. Милославський у народній пісні акцент робив на збереженні її архаїчності, М. Кречко демонстрував історичну трансформацію народної пісні, М. Попенко синтезував погляди П. Милославського та М. Кречка: він вводив у репертуар колективу як забуті архаїчні закарпатські пісні, так і сучасні музично-фольклорні зразки. Закарпатський народний хор показав різні етнічні народні виконавські традиції (українські, угорські, чеські, словацькі, румунські), які поєднав із професійними принципами української, російської, празької диригентських шкіл.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО, КУЛЬТУРОЛОГІЯ

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ХХІ СТОЛІТТЯ: МІЖ РОЗВИТКОМ І ГЕРОСТРАТІЄЮ

*Ростислав ШМАГАЛО,
доктор мистецтвознавства, професор,
декан факультету ІТМ ЛНАМ*

Нині спостерігаємо постійне прагнення світової та української спільноти до розширення, перебудови і вдосконалення мистецької освіти і системи виховання засобами художньої культури. Цей мистецькоосвітній рух має давню й багату історію. Нове розуміння завдань європейської школи було задеклароване видатними педагогами ще у ХІХ ст., коли мистецтво як виразник творчих сил людини було покликане стати основою всієї освіти. Водночас теперішні освітні системи окремих навчальних закладів порівнюють з тюрмами, закритими для бачення себе в розвитку нової соціокультурної сфери. Ми живемо в час «нових гравців» і конкуренції, коли немає монополії школи на мистецьку освіту. Неформальне навчання мистецтву дедалі частіше виявляється конкурентоздатнішим. Архаїчні форми навчання в школах та ВНЗ стають невідповідними до нових культурних викликів, зацікавлення якими спонукає молодь шукати глибших знань. Головна дія в цій ситуації полягає у відході від традиційної системи розділення на предмети та у спрямуванні навчального процесу в міждисциплінарну сферу. Тому найважливішою проблемою залишається питання не **що**, а **як** ми вчимо, рухаючись у напрямку від вузького погляду на різні види мистецтва до міждисциплінарності та інновацій, які поглиблюють поняття мистецької освіти. Навчання на основі методів зі сфери мистецтва, навпаки, відкриває нові обрії досвіду та розвитку загальної освіти. Передові мистецькі інститути Європи розробляють нові проекти в цьому напрямку. Серед інших – проект «Культурні дослідники», що спирається на естетичну науку та має на меті пошук шляхів поєднання мистецтва й повсякденного життя. Головною загальноосвітньою тенденцією сучасності, на відміну від повоєнного часу (після Другої світової війни), є в Європі дослідницька тенденція, що допомагає проникати крізь традиційні інституційні кордони. Соціокультурні дослідження української ситуації більш ніж промовисто свідчать про необхідність дій в означеному напрямку. Адже станом на 2005 р. Україна імпортувала культурних продуктів на суму 662 млн. доларів, а експортувала лише на 3 млн. доларів. Для порівняння: у 2003 р. доходи культурного сектора Євросоюзу становили 654 мільярди євро; річні прибутки культурної індустрії США становлять 535 мільярдів доларів. Європейська комісія з питань культури в глобалізованому світі ставить ключовими вимогами куль-

турну компетентність і здібності до творчого самовиразу. Іншими словами, це усвідомлення того, що робить творця успішним у складному світі, який швидко змінюється: творчі навички, помножені на здатність до самоменеджменту, підприємництва, навчання від різних культур та співробітництва.

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

В ідеологіях як мистецької, так і педагогічної освіти впродовж другої половини ХХ ст. сформувався стійкий стереотип, що педагогів від мистецтва та художньої культури для середньої освіти мають готувати у ВНЗ педагогічного профілю. Своєю чергою, фахівців академій мистецтв часто охоплює амбітна місія «посвячених» у «вищі» завдання мистецтва і таємниці творчості, завдання, що не повинні опускатися до проблем шкільних рівнів мистецької освіти. Третім гальмівним чинником структурних змін є стереотип ототожнення кількості спеціальностей і напрямків підготовки в академіях мистецтв з історично сформованими галузями і видами образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва та дизайну. Ці стереотипи формувалися впродовж багатьох століть розвитку мистецької освіти. Про інноваційні напрями підготовки, які відповідають запитам культурної політики доби постмодернізму, говориться мало через об'єктивну інертність «класичної» академічної системи навчання за нинішнього пострадянського часу.

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

Важливо, що концептуальні засади і структура проекту, його мета, завдання та зміст загалом наближаються (у скороченому обсязі) до змісту підготовки студентів-мистецтвознавців, культурологів та менеджерів мистецтва Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ). Таким чином, адаптація академічного проекту «художня культура» щодо потреб рівня загальноосвітніх закладів не вимагає значних інтелектуальних та методологічних зусиль. Звісно, що формування академічних навчальних курсів на принципах цілісності, наступності, системності охоплює ширше

коло професійних компетенцій майбутніх педагогів художньої культури, аніж коло завдань середньої освіти. Потенціал спеціальності включає в себе потреби у фахівцях спеціалізованих художніх шкіл, коледжів, художньо-професійних училищ та ВНЗ з урахуванням вікових особливостей формування художньої культури особистості. Кваліфікацію педагога зі сфери художньої культури потрібно сформувавши, чітко розрізняючи два головні складники: фахово-художню підготовку та підготовку педагогічну, інтегровану в мистецьку специфіку. Не викликає сумнівів, що перший складник такої підготовки у стінах ЛНАМ та інших ВНЗ мистецького спрямування має належний ґрунт.

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

На користь створення нових перспективних моделей мистецької педагогіки можна додати цілу низку аргументів з української історії. Тепер мало кому відомо, що з 1924 р. в Київському художньому інституті було створено мистецько-педагогічний факультет та Всеукраїнський методологічний семінар для вчителів образотворчого мистецтва різних освітніх рівнів. Академік Федір Шміт рекомендував створити аналогічні факультети у всіх мистецьких інститутах (Київ, Харків, Одеса). Впровадження здійснювалося з метою забезпечити внутрішній зв'язок між митцями різних спеціальностей для підготовки педагогів-художників-енциклопедистів. Така співпраця різних галузей і рівнів мистецького вишколу в Україні була синхронною з ідеями синкретизму в тогочасному мистецтві Західної Європи, зокрема з програмою Веймарського Баугаузу (1919).

Уроки художньої культури у XXI столітті можуть стати тим новим дискурсним полем, яке сприймає найновіше світове мистецтво і таке ж найновіше мистецтво може породити. Глобалізаційних віянь часу при цьому не уникнути, але у нас, за висловом Леся Курбаса, має бути достатньо культури, щоб не розмінюватися на моду. Адже що більше екзотичних страв куштуєш, то більше любиш рідні вареники. Лише сильна національна традиція допоможе прищепити свідомий імунітет від всеїдності лавини медіапродукції і «кітч», виробити потребу спілкуватися зі справжнім мистецтвом та сформувавши естетичні смаки. Теоретичну основу для подальших дій подає зокрема навчально-методичний посібник «Мистецька освіта й мистецтво в культуротворчому процесі України ХХ-ХХІ століть (2013)». У ньому розкривається зміст професійної підготовки майбутніх педагогів ху-

дожньої культури і мистецтва, проаналізовано вплив мистецької практики, естетики, арт-менеджменту і художньої критики на сучасний мистецько-освітній процес. Посібник містить відеододаток з презентаціями цінного досвіду кращих вчителів України з художньо-естетичного циклу предметів.

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

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

СИМЕТРИЙНИЙ ПІДХІД У ФОРМОУТВОРЕННІ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ : ТРАДИЦІЯ І СУЧАСНИЙ ДОСВІД

Олег БОДНАР,

*доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України*

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

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

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

Вимоги щодо симетрії були канонізовані, і це віками утримувало в певних рамках процес еволюції сакральної архітектури. У ХХ столітті ці рамки суттєво порушилися під впливом різноманітних факторів розвитку архітектурної форми. Один із факторів, що мав масштабний вплив на загальний процес архітектурного формоутворення, пов'язаний з індустріалізацією будівництва.

Добре відомо, яким конкретно був вплив цього фактора. Визначальною в загальному архітектурному процесі була настанова на досягнення максимальної технологічності, високих темпів і обсягів будівництва. В інженерних методиках тотально реалізувалися принципи уніфікації та стандартизації. У формотворчих підходах і проектній практиці архітекторів набули поширення ідеї модульного формоутворення, методи комбінаторики

і варіантності, розвинулася система типового проектування. Все це призвело до появи рис естетичної одноманітності, художнього збіднення та зовнішньої однотипності архітектури масової забудови.

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

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

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

Власне, із всеможливих комбінацій обираються варіанти ідей об'ємно-композиційного вирішення церков. Та чи інша модульна композиція кладеться в основу архітектурного вирішення головної – купольної частини церкви і характером своєї просторової побудови задає певне продовження для формування композиції об'єму церкви в цілому.

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

Разом з тим із принципа симетрії, який передбачає повторення форм, тих чи інших фрагментів симетричної структури, впливають також раціональні ідеї інженерного характеру, які стосуються питань уніфікації конструкцій, технологічності і т. п. У нашому випадку завдяки особливостям симетрії для серії церковних об'єктів застосовано єдиний принцип конструювання основного просторового вузла. Уніфіковано також інші елементи дахових конструкцій, що дало змогу значно спростити технологічний процес і здешевити будівництво. Зрештою, з принципом симетрії пов'язана сама ідея серійного проектування, яка не має аналогів у галузі сакральної архітектури.

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

ПИСЬМЕННИКИ ЗАКАРПАТТЯ І ЗАГАЛЬНОУКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Наталія РЕБРИК,

кандидат філологічних наук, проректор ЗХІ

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

Сравді, література українського Підкарпаття першої половини ХХ ст. – явище цікаве і багатогранне. Августин Волошин (1874–1945), Ірина Невицька (1886–1965), Юрій Станинець (1906–1994), Зореслав (о. Севастіян-Степан Сабол, 1909–2003), Іван Ірлявський (Іван Рошко, 1919–1942) – найпрезентабельніші письменники цього періоду, митці виразного художнього обдарування, сила таланту яких органічно і яскраво відтворювала дійсність, втілюючи національно-патріотичні ідеї та гуманістичні ідеали у прозових, поетичних, драматичних творах, літературознавчих статтях і проповідях. Послідовна й активна їхня громадсько-політична діяльність. Свого часу письменницьку творчість А. Волошина, І. Невицької, Ю. Станинця, Зореслава та Івана Ірлявського належно оцінено літературною критикою та поодинокими аналітичними публікаціями (В. Бірчак, Є. Пеленський, А. Гарасевич, А. Гартл, М. Мухин, Є. Маланюк, М. Лелекач та ін.). Радянське літературознавство, в силу ідеологічних обставин, взагалі не публікувало досліджень діяльності перерахованих митців слова, обмежуючись загальною негативною оцінкою. За останні десятиліття інтерес до цього періоду в літературі зріс: з'явилися окремі наукові статті та розвідки Л. Баботи, О. Мишанича, М. Мушинки, Л. Голомб, Н. Ференц, М. Козак, в яких основна увага концентрується на підходах до розкриття світу і громадської діяльності названих письменників, хоч і домінує бібліографічний підхід. Проте їхні дослідження не охоплюють всього спектру літературного процесу на українському Підкарпатті в першій половині ХХ ст.

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

Аналіз історичних умов формування ідейно-естетичних принципів літератури українського Підкарпаття в першій половині ХХ століття дає достатні підстави зробити висновок про наявність чітких ознак принаймні

двох літературних течій – літератури народовецького напрямку й літератури чину. З метою упорядкування терміно-понятійного апарату зауважимо, що на означення окремого сегменту літератури українського Підкарпаття 10-40 рр. ХХ ст. використовуємо термін «народовецька». Визначальним аргументом на його користь є історичний факт власне такої самоназви суспільно-політичного та культурно-просвітницького руху в краї, провід якого витворював і утверджував ідеологію поступового виборювання національних прав для свого народу в умовах панування чужих держав. Народовецький рух упродовж кількох десятиліть подолав шлях від перших публічних виступів, дискусій, офіційних звернень в урядові інституції до широких національно-освідомлюючих акцій, багатотисячних маніфестацій, масових народовецьких, просвітянських, молодіжних, жіночих з'їздів, конгресів, свят, що у висліді знайшло вияв у фактичній інституалізації політичного, національного та культурного життя українців Підкарпаття вже на початку 30-их рр. ХХ ст. Безпосередня участь у цьому русі письменників Августина Волошина, Ірини Невицької, Юрія Станинця, їхні програмні виступи на чисельних народовецьких акціях з одного боку творили ґрунт для розвитку нової української літератури, а з іншого – виконували роль літературно-мистецького проводу. Таким чином, у відносно короткому історичному проміжку на теренах українського Підкарпаття з'явився відчутний масив різножанрової лектури. Це на перших порах забезпечувало елементарні потреби громадськості, спраглої до живого народного слова, й уможливило швидку з'яву цілої генерації національно-свідомої шкільної, гімназійної та студентської молоді, із середовища якої визріли чільні мистецькі одиниці з уже зрослими ідейними та естетичними поглядами й вимогами. Закономірним є вихід на літературну арену початку 30-их рр. письменницьких сил (Зореслав, Іван Ірлявський), які витворили якісно нову мистецьку естетику – естетику чину. У ній ідея відданості народові визріває до ідеї творення, виборювання й захисту української соборної держави, служіння якій має найвищий сенс, аж до самозречення. Цей сегмент літератури українського Підкарпаття означаємо терміном-метафорою «література чину» чи «література великого чину», що є абсолютними синонімами. Народовецька література та література чину не охоплюють всього спектру мистецького життя краю окресленого періоду, але є його найвиразнішим, а в національному сенсі – найважливішим виявом.

Народовецька ідеологія на українському Підкарпатті виконала одне з найважливіших та найскладніших суспільних завдань – привела об'єктивно опізнаних у національному розвитку підкарпатських русинів до усвідомлення себе частиною великого українського народу, стала тим чинником, який мобілізував громадянство до активного національного Чину. Хоч масове зрушення під гаслами національного самоутвердження та стремління до злуки під керівництвом Руських народних рад і не досягло повного успіху в 1918-1919 рр., та воно створило прецедент в контексті національно-державницьких домагань і стало доброю школою для подальших дер-

жавотворчих змагань з апогеєм у 1938-1939 рр. Національна ідея, а почасти націоналістична ідеологія, в середовищі студентства, а насамперед – творчої молоді, мали достатньо симпатиків й апологетів. Національний/націоналістичний рух набирає обрисів професійної, послідовної й цілеспрямованої ідеологічної роботи з належним інституційним структуруванням. Діяльність «Пласту», молодіжних та літературних часописів, орієнтованих першочергово на молодь, мали у висліді генерацію національно свідомих, соціально й політично активних громадян.

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

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

КОРОЛЕВСЬКЕ ЄВАНГЕЛІЄ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

*Одарка СОПКО,
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри дизайну Закарпатського художнього
інституту, член Національної спілки художників України*

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

Мистецька цінність Євангелія із Закарпаття, відзначається розмаїттям оздоб, які виконані у площинно-умовній манері (XIV ст. – перша третина XVI ст.). Вони є витвором графічного мистецтва і мають власні художні особливості. Ціла низка творчих етапів, якими означено узагальнюючий художній образ цієї книги, вимагали неабияких практичних навиків, які визначили ознаки, походження та впливи на ґрунті історичних процесів. Йдеться про південно-східну частину слов'янського світу, зокрема, сербів, болгарів, українців, які розробили власне слов'янське письмо, із спільними рукописними традиціями, що є узагальненими для всіх східно- і південно-слов'янських культур, успадковані від Київської Русі, з візантійськими закладами виготовлення кодексів, які були спільними для всієї Європи упродовж XIII – першої половини XV століть.

Незважаючи на те, що ця пам'ятка була предметом дослідження відомих науковців різних напрямків, на сьогодні вона досліджена не вповні.

Про це свідчить виявлений нами факт на арк. № 11 перед частиною «Євангеліє від Марка», де під орнаментальною заставкою є напис, що виконаний заокругленою в'яззю. Оскільки тексти Євангелія написані без поділу на слова, то в оригіналі читається: «*Феофілакта архієпископа болгарскаго про(ъ)ди*», що перекладається: «Феофілакта архієпископа болгарського проповіді». Цей напис засвідчує, що цю частину книги можна віднести до літературних пам'яток, перекладених південнослов'янськими книжниками з грецьких, болгарських або сербських джерел. Подібні рукописні твори в Україні з'являлися від XV століття, серед яких досить поширеним є і «Тлумачне Євангеліє Феофілакта Болгарського».

Новизною є і кількість заставок, яка не відповідає зазначеним восьми у попередніх дослідженнях. Вивчаючи оригінал, нами виявлено дев'ять ве-

ликих і дві орнаментальні смужки-оздоби, тобто загалом одинадцять орнаментальних оздоб. Одна нововиявлена заставка знаходиться на аркуші № 136, інші дві – на арк. 4 та 84. А також заставка, що на аркуші № 1, за елементами оформлення та типологічними зразками не рослинна, з великими бутонами, як було зазначено за описом у попередніх дослідженнях, а тератологічно-рослинна з виразним образом птахів-хімер.

Рукопис проаналізовано на базі комплексного мистецтвознавчого аналізу за типологічними зразками оздоб та шрифтів. Оформлення та книжкову структуру означеного періоду розглянуто як єдину систему художньої інформації візуальних знаків, яка формувалася на рукописних традиціях у нових умовах. Враховано найбільш виражені видозміни у стилях кінця XIV, початку XV століть. Базуючись на порівняльному методі та керуючись сформованою схемою історичних й культурно-мистецьких періодів, підсумовуємо те, що художньо-пластичні особливості рукопису «Королівського Євангелія» вирізняються своєю стилістикою серед подібних пам'яток українських рукописів XV століття. Враховуючи те, що у XIV-XVI ст. рукописна книга Закарпаття була під значним впливом європейських південно-західних культур, зокрема – грецької, болгарської, сербської, можемо засвідчити подібність художньо-пластичних особливостей взірців оформлення, а це дає змогу говорити про те, що автор книги використовував декілька зразків кириличних оригіналів (протографів). Вони могли бути привезені з країн Південного Заходу та Західної Європи. Підставою для цього є орнаментальні заставки та великі ініціали, які уподібнюються нововізантійському типу. Цей стиль з'явився на Русі в кінці XIV ст. одночасно з балканською плетінкою. Його основою був рослинний орнамент з характерними, дуже стилізованими формами квітів листків, пагонів, поєднаними з умовними геометричними фігурами і обов'язковим обрамленням у прямокутну форму. Ця орнаментика була трансформацією старовізантійського або емалевого орнаменту (використання коштовних фарб та золота), яким прикрашалися ще перші південноруські кодекси – «Остромирово Євангеліє» й «Ізборник Святослава». Нововізантійський стиль був поширеним у придворному середовищі Болгарії та Сербії у середині XIV ст. Йдеться про «Сербське Євангеліє» 1354 р. і болгарське так зване «Лондонське Євангеліє» 1356 р. На Україні цей орнамент не прижився і зустрічається вкрай рідко лише на початку XV ст. в оформленні «Київського Псалтиря» 1397 р.

Ми бачимо, що переписувач добре знався в каліграфії, оздобленні, структурі та елементах оформлення всього кодексу. Це висвітлюють перераховані художньо-пластичні особливості рукопису та створення цілісної образно-структурної системи оригінальної книги. Послідовність у застосуванні різних художніх стилів оформлення засвідчує обізнаність орнаменталіста та використання ним не одного, а декількох зразків. Запис у післямові, який висвітлює звернення автора до читача, зазначає його статус професійного каліграфа-переписувача (підписувалися тільки професійні

каліграфи). Структурні елементи, оздоби та каліграфія свідчать про професійний освітній та художній рівень майстра.

На жаль, доказів авторства оздоблення книги Станіславом Граматиком не підтверджено підписом, тому до тепер не можемо стверджувати, що орнаменталістом «Королівського Євангелія» є саме він. Із літературних джерел відомо, що своє ім'я підписували тільки переписувачі, а художники та мініатюристи, які оформляли й декорували рукописи, підписів не залишали.

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

«Королівське Євангеліє» укладено і структуровано у відповідності до формування християнських традицій. Ми бачимо, що поряд з рисами, які притаманні українській рукописній книзі XIV-XV століть зображення трансформовано на основі місцевих естетичних пріоритетів книжкової форми. Це притаманно країнам, культура яких базувалася на візантійській традиції. Щодо розмаїття мистецьких стилів кодексу, можемо говорити про два варіанти. Перший – коли оздоблювальну роботу виконували декілька авторів, які дотримувались різних мистецьких уподобань, окрім різних стилів це засвідчують і залишені чисті сторінки на арк. 84, 85, 136, 137, 139, очевидно, для мініатюр. Другий – коли один майстер не тільки орієнтувався на різні мистецькі джерела, а й використовував їх із дорогих, доступних йому книг, які слугували зразками для «Королівського Євангелія».

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

Оксана ГАВРОШ,

*старший викладач Закарпатського художнього інституту,
пошукувач кафедри історії та теорії мистецтва ЛНАМ*

У системі ієрархічного українського мистецтва у закарпатському живописі період 1970 – середини 1980-х років був одним з найбільш «законсервованих». Період «тихого тоталітаризму», що поступово опановував на початку 1970-х років усі сфери творчості історики й мистецтвознавці пов'язують із зняттям з посади секретаря КПУ П. Шелеста у 1972 році. Навіть при побічному аналізі живописних творів стикаємося із чітко означеними до конкретних вимог соціалістичного реалізму проявами у творчості закарпатських митців. У обговореннях виставок та протоколах засідань Закарпатського відділення СХУ постійно вживаним став термін «тематична» картина або «тема» в живописі, що в мистецтві соцреалізму безпосередньо прив'язувалось до конкретної ідеологічної основи та вимагалось виконання творів у виразно окреслених за змістом і формою параметрах.

Властивий для періоду «відлиги» декоративізм, що уособлювався із продовженням традицій народного мистецтва у творчості багатьох художників Закарпаття, розчинився у реалістичних «експериментах». Цей фактор був важливим для можливості отримання відповідних замовлень, фінансової підтримки, що нерозривно ув'язувалась із значимістю митця. Кількість тематичних картин у закарпатському живописі протягом 1970-х років стрімко зростала. Поступово вони витіснили на другий план розвиток «чистого» жанрового живопису, який вже до цього часу мав свої традиції та здобутки.

Ієрархічна система класифікації мистецтв чітко прослідковувалась у характері організації виставок, кількість яких стрімко зростала. Практично всі вони були приурочені до визначних історичних дат, різноманітних ювілеїв або епохальним подіям у розбудові «світлого майбутнього»: до 100-річчя Леніна, до 25-річчя возз'єднання Закарпаття з УРСР, «СРСР – наша Батьківщина», «Слава праці» тощо. Аналіз виставок 1970 – сер.1980-х дозволяє констатувати вкрай консервативний характер художніх виставок, які, здавалось, послуговувались неопередвижницькими постулатами. Селянсько-традиційний струмінь жанрового живопису 1960-х стрімко витіснявся дедалі сильнішими деструктивними тенденціями офіційного мистецтва. У коловороті настанов та рішень чітко простежуються магістральні лінії, що визначали основні теми, висвітлювані у жанрово-тематичних картинах.

Як правило, творчі програми художників були далекими від етнокультурних традицій й несли цільове ідеологічне замовлення. У побудові композиції найефективнішим проявом «партійності і народності мистецтва»

була оповідно-плакатна та моралізаторська фабула. На структуру образів реально впливала раціоналізація художньої форми. У поточному мистецькому процесі партійна дійсність відкидала будь-які прояви модерністичних елементів художнього мовлення.

Тотальна відсутність інформації на початку 1970-х створила унікальну ситуацію – історія мистецтв ХХ століття подавалась митцям вибірково, як набір різних стилів, що сприймалися одночасно. Проте у творчості закарпатських художників, які протистояли офіційному мистецтву, спостерігаємо доволі широкий діапазон впливу як світових мистецьких тенденцій, так і особливостей національної культури. Так, твори Ф. Манайла, Л. Кремницької, П. Бедзира, Ф. Семана вирізнялись власною технікою створення композицій, пошуками нових методів формотворення, що радше відповідало стану медитативного осяяння. На відміну від актуальних на той час художніх процесів у душі соцреалізму, подібні творчі експерименти асоціювалися з соціальною свободою. Такі процеси творчих відступів суттєво вплинули на формування нової парадигми, що чітко означилась у закарпатському мистецтві на початку 1990-х.

Естетичною платформою для формування найрадикальніших у 1970 – початку 1980-х років ідей стали зміни принципів пластичної модифікації форм та кольору на основі звернень не тільки до набутоків художніх напрямів ХХ століття, а й першоформ етнокультури, образотворчості та орнаменту. Цей рух в українському живописі став продовженням ідей шістдесятників, які у творах синтезували два напрями: вихід на нові ускладнені формальні структури образотворення та національний, який вивільняв живопис з-під канонів соцреалізму в бік етнічної самоідентифікації.

НАРОДНА ТРАДИЦІЯ ТА ПОШУК МОДЕРНОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ФОРМИ У ТВОРЧОСТІ ФЕДОРА МАНАЙЛА

*Вікторія МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО,
голова фонду сприяння гуманітарному розвитку
ім. Федора Манайла*

Федір Манайло народився 19 жовтня 1910 року на початку одного з найдраматичніших століть в історії людства. Протягом життя одного покоління людей руйнувалися монархії, виникали нові держави, докорінно змінювалося життя цілих народів, формувалися нові світоглядні уявлення, набувала нових ознак художня культура.

З 1919 року Підкарпатська Русь входить до складу Чехо-Словацької республіки. Починається доба відродження економічного, політичного, культурного, національного. У цей час майбутньому художникові виповнилося тільки дев'ять і на фоні цих сприятливих перетворень формується світогляд майбутнього патріота, що присвятив свою творчість та своє життя утвердженню і піднесенню самобутньої культури свого народу.

Здобував вищу професійну освіту художника в Празі, яка в 20-ті роки була одним із найпрогресивніших культурних центрів Європи. Юнак занурився у вирій модерних художніх течій, прогресивних ідей, які мали надзвичайно потужний вплив на формування творчого стилю молодих художників. Модерні течії пропонували звільнення змісту, композиції і форми художнього твору від усіляких правил і обмежень; суб'єктивність, свобода митця ставали головним чинником його творчості. Художник сам обирав як і про що йому писати, визначав зміст своїх робіт, мистецькі засоби та творчий стиль. Манайло, приймаючи ці основні засади свободи модерного мистецтва, вже студентом визначив для себе пріоритети – збереження власного коріння, піднесення мистецтва свого краю.

Ці пріоритети були б нереалізовані, якби не сприятливі політичні умови та не гуртування кола творчих людей із подібними поглядами. 20-30 роки минулого сторіччя – час формування художньої освіти та національної художньої школи Закарпаття. Яскраві особистості А. Ерделі та Й. Бокшай згуртували місцевих художників у Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі, започаткували художню освіту та її принципи, які базувалися на західноєвропейських та етнокультурних традиціях, загальнолюдських і національних цінностях (повазі до людини; реалізації творчих здібностей, національній творчості та ін.).

У 1936 році, коли Федір Манайло повернувся додому після навчання у Празі, на Підкарпатській Русі вже була міцна художня школа високого європейського рівня, із близькими та зрозумілими художникові засадами, що спиралася на глибокий зв'язок з народною культурою. Проте йому вдавалося глибше, ніж багатьом його колегам, проникнути у ментальну сутність народу Карпат із його віруваннями, фольклором, звичаями, історією та мистецтвом.

Європейська освіта не знищила суть русина Федора Манайла. Озброївшись знаннями, художник вийшов на новий рівень творчості, коли національна ідея виражається модерними художніми засобами, а національна тра-

диція оживає у новій модерній інтерпретації. І в якій би царині мистецтва художник не творив – лейтмотивом завжди була ця свідомо громадянська, патріотична позиція. усвідомлення необхідності служити своєму народові.

Творчий шлях митця був розпочатий ще на лавах Мукачівської реальної гімназії. Вчитель малювання гімназії Ладіслав Кайгл заохочував учня до натурних зарисовок селян. Етнографічні подорожі Карпатами у студентські роки відкрили художникові архаїчний, надзвичайно багатий традиціями та культурою світ. Манайло тоді зрозумів, що подібного вже давно немає в Європі, і якщо це вдасться зберегти і примножити – то буде великим дарунком для нас, нащадків. Як губка, вбирав він у себе все, що його оточувало: збирав взірці вишивки, замальовував предмети культу, побуту, записував казки, легенди, коломийки, писав живописні полотна.

Після Другої світової війни на Закарпатті відбулася не тільки політична зміна влади, відбулася руйнація всіх тих засад і цінностей, що були сформовані у довоєнний час. Радянська тоталітарна машина вбивала людську гідність, нищила національну ідентичність, переслідувала прогресивні ідеї. Тільки «відлига» 60-х років частково повернула у творчість художників «народну» тематику.

У житті Федора Манайла тоді відбулися значні події. Ретроспективна персональна виставка художника «Старе і нове Закарпаття» 1962 року з великим успіхом пройшла в Ужгороді, Києві, Москві та Львові і відкрила митцеві можливість творити для душі, а не для партії. У цей період на живописних полотнах оживають сторінки історії, сценки фольклору, народних свят, а після 1968 року, відколи художник брав участь у створенні музею народної архітектури та побуту, інтер'єри гуцульських хат, селянських комор. Та це не було звернення до етнографічних мотивів. Художникові вдалося надати віковичним архетипам сучасне звучання, він знову, як у далекі 30-ті, синтезує і гармонізує свою творчу думку із джерелом народної творчості.

З другої половини 60-х художник займається відтворенням, а фактично й відродженням давно забутого виду декоративно-прикладного народного мистецтва – декоруванням диньок. Аби популяризувати народне монументальне мистецтво, розробляє проекти трьох ресторанів-колиб – «Мисливської», «Вівчарської» та «Лісорубської», де не тільки пропонує проект самих будов із інженерними деталями, але й додає ескізи інтер'єрів цих закладів, одягу персоналу, замальовує специфічні страви лісорубів, вівчарів та мисливців наших Карпат. Та знову-таки, і декорування диньок і робота над колибами, не були проявами «милування» народним, а тільки намаганням зробити народне мистецтво близьким і зрозумілим сучасникові. Колись художник так сформулював завдання творчої людини: «Заглибившись, впізнати з глибин народу – півділа. От повернути народу на полотна, в скульптурі, в слові – оце діло!»

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

ТВОРЧІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТИЛІ

Ольга ЛУКОВСЬКА,

*доцент, кандидат мистецтвознавства,
заступник директора з науково-мистецької діяльності
Львівського палацу мистецтв*

Сучасний український художній текстиль посідає особливе місце у контексті українського декоративно-ужиткового мистецтва. Він перебуває у стані постійних експериментальних пошуків, є динамічним мистецтвом, наповненим новими образно-змістовими якостями.

Розвиток тенденцій створення художніх творів відбувається під впливом багатьох чинників: основою залишаються традиції народного мистецтва, важливу роль відіграють інноваційні мистецькі процеси, естетичні вимоги часу тощо.

На художніх виставках бачимо різноманіття структурних та фактурних композицій, а властиво, текстильних об'єктів. Для втілення художньо-образного задуму засобом мистецької інтерпретації може стати будь-який матеріал: скло, дріт, дерево, метал, пір'я, рослини, целофан, лляне волокно, папір, побутові предмети тощо.

В результаті використання нетрадиційних матеріалів і застосування авторських технік постають оригінальні мистецькі твори. Використання синтетичних матеріалів подекуди переважає над використанням традиційних. Текстильне мистецтво що раз більше привертає увагу звертанням до інших видів мистецтва, твори часто будуються за законами скульптури, інсталяції.

Отож, характерними рисами сучасного українського текстилю є:

- експериментальний пошук,
- акцент на рельєфних фактурах,
- використання синтетичних матеріалів поряд із традиційними текстильними.

Загалом художникам є властива різноманітність засобів образно-пластичного виразу.

САД «РАЙСЬКІ ПТАХИ»

*Олена ЦИМБАЛЮК,**кандидат мистецтвознавства,**доцент кафедри книжкової графіки та дизайну друкованої
продукції Української академії друкарства*

Театрально-сценічний та унікальний виставковий костюм надає можливість поєднувати сферу реальності із особистісною уявою художника та глядача. Найближчою до театру виявилась арт-мода, яка постала на засадах різних авангардних напрямків. Плюралізм 90-их рр. спровокував якісний стрибок української моди. Саме для молодого покоління модельєрів у 90-х роках ХХ століття арт-мода стала універсальною мовою самовираження, якою вони заявили про себе. Один з перших кроків до української арт-моди зробила львівська театр-студія моди «Райські птахи».

Художники-модельєри студії Ірина Щербатенко і Тетяна Тарасенко разом із художниками Олександром Івановим та Ігорем Голіковим розробляли сценарії показів концептуальної моди у формі театралізованих музичних постановок. В основі показів було покладено інтерпретацію дійових осіб італійської комедії дель арте, використовувались єгипетські мотиви, костюми арійців, ренесансної Іспанії та інше. Історичні джерела втілюються в різноманітних й еkleктичних формах внаслідок свідомого сприйняття навколишнього світу заздалегідь дещо театралізованим, образним, багатим на асоціації та парадокси. Композиційно-хореографічна канва «райських» шоу часто будується на відокремленості глибоко індивідуального на тлі узагальнення. Поступово покази перетворились на міні-спектаклі, зокрема, «Сади пристрасті», в яких задіюються професійні танцюристи. Костюми шоу «Народження Афіни та інші чудеса» презентують традицію нагромадження стильової еkleктики в моделях, які набули подальшого розвитку в образно-асоціативних аналогах з історичним костюмом.

Шоу-демонстрації театру-студії моди «Райські птахи» знайшли місце на межі моди як явища та театру, як втілення ірраціонального світу уявних фантазій.

Сьогодні логічним продовженням творчості для дизайнерів І. Щербатенко і Т. Тарасенко став живопис, який успішно презентувався на персональних виставках.

ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ
СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК
ТА ІСТОРИЧНО-СФОРМОВАНИХ
УРБАНІСТИЧНИХ ПРОСТОРІВ
(на прикладі м. Львова)

*Анна ЄФІМОВА,
аспірант Львівської національної академії мистецтв*

Сучасна культура – це, перш за все сфера, де виробляються і споживаються символічні форми, і міському простору в цьому процесі належить одна із провідних ролей. Саме урбаністичний простір, який по своїй суті передбачає наявність історичних нашарувань, найбільше піддається впливам сучасної культури, зокрема у візуально-естетичному аспекті. Однак при цьому часто виникає певний дисонанс. Тому актуальним питанням сьогодні є специфіка взаємодії історично-сформованого урбаністичного простору і деяких сучасних художніх практик. В якості прикладу розглянуто Львів як традиційне місто європейського типу із цікавим культурно-історичним досвідом, у якому відображені характерні риси Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Класицизму і Модерну.

На початку ХІХ ст. стрімка урбанізація, розвиток економіки, будівництва, поліграфії та промисловості, створили підґрунтя для появи модерну як продукту міської культури. Так, протягом ХІХ століття візуальний образ міста органічно доповнювався новими художніми формами, які в комплексі органічно взаємодіяли як між собою, так і з історичним простором міста: рафінований естетизм і гармонія, властиві модерну проявилися і тут.

Специфічна ситуація склалася в радянський час, коли, не зважаючи на загальноприйняте негативне уявлення про цей період, можна простежити ретельний підхід до втручання деяких тогочасних мистецьких форм в урбаністичні простори Львова. Так, художні практики, будучи своєрідним інструментом ідеології, метою якого було трансформувати історично сформовану ідентичність міста на радянський лад, досить продумано і естетично-витримано «вписувалися» в історичні простори, особливо не порушуючи при цьому загальний контекст. Зокрема, більшість масштабних об'єктів раціонально виводилися за межі історичної частини міста, формуючи нові культурні локуси. Прикладами цієї тези є меморіальний комплекс «Пагорб Слави» (1958 р.), «Монумент перемоги над фашизмом» (1970) та низка інших, вже неіснуючих сьогодні радянських монументів.

Таким чином, міське середовище Львова у період модерну мало чітко визначений візуально-естетичний код; в радянську добу його формування здійснювалося за допомогою комплексних раціональних програм, у яких незважаючи на ідеологічне навантаження, домінуючу роль відігравав, все ж таки, естетичний критерій.

У так званий пострадянський період (кінець ХХ-ХХІ століття) значно розширюється коло мистецьких практик і посилюється їх втручання в міський простір, зокрема суттєво загострюється проблема доповнення історично-сформованого простору сучасними об'єктами. В окремих випадках такі доповнення порівняно органічні, наприклад, сучасні міські скульптури в старовинній частині Львова досить гармонійно взаємодіють з культурно-історичним контекстом простору (пам'ятники Л. Мазоху, Швейку, Винахідникам газової лампи та ін.)

Однак, досить поширеним є типowo постмодерне, агресивне та неестетичне втручання деяких візуальних практик в традиційні урбаністичні простори Львова, руйнування первинних історичних контекстів. Тут йдеться здебільшого про сучасні архітектурні та рекламні об'єкти, які спотворюють простори навколо деяких львівських пам'ятників. Наприклад, домінантою комплексного архітектурного ансамблю ХІХ ст. пр. Шевченка стала споруда у стилі конструктивізму, у якій розташований поп-культурний бренд «Макдональдс», поруч з яким нещодавно споруджено пам'ятник українському співакові В. Івасюку. Якщо останній досить продумано розмістили у контексті простору (пам'ятник встановлено поблизу Львівської музичної академії і філармонії, де працював співак), то у комплексі оточуючі його елементи дещо деструктивно впливають на арт-об'єкт, він частково «втрачається» у контексті того ж таки простору, історична сутність якого значно спотворена сучасними засобами. Однак, у візуальному аспекті, руйнування історичного простору сучасними архітектурними об'єктами суттєво помітніше на прикладах пам'ятників Адаму Міцкевичу та Івану Трушу.

У свою чергу, такі художні практики, як сучасні міські скульптури бувають недоцільними і вповні втрачаються у контексті певного історико-архітектурного простору (як, наприклад, пам'ятник художнику Никифору на площі біля масштабної споруди Домініканського собору).

Таким чином, розглянуті вище лише окремі приклади не можуть дати нам цілісного уявлення щодо поставленої проблеми, оскільки вона потребує більш деталізованого теоретичного опрацювання із різних наукових позицій. Проте, можемо стверджувати, що хоч і загалом історичній частині Львова значною мірою вдалося зберегти свою традиційність та європейський характер, проблема взаємодії художніх практик, що посилено розвиваються останніми роками, та історичних міських просторів в сучасній культурній ситуації постійно загострюється і потребує формування спеціалізованих підходів до її вирішення.

ТВОРЧЕ ЖИТТЯ У ЛЬВОВІ ПЕРІОДУ «ХРУЩОВСЬКОЇ ВІДЛИГИ»

Марія ВАВРУХ,

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри КГ та ДДП УАД*

Якісні зміни в мистецькому житті Львова кінця 1950 – початку 1960-х років або періоду так званої «хрущовської відлиги» пов'язані з творчою та громадянською позицією багатьох представників творчої інтелігенції, між якими були дружні стосунки.

Так відомо, що збірки поезій тоді ще молодого поета І. Калинця «Підсумовуючи мовчання», «Відчинення вертепу» ще у самвидавівських варіантах були проілюстровані графічними творами львівських митців. У збірці «Підсумовуючи мовчання» помістили графічні аркуші Романа Петрука. Це композиції на релігійну тему, виконані тушшю, пензлем та пером. Серед інших це: «Подорожуючий Христос», «Поцілунок Юди», «Хто стукає, тому відкривають» та інші. Роботи не виконувались як ілюстрації, але, як розповідав сам митець Р. Петрук, він їх показав дружині Ігоря Калинця Ірині, і вони разом вирішили їх дати до підготовленої самвидавівської збірки.

До збірки «Відчинення вертепу» графічні композиції виконав на прохання Івана Світличного графік Богдан Сорока. Відповідно до поезії, яка присвячувалася в тому числі і поганським богам, художник зробив серію графічних аркушів на тему «Українська міфологія». Ця збірка поезій Ігоря Калинця вийшла друком за кордоном під назвою «Поезії з України» 1970 року. Рукопис за кордон вивіз молодий священник Петро Миронюк з Югославії, що гостював у приятеля Калинців Ярослава Лемика. Він придбав багатотомне видання Лесі Українки, один томик залишив, а натомість обгорнув суперобкладинкою самвидавну, такого ж формату, збірку Калинця, яку виготовив Лемик.

Одним із авторів ілюстрацій до поезії І. Калинця була також Ярослава Музика, львівська художниця, учениця М. Бойчука. Відомо, що вона 1948 року під псевдонімом «Сова» на прохання підпілля ОУН написала анонімного листа першому секретарю Львівського обкому КП(б)У І. Грушецькому з пропозицією почати переговори про примирення радянської сторони з українським підпіллям. Упродовж 1948-1955 років відбувала заслання в Сибіру, звідки повернулася до Львова і працювала як митець. Музика давала консультації львівським художникам-шістдесятникам, таким чином ставши містком, через який передавався досвід митців 1920-1930-х років поколінню 1960-х. Підтримувала зв'язки із молодими літераторами та науковцями. А для І. Калинця проілюструвала збірку поезій «Спогад про світ», яка поширювалася через самвидав.

САКРАЛЬНА СЕМАНТИКА ЧИСЕЛ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ РУШНИКАХ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*Людмила АНДРУШКО,
кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри філософії та політології
Львівського державного університету внутрішніх справ*

В архаїчних культурах число і рахунок були сакральними засобами. З їх допомогою можна було репродукувати структуру космосу і правила орієнтації в ньому людини. Числа – це елементи особливого числового коду, за допомогою якого описується світ і людина, місце людини у світі. Рушник – є яскравим прикладом числових моделей. Він пов'язаний з символікою числа – «один». За світоглядними уявленнями наших предків, одним, єдиним був Світ. Світ осмислювався як всепроникаюча та всепов'язуюча єдність. Число «один» означає цілісність, єдність. Досконалість уявляється одиницею. Образи Бога, Космосу, Всесвіту наділені виключною цілісністю, тому їм приписується число один. У народі цінувалась також цільність полотна, яка також означала єдність. Різання, розривання, надривання, тканини в народному розумінні мало негативне значення. З цього приводу варто згадати звичай, який існував на Україні в окремих регіонах. Якщо під час заручин дві сторони не доходили згоди то рушник, який був приготовлений до цієї події розрізали на двоє. І навпаки зав'язаний рушник створює магічне коло, яке має захисну силу. Нечисть, зло залишається за його межею. Під час весілля молодий і молода обв'язані рушниками, вони знаходяться всередині магічного кола.

Єдиним духовним Божественним планом будується Світ. Творення Світу (в міфах – ткання Світу) відбувається з основних елементарних частин. Аналогічно творення тканини відбувається за рахунок окремих ниток основи і підкання.

Один також означає – божественний, верховний княжий. Символіка «одного» взяла на себе символіку центру. Центр протиставлений «верху-низу» – однієї з головних опозицій народних уявлень про світ.

Верх – наділений символічними ознаками – «багатий», «життєвий», «плодючий», «благополучний», низ – ознаками «поганий», «бідний», «смертельний».

Орнаменти розміщувалися на двох кінцях рушника і за своїм розташуванням дзеркально-симетрично відбивають один одного. Якщо на одному кінці зображення розташоване вгорі, то на другому – внизу. О. Найден зазначає, що дзеркально-симетричне відбиття орнаментів на кінцях рушника – не пасивний факт фіксації символів або «картини» вираження космогонічного простору, як це може здатися на сучасний погляд. Історична се-

мантика народного мистецтва насамперед пов'язана з функціонально-дієвим місцем ритуальних речей і предметів у середовищі. Так за етнографічними даними вранці витирали обличчя тим кінцем рушника, де широка смуга ромбів розташовувалась внизу, тобто – «нижнім» кінцем, «ранковим», де ромби символізували ідею пробудження світла, виходу сонця з потойбічної темряви. Витирання цим кінцем ще означало очищення від нічних жахів. Натомість ввечері вже користувались «верхнім», «вечірнім» кінцем рушника.

Число «два» в основі бінарних протиставлень, за допомогою яких міфопоетичні і ранньонаукові традиції описують світ. «Два» – це первинна монада, яка захищає людину від небуття і відповідає творенню неба і Землі. Число «два» виражає ідею взаємодоповнення – (чоловічого і жіночого; дня і ночі), парності, дуальності, двійництва, близняцтва. У ведійській традиції «два» виступає як символ протиставлення, поділу і зв'язку, з однієї сторони, і як символ відповідності або гомологічності протилежних членів – з другої.

Символіка числа «два» тривалий час розвивалася в надрах міфу і магії. Давня слов'янська мова зберегла форми двоїни, які означали парні предмети – руки, очі, ноги, вуха. Саме парність є одним із про-значень числа «два».

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

*Світлана ШЛЕМКЕВИЧ,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри соціології та культурології НЛТУ України*

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

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

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

цей начерк зберігається в Галереї Уффіці у Флоренції. Так утвердився пейзаж – один з найбільш важливих і складних жанрів живопису.

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

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

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

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

Вдивляємося у м'який, теплий колорит картини «В минулому», яка дихає ностальгічним замилюванням стародавнім Львовом. Туман від дощу, мерехтіння ліхтарів, створюють особливу романтичну атмосферу, підкреслюють чарівність міста. Поспішають перехожі, закриваючись парасольками від дрібного дощу, але це не пригнічує, навпаки, посилює меланхолій-

ність картини. Навіть рух карети, впевнена хода коня, доповнює загальну атмосферу гармонії і спокою.

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

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

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

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

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

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

ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ ПЛАКАТА, ЙОГО ВИДИ ТА ЖАНРИ

*Андрій АНДРЕЙКАНИЧ,
завідувач відділення графічного дизайну,
відділення дизайну меблів та виробів з дерева
Косівського інституту прикладного та
декоративного мистецтва
Львівської національної академії мистецтв, аспірант ЛНАМ*

Плакат ввібрав у себе найкращі досягнення станкової та книжкової графіки, фотографії та типографіки, сьогодні він є невід'ємною частиною візуальної культури, потужним засобом масової інформації та впливу на свідомість людей. Ми зустрічаємо його навколо нас: на вулицях міст і сіл, у навчальних закладах, на підприємствах, при вході у концертний зал, у вітрині магазину, на рекламних щитах вздовж вулиць та доріг тощо. Він може бути досить великих розмірів, кілька метрів, і зовсім маленьким, у вигляді сірникової етикетки та поштової марки, яку часто справедливо називають мікроплакатом, що поміщається на долоні.

На жаль, на сьогодні серед художників та мистецтвознавців немає чіткого визначення термінології і класифікації плаката, тому це поняття трактується довільно, і трактування часто суперечать одне одному.

Незважаючи на зростаючий інтерес до історії плаката в Україні, до проблем художньої життя на її теренах, на зламі століть все ще залишаються не вирішеними теоретичні аспекти типології плаката.

Аналіз опублікованих праць дозволяє зробити висновок про однобокість при дослідженні жанрового різноманіття плаката як в радянському, так і в сучасному українському мистецтвознавстві. Окремі статті та монографії звертали увагу в основному на пропандистський та частково рекламний плакат (торговельно-промисловий та театральний). Такі жанри рекламного плаката, як кіноплакат, цирковий, спортивний, музична афіша, мистецько-культурні акції, та його види соціальний, культурологічний, навчально-інструктивний плакат просто ігнорувались і в мистецтвознавчій науці не досліджувались. Хоча вони фактично розвивались в тісному зв'язку з іншими видами та жанрами плаката, а унікальні зразки цього виду графіки зберігаються у фондів колекціях найбільших бібліотек та музеїв по всьому світу.

Метою нашої статті є на основі зібраного матеріалу визначити поняття плаката, чітко виокремити види плаката та жанрове їх різноманіття, побудову композиційних схем та значення кольору в плакаті.

Сьогодні плакат є один із найдавніших рекламно-інформаційних засобів залучення уваги. Це повідомлення для публіки і розглядається воно як інформативний, психологічний і комерційний інструмент, залежно від того, які цілі переслідуються. Оскільки плакат важко віднести до якогось з

різновидів графіки, то його можна виділити в окремий різновид – плакатна графіка

Отже, плакат – це вид друкованої графіки, що належить до її окремого різновиду плакатної графіки, виконується за проектами мистців у різних графічних чи живописних техніках. Сьогодні найчастішим засобом створення плаката є використання комп'ютерних технологій.

Зібраний ілюстративний матеріал та аналіз зразків дає змогу виокремити певні види плаката, які, у свою чергу, можна об'єднати у три групи (типи): шрифтовий плакат, поєднання шрифту і графічного зображення та саме графічне зображення.

Серед усього різноманіття плакатів виділяємо такі: рекламний плакат, пропагандистський плакат, соціальний плакат, культурологічний та навчально-інструктивний плакат, кожний з яких, у свою чергу, поділяється ще на підвиди та жанри.

АНІМАЛІСТИКА ЯК СВІТОГЛЯДНА ІДЕЯ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЗАКАРПАТТЯ

Петро ХОДАНИЧ,

кандидат педагогічних наук, доцент ЗІППО

Анімалістика як форма художньо-образного зображення тваринного світу виникла в процесі освоєння людиною природного середовища. Серед сотень тварин тільки якийсь десяток вдалося людині приручити, зробити так званими свійськими, решта залишалися в дикій природі, однак не за межами людських інтересів, що й зумовило специфічне емоційне ставлення людини до світу тварин. Наділена естетичним почуттям, людина наділяє тварин властивими їй самій соціо-психологічними характеристиками, хоча тварина керується тільки інстинктами. Так формувалися міфи, феноменальна художньо-образна система, яка відображає цілісність усього 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, таким чином, світоглядні уявлення, які, у свою чергу, сприяють формуванню соціальної ієрархії, виводять релігію на рівень провідної філософської ідеї. Процес перетворення світоглядної ідеї в художній образ стимулює інтерес до мистецтва, дозволяє мистецтву 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 Ісиди, крокодила Себека, кішки Баст; у Ізраїлі – агнець; у Греції – Медуза горгона, орел – кат Геракла; у Римі – мати-вовчиця засновників міста тощо. Анімалізм як унікальну систему художнього відображення 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, Змій Луцифер – утілення зла. З іншого боку, образ тварини утверджується в усній народній творчості й народному мистецтві, створюється цілісна художньо-образна система у вигляді міфу, притчі, байки, казки, з набуттям мистецького досвіду анімалістика стає вагомою складовою в образній структурі літератури та мистецтва.

Як світоглядна ідея у мистецтві Закарпаття анімалістика досі практично не розглядалася, що й визначає новаторство і актуальність нашої теми.

Анімалістика тісно пов'язана з геополітичним простором. Освоюючи певну територію, людина була змушена залучати для своєї життєдіяльності тварин, які успішно прижилися на певній території. Емоційне ставлення людини до тварин яскраво виявилось 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 доли-

ни 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 певні громади, сприяють становленню феодальних міст, формуванню адміністративного поділу територій.

У 20-40 рр. ХХ ст. формується закарпатська школа живопису. Світоглядні ідеї засновників школи, сформовані на засадах європейського реалізму, спрямовані на відображення буття краян в усій повноті. Творча увага митців зосереджена на пізнанні духовного світу закарпатських русинів-українців, угорців, румунів, євреїв та німців, корінних народів краю, які упродовж віків витворили автентичну народну культуру.

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 у 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 В. Микита («Вівчарня», 1969 р.; «Ранок», 1980 р.; «На сходах старої хати», 2004 р.) та Т. Данилич («Добрий ранок», 2002 р.), присутня вона і в творчості І. Бровді, Л. Бровді. Анімалістика відіграє важливе місце в закарпатському різьбярстві, зокрема творчості В. Свиди, В. Сідака, В. Щура, М. Іванча та інших майстрів.

Зібрання живопису в Закарпатському обласному художньому музеї імені Й. Бокшай свідчить, що анімалізм як вагома складова системи художнього образу найбільше проявився у жанровому живописі.

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 р.) зображено автомобіль, кран. Водночас на картині «Молотьба» (1958 р.) 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 р.), «Ланка» (1973 р.), «Вечір у полі» (1973 р.) та ін.

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 р.). 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 віадукка 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.

На жаль, у творчості закарпатських пейзажистів анімалістичні елементи – рідкість, як правило, вони не відіграють належної ролі в художньо-образній системі твору навіть тоді, коли об'єктом зображення стає село, що свідчить про неналежну увагу сучасних митців до сутнісних ідей буття, що було притаманно їх попередникам.

Таким чином, анімалістка як світоглядна ідея знайшла своє місце насамперед у жанровому живописі художників Закарпаття як старшого покоління, так і їх послідовників. Художньо-образне відображення насамперед свійських тварин сприяє поглибленню провідної ідеї твору, засвідчує глибоке розуміння митцем культури свого народу, основ його матеріальної діяльності та інтересів, засвідчує високу майстерність митця, широту його творчих пошуків.

ХУДОЖНЬО-ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКИХ ОБ'ЄДНАНЬ ЛЬВОВА В ДИЗАЙНІ ЧАСОПИСІВ МІЖВОЄННОГО ЧАСУ (1918-1939)

*Ольга БОРИСЕНКО,
старший викладач кафедри книжкової графіки та дизайну
друкованої продукції УАД*

Українська видавнича справа 20-30-х років ХХ століття у співпраці видавців і художників книги віддзеркалила загальні зміни європейського образотворчого мистецтва після Першої світової війни. Художники встановили новий спосіб взаємодії із глядачем засобами матеріалізації своїх творів у друкованих виданнях та періодиці.

Техніка творення обкладинок – естампна графіка – допомагала художникам активно візуалізувати ідею і завдяки доступності тиражованих творів швидко донести її до широкої аудиторії.

Міжвоєнний час (1918-1939), перекроєний окупацією, масовими репресіями, таборами, виплекав у художників особливе ставлення до пропаганди. Центром української періодики початку ХХ століття є Львів. Завдяки географічному розташуванню між Сходом і Заходом тут перетнулися шляхи найрізноманітніших течій і напрямів: від сецесії і національного декоративного мистецтва до кубізму й конструктивізму тощо. Позитивний вплив багатьох стилів і напрямів яскраво виокреслено у дизайні часописів, видань, що були миттєвим відлунням часу.

Створені мистецькі об'єднання – «Митус», «Артес», «Руб», СУМ, ЗУМО, УТПМ, АНУМ та ін. – пропагували художньо-видавничу діяльність та популяризували дизайн видання як базис публічної діяльності художника-графіка. Яскравими зразками дизайну періодики Львова епохи між сецесією і конструктивізмом є твори М. Бутовича «Квартальник вісника» (1936), «Вісник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя» (1933), «Літопис Червоної калини» (1933-1937), С. Гординського «Світло й Тінь» (1937), «Альманах лівого мистецтва» (1931), «Нова Хата» (1935), В. Дядинюка «Дзвони» (1933), П. Ковжуна «Нові шляхи» (1930), А. Малюци «Вогні: пластовий журнал» (1932), П. Обалю «Вогні: часопис для української молоді» (1932), «Дажбог» (1933), Ю. Синалевича «Відродження» (1937) та багато інших.

Більшість періодичних видань не мали ошатного паперу та кольорового друку. Але лаконічні лінорити, вишукані літографії, рукописні заголовки та стилізовані орнаменти на їх обкладинках передають дух і творчу силу майстрів українського модерну в дизайні цих видань.

ТРАДИЦІЇ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У ТВОРАХ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ

*Ольга ЖЕРЕБЕЦЬКА,
асистент кафедри книжкової графіки та дизайну
друкованої продукції УАД*

Твори монументального живопису виконують безпосередньо на стінах, склепіннях, стелях архітектурних споруд.

Живописці-монументалісти різних епох обирали такі теми, які, на їх думку, вічно хвилюють людей. Тільки про високе, вічне, величне мав промовляти монументальний твір. Перед художником-монументалістом стояло і таке завдання: досягти гармонійного злиття живописного та архітектурного образів, їхнього синтезу. Монументальний живопис вкриває стіни храмів, палаців, громадських споруд. В Україні такі твори можна побачити також і на спорудах радянського періоду.

Через брак коштів у наш час такі об'єкти виконуються як приватні замовлення і не є доступними для загального перегляду. Призначення будівель визначало тематику, жанри монументальних творів. Кожна постать, обличчя, жест, навіть деталі обстановки в монументальному живописі набувають особливої ваги, сприймаються як символ чогось піднесеного, вічного. Це ми бачимо, переглядаючи фрески Софії Київської, образ Богородиці – Оранти. Сікстинська капела в Римі – розпис Мікеланжело Буонарроті – він мав зображувати Бога, який летить і силою своєї волі творить небо, землю, першу людину.

У своїх творчих роботах українські монументалісти дотримувались традицій народного мистецтва та іконописного малярства. Дороговказом до розвитку українського монументалізму завжди була школа Михайла Бойчука. У своїй формальній мові Бойчук і його учні не перейшли на засади панівного методу радянської держави.

Природно, що в монументальному живописі лінійні та кольорові ритми відіграють значну роль, гармонійно поєднуючись з ритмами архітектурних форм. Техніки монументального живопису: фреск, мозаїка, темперний розпис, енкаустика (розпис восковими фарбами – гарячий, холодний), вітраж. Дуже важливим є знання технології, що забезпечує довговічність монументальних творів. Усе це визначає особливості монументального живопису.

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

Леся КОРЖ,

*здобувач Інституту народознавства НАН України
ім. М. Т. Рильського*

Метою дослідження є простеження причин та характеру змін іконографії Богородиці та трактування образу в народному іконописі Наддніпрянщини в другій половині XVIII та в XIX століттях.

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

На формування нових версій іконографій та трансформацію старих іконографій Богородиці в цей період найбільше впливають: громадське життя в селах Наддніпрянщини у XVIII-XIX століттях, його організація, стрімке розширення попиту на продукцію сільських майстерень; майстерні Києво-Печерської та Почаївської лавр, що породжують появу іконописців з середовища села; організація роботи іконописця, його статус, сімейне стан; система навчання в сільських іконописних майстернях; ставлення церковної влади до розповсюдження непрофесійного малярства та спроби його регламентації.

Іконографічні джерела у XVIII-XIX століттях: продукція типографії Києво-Печерської лаври, професійний іконопис іконостасів епохи українського барокко, іконописні оригінали та зразки іконопису, що з'явилися у результаті міграцій населення на досліджуваній території з Галичини, Вірменії, Росії, Греції.

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

Вище перераховані причини визначають іконографічні типи зображень та міру їх належності до східної чи західної малярських традицій.

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

Традиційна східна іконографія Богородиці: Одигітрія, Ілеуса, Троєручниця, Неопалима Купина, Богородиця Печерська, Богородиця Скорботна.

Іконографія Богородиці, що склалась під впливом традицій католицької церкви: коронування Богородиці та інші. Списки з місцево-шанованих чудотворних ікон: Почаївської, Казанської, Києво-Печерської ікони Успіння Богородиці, Охтирської, Озерянської тощо. Зображення Богородиці в іконах Празників, створених на основі східних та західних зразків малярства: введення в храм Богородиці, Благовіщення, Різдво, Стрітєння, Богоявлення, Таємна вечеря, Воскресіння Христове, Успіння Богородиці, Дейсус.

Ікони, в яких поєднувалися богородичні чи празникові ікони з зображеннями святих. При порівнянні типових зразків ми бачимо одночасну монологічність та неоднорідність використання пластично-образних підходів до виконання богородичних ікон.

Пластично-образними особливостями ікон Наддніпрянщини, виконаними на основі зразків східного канонічного малярства та народної трактовки образів, є близькість принципів зображення, пряма, зворотна та вільна перспективи, повноцінність використання атрибутики та символіки, лаконізм у трактуванні об'ємів тіла, вбрання, пейзажу й архітектури.

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

Народній іконі Наддніпрянщини притаманний синтез різних колористичних традицій: символіки кольору в іконі східного обряду, кольору у вжитковому мистецтві, особливостей кольорового трактування образу в західному малярстві та смакових колористичних уподобань в мистецтві українського бароко. Також типовою є трансформація християнського образу через призму кольорового світосприйняття українського селянина: посилення та послаблення виразності, зміна емоційно-образного наповнення. Кількісні та якісні принципи поєднання кольорів, колір тла та позолота також залежать від фінансових можливостей сільських іконописних майстерень.

Орнаментация богородичних ікон формується на основі орнаментів барокових ікон, вишивок, тканин, настінного малювання, вжиткового мистецтва (розпису та різьби по дереву, кераміки, вишивки). Визначаються традиційні та нетрадиційні типи орнаментів у окремих регіонах Наддніпрянщини, основні типи орнаментів та їх вплив на композиційну та колористичну організацію ікони, характерність орнаментации елементів ікони: німбів, вбрання, тла; орнаментация мальованих рамок та розподіл ікони на частини орнаментом.

ТРАДИЦІЇ ЕТНОРОМАНТИЗМУ В ЖИВОПИСІ ЗАКАРПАТТЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

*Ігор ЛУЦЕНКО,
викладач Закарпатського художнього інституту*

Творче середовище полікультурного простору Закарпаття у межах 1920 – 1940-х рр. виокремлюється в особливу мистецько-культурну традицію, яка має риси етноромантичного характеру. Таку модель, попередньо, стимулювали соціально-політичні умови, та перш за все, середовище мистецького простору, що визрівало на традиціях угорської мистецької освіти. Згодом, ситуація складається у руслі формування власної, мистецької традиції, що на сьогодні вкладається у поняття закарпатської школи живопису.

Принципи мистецько-освітніх здобутків угорських піонерів нового мистецтва М. Мункачі, І. Ревеса та Ш. Голлоші, які виховали когорту видатних митців, а останній став найбільш авторитетним наставником значної кількості митців майже в цілому світі. Можна вважати, що подібні принципи впровадження мистецьких цінностей сповідували А. Ерделі та Й. Бокшай. Ці два художники визріли у своїй творчості до практичного втілення живописних елегій на підґрунті етноромантичних мотивів. Захоплення етнографічними традиціями та народним мистецтвом разом із головним героєм – місцевим етносом, стає значним джерелом творчості цих митців та їх учнів.

Особливістю ранніх творів Й. Бокшай є поступове наповнення їх національним ліризмом «Сільська сцена», «Жнива на полонині», «Гуцульське весілля». Митця захоплюють як самі герої полотен, так і особливості колориту національного вбрання. Він не зосереджується на етнографізмі, а намагається створити узагальнений образ типажів засобом колористичних комбінацій площини та вібрації барв.

Враховуючи сучасний експресіоністичний живописний підхід А. Ерделі знаходить засоби та принципи відтворення характерних етнічних тем, що абсолютно вкладались у його власні образотворчі принципи. Для А. Ерделі важливим були не форми сучасного мистецтва, а швидше постулати, які він зміг використати у власній живописній манері, одночасно не відмовляючись від своїх переконань. У митця з'являються твори, які близькі до жанрової картини «Святковий день. На Русаля» (1933 р.), «Біля річки» (1930-і рр.). Він створює значну кількість портретів у народному костюмі «Дівчина в червоній хустині» (1930-і рр.), «Верховинка» (1947 р.), «Молодиця» (1940-і рр.). У цих творах виразно простежуються сформований, власний творчий метод. А. Ерделі демонструє в сучасному ключі традиційну етнографічну символіку, не опускаючись до етнографізму та деталізації. Важливе те, що ці принципи стають аксіомою в його мистецько-педагогічній діяльності. Очевидність цього твердження, простежується у творах живопису молодого покоління закарпатських художників А. Коцки, Е. Контратовича, А. Борецького та інших. А. Ерделі, переконаний в необхідності фор-

мування індивідуальної мистецької школи, яка повинна розвиватись на власних традиціях, констатує: «В кожній країні мистецтво має свої напрямляючі, вказуючи дорогу одиницям, котрі ведуть за собою нове покоління». В цьому випадку митець абсолютно впевнений у власній місії щодо формування творчого осередку. Концептуальними принципами, які б змогли дати можливість об'єднання творчих особистостей, стали характерні особливості поліетнічної народної культури Закарпаття, ландшафтна специфіка та її кольорові дефініції. Очевидно, наміри такої підтримки та сприяння розвитку мистецької освіти на Підкарпатській Русі дозволяли у 1927 р. Відкрити недільно-суботню «Публічну школу рисунку», яка працювала на базі згаданої семінарії під керівництвом А. Ерделі та Й. Бокшая.

Перша плеяда учнів засвідчила власними здобутками високий рівень викладацької роботи А. Ерделі та Й. Бокшая. Уже на перших спільних виставках можна було простежити рівень підготовки А. Коцки, А. Борецького, Е. Контратовича, А. Добоша. У 1935 р. А. Коцка в Ужгороді відкриває свою першу персональну виставку, яка викликала захоплення не тільки глядачів, але і позитивні відгуки його вчителів.

Про подібні напрацювання свідчить значна кількість живописних творів, виконаних А. Коцкою, А. Борецьким, Е. Контратовичем, А. Добошем, В. Дван-Шарпотокі, а також їх наставниками А. Ерделі та Й. Бокшаєм. У 1937 р. під протекторатом президента Чехо-Словаччини Едварда Бенеша відбулася виставка в Празі, характерною особливістю якої була присутність молодого покоління митців, а також вчителів. Художники запропонували переважно живописні полотна з висвітленням ознак етнічної культури та краєвиду підкарпатського регіону. Особливість висвітлення етнічної теми торкається майже усього загалу явищ, що пов'язані з народномистецькими традиціями Закарпаття.

Тема народного мистецтва та легенд відбилася у творчості Ф. Манайла. Значне місце у роботах митця займають народні та релігійні свята, які автор висвітлює в сучасному ключі, вкладаючи в них народно-філософський зміст, до прикладу: «Помиванки» (1940 р.), «Комора. Сіни» (1937 р.), «Зустріч молодих» (1976 р.), «Мисливець» (1976 р.) тощо.

Окрім згаданих митців, народномистецьку тему Підкарпаття підхоплюють угорські, чеські та словацькі художники, які входили до товариства підкарпатських митців або час від часу брали участь у виставках разом із закарпатськими художниками.

Узагальнюючи вище обумовлене, можна стверджувати, що образотворче мистецтво Закарпаття, зокрема живопис, пройшов період становлення на порубіжжі століть та сформувався в першій половині ХХ ст. як такий, що здобув внутрішні та зовнішні риси національно романтичного характеру на полі надбань народної культури в контексті полікультурного середовища Закарпаття.

СПЕЦИФІКА СТАНОВЛЕННЯ КЛАСИЧНОГО ЮВЕЛІРНОГО ДОМУ «ЛОБОРТАС»

Сергій ЛУЦЬ,

аспірант Львівської національної академії мистецтв

З погляду стратегічного бачення в Україні, в силу історичних причин, склалася ідеальна ситуація, що сприяє відродженню ювелірного мистецтва. Завдання українського ювелірного мистецтва вдало скористатися цим моментом. До того ж багато десятиліть заборони на роботу в цій галузі зосередили значний обсяг нової інтелектуальної творчої думки, що втілюється у різноманітні українського ювелірного мистецтва. Епоха сьогодення вирізняється багато більшою стрімкістю подій у порівнянні з часами наших великих попередників, тому Класичному ювелірному дому «Лобортас» за період свого творчого варіювання вдалося досягти таких переконливих результатів, на досягнення яких у XVII-XX століттях знадобилося б значно більше часу. Успіхи підтверджують вісім найвищих нагород представницького українського форуму «Ювелір-Експо Україна», який щорічно проводиться АТ «Київським міжнародним контрактним ярмарком», а також багатьма іншими престижними нагородами.

Враховуючи відсутність української ювелірної школи як такої, після другої половини XX століття, аналіз творчого становлення Класичного ювелірного дому «Лобортас» є принципово актуальним, що допоможе дослідити форсування нових традицій та визначити місце Класичного ювелірного дому «Лобортас» в просторі українського ювелірного мистецтва на зламі XX-XXI століть. Також необхідне з'ясування принципів та методик як важливих складових у формуванні нової української школи ювелірного мистецтва.

Слід зазначити, що якщо дослідження творчості окремих художників, майстрів-«одинаків» українського ювелірного мистецтва з різних регіонів певною мірою відбувалося, то аналізу специфіки роботи синтезу творчого колективу такого, як Класичний ювелірний дім «Лобортас», вкрай мало.

Класичний ювелірний дім «Лобортас» – це ювелірна фірма, що працює у новому для ювелірного мистецтва стилі, який відображає духовний та естетичний світ нашого народу – романтичний авангард. Романтизм – стан, властивий українській душі, робить ювелірні прикраси загадковими, витонченими. Авангард припускає постійний пошук нової професійної форми.

Джерелом творчості цієї ювелірної фірми є скарбниця світової культури: мистецтво древніх греків, Боспорського царства, Візантії. У своїх роботах художники та майстри прагнуть продовжити традиції древніх золотарів, втілюючи їх у життя за допомогою сучасних технологічно-технічних та художньо-образних «ноу-хау».

Роблячи перші самостійні кроки в ювелірному мистецтві «Лобортас», як і всі початківці, повинен був розробити власну стратегію і тактику досягнення поставленої мети. Опираючись на досвід майстрів світового зна-

чення, таких, як Фаберже, Картъє, Тіфані, було проаналізовано помилки та успіхи знаменитих колег і визначена власна тактика.

Одним з найважливіших моментів високих фахових результатів є розмежування праці, але разом з тим – безперервна підпорядкованість художника і майстра. Колективна праця багатьох високопрофесійних майстрів-ювелірів, грамотне, з архітектурною та інженерною творчою думкою вирішення проекту майбутнього твору і є одним із стратегічних пунктів Класичного ювелірного дому «Лобортас».

Треба зауважити, що з технічного боку «Лобортас» дотримується переважно ручного виготовлення ювелірних виробів, виготовляє їх тільки в одному екземплярі, ставлячи якість художнього творчого та технічного виконання на перше місце.

Сучасне ювелірне мистецтво здатне об'єднати в собі кращі досягнення минулого з новітніми винаходами в галузі ювелірних технік. Зокрема, Класичний ювелірний дім «Лобортас» у своїх роботах зберігає позитивні надбання старовини, усуваючи їхні істотні недоліки. Наприклад неперевершені прикраси XVIII століття складаються з безлічі деталей, які монтувалися в єдине ціле за складною схемою, що створювало вишуканий, ажурний візерунок предмета. Серйозним мінусом такої прикраси була його непомірна вага. Розробляючи кожну ідею, творчий колектив «Лобортас» максимально полегшує предмет, зберігаючи його складність і ажурність, додаючи сучасну форму і пластику в ювелірній роботі.

Треба відзначити, що в досвіді попередників дім «Лобортас» прагне відкрити те, що тільки окреслювалося в їхньому мистецтві, що не було ними цілком розкрито і реалізовано в проектах.

Отже, як кожній фірмі, що працює в галузі ювелірного мистецтва, Класичному ювелірному дому «Лобортас» потрібно було знайти своє місце серед традицій світової і української ювелірної справи. Новий напрямок у ювелірному мистецтві – романтичний авангард, який представляє цей творчий колектив, створюється на міцній високопрофесійній основі багатьох існуючих світових шедеврів. Дотримуючись ювелірних канонів у різноманітних техніках та прийомах творчої думки Класичний ювелірний дім «Лобортас» обрав за мету вписати українську сторінку в світову історію ювелірної справи.

Творчий шлях Класичного дому «Лобортас» в умовах розвитку молодій країні показує, що мудре використання професійних технічних та художньо-творчих ресурсів, талановите направлення в потрібне русло, дає достатньо високі результати. І тут вагомий внесок у культурну скарбницю, з яким Україна, безперечно, може з гідністю представити себе на світовій арені, є результат злиття багаторічного досвіду попередніх поколінь та прогресивних ідей сучасності.

МИСТЕЦТВО АРХІТЕКТУРИ: ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

Світлана НИЧКАЛО,

науковий співробітник лабораторії естетичного виховання

Інституту проблем виховання НАПН України

Українська педагогічна наука і практика має значні досягнення в галузі естетичного виховання засобами різних видів мистецтва. Однак у цьому розмаїтті чи не на останньому місці перебуває мистецтво архітектури, хоча його виховний потенціал унікальний і надзвичайно потужний.

Архітектура є всюди: у великих і малих містах, містечках і селах. Історія нашої країни зафіксована в архітектурних спорудах і ансамблях. Архітектурні твори здатні як гармонійно доповнювати і збагачувати навколишнє середовище, так і спотворювати його. Негативні тенденції нашого часу виявили себе у недбалому ставленні до історичної спадщини, руйнуванні пам'яток історії і культури, варварській забудові історичних центрів міст, тотальному несмаку. Серед причин, що призвели до такого стану речей, – відсутність прищеплених з дитинства знань, уявлень, смаків, цінностей, уподобань, вихованих завдяки залученню дітей до безцінних скарбів мистецтва архітектури.

Архітектурні символи глибоко вкорінені в структуру особистості на рівні підсвідомості. Кожна людина з моменту народження перебуває під впливом того архітектурного оточення, у якому зростає. І, хоча цей вплив далеко не завжди усвідомлений, він, поряд з іншими факторами, зумовлює психо-емоційний тип, смаки, рівень загального розвитку і культури, систему цінностей, поведінкові стереотипи, світогляд людини, її характер – як індивідуальний, так і національний. Різноманітність властивостей і форм архітектури зумовлює застосування широкого спектру форм і методів естетичного виховання та технологій їх використання.

Архітектура – це особливий різновид творчості, що поєднує в собі художній і технологічний аспекти. Серед інших мистецтв вона виділяється, у першу чергу, такою функцією як формування середовища людської життєдіяльності. Системність останньої визначає таку властивість архітектури, як існування в системі, в ансамблі. Звідси походить її організуюча функція у стосунку до інших мистецтв. Тобто архітектура утворює основу середовища, в якому існують їх твори, визначає можливості їх синтезу. Недаремно її здавна називають «матір'ю мистецтв». Ця властивість архітектури впливає на розуміння і відчуття взаємопов'язаності мистецтва і життя, єдності різних видів мистецтва, на здатність до естетичного сприймання дійсності, прагнення гармонізації людської життєдіяльності.

Архітектура належить до просторових мистецтв, у яких образ існує у просторі й не змінюється з часом. Архітектурні структури тривимірні, уявлення про них складається внаслідок співставлення картин, які послідовно відкриваються з різних точок зору. Об'єктом сприйняття, через який лю-

дина осягає архітектуру, служить форма. Через неї висловлюються та сприймаються образи, що несуть загальнокультурну інформацію, на неї спрямовані естетична творчість та естетична оцінка. Форма архітектурного твору – це «внутрішній зв'язок та спосіб взаємодії матеріальних елементів і просторів твору архітектури між собою та оточенням, дані нам у чуттєвому сприйнятті... Разом з тим, це естетично впорядкована конструкція, створена за «законами краси» й наділена естетичною цінністю».

Залучення до мистецтва архітектури, здатність розуміти його «мову», тобто – сприймати просторово-структурні форми, їх пропорції, ритми, відчувати їх гармонію чи дисгармонію, – виховують естетичний смак, художнє сприйняття дійсності, розуміння «мов» інших видів мистецтва, розвивають уяву, просторове мислення, поглиблюють світовідчуття людини в цілому. Архітектура – це матеріалізована в монументальних формах інформація про час, суспільство, людей, стосунки між ними, їх культуру, смаки, спосіб мислення. Ця інформація не лише активно впливає на формування поведінки людей одного часу, але й пов'язує різні покоління та епохи, утворює важливу частину колективної пам'яті людства. Кращі, так звані «знакові» споруди кожної епохи втілюють її етичні та естетичні ідеали.

Тому матеріально-просторові елементи архітектури можна розглядати також як знаки – носії інформації. Система архітектурних форм виступає в якості засобу комунікації між людьми й має власне семіотичне значення. Окрім знаків суто практичної спрямованості, існують і такі, що становлять ідейно-образний зміст споруди. Саме вони утворюють художню мову архітектури.

Ця художня мова невіддільна від національної культури, яка втілюється через архітектуру в характері предметно-просторового середовища. Свого часу тенденції самоствердження націй спонукали розвиток самобутніх художніх засобів архітектури в межах національних шкіл (в українському історичному ареалі були три такі періоди: Київська Русь, козаччина, початок ХХ століття). З цього випливають великі можливості архітектури у справі виховання національно свідомих громадян, патріотів України. З іншого боку, освоєння архітектурного мистецтва інших народів сприятиме вихованню толерантності, поваги до представників різних народів і культур, вихованню загальнолюдських цінностей, розвитку культурологічного мислення, розумінню єдності загальнолюдської культури у різноманітності її національних проявів.

КОМПОЗИЦІЯ КИЛИМОВИХ ВИРОБІВ ПОЛТАВЩИНИ У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩНОГО ТВОРЕННЯ XVII-XVIII СТОЛІТЬ

О. О. ПЕРЕЦЬ

Формування сучасного предметно-просторового середовища українських регіонів робить актуальним дослідження генези та розвитку традиційних митецьких форм. У килимарстві Полтавщини XVI-XIX ст. були опрацьовані композиційні принципи, які мали важливе значення для процесу національного середовищного творення.

Зразки килимарської продукції (ліжник, килим, ковер, коц) були поліфункціональними та пов'язані з архітектурою, з внутрішнім оздобленням житла, розміщувалися у третьому шарові середовищної системи.

На Полтавщині створюються кращі національні зразки килимів – величні твори епічного звучання, з притаманною м'якою золотаво-блакитною гамою кольорів. У килимарстві XVIII ст. визначилися дві тенденції: перша – стала, народна, що розвивала кращі традиції кінця XVII ст. і друга – старшинська, яка віддзеркалювала риси пізньобарочних і класицистичних стилів. Крім національних рис, в кожному килимі виразно проявлялися місцеві особливості килимарства та індивідуальне творче обличчя майстра.

Композиційні принципи, що були опрацьовані в оздобленні українських килимових виробів на етапі формування української нації, на землях Полтавщини, мали вагоме значення при створенні різноманітних художніх елементів, що наповнювали тогочасне українське предметно-просторове середовище. Складання традиційного текстильного компонента українського предметно-просторового середовища у XVI-XVIII ст., ґрунтувалося на національних митецьких традиціях, втілювалося з використанням творчих досягнень ренесансного та післяренесансного мистецтва Західної Європи, під вирішальним впливом історичного, суспільно-політичного фактору яким стала визвольна війна українського народу. Героїка козацьких змагань зумовила піднесення духовного життя на Лівобережній Україні XVII ст., вилилася у створення такого цілісного за стильовим забарвленням митецького явища, як українське або козацьке бароко, з характерним йому підкреслено демократичним спрямуванням, для якого введення у композицію зображень, які відтворюють рідну природу, зразки національного будівництва, побут, показ образів сучасників, стає органічним естетичним прийомом.

Вирішення проблем художньої організації сучасного українського предметно-просторового середовища також пов'язане із питаннями формування традиційного текстильного компонента, який у різноманітних формах килимарства та комплексах митецьких форм виступає органічною складовою національних середовищних систем.

ХУДОЖНЬО-КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ БОНДАРСЬКОГО ПОСУДУ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ

Роман ПИЛИП,

кандидат мистецтвознавства, викладач ЗХІ

Бондарство на Закарпатті вирізняється архаїчними рисами, конструктивними елементами, системою декорування випалюванням та різьбою по дереву. Ці вироби мають історичну та мистецьку вартість, позаяк відображають способи традиційного господарювання у Карпатах ХІХ – першій половині ХХ ст. Дослідження бондарства може висвітлити певні аспекти економіки, прийнятих мір об'єму, інженерної думки зазначеного періоду. Адже вироби виконувались з дерева без жодного цвяха, потрібно було обчислювати одиниці об'єму, площі.

Народні майстри уміло застосовували матеріали та конструктивні елементи у художньому рішенні творів. Спостерігаємо значний асортимент бондарських виробів: це – деліти, бербениці, маслобійки, боклаги та інше. Окремі з них мають культове призначення, наприклад, «пастівники» гуцулів Рахівського р-ну. Твори мають локальну варіативність.

Декорування бондарських виробів засвідчує високий художній такт майстрів, в їх орнаментиці присутні давні символи-обереги, солярні знаки, також декорування мало практичну функцію розпізнавання та маркування виробу. Оскільки в полонинному господарстві також використовувався цей посуд.

На сьогодні традиційне бондарство вийшло з ужитку, не залишилось майстрів та втрачена технологія виготовлення цих виробів. Наше дослідження спрямоване на вивчення та відродження конструктивних і художньо-стилістичних особливостей бондарства на Закарпатті.

ШРИФТ У МУЛЬТИМЕДІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

*Н. Й. ДЯДЮХ-БОГАТЬКО, Я. Й. КУЦЬ,
Українська академія друкарства (Львів)*

Усе більше в наше середовище входить мультимедійний простір. Коли ми відкриваємо комп'ютер, переглядаємо новини чи погоду в Інтернеті, чи коли шукаємо потрібну енциклопедичну інформацію, чи навіть під час дозвілля – у різноманітних комп'ютерних іграх. З огляду на це важливим питанням є шрифт, яким ми ці новини читаємо. Це питання вивчали такі вітчизняні та іноземні дослідники, як А. Королькова, А. Шицгал, В. Лебедев та інші. У 2012 році в Книжковій палаті України була проведена конференція, присвячена електронним виданням.

Шрифт повинен підбиратися: по-перше, за тональним насиченням; по-друге, за контрастом; по-третє, у відповідності до історичної епохи, національного джерела тощо; по-четверте, принципом є комплектація шрифту, а саме наскільки укомплектований той чи інший шрифт накресленнями та «пі-фонтами», тобто додатковими символами, що є важливим моментом для технічної та науково-популярної літератури.

Для проектування шрифтового рішення дизайнер повинен враховувати параметри, які є в кожному окремому випадку незмінні. Сприйняття інформації з екрана є набагато складнішим процесом, ніж сприйняття інформації з аркуша паперу, тому дуже важливо використовувати різноманітні прийоми структурування тексту. Для напису на папері – це фізичні якості паперу, а для шрифту на екрані використовують глибину монітора. Однак важливим є те, що напис можливо перетворити в площину чи простір за допомогою розміщення об'єктів. І тут важливо ці перетворення не робити випадково або всупереч загальному задуму.

Варто зазначити, що при мультимедійних виданнях дуже важливим є враховувати різницю масштабів на екрані та папері. При проектуванні видання за допомогою комп'ютера розмір зображення на екрані, як правило, не співпадає з реальним розміром і знаходиться на різній відстані від очей. Тому часто надрукований текст може виявитися надто великим чи малим, лінії надто жирними або ж, навпаки, затонкими.

Сам кегель шрифту, як і в художньо-технічній редакції, більше залежить від кількох параметрів. По-перше, від призначення тексту: блок, заголовок чи підзаголовок. По-друге, типу розміщення в поєднанні з іншими елементами: суцільний текст чи текст для сприйняття з великої відстані. І лише в останню чергу, від поверхні, на якій він знаходиться. Хоча якраз на цій специфіці ми і акцентуємо. Важливо пам'ятати, що екран має іншу природу, аніж папір – екран випромінює світло, а папір його відбиває. І саме це має великий вплив на сприйняття шрифту на екрані.

Безперечно, вивченням шрифтів, якими повинні наповнюватися ресурси, є справою фахівців, проте фактор читацької прихильності є надзви-

чайно важливим. Його слід враховувати при наповненні Інтернет-ресурсу. Як свідчить практика екранної типографіки, в основному використовують гарнітури Courier, Arial та ін., які початково знаходяться в пам'яті будь-якого комп'ютера. Існує думка, що завдяки їх повсюдному застосуванню, в тому числі і в друкованих виданнях, вони породжують ефект шрифтового знеособлення інформації, створюючи емоційний бар'єр між повідомленням і глядачем-читачем.

Труднощі читання з екрана суцільного тексту породили ще одну особливість Web-типографіки – підвищену важливість роботи дизайнера над текстовою архітектонікою публікації. Мова йде, по-перше, про надання тексту по можливості лаконічної словесної форми, по-друге, про його поділ на тематичні блоки, кожен з яких за площею був би кратний розміру вікна браузера (що відповідає психології сприйняття реципієнта). При цьому, на думку фахівців, максимальна довжина безперервного тексту не повинна перевищувати суми набраних смуг, що займають чотири вікна. У разі ж, якщо публікація не піддається такому форматуванню, дизайнер має можливість штучно забезпечити уривчастість читання, розбивши текст на кілька частин, розкидавши їх по різних сторінках і зв'язавши один з одним посиланнями.

Кількість екранних шрифтів поки невелика. Серед існуючих екранних шрифтів виділяється гігієнічними та художніми перевагами Verdana, спроектований Метью Картером. Це гротеск, розрахований на відтворення з низькою роздільною здатністю. Шрифт простий на малюнку, ясно читається в кожному з семи застосовуваних розмірів. Зручні і красиві пропорції шрифту: невелика висота прописних знаків і виносних елементів дозволила дизайнеру збільшити висоту площадки; порівняно великі апроші і ширина знаків. Завдяки всьому цьому шрифт виглядає легким, відкритим і добре сприймається з дисплея.

Не менш важлива і проблема доречності шрифтів, що застосовуються в електронних публікаціях. Іншими словами, проблема сумісності шрифту літературного твору та стилістики видання. На жаль, мало хто серйозно шукає вирішення такого завдання, хоча вже сьогоднішня технологічна база дає для цього непогані можливості. Мабуть, тут дається взнаки інертне ставлення до шрифтового оформлення тексту, залишене у спадок електронній типографіці вітчизняним книгодруком. І тому часто користувачі Інтернету обмежуються в спілкуванні з адресатами майже виключно Times та Arial – шрифтами, що найчастіше автоматично інстальовані. Зрозуміло, що вони аж ніяк не відповідають стилевому різноманіттю різнохарактерних публікацій. Більш того, ці дві гарнітури, завдяки їх повсюдному застосуванню (в тому числі і в друкованих виданнях), часто породжують ефект шрифтового знеособлення переданої інформації, на чому вже наголошувалося.

У порівнянні з шрифтовим наповненням книги, наповнення екрана обмежене у виборі формату видання: по-перше, сторінка, яка створюється не може перевищувати мінімальний розмір екрана для користувача ком-

п'ютера. По-друге, на сторінці повинно бути передбачено місце для відображення засобів навігації. Через низьку роздільну здатність екрана ПК погіршується розпізнавання шрифтових знаків. Тому екранний текстовий шрифт повинен бути більшим, ніж при друці на папері, і при рівності типо-розмірів краще використовувати шрифтові малюнки з більшою висотою площадки.

Якщо традиційна типографіка так і залишила відкритим питання про кращу або гіршу читабельність гротесків порівняно з антиквою, то в умовах екрана доцільніше оперувати беззасічковими шрифтами. Щоб досягнути візуальної читабельності тексту на моніторі, необхідно робити інтерліньяж (міжрядковий інтервал) в 2–2,5 рази більшим, ніж при поліграфічній реалізації того ж фрагменту. Що стосується засобів шрифтового акцентування, то на екрані гірше виглядає і курсив, і розрядка, тому для текстових виділень краще використовувати колір чи напівжирне накреслення.

Коли ми говоримо про екранні шрифти, то слід підняти проблему текстового дизайну Web-сторінок. Ретельно продумане шрифтове оформлення іноді «пливе», оскільки існують деякі технічні проблеми: на різних моніторах розмір шрифтів може змінюватися, важко відрегулювати міжрядковий інтервал, від чого один і той же шрифт на різних моніторах виглядає по-різному. Один із способів уникнути цих неприємностей – перевести текст у формат графіки, хоча при цьому виникають наступні проблеми. По-перше, збільшується об'єм даних і сторінки повільно завантажуються. При зміні розширення екрана шрифт погано читається. Тоді важко обновляти чи редагувати інформацію, оскільки текст більше не редагується. Потім виникають серйозні проблеми, якщо браузер не відображає графіки. І також важливим є те, що такий текст ігнорується пошуковими системами.

Тому, підсумовуючи, зауважимо, що застосування тексту, перетвореного у формат графіки може бути виправданий лише в заголовках, кнопках, спеціальних ефектах.

Якщо працюємо зі складальним текстом, потрібно враховувати деякі особливості. По замовчуванню браузери підтримують два типи шрифтів: пропорційний Times та моноширинний Courier. Пропорційний шрифт більш зручний для сприйняття. Моноширинний частіше всього використовується для відображення комп'ютерних кодів чи технічних даних. Якщо ж потрібно використовувати інші гарнітури, доведеться виконувати декілька додаткових операцій, щоб вибрати шрифти, які підтримуються браузером за допомогою команд HTML-коду.

Загалом найбільш доцільно використовувати на одній сторінці три шрифти: для основного тексту, для заголовків і для системи навігації. Застосування великої кількості різних гарнітур є небажаним явищем. Для заголовків та навігації зазвичай обираються гарнітури без засічок. Колонки також допомагають структурувати текст. Гарно виглядає сторінка, на якій колонка з основним текстом розміщена у центрі сторінки, ліва колонка використовується як система навігації, а права – для додаткової інформації чи цитат.

Світлі, жирні, висококонтрасні та вузькі шрифти відносимо до мінусової групи шрифтів, які непридатні для мультимедіа. Їх не використовують через фізичну природу екрана. Мінусова група шрифтів може використовуватися лише у виняткових ситуація у заголовках.

Отже, мультимедійний шрифт часто порівнюють із зображенням на небі через мерехтіння і піксельованість. Саме тому екранні шрифти не можуть бути вузькими, світлими, жирними. Порівняно з пропорціями паперу пропорції на екрані потрібно збільшувати (плюсове крекінгування), а саме інтерліньяж та розрядку (міжрядковий та міжбуквений інтервал).

Особливо гостра проблема екранної типографіки (причому не тільки мережевих публікацій, а й компакт-дисків) – майже повна відсутність спеціально розроблених екранних шрифтів. Використовувані в комп'ютерному побуті поліграфічні шрифти, виведені на дисплей, не відрізняються від паперових. Якісь із них читаються зовсім погано, якісь трохи краще. Розраховані на паперовий носій ці шрифти характеризуються надмірно витонченим малюнком, що включає дрібні й тонкі елементи, нерідко занадто контрастні або занадто насичені, вони виглядають оптимально в контексті щільної смуги складання, яку обрамлює чітко визначена, організована рамка білих нулів, вимагають нейтрального м'якого, матового, проте не яскраво-світлого фону і вже тим більше – не так званого текстурного фону, що став нині модним захопленням WEB-дизайнерів.

На нашу думку, питання шрифта в мультимедійному просторі ще чекає на свого дослідника.

ХУДОЖНЬО-АРХІТЕКТУРНІ ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ ЕТНІЧНОЇ СТИЛІСТИКИ В ІНТЕР'ЄРАХ ПІДПРИЄМСТВ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ УКРАЇНИ

Андріана ГРОМНЮК,

аспірант Національного університету «Львівська політехніка»

У сучасній архітектурно-дизайнерській практиці при формуванні художнього образу інтер'єру підприємств громадського харчування все частіше використовуються національні та регіональні етнічні мотиви. Етнокультурна своєрідність цих інтер'єрів відображає традиції, менталітет, устрій життя, звичаї та обряди певного народу.

Завданням інтер'єру обідніх залів підприємств громадського харчування є організація їх внутрішнього простору, забезпечення комфортних умов перебування відвідувачів, а також створення необхідного психологічно-емоційного клімату, естетичного задоволення споживачів. Етнокультурна спадщина світової культури містить багатий арсенал національних традицій, духовних цінностей та відповідних художньо-архітектурних засобів. Це може бути основою формування цілісного предметно-просторового середовища, яке б забезпечило дані художньо-естетичні, позитивні та атракційні впливи. Важливе місце при цьому відводиться етномистецьким традиціям українського народу, які дозволяють створювати сучасне середовище з широким використанням творів декоративного мистецтва.

Предмети та елементи декоративно-ужиткового та народного мистецтва в дизайні інтер'єру є однією із головних ознак етнічної приналежності, важливим засобом створення художнього образу з національним колоритом. Це можуть бути предмети домашнього вжитку: керамічні, дерев'яні, металеві вироби; вироби з тканини; меблі; монументально-декоративний живопис.

В організації та формуванні архітектури інтер'єру обідніх залів підприємств громадського харчування важливе місце відводиться синтезу архітектури, декоративному мистецтву та монументально-декоративному живопису, меблям та обладнанню.

Менталітет є однією із головних складових етнічної своєрідності, він зумовлює формування способу життя, традицій, відображає світогляд певної групи людей, психологічно-емоційні, а отже, і естетичні особливості сприйняття і трактування навколишнього світу.

Етнічна спадщина відображається у інтер'єрах підприємств громадського харчування за допомогою стилізації, використання традиційних матеріалів, цитування предметів та елементів матеріальної культури різних етносів. Визначено засоби відображення етнічних мотивів у інтер'єрах підприємств громадського харчування України, у формуванні їх художньо-архітектурного образу. Серед них:

– використання архітектурних деталей, притаманних народній архітектурі;

- застосування своєрідної композиційної структури;
- використання традиційних місцевих матеріалів;
- використання народних меблів з національними та регіональними особливостями;
- кольористика, що притаманна тій чи іншій етнічній стилістиці;
- особливості декорування окремих деталей та конструктивних елементів, предметів;
- фактура, текстура та структура облицювальних матеріалів, що використовуються в оздобленні інтер'єрів;
- використання орнаментів та візуально-образної символіки в оформленні інтер'єрів;
- освітлення;
- формування ландшафтно-природних зон.

Виділено основні етнічні елементи, що визначають архітектурно-художню своєрідність інтер'єрів:

- народна архітектура;
- кольористика;
- специфіка організації та формотворення предметного наповнення;
- особливості декору, декорування та оздоблення предметів;
- традиційні матеріали;
- вироби народно-ужиткового мистецтва;

Встановлені способи формування етнічної стилістики в архітектурі інтер'єрів підприємств громадського харчування:

- стилізація інтер'єру, його архітектурних форм, меблів та обладнання;
- відтворення зразків народної архітектури та предметів побуту, характерних для того чи іншого регіону, місцевості;
- використання автентичних елементів та предметів декоративно-ужиткового мистецтва в оформленні та обладнанні інтер'єру: мозаїки, тканин, килимів, гардин, скатертин, оббивки меблів; кераміки: ваз, тарілок, декоративного посуду; скла, металу, картин, озеленення;
- етнічна тематика в архітектурі інтер'єру закладу громадського харчування;
- елементи етнічної культури стилізовані, відтворені як у архітектурі споруди, так і у її внутрішньому просторі;
- синтез архітектури та декоративного мистецтва.

ТРАДИЦІЙНІ СПОСОБИ ОЗДОБЛЕННЯ ВИРОБІВ ЗІ ШКІРИ НА ЗАХІДНОМУ ПОДІЛЛІ

Наталія КІЩУК,

*аспірант, викладач кафедри дизайну Косівського інституту
прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ*

Різноманіття виробів зі шкіри та їх художня своєрідність безпосередньо залежать від технології виготовлення та особливостей декорування. Способи оздоблення виступають творцями локальних особливостей виробів зі шкіри, що в результаті позначається на конструктивно-стильовому та колористичному вирішенні силуету традиційного комплексу вбрання Західного Поділля.

Вироби зі шкіри характеризуються насамперед гармонійним поєднанням матеріалу, форми, конструктивних прийомів та художньо-технічних засобів. Західноподільські майстри виробили певну систему у використанні технологічних прийомів оздоблення. Вибір способу декорування був продиктований видом вичиненої шкіри та функціональним призначенням виробу. Так, на шкірах рослинного дублення виконували різні види тиснення, гравірування та ажурне вирізування. Шкіри, дублені мінеральними солями, декорували аплікацією, плетенням, вишивкою тощо.

Для детального вивчення технологічних прийомів оздоблення слід перш за все розглянути кушнірські вироби західної частини Поділля. Вони найбільш повно донесли до наших днів інформацію про територію побутування таких технік, як: аплікація, вишивка, оздоблення шнуром, плетення. Серед матеріалів для декорування кожухів виділяються нитки, сукно, сажі, металеві капслі, хутро.

Оздоблення одягу з хутра не обмежувалось лише декором, а й проявлялося також у крої, конструктивних лініях виробу. Кожухи для повсякденного вжитку не декорували, але кушніри певної художньої виразності досягали завдяки поєднанню різних за кольором й фактурою шкір, тла виробу і коміра, зборками на лінії талії, нашиванням на конструктивні шви вичинених шкіряних стрічок-«юрівок» та облямовування країв «флейтівкою»-смужка фарбованої голеної шкіри. Для виготовлення комірів, обшивання всіх країв виробу використовували чорний смушок.

Не менш цікавими є художньо-технічні прийоми, які використовували західноподільські майстри на шевських виробках. Підбір способу оздоблення залежав від призначення виробу, віку й статі власника. На Західному Поділлі декорували тільки святкове взуття, особливо пишно прикрашали халяви на жіночих черевиках. Найпоширенішими техніками оздоблення взуття були аплікація, перфорація, тиснення, декорування стібками.

Побутування поясів-чересів на західній частині Поділля є не таким поширеним, як на Гуцульщині. Проте тут народні майстри знайшли своєрідні композиційні структури в оздоблюванні поясів. Плетений, тиснений та ви-

різаний декор наносили по всій площині виробу. Композиційними акцентами чересів служили пряжки.

Способи оздоблення західноподільських виробів зі шкіри мали певні стадіальні процеси, відбувався розвиток від найпростішого зшивання шкір різних фактур до утворення складних орнаментальних композицій, що відображали регіональні смаки та традиції.

Аналіз технологічних принципів декорування західноподільських виробів зі шкіри дозволяє простежити, що народні майстри, оперуючи певною кількістю технічних засобів, поширених і в інших етнографічних регіонах, створювали цікаві композиційні схеми декору, які мали власну систему художнього вислову, посилювали естетичне звучання виробів та творили локальні особливості означеного етнографічного регіону.

ЗДОБУТКИ ПРОФЕСІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМІКИ НА МІЖНАРОДНІЙ АРЕНІ 1970-1980-х рр.

*Тетяна ШПОНТАК,
аспірант Львівської національної академії мистецтв*

Відбулися кардинальні зміни в людському світовідношенні на межі ХІХ-ХХ століть, які призвели до якісного оновлення виражальних засобів та прийомів зображення світу і людини у цьому світі.

У кінці ХІХ століття поглиблюються і стають систематичними зв'язки українських художників із такими великими європейськими центрами, як Париж, Мюнхен, Краків. Разом з тим, змінюється статус українських художників у європейських школах. Зарубіжна критика вперше розглядає українське мистецтво як самостійне явище, багате на традиції та великий творчий потенціалі. А молоді митці, які скуштували за кордоном цілковитої свободи вибору засобів художньо-естетичного вираження, після повернення додому не бажали більше працювати, не маючи виходу в зовнішній світ, не беручи участі в зіткненні світоглядних ідей нової генерації.

У радянський час багато талановитих художників не змогли вписатися в ідеологічні формати тоталітарної системи. У 60-их роках ХХ століття в професійному декоративному мистецтві намічаються нові тенденції, а згодом, у 70-ті роки ХХ ст., вони проходять під знаком нового осмислення народного мистецтва. Плідними в розвитку декоративного мистецтва стали 80-ті роки: саме в ці роки посилюється інтерес до історичного минулого, до традицій народного мистецтва. І наприкінці 80 – на початку 90-х років українські митці остаточно змінюють ставлення до декоративних матеріалів.

На міжнародній арені українська кераміка поступово набуває власне творчого обличчя і виділяється самобутністю, глибиною художнього змісту, професіоналізмом у вирішенні формальних завдань і високим гуманістичним настроєм. Художня практика, республіканські виставки українського декоративно-прикладного мистецтва 1960, 1963, 1967, 1970 років та інші мистецькі події показали, які великі зрушення відбулися в радянській майоліці, як і в усьому декоративно-прикладному мистецтві.

Основні європейські школи кераміки сформувалися впродовж ХХ століття. Становленню нового підходу до матеріалу сприяла активна діяльність Міжнародної академії кераміки (Женева, 1953), що організувала виставки світової кераміки в Остенде (50-ті рр.) і Празі (1962). Однак саме в 70-80-ті роки склалася абсолютно нова образна і конструктивна мова цього давнього матеріалу, надзвичайно розширилася його художня палітра, поглибився смисловий зміст творів. Міжнародна академія кераміки (Женева, 1953) була організатором міжнародних конкурсів кераміки в Італії (Фаненца) і Франції (Валлоріс), які справили величезний вплив на подальший розвиток декоративної кераміки різних континентів.

Біля витоків української декоративної кераміки другої половини ХХ ст. стояли видатні художники і педагоги, такі як: Т. Левків, З. Флінта, Р. Петрук,

З. Береза, А. Бокотей, Н. Федчун, Л. Богінський, О. Миловзоров, О. Безпалків, М. Кравченко, І. Туманова-Єршова, Я. Мотика, У. Ярошевич, Я. Падалко, Ж. Соловйова та багато інших авторів. Діяльність провідних вищих художньо-промислових закладів також сприяла розвитку національних шкіл кераміки та її досягненням на міжнародній арені.

Загалом кераміка Львова відзначається певною модерністю. Львівські майстри не тільки творчо використовують місцеві традиції, а й сміливо за своєюють кращий досвід інших, насамперед сусідніх народів.

Головна особливість розвитку української кераміки полягає в чіткій розмежованості творів ужиткового та виставкового характеру, а також наявності виражених творчих бачень та легко пізнаваного характеру робіт художників-керамістів.

Значної шкоди національному мистецтву завдавало входження України до Союзу республік, адже це розсіювало їх імена в радянському мистецькому просторі, нівелювало здобутки українських митців для світової культурної громади. Визначною постаттю у сфері кераміки є Зеновій Флінта. На Міжнародному бієнале художньої кераміки у Фаєнці (Італія, 1974) праці З. Флінти були відзначені почесним дипломом. Групові виставки З. Флінти, О. Мінька та Л. Медвідя стали помітним явищем мистецтва початку 1980-х рр. і почергово відбулися у Львові, Вільнюсі та Києві.

Світова слава української кераміки значною мірою пов'язується саме з ім'ям Дмитра Головка. Його барани, леви, бики експонувалися на численних міжнародних виставках і скрізь викликали загальне захоплення. Двічі на міжнародних виставках кераміки – в Празі 1962 р. і Фаєнці (Італія) 1969 року – його твори були удостоєні найвищої нагороди – золотої медалі, а самого майстра 1970 р. обрано дійсним членом Міжнародної академії кераміки в Женеві.

Великої уваги заслуговує творчість Тараса Левківа. 1972 року – перший представник від України на III міжнародному бієнале у Валлорісі (Франція). Учасник міжнародних конкурсів художньої кераміки у Фаєнці (1974, 1978, 1979, 1980). Брав участь у виставках у Прибалтиці, Польщі (Жешув, 1976), (Сопот, 1979); Угорщині (Будапешт, 1980), НДР (Дюссельдорф, 1982), ФНР (Вестервальд, 1984). У 1980-х роках відбулось 17 персональних виставок.

Леонід Богинський – віртуозний гончар, майстерним рукам якого підкоряється будь-яка традиційна форма. 1984 р. отримав Диплом IX Міжнародного Бієнале художньої кераміки м. Валорис. 1985, 1987, 1989 – учасник Міжнародного симпозіуму художньої кераміки «Дзінтарі» (Латвія).

Завдяки активній творчій позиції, зауваженій московськими фахівцями, які відповідали за презентацію радянського декоративно-ужиткового мистецтва за кордоном, українські керамісти отримали у 1970-1980-х рр. можливість представляти свої твори на престижних європейських мистецьких форумах. Отже, світ побачив і визнав унікальність українського мистецького середовища.

ТРАДИЦІЙНО-ОБРЯДОВЕ ПРИЗНАЧЕННЯ ВИШИВКИ В ОЗДОБЛЕННІ НАРОДНОГО ВБРАННЯ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ ХХ СТОЛІТТЯ

*Наталка ВОЛЯНЮК,
асистент, Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний
інститут ім. Т. Шевченка*

Як відомо, вишивка на одязі була не лише прикрасою, а відповідно до уявлень наших предків, виконувала низку важливих функцій. Світоглядна система прадавніх українців, яскраво простежується у народній вишивці зокрема її традиційно-обрядовому призначенні. Така функція обумовлюється сталими народними традиціями застосування вишитих узорів на повсякденному, святковому та обрядовому вбранні. Необхідною умовою створення народної вишивки було наслідування архаїчних зразків орнаменту, які мали оберегову – заклинальну силу і були провідником інформації при обрядових дійствах та святах весняно-осіннього циклу. В. Стасов відзначав: «У народів стародавнього світу орнамент ніколи не містив у собі жодної зайвої лінії, кожна рисочка мала тут своє певне значення...» На думку Т. К. Васильєвої, жіночі образи, дерево життя, геометричні мотиви є свідченням праслов'янських язичницьких світоглядних уявлень, розробленою системою оберегової, заклинальної символіки. Також, дослідниця робить висновок, що прочитати і розшифрувати орнаменти неможливо, тим більше застосувати до них своє бачення і вільне трактування сюжетів. З плином часу, стає все важче з'ясувати цілісну картину початкової семантики сюжетів вишивки, це зумовлено насамперед тим, що майстрині слідуючи моді, насичували орнаменти зразками з друкованих видань, а також часто вдавались до копіювання псевдонародних мотивів вишивок, що були особливо популярними в ХХ ст. Такі події призвели до того, що стає все менше майстринь, які б оперували символікою народної вишивки. Тому, наше дослідження покликане проаналізувати традиційно-обрядове призначення вишивки через призму семантики народних узорів. Звісно, в межах однієї статті є неможливим прослідкувати усі аспекти прояву народної символіки, але така розвідка дасть змогу більш детально розглянути обрядовий та символічний зміст народної вишивки вузької адміністративної території.

Відзначимо, що дослідженням цієї проблеми займалась низка вітчизняних етнографів та мистецтвознавців, які обґрунтовують та систематизують відомості з питань української народної вишивки. Дотичними до нашої теми є дослідження Р. ахарчук-Чугай, Т. Кари-Васильєвої, Л. Булгакової – Ситник, Павлуцького, О. Косачевої, А. Кульчицької, Г. Павловича, Л. Ф. Артюха, В. Винничука, О. Воропая, М. Біляшівського, В. Ю. Білецької, І. О. Добрянської, І. М. Чумарної, Селівачова, Куровських, Гурської та ін. Але, незважаючи на ґрунтовні дослідження науковців означена тема залишається актуальною

через низку нез'ясованих питань, які торкаються традиційно-обрядового призначення вишивки та семантики народних узорів вузької адміністративної території.

Основним призначенням традиційно-обрядової вишивки було оберігання людини від усього злого. Посередником взаємодії людини з навколишнім середовищем були вишиті знаки та символи, наділені магічною силою і мали глибинну архаїчну основу. Тому, згідно зі сталою традицією, буденний, святковий та обрядовий одяг щедро оздоблювали закодованими символами природи та Всесвіту. Таке призначення вишивки тісно переплітається з міфологічною формою світогляду, де провідною виступала демонологія та віра в могутність злих сил. Згідно із свідченнями інформатора Манзюк Марії Олексіївни з с. Городок Заліщицького р-ну, у вишитих узорах люди відображали те, що бачили довкола себе, і вірили, що виконана з любов'ю і заклинанням вишивка на одязі довго оберігатиме від хвороби і лиха, тому, відповідно до усталених традицій, вишивку наносили на регламентовані часом місця (рукави, комір, пазуху, поділ сорочки, фартуха), бо вважалося, що саме там, де закінчувалося полотно, найкращі місця для проникнення злих сил. За словами народної вишивальниці Збаражчини Мирослави Василівни Нітух, прикметною ознакою оберегового орнаменту вишивки було ритмічне чергування його елементів. У таких узорах враховувалась кольорова гама, техніки виконання, народне трактування знаків та символів. На основі чисельних опитувань інформаторів і аналізу літературних джерел було встановлено, що провідну роль в оздобленні вбрання, виконувала традиційно-обрядова вишивка, яка в свою чергу ґрунтується на народній символіці та її оберегових властивостях. Відзначимо, що така функція має здебільшого гіпотетичний характер, але базується на ґрунті численних спогадів, переказів, записів етнографів, свідчень респондентів. Відповідно до цього, на означеній адміністративній території зафіксовані такі різновиди народної символіки:

- рослина символіка (квіти, трави, мотиви дерев, кущів і. т. п.);
- геометрична символіка (ромби, хрести, трикутники, круги і. т. п.);
- символіка кольору.

Такі групи набули поширення по усій області, вони є співзвучними з загальноукраїнськими символами народної вишивки. Разом з тим, у кожному етнографічному регіоні склалася притаманна йому система застосування тієї чи іншої символіки. Так, для «придністровських» районів характерною є символіка з геометричних форм, а у північних районах області домінують геометризовані рослинні мотиви. Якщо для Борщівського та Заліщицького районів типовими є темні насичені барви – символи землі, то у Кременецькому, Шумському, Лановецькому районах переважають яскраві насичені кольори, що символізують природні форми.

Окрім цього, слід окреслити ті загальноукраїнські символи-знаки, які досягли найбільшого поширення в оздобленні місцевого одягу. Згідно з дослідженнями народознавців Л. і В. Куровських найпоширенішим симво-

лом є восьмипелюсткова зірка, що вважається древнім символом згортання і розгортання Всесвіту. Такий знак вишивали на сорочках відаючих людей і давали як оберіг у далеку та небезпечну дорогу. Цей символ є притаманним для чоловічих і жіночих сорочок. Розміщення такого знаку на комірці символізувало народження, розвиток і безперервність життя. Оздоблення вишивкою пазухи, рукавів та рукавів сорочки виконувало функцію захисту тіла та душі, а також шанування рук трудівниці. Охоронне призначення мала вишивка, яку розміщували внизу сорочки, фартуха, вона була покликана оберігати від навичів та інших лихих створінь, що могли зашкодити жінці.

Особливим охоронним звучанням наповнена вишивка дитячих сорочок. Оберегами хлопчачих сорочечок виступали вишиті хрестики синіх барв для чистого і щасливого життя. По подолу сорочечки білими нитками вишивали ялинки, щоб дитя гарно росло і мало силу. Оберегові властивості вишивок дівчачих сорочечок з Шумського та Гусятинського районів реалізувалися за допомогою рослинних мотивів, зокрема квітів, що символізували молодість, народження, розвиток і безперервність життя.

Окрім символіки орнаментальних мотивів, оберегову функцію виконував і колорит вишивки. Кожен колір у вишиванці мав своє призначення та ніс певну інформацію. Кольорова гама дитячих сорочок завжди була в червоних або світлих, яскравих, тонах. Вишивка синього кольору на дівочих сорочках символізувала довіру і безкінечність. Дівчата ніколи не одягали сорочку матері, щоб не перейняти її долю. Також не дозволялось перезнімати орнамент подругам, щоб ті не украли щастя. На півночі області жінки використовували у вишивці сорочок поєднання червоного та чорного кольорів, де червоний колір є символом сонця, життя, свободи, а чорний колір символізував Матір–Землю, добробут, достаток, іноді смуток.

Зазначимо, що на весільних сорочках червоно-чорна гама кольорів символізувала довге і щасливе кохання. В чоловічих буденних сорочках як оберіг використовували синій та зелений кольори, де синій захищав від загибелі, стихій, а зелений – від ран. Окрім цього, серед населення центральних районів області у вишивці фартухів широко використовувалась національна символіка кольору.

Отже, традиційно-обрядове призначення вишивки реалізується через призму семантики орнаментальних мотивів, кольорову гаму, які були покликані оберігати людину. Такі орнаменти засвідчували прагнення людини славити добро та обійти лихо. Тому вишивальниці свідомо використовували давні символи. В орнаментах вишивок закодована світоглядна система прадавніх українців та їх уявлення про гармонію у світі.

ОРНАМЕНТ І МУЗИКА: СТРУКТУРНІ ПАРАЛЕЛІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

*Наталія ЯНІШЕВСЬКА,
здобувач Львівської національної академії мистецтв*

Орнамент і музика – особливо виразні та універсальні види мистецтва. Їх спорідненість часто спонукає до наведення аналогій, спільних метафор та творчих експериментів у напрямку поєднання.

Чимало теоретиків порівнюють музику та орнамент (І. Кант, І. Гебарт). Зокрема Р. Ворнум у праці «Аналіз орнаменту» (1848-1850) говорить: «Я вірю, що аналогія між музикою та орнаментом є досконалою: яким перше є для ока, таким друге – для вуха; і скоро прийде час, коли це буде продемонстровано практично». Е. Гомбріх чималу увагу приділяє аналогії між декоративним мистецтвом та музикою.

Є. Синцов вважає, що орнамент розвивається переважно як просторова структура. У музиці ж домінує рух, динаміка, а просторова складова існує у вигляді деякої синестетичної аури, що супроводжує розвиток мелодії. Отже, асоціативна динаміка орнаменту знаходить своє вираження у музиці, а просторова свобода музики гармонійно «вписується» в орнамент.

Схожість мистецтв орнаментального та музичного пов'язана з тим фактом, що основні структурні принципи орнаментування – ритм та композиція – є спільними для обох і визначають співвідношення частин і цілого. Перші експерименти з поєднання візуальних та музичних форми відносять до XVIII ст. (Л.-Б. Кастель, І. Ньютон). Кольоромузика стає практикою митців поч. XX ст., музика стала парадигматичним зразком для художників: на той час це було єдине радикальне абстрактне мистецтво. Живописні картини часто називають «симфоніями», кольоровими поліфоніями, акордами, партитурами, і це не тільки метафора – це принцип роботи (В. Кандінський П. Клеє).

Орнамент, що має певну спорідненість з кінематографом, володіє внутрішньою динамікою і створює ефект зміни часу. Тому саме в авангардному кіно з'явився перший синтетично створений звук (О. Фішінгеру). Експерименти зі звуковими орнаментами мали місце і в Радянському Союзі (А. Авраамов, Є. Шолпо, М. Цехановський, Ф. Юр'єв).

У прагненні наблизити або поєднати орнамент та музику відкрилися нові горизонти в розумінні мистецтва, його потенцій у втіленні художнього образу, емоційного вираження, синтетичної природи творчості. Серед результатів бачимо численні кольороряди (Б. Кастеля, К. Лоефа, Г. Гельмгольфа, А. Скрябіна), кольорові органи (А. Ремінгтона, Б. Бішопа), кольоромузичні системи асоціацій (Ф. Юр'єв, Г. Римський-Корсаков), кольоропис у мистецтві, світлокольоромузику, абстрактний кінематограф (О. Фішінгер, Г. Ріхтер).

Можна стверджувати, що сьогодні тривають тенденції постійного експерименту та пошуку нових форм втілення.

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРИ ЗАЛІЗНИЧНИХ ВОКЗАЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*Марта НІДЗА,
аспірант Львівської національної академії мистецтв*

У результаті стрімкого розвитку міст, проблеми транспортної інфраструктури, а зокрема функціональності залізничних вокзальних комплексів, потребують особливої уваги. Така необхідність зумовлена тим, що вокзали, які історично сформувалися, не завжди відповідають вимогам сучасного суспільства, в результаті чого потребують певних змін, таких як розширення та модернізація.

Період заснування залізничних вокзалів сягає першої половини ХІХ ст. Він характерний прискоренням технологічного розвитку, який спричинив корінне удосконалення транспортних засобів, а також різноманітні нововведення у будівництві та конструкціях, які були спричинені появою новітніх матеріалів.

На пошук архітектурної форми ЗВК знадобилося кілька десятиліть. Перші вокзальні споруди часто не мали характерних ознак, які б вирізняли їх, проте з часом набула розповсюдження тенденція виділяти в'їзд в місто. Її можна прослідкувати на багатьох вокзалах як України, так і зарубіжних країн. Новий тип споруд характеризувався арковим покриттям дебаркадерів, що надавало враження монументальних воріт міста. Однак починаючи з 20-х років ХХ ст. почали відходити від традиції оформлювати вокзал як ворота міста.

Наступним етапом розвитку архітектури вокзалів стало проектування більш широких і зручних під'їздів та входів у вокзальній споруді. Також невід'ємним атрибутом вокзальних приміщень був годинник, який символізував точність та надійність. Для нього відводилося спеціальне місце на фасадах. Характерними рисами перших вокзалів було прагнення підкреслити громадське призначення споруди, виділення за допомогою архітектурних засобів входів у приміщення, створення цікавої об'ємно-просторової структури, виявлення найбільш характерних елементів у його композиції. Проте спостерігалися і недоліки у проектуванні вокзалів раннього періоду, а саме: незручне планування, яке відзначалось подрібненням об'ємів та форм, вузький спектр використання архітектурних елементів та деталей. Фасади та інтер'єри вокзальних комплексів були еkleктичні. Часто спостерігалася відсутність органічного зв'язку внутрішнього та зовнішнього об'ємів.

У роки першої світової війни багато залізничних вокзалів було знищено, тому здійснювалися їх реконструкція та відновлення. У даний період виникли нові потреби до вокзальних приміщень, що стосувалися нового підходу до планування та архітектурної композиції вокзалів. Це було спричинене збільшенням руху пасажиропотоку.

У 30-ті роки композиція вокзалів дещо змінилася, планування стало більш вільним. Однак в ці роки не було твердо встановлених норм проектування залізничних вокзальних комплексів. Перед Другою світовою війною в рішеннях фасадів та інтер'єрів помітне запозичення архітектурних фрагментів з класицизму та інших стилів минулого.

У роки Другої світової війни було нанесено великої шкоди залізничній інфраструктурі; знищено величезну кількість вокзалів та станцій, які стали одними із перших на черзі до відбудови та реконструкції.

У післявоєнний період виникла потреба в покращенні обслуговування пасажирів. Багато реконструйованих чи заново побудованих вокзалів отримали більш чітке планування та виразну об'ємно-просторову структуру. Економічність будівництва відійшла на другий план, натомість створювалися монументальні помпезні композиції, як наслідок, відбувалося перенасичення будівлі складними декоративними елементами. Для вокзального будівництва цього періоду характерне застосування застарілих архітектурно-планувальних засобів, недостатній взаємозв'язок зовнішнього та внутрішнього архітектурного середовища.

Однак у проектуванні та будівництві вокзалів після 1954-1955 рр. відбулися помітні зміни в кращу сторону. Створено ряд вокзалів з широким застосуванням конструкцій та деталей заводського виготовлення.

Дослідження будівництва вокзалів після 1954-1955 рр. показує певний поступ в їх проектуванні, розширення архітектурних та художніх засобів. Тогочасний вокзал поступово перетворювався в якісно новий тип споруди. Аналіз розвитку залізничних вокзальних комплексів довів, що з часом вони потребують модернізації. Це пов'язане з прогресом транспортних технологій, функціональним навантаженням на будівлю, стрімким ростом міст та інфраструктури.

ВИВЧЕННЯ ЕТНОМИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯМИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

*Іванна ВАНІВСЬКА,
аспірант Львівської національної академії мистецтв*

Одним з явищ культури, що тенденціями свого розвитку точно визначає духовний стан людини, є дизайн. Місце, зайняте ним сьогодні, – предмет багатьох суперечок, які загострюються його застосуванням у найрізноманітніших сферах людської діяльності – від виготовлення предметів побуту до космічних проєктів. Актуалізація теоретичних питань дизайну – свідчення того, що його практика, набувши великого досвіду та сміливості високих перспектив, вимагає свого ґрунтовного дослідження. Не зважаючи на численні спроби це зробити, наукової теорії дизайну ще не створено, а отже, немає основи для дійсно фундаментального осягнення його природи та законів розвитку. Створення теорії дизайну надзвичайно ускладнене його багатофункціональністю і поліморфічністю, використанням у таких різних сферах, як будівництво та комп'ютерні технології, оформлення інтер'єрів та сенсорні ефекти, моделювання одягу та утилізація сміття тощо.

Серед основоположних питань при формуванні концептуальних засад вітчизняної дизайнерської освіти є визначення ролі національної художньої творчості, особливо – народного мистецтва. Мистецтво народу – важливий чинник збереження національної самосвідомості, а його спадщину необхідно освоювати з метою творення українського дизайну на поєднанні найсміливіших ідей сучасності з багатими традиціями етнодизайну минулого. Етномистецькі традиції в сучасному вирішенні дизайнерських проєктів (одяг, інтер'єри, ландшафтний дизайн та ін.) є дуже популярними, що дає усі підставі говорити про етнодизайн як одну з найпотужніших тенденцій стильового вирішення оточуючого середовища, що активно впливає і на стиль життя.

Публікації багатьох фахівців останнього десятиліття висвітлюють більшою чи меншою мірою формування наукових уявлень про типові особливості та еволюцію українського народного мистецтва. У працях М. Селівачова, В. Ульяновського, В. Ханка, Т. Осадци, О. Франко, М. Біляшівського (онука М. Ф. Біляшівського), В. Пуцка, Ю. Нікішенко, С. Китової, Т. Лупій, Л. Булгакова-Ситник, А. Гурської, О. Найдена, О. Боднара, М. Станкевича та інших розглядаються певні теоретичні та історичні аспекти проблеми.

Проблема дослідження вітчизняною наукою образотворчої спадщини, зокрема етномистецьких традицій, залишається актуальною. Освоєння наукового доробку фахівців матиме широке застосування як у дослідницьких працях з різних питань теорії та історії образотворчого мистецтва України, так і в сучасній дизайнерській та художній практиці.

ОСОБЛИВОСТІ РАДЯНСЬКОЇ ГРАФІКИ КІНЦЯ 1970-х – ПОЧАТКУ 1980-х РОКІВ

*Тарас КОВАЧ,
викладач кафедри графіки НАОМА*

1. У графічному мистецтві кінця 1970-х – початку 1980-х років відбувається певна зміна позицій. Натурний підхід переосмислюється, зображення стає більш образним. Одні художники досить радикально розстаються з натурними імпульсами, інші ідуть іншим шляхом. Вони зберігають свою жорстку, непохитну віру в природу, але зображують речі в натуральному, незатьмареному контексті змісту. Таким художникам притаманний антиромантичний пафос зображення. Взагалі художники 1980-х в основному тяжіють до спадку новаторів початку ХХ ст. та революційних митців 1920-х років, відкидаючи традиції радянського реалістичного мистецтва 1930 – 1950-х.

2. Графіка 1980-х років, у найбільш яскравих її проявах, – це «мистецтво змістовності». Не втративши безпосередності у передачі душевних коливань, тонких та підсвідомих, вона багато в чому втратила безпосередність відношень з видимою природою і в цілому активно усвідомила свою світобудівну функцію. Матеріалом стає все що завгодно – відновлена та «відшліфована» реальність, література, проаналізовані категорії графічної мови.

3. Характерним для графіки початку 1980-х років є посилення психологічних функцій мистецтва та зростання у ньому суб'єктивного начала. Умовно інтерпретуючи природу, художники гостро реагують на враження від зовнішнього світу, вони ніби спостерігають за плином часу, за подіями та явищами. Дійсність визнається невиправною. У мистецтві молодих митців добре помітні інтонації соціальної критики, гротеску. В основі такого прискіпливого, вимогливого світовідчуття лежить стурбованість за людину, її душу, за оточуючу природу і мир на Землі. Художники пропонують у творах образи і переживання, яким неможливо знайти аналогій у нормальному житті.

4. Три основні напрямки мистецтва кінця 1970-х – початку 1980-х років – мажорний, критичний і авангардний.

Мажорний напрямок вирізнявся своїм підкреслено життєстверджуючим типом. Йому характерний показовий оптимізм, герої зображені безтурботними і веселими, вони задоволені життям.

Критичний напрямок показував правду життя без прикрас. Однак інша його сторона – псевдопроблема, митці інколи занадто захоплювались сарказмом та іронією. Митці «критичного реалізму» часто звертались до тем історії, сприймаючи та відтворюючи її по-новому.

Авангард – мистецтво, що було логічним продовженням творчості художників 1920-х років, потім 1950-1960-х. Йому характерна соціальна загостреність, гротеск, іронія, мужня суворість.

5. У кінці 1970-х років характерним було поширення публіцистики в мистецтві. Інтелектуалізація мистецтва 1970-1980-х роках сприяла поширенню у тогочасному образотворчому мистецтві образних і композиційних прийомів таких жанрів публіцистики, як репортаж, політичний памфлет, форм диптиху, поліптиху, стоп-кадр тощо. Кіно, телебачення, фотографія та інші засоби візуальної комунікації сформували у суспільній свідомості, безсумнівно, домінуючу сферу «відеокультури».

6. Художник 80-х – це прихильник філософських роздумів та узагальнень, він прагне відобразити своє уявлення про простір і час, про співвідношення загального і одиничного, закономірного та випадкового. Він прагне втілити в мистецтві духовно досконалого та естетично піднесеного, зв'язати свою мистецьку концепцію з певними культурними пластами. Мистецькі твори є синтезом логіки та пластики, аналітизму, об'єктивності, сарказму та іронії.

7. Особливість естампу 1980-х років – широке використання кольору. Саме колір – плакатний, контрастний робить естамп схожим на рекламу, розраховану на сприйняття з великої відстані. Ця тенденція мала поширення і витoki з Прибалтики, де на графіку впливали традиції вітражу. Звідси йшло захоплення трафаретним друком (шовкодруком, серіографією). Техніка серіографія активно розвивалась і поширювалась, вона притаманна саме 1980-тим рокам. Приблизно у 1979 році серіографія тільки з'явилась та почала розвиватися і на перших своїх етапах навіть не була причисленою до графічних технік. Технологія такого друку активно використовує фото, і тому здобула у свій час великої популярності. Разом з серіографією до нових технік можна зарахувати автоофсет, фототехніки, комп'ютерні техніки у поєднанні з естампом – це було новітнім словом і вкладом у графічну культуру радянських країн.

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОГО ВБРАННЯ УЖАНСЬКИХ ДОЛИНЯН У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД

Ганна БЕЗИК,

викладач Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі ЗХІ,

аспірант кафедри декоративно-прикладного мистецтва ЛНАМ

Одяг – це сукупність предметів, виробів (із тканини, хутра, шкіри), створених людьми. Історично так склалося, що одяг з найдавніших часів до наших днів є наче дзеркалом, в якому відображається вся історія людства. Кожна країна, кожен народ в окремі періоди свого розвитку накладають свій відбиток, свої специфічні риси на одяг. Історія моди майже так само стара, як і історія костюма. З того моменту, коли людина відкрила значення одягу як засобу захисту від несприятливих впливів природи, залишалося небагато до тих пір, поки вона не почала міркувати про його естетичні функції, прикрасу його та оздоблення.

Пропорції одягу – вміння знайти правильне співвідношення величин всіх компонентів строю. Пропорції – це не тільки співвідношення величин виробу до зросту, але й величини спідниці до величини жакету, величини рукава до ліфу та силуету загалом.

Отже, виникає ціла наука у створенні художньо-естетичного вбрання, де проявляються традиції різних народів, зокрема, українців Закарпаття, культурні взаємовпливи на них сусідніх держав – Угорщини, Словаччини, Румунії, Чехії, Польщі та Німеччини, територіальні особливості (природні умови проживання) та неспокійне історичне життя. Сприятливі умови для відродження й розвитку української культури настали лише з входженням Закарпаття (чеська офіційна назва – Підкарпатська Русь) до складу Чехословацької республіки в 1919 р. Нова демократична влада сприяла відродженню культурного та громадського життя, прикладом чого в міжвоєнний період була діяльність низки різноманітних культурних, громадських та інших організацій, які вели культурно-просвітницьку роботу серед населення, піднімаючи його культурний, освітній рівень і, відповідно, рівень національної самосвідомості.

Для традиційного одягу ужанських долинян характерна наявність усіх життєво важливих складників, що об'єднувалися у функціонально-художню довершеність ансамблю. Тут можна виділити два осередки – мукачівський та ужгородський Народні майстрині цих районів використовували всі можливі матеріали залежно від призначення одягу. Вони уклали всі елементи одягу в неповторні композиції, стрій довершував орнамент та характерна тільки для цього етнічного регіону вишивка. Орнамент вишивки органічно поєднувався з тим чи іншим елементом убрання. Цим самим прикрашав та розвивався певний художній образ на різних деталях одягу ужанських долинян, вносив загальну композиційну рівновагу та цілісність.

У міжвоєнний період майстрині Ужанщини переважно шили одяг з домотканого полотна, але вже помітний вплив міської моди із запозиченнями від словаків та угорців. Жіночий стрій у міжвоєнний період складається з короткої тунікоподібної сорочки, котра була до пояса – «опліча», з круглим вирізом на горловині, довгими рукавами, морщеними на манжетах. Вишивали таку сорочку нитками білого кольору з невеликим розбавленням червоного та зеленого на пазусі, основу рукава оздоблювали вузькою орнаментальною смугою. У 20-30 рр. в околицях міст Мукачєва та Ужгорода сорочки такого крою почали витіснити сорочки-блузи з короткими рукавами міського крою. Такий прояв міських тенденцій можна відслідкувати й на чоловічій сорочці, вона також видозмінилась: стала коротшою, довгий рукав, стоячий комірець, глибока пазуха та манжети. На всіх елементах вбрання ужанського етнічного району відчутний вплив міста, його нові тенденції та диктування нових смаків у конструкції крою і його оздобленні. Здебільшого використовували в оздобленні вишивки – вузькі орнаментальні смуги, з великих та малих ромбів, а в них – квадратики та хрестики, місцева вишивка стала поліхромною. Такими орнаментальними рішеннями оздоблювали здебільшого пазуху, плечову частину, манжети рукавів та комірець. Манжети оздоблювали лише геометричним орнаментом, створений з ромбів, трикутників хрестиків. Іноді могли майстри вміло поєднувати геометричний орнамент з стилізованим рослинним орнаментом-листочками.

Орнаментальне оздоблення, колористика, традиції та композиційні рішення в оздобленні костюма передавались прямим зв'язком поколінь, тобто від матері до доньки, від майстрині до майстрині. Можливо, дещо з часом змінювалось, але залишилась цілісність костюма, за яким можна впізнати район, а іноді навіть і майстра, котрий оздоблював жіночий чи чоловічий стрій. Майстриню можна було впізнати за орнаментальною мовою у кожному етнографічному регіоні. Тогочасні майстри виконували свої вироби творчо, не копіюючи одне в одного, створюючи розлогу палітру одягу, але дотримувались певних канонів, враховуючи структуру костюма, композицію і своєрідну колористику, що притаманна ужанському етнічному району.

Базуючись на антропологічних особливостях місцевого населення, композиція національного одягу узгоджувалася не тільки з зовнішніми ознаками (будовою обличчя, кольором очей, волосся, зачіскою, статурою), а й із постановкою фігури, манерою рухатись та впливу межуючих країн. Закарпатська область вирізняється розмаїтою етнічною палітрою та є одним із «відкритих» для зовнішніх впливів регіоном України. З огляду на це, для дослідники у галузі костюма мають багатий матеріал, що ще далеко не вичерпаний, який містить багато «білих плям» і чекає на своїх першовідкривачів.

ДО ПИТАННЯ ПЕРШОЇ ЗГАДКИ
ПЕЧАТКИ ТА ГЕРБА КОМІТАТУ БЕРЕГ
(За матеріалами десятого фонду Державного архіву
Закарпатської області)

*Іван МІСЬКОВ,
кандидат історичних наук, викладач ЗХІ*

Печатки та герби як символи влади на документах свідчили про автентичність останніх. Символіка комітату Берег Угорського королівства найменш досліджена в Україні, хоча як виняток у цьому питанні становлять публікації Я. Штенберга (Штенберг Я. Регіональні герби краю: (Трохи про гербознавство. Обласний герб Закарпаття. Комітатські герби. Опис гербів) // Новини Закарпаття. – 1991. – 2 лют. (№ 22-23) – С. 11 – (Геральдика Закарпаття)), спільні видання Б. Мариконя з В. Куликовським (Куликовський В., Мариконь Б. Печатки, герби міст і сіл Закарпаття. – Ужгород, 2010. – 112 с.; іл) і В. Ньорбою (Мариконь Б., Ньорба В. Геральдика Закарпаття. Герби і печатки міст, сіл та селищ. – Ужгород: Краєвиди Карпат, 2010. – 96 с.) та О. Філіппова (Філіппов О. Історична символіка поселень Мукачівського району. – Ужгород: Ліра, 2012. – 88 с.: іл.). З приводу цього назріла необхідність переглянути питання про перші згадки у документах комітату Берег, його герб і печатку.

У середньовічній Угорщині склалась система комітатів як адміністративно-територіальних одиниць для їх управління королівською владою. На Закарпатті такими середньовічними комітатами були: Унг, Боршова-Берег, Угоча, Мараморш.

У літописному творі про «Діяння угорців» (Gesta Hungarorum) Аноніма, написаному на зламі XII-XIII сторіч вперше ми зустрічаємося з власними назвами Гунг, Боршова, Угоча, Мункач у 12, 13, 14 главах. Щодо «Діяння угорців» історик В. Шушарін висловив наступне, що твір Аноніма належить до поширеного в середньовічній Європі жанру діянь – роману, сюжет якого визначається авторською фантазією з вигаданими героями, неіснуючими народами Середнього Подунав'я X ст. Улюбленим прийомом Аноніма була етимологізація: з топонімів XII-XIII ст. він виводив ім'я героя, примушуючи його діяти і помирати у відповідній місцевості». Проте, можна погодитись з Анонімом, що ці топоніми Гунг, Боршова, Угоча, Мункач існували у XII-XIII ст. Саме дворянському комітату Берег передував замковий комітат Боршова (Боржава) з однойменним замком. Відомий дослідник комітату Берег Тиводар Легоцький у статті періодичного видання «Сазадок» 1872 р., присвяченій створенню комітату Берег, вказує дати, серед яких головними є 1247 (?), 1248 рр.

Угорський дослідник Д. Дьєрдь, спираючись на архівні документи, що стосуються середньовічних поселень Берег, Боршова та Вари (сучасні села Великі Береги, Боржава і Вари Берегівського району, Закарпатської обл.), комітатів Боршова (замковий комітат) і Берег (дворянський комітат), наводить наступні дані: Bereg 1214 / 550: Vadu de custodibus silve Beregu... Mescu comese de Beregu; ...+ ? 1248 > 393: terra Chepanfelde, in Comitatu de

Beregh... – 1248>394:.. – 1248>1402: terra Chepanfulde..., Borsova (Borzsova, – vára): ...1213/ 550: Hunt comes de Borsoha...; +1214/334: Hannone de Borsua ... Comitatus tenentibus..., 1220/550: Hunt comes de Borsua; 1232/360: terram nomine Muse ... a castro de Borsua exceptam...; ...1261/284/291: in Comitatus... in Borsua, Vár(i) : ...[1320 körül]: Gurge de villa Vary.

У нашому розпорядженні є документ з 1246 р., у якому йдеться про королівське дарування землі Туруц – Леуштаху, сина Богми, де у списку згадується Ладіслав з Боршови, що у комітаті Берег (Ladislay de Borsua de comitatu de Bereg) (Wenzel G. Arpadkori Uj Okmany tar (1235-1260) – VII köt. – Pest: Eggenberger Ferdinand M. Akademiai könyvtárusnál, 1869. – old. 207-208). У середньовіччі в комітат Берег входили теперішні Берегівський, Воловецький, Іршавський, Мукачівський, Свалявський райони, а також частини земель сучасної Угорщини з населеними пунктами Вашарошнямень, Тарпа та іншими (Саболч-Сатмар-Берег). Сам документ 1246 р. засвідчує офіційну назву комітату Берег, проте, ймовірно, що остання могла фігурувати в королівських і дворянських документах ще раніше.

Щодо використання власне символіки комітату Берег, то дослідники Я. Штенберг та О. Філіппов вказують офіційну дату створення нового герба і печатки 1836 рік; Я. І. Штенберг зауважує навіть, що «старий герб Березького комітату XVI ст. не зберігся, нема його опису».

У десятому фонді ДАЗО м. Берегово нами було виявлено документи, що стосуються печатки та герба комітату Берег – Оп. 1: Спр. 70 (Арк. 89), Спр. 357 (Арк. 42), Спр. 428 (Арк. 6), Спр. 21 (Арк. 7), де на всіх чотирьох документах 1747, 1766, 1773, 1801 рр. – однакова печатка (відтиск печатки) комітату Берег: воскова печатка, покрита папером, кругла, діаметр 40 мм., у полі печатки зображено круглий щит (інколи щит італійської форми) розділений широкою смугою у формі хреста на чотири частини (поля). У першому верхньому правому полі щита – виноградне гроно із заплетеною гілкою, у другому верхньому лівому полі – три жолуді з дубовою гілочкою і листочком, у третьому нижньому правому полі щита – стоячий ведмідь дивиться ліворуч, у четвертому нижньому лівому полі – дві повернуті одна над одною риби праворуч, надпис на легенді: COMITATVS BEREG (комітат Берег).

Вищеописана комітатська печатка лягла в основу кольорової печатки (герба) комітату Берег, у затвердженому документі (Державний архів Закарпатської області. – Ф. 10. – Оп. 3. – Спр. 196. – Арк. 1-5) австрійським імператором 1836 р. Опис взірця кольорової печаті (герба): круглої форми щит, хрестовидно (хрестом) розділений широкою срібною смугою на чотири частини (поля): у першому верхньому правому синьому полі щита – срібне виноградне гроно із заплетеною зеленою гілкою та листочком, у другому верхньому лівому червоному полі – три жолуді з дубовою гілочкою і листочком, у третьому нижньому правому червоному полі щита – стоячий золотий ведмідь дивиться ліворуч, у четвертому нижньому лівому синьому полі – дві повернуті одна над одною срібні риби праворуч. Напис легенди угорською мовою: «• BEREG • VÁRMEGYE • PETSÉTJE • 1836».

ПЕДАГОГІКА, МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

КРЕАТИВНІСТЬ ТА ЇЇ КУЛЬТИВУВАННЯ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

*Світлана КОНОВЕЦЬ,
доктор педагогічних наук,
старший науковий співробітник
відділу педагогічної естетики та етики
Інституту педагогічної освіти
і освіти дорослих НАПН України*

У сучасних умовах проблема креативності стала предметом значної кількості досліджень не лише у психології творчості, але й в інших наукових галузях, серед яких: педагогіка, соціологія, культурологія, теорія мистецтва, теорія менеджменту тощо. Це пов'язано з тим, що нині феномен креативності дедалі активніше розглядається вченими як важливий чинник повноцінного формування особистості та пріоритетний компонент її творчого розвитку, що значною мірою стосується представників мистецької освіти і, зокрема, викладачів образотворчого мистецтва.

У зв'язку з цим, важливо згадати, що стосовно зазначеної проблематики об'єктивно існує широке коло науково-теоретичних і методично-практичних досліджень та філософських, психолого-педагогічних й інших джерел. На увагу заслуговує доробок учених, котрі зробили вагомий вклад у детальне дослідження проблеми креативності. З-поміж них необхідно виділити праці широко відомого вченого-психолога Дж. Гілфорда, який у середині ХХ століття фактично став засновником нової наукової галузі – психології креативності. Наразі, вперше термін «креативність» було уведено в науково-поняттєвий апарат психологічних досліджень саме цим ученим.

Поступово і незворотною проблема креативності набула надзвичайної ваги з огляду на важливі завдання, що гостро постали перед суспільством, серед яких варто виділити: розробку та формування нових наукових підходів до організації та здійснення різноманітних форм навчання й виховання; становлення і розвиток творчих особистостей, спроможних до креативної діяльності у різних сферах життя.

Існує чимало визначень креативності, як певної протилежності стандартності, конформності та звичайності (М. Айзенк, Г. Андерсон, Дж. Гілфорд, А. Грецов, С. Девіс, Л. Єрмолаєва-Томіна, А. Маслоу, В. Моляко, Я. Пономарьов, Н. Рождественська, К. Роджерс, А. Роу, Б. Теплов, А. Толшин, Е. Торренс, М. Холодна та інші). Привертають увагу такі з них: креативність –

особливий різновид творчого мислення; креативність – спроможність створювати щось нове, оригінальне та незвичайне; креативність – відкритість до нового життєвого чи іншого досвіду, особистісна незалежність, оригінальність, самобутність; креативність – здатність продуктивно діяти у невизначених, проблемних ситуаціях, в яких відсутні підказки, інструкції та якісь гарантії успіху. Деякі сучасні дослідники трактують поняття «креативність» ще й як «прагнення до творчості».

На підставі аналізу й узагальнення думок багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників відносно феномену креативності, можна стверджувати, що у деяких аспектах вони дійшли спільних висновків щодо основних параметрів, котрі, безпосередньо, характеризують креативну особистість:

- продуктивність, гнучкість, оригінальність, розробленість творчого мислення, тобто мислення з ознаками миттєвих й оригінальних логічних міркувань та інтуїтивного проникнення у суть певного феномену;

- ґрунтовна загальна та естетична освіченість;

- наявність творчого потенціалу, активне сприйняття мистецтва та явищ життя;

- достатній рівень розвиненості емоційної чуттєвості, потреба та усвідомлена мотивація стосовно творчої самореалізації у різноманітних сферах життєдіяльності.

Таким чином, в цілому креативну особистість учені трактують як таку особистість, яка внаслідок впливу зовнішніх факторів набула необхідні у процесі актуалізації творчого потенціалу додаткові творчі якості, котрі сприяють досягненню високих результатів в одному чи декількох видах творчості або життєдіяльності. Значною мірою погоджуючись з наведеними раніше поглядами різних дослідників стосовно креативності, вважаємо за необхідне доповнити їх власною інтерпретацією сутності цього феномену, зазначивши, що під креативністю, ми маємо на увазі високо розвинену спроможність особистості до цілісного акту творення у будь-якій без винятку царині людської життєдіяльності.

Отже, введення креативності до мистецької освіти загалом та безпосередньо до процесу особистісно-творчого розвитку викладачів образотворчого мистецтва, винятково потрібне саме тепер, на початку XXI століття, коли значна кількість ідей, призначених для удосконалення освіти, вже можуть застосовуватися не лише у навчально-виховному процесі, але і в будь-якій діяльності, котра потребує оновлення та навіть радикально прогресивних змін. Адже новаторство і креативність сьогодні є ключовими факторами для підтримки нашої конкурентноспроможної позиції у світі.

Креативні освітні технології, без сумніву, необхідно визнати ефективним способом здійснення таких еволюційних процесів, як модернізація та вдосконалення вітчизняної системи освіти загалом і цілеспрямований та послідовний особистісно-творчий розвиток учителя образотворчого мистецтва зокрема. У процесі вивчення й аналізу теоретичних і методичних основ досліджуваної проблеми сформувалося переконання в актуальності

та необхідності розробки авторської технології «Культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва». Таким чином, розробка цієї нової освітньої технології базувалася на засадах наукових та методичних джерел з галузей: загальної педагогіки, педагогіки і психології професійної освіти, мистецької освіти, розвитку творчої особистості, колективної творчої діяльності й теорії творчості.

Метою авторської освітньої технології «Культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва» стало забезпечення ефективного творчо-спрямованого педагогічного процесу й оптимізації творчого розвитку особистості, спроможної креативно мислити, діяти, генерувати нові ідеї та підходи і знаходити способи їх реалізації в творчій діяльності.

Отже, нами бралось до уваги те, що підставою для успішного розвитку креативності вчителя образотворчого мистецтва має бути розгляд і розкриття сутнісних складових означеного феномену (творчого мислення, інтелекту, інтуїції, уяви, асоціювання, досвіду), котрі значною мірою уможливають розуміння важливості його культивування. Водночас, при розробці певної освітньої технології не слід забувати про те, що при виконанні конкретних функцій, студенти (учні) входять у функцію в якості суб'єкта, який її сприймає, а викладач (учитель) – в якості особи, яка реалізує означену функцію. При цьому, варто брати до уваги й те, що будь-який проект (технологія), котрий цілеспрямований на зміну або розвиток людей, передбачає нерівність функцій у тих, хто змінює, з тими, кого змінюють.

Таким чином, стає можливою така педагогічна ситуація, коли спочатку актуалізуються знання, уміння та навички у таких видах професійно-творчої діяльності, як: самостійна, групова, колективна та інтерактивна. А потім, застосовуючи такі форми і методи, як: тестування, бесіди, обговорення, тренінги, творчі завдання та вправи, педагогічно-творчі ігри, а також проектування уроків, занять, виховних і педагогічних заходів, моделювання педагогічних ситуацій, проблемних ситуацій та інше, здійснюється різнобічне опанування феномену креативності, що робить педагогічну діяльність майбутніх учителів образотворчого мистецтва методично обґрунтованою, професійно компетентною і сприяє більшій мотивації щодо її творчого виконання.

Слід констатувати, що при розробці нової освітньої технології «Культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва» було враховано можливості здійснення її ситуаційних корекцій. Зрозуміло, що розробку представленої авторської освітньої технології «Культивування креативності вчителя образотворчого мистецтва» певною мірою можна вважати суб'єктивною через те, що вона базується не лише на аналізі теоретичних та методичних джерел відповідної проблематики, а й на нашому власному досвіді та досвіді окремих досвідчених викладачів та учителів образотворчого мистецтва з різних навчальних закладів України.

ОСОБЛИВОСТІ СТАТУСУ МИСТЕЦЬКОГО ВИЩОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ ЯК СУБ'ЄКТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ВЛАСНОСТІ

*Марина КІЯК,
проректор з навчальної роботи
Закарпатського художнього інституту*

Аналізуючи нормативно-правові акти у сфері освіти і науки, можна дійти висновку, що вони не містять таких положень, які б перешкоджали вищим навчальним закладам (далі – ВНЗ) України бути суб'єктами права інтелектуальної власності. Навпаки, діяльність вищих навчальних закладів України, і зокрема мистецького профілю, містить інтелектуальний, творчий елемент, а отже, безпосереднім чином пов'язана з процесом створення та використання об'єктів права інтелектуальної власності, а також з певними майновими правами на них. Об'єкти інтелектуальної власності визнаються нематеріальними активами і відображаються на балансі, якщо існує ймовірність одержання в майбутньому матеріальної вигоди, пов'язаної з їх використанням. Юридично грамотно врегулювати вищезазначені правовідносини неможливо без належного розуміння правового статусу ВНЗ як суб'єктів права інтелектуальної власності.

Мета нашого дослідження – надати загальну характеристику правового статусу мистецького вищого навчального закладу як суб'єкта права інтелектуальної власності, зокрема, визначити зміст та підстави набуття цього права, класифікувати об'єкти права інтелектуальної власності, щодо яких ВНЗ можуть виступати суб'єктами цього права.

За даними Державної служби інтелектуальної власності України та Державного підприємства «Український інститут промислової власності», у 2012 році, як і в попередні декілька років, найактивнішими серед заявників були наукові та навчальні заклади Міністерства освіти і науки України. У 2012 році ними подано 3 500 заявок на винаходи та корисні моделі, що складає 45% від загальної кількості заявок. Серед наведеного переліку вищих навчальних закладів майже немає мистецьких. Надзвичайно мало мистецьких навчальних закладів фігурує і у реєстрі договорів на використання об'єктів права інтелектуальної власності.

Очевидно, що мистецькі навчальні заклади найчастіше виступають об'єктами авторського права, хоча більшість розробок логотипів, упакувань, фірмових найменувань тощо можуть бути зареєстровані як об'єкти патентного права. Звичайно, що оформлення авторського права на відміну від промислової власності не настільки формалізовано. Виникнення авторських прав не вимагає виконання будь-яких формальностей. Однією з форм охорони авторського права є використання знаку у вигляді латинської букви © в колі із зазначенням імені власника та року першого опублікування твору, що зазвичай і використовується у мистецьких навчаль-

них закладах для оповіщення прав на наукові твори, дипломні та курсові проекти. Однак таке застереження не є підставою для набуття навчальним закладом майнових прав на об'єкт права інтелектуальної власності і зокрема там, де є особа творця.

Правовий статус ВНЗ як суб'єкта права інтелектуальної власності залежить від рівня акредитації, виду освітньої діяльності, особливостей господарської діяльності, якою можуть займатися вищі навчальні заклади для забезпечення своїх основних функцій. Взяття до уваги всіх чинників має важливе значення для набуття та реалізації права інтелектуальної власності вищим навчальним закладом.

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МОЛОДІЖНОГО РУХУ

Марія БАЯНОВСЬКА,

кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри методики викладання суспільно-гуманітарних дисциплін ЗІППО

У нових суспільно-історичних, соціально-економічних і політичних умовах розвитку української національної системи виховання проблема виховного потенціалу молодіжного руху набуває дедалі більшої значущості. У період гласності, демократизації суспільства розпочалося наукове переосмислення історії молодіжного руху, виховної сутності всіх його об'єктів. Важливі дослідження з цієї проблеми започаткували такі науковці, як: М. Баяновська, О. Вишневський, А. Гатенюк, М. Головатий, В. Головенько, О. Губко, І. Дмитрик, П. Дроб'язко, О. Корнієвський, В. Кузь, В. Прилуцький, Ю. Руденко, З. Сергійчук, М. Стельмахович та інші.

Молодіжний рух розглядаємо як складне, багатогранне педагогічне явище й історичний факт.

Виховний потенціал молодіжного руху накопичувався історично, а це означає, що протягом певних історичних періодів під впливом різних чинників він зазнавав певних змін.

Вихідним положенням у досліджуваній проблемі є положення про те, що виховний потенціал молодіжного руху – це сукупність усіх наявних у ньому виховних засобів, впливів, можливостей, продуктивних сил, людських і технічних ресурсів, що виявляються і можуть виявитися за певних умов його розвитку. Висвітлюючи сутність виховного потенціалу молодіжного руху, неможливо оминати його складники: процес виховання на рівні об'єкта та особистість молодої людини на рівні суб'єкта цього процесу. Зазначимо, що процес виховання – це процес формування, розвитку особистості, який містить не лише цілеспрямований вплив ззовні, а й самовиховання особистості.

Відповідно до однієї з найпоширеніших нині концепцій, процес виховання в молодіжному русі розглядається як взаємопов'язана мета розвивальних виховних ситуацій (виховних справ), кожна наступна з яких конструюється з врахуванням результатів попередньої. З огляду на це, процес виховання – це саморозвивальна система, одиницею якої є розвивальна виховна ситуація (виховна справа). Розвиваються не лише вихованці, виховна діяльність, сам вихователь, його взаємодія з вихованцями; розвивається цілісний об'єкт, який, будучи системою, є чимось більшим, як сукупність компонентів.

У цілісному педагогічному процесі молодіжного руху важливе місце посідає процес виховання. Сутність, а також місце і роль цього процесу найлегше виявити, розглядаючи його в структурі більш загального процесу формування особистості. В тій частині, де формування особистості має скеровуючий, контролюючий характер, де молода людина керується свідо-

ними намірами, діє не стихійно, а за заздальгідь окресленим планом згідно з висунутими завданнями, і проявляється виховання.

Виховання – процес цілеспрямованого формування особистості та розкриття її потенційних можливостей. Це спеціально організована, керована і контрольована взаємодія вихователя і вихованця, кінцевою метою якої є формування особистості, котра є потрібною і корисною суспільству. В сучасному розумінні процес виховання – це саме ефективна взаємодія (співпраця, співтворчість, партнерство) вихователя і вихованця.

Виховний процес має свої особливості. Передусім, це – цілеспрямований процес. Найбільшу ефективність забезпечує така його організація, при якій мета виховання перетворюється на мету близьку і зрозумілу вихованцеві. Саме єдністю цілей в їх таксономії характеризується сучасний виховний процес. Процес виховання – процес багатофакторний, в ньому проявляється багато об'єктивних і суб'єктивних чинників, які зумовлюють своєю сукупною дією велику складність цього процесу. Науково доведено, що відповідність суб'єктивних факторів, які виражають внутрішні потреби особистості, об'єктивним умовам, в яких особистість живе і формується, допомагають вирішувати завдання виховання. Чим більше за своїм напрямом і змістом співпадають впливи організованої діяльності і об'єктивних умов, тим успішніше відбувається формування особистості.

Особливість виховного процесу проявляється і в тому, що діяльність вихователя, котрий здійснює управління цим процесом, обумовлена не тільки об'єктивними закономірностями. Це значною мірою мистецтво, в якому виражається своєрідність особистості вихователя, його індивідуальність, характер, його ставлення до вихованців.

Складність виховного процесу полягає і в тому, що його результати не так яскраво і швидко виражені, як, наприклад, у процесі навчання. Між педагогічними проявами вихованості або невихованості пролягає довгий період утворення необхідних якостей і властивостей особистості. Особистість піддається одночасному впливу багатства різнохарактерних впливів і накопичує не лише позитивний, а й негативний досвід, що потребує корегування. Складність виховного процесу молодіжного руху зумовлена й тим, що він надзвичайно динамічний, гнучкий, рухливий і мінливий. На створення виховного потенціалу молодіжного руху впливає низка факторів:

- розгортання молодіжного руху в світовому масштабі і в середині певної країни;
- історичні та соціокультурні події, що відбуваються в певній історичній рамці;
- географічне розташування держави, її регіонів;
- державна молодіжна та освітня політика, її втілення в життя;
- демографічна карта держави, її регіонів;
- громадянська і політична культура народу.

Розглянемо виховний потенціал молодіжного руху на прикладі Закарпаття з опорою на історичну рамку 20-30-тих років ХХ століття. Це – міжво-

енний період, коли Закарпаття згідно з Сен-Жерменським договором входило до складу Чехословаччини. Саме цей період відзначається широким спектром молодіжних громадських утворень, об'єднань, формувань. Активно діяли: скаутська організація єврейської молоді «Кадіма Гашомер», молодіжна організація «Пласт» українського напрямку, молодіжне фізкультурне товариство «Сокіл», спортивно-протипожежне товариство, фізкультурна організація «Січ», Карпатська Січ, чеська скаутська організація «Юнак», угорська скаутська організація «Черкес», молодіжна організація «Русский Скаут», молодіжна пожежно-спортивна організація «Луг», спортивний клуб «Русь», молодіжна організація сільської пластової молоді «Село-Пласт», молодіжні християнські організації «ОГМ-КАЛОТ», Товариство Пресвятого серця Христового та інші.

Кожне з вище названих утворень, об'єднань, формувань мало свій виховний потенціал, який містив мету, принципи, методи, форми і засоби виховання особистості, певну структуру організації діяльності. Наприклад, джерелом і засобом пластового виховання було християнське виховання (любов до Бога); національно-патріотичне (любов до Батьківщини, до природи); естетичне виховання, яке базувалося на народному мистецтві; трудове виховання, яке спрямовувалося на господарчу діяльність і фізичне – зорієнтоване на здоров'язбереження.

Пластову систему виховання з її потенціалом вважаємо ефективною в плані формування особистості нового типу, її традиції необхідно відроджувати і поширювати на теренах України. У молодіжному русі пластова система виховання повинна відігравати відчутну роль, оскільки змістова її діяльність має позитивне, добродійне спрямування.

Виховний потенціал молодіжного руху сьогодні – це вагомі наукові напрацювання і їх практична реалізація в роботі з молоддю, організація виховання в особистісному й аксіологічному вимірах, перетворення молодіжного руху на школу життя особистості, в якій повинен формуватися духовний і трудовий потенціал молодої людини відповідно до реального розгортання у часі в межах життєвого шляху людини. Фундаментальним для онтогенезу особистості слід визнати духовний потенціал, що розглядається як інтегральна характеристика психічних можливостей (інтелектуальних, емоційних і вольових) її самореалізації.

Духовний потенціал характеризує можливості індивіда, що визначаються рівнем соціального розвитку особистісно-природних нахилів.

Не менш важливим є творчий потенціал особистості, який не обмежується лише сферою праці. Він базується на основі духовного та трудового, але є тим фондом, який відображає здатність людини до перетворень у будь-якій з соціальних форм життєдіяльності.

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ У ВЗАЄМОДІЇ
З КОЛЕДЖЕМ МИСТЕЦТВ В КОНТЕКСТІ ПІДГОТОВКИ
УЧНІВ 8-9 КЛАСІВ ДО ВИБОРУ ПРОФЕСІЙ
ТИПУ «ЛЮДИНА – ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ»

*Юрій ІВАНЬО,
кандидат педагогічних наук, викладач ЗХІ*

Особливості процесу вибору майбутньої професії учнями 8-9 класів обумовлюються об'єктивними закономірностями їхнього вікового розвитку, серед яких найбільш значущим для цього процесу є перехід від старшого підліткового до молодшого юнацького віку. Вивчаючи особливості формування особистості на етапі онтогенезу, В. Алексеев, Л. Божович, М. Гінзбург, І. Дубровіна, І. Кон, Г. Костюк, С. Рубінштейн та інші дослідники пов'язували перехід від підліткового до юнацького віку з різкою зміною внутрішньої позиції особистості, яка полягає в тому, що спрямованість на майбутнє стає основною спрямованістю особистості і, як наслідок, проблема вибору подальшого життєвого шляху, в тому числі вибору майбутньої професії, займає одне з чільних місць серед інтересів та планів випускників основної школи. Особливої актуальності ця проблема набуває для учнів 9-х класів, перед якими постає дилема – продовжити навчання у школі чи набувати професію іншими шляхами (навчання у професійно-технічних навчальних закладах або інших навчальних закладах, що надають професійну освіту, поєднувати роботу та навчання і т. ін.). З впровадженням профільного навчання зазначена проблема набула ще одного ступеня невизначеності – випускнику 9-го класу, якщо він вирішив продовжити навчання у школі, потрібно додатково визначити профіль навчальної спеціалізації у старшій школі.

Профільне навчання являє собою вид диференційованого навчання, що передбачає врахування освітніх потреб, нахилів і здібностей учнів і створення умов для навчання старшокласників відповідно до їхнього професійного самовизначення. Аналізуючи завдання профільного навчання у контексті проблеми професійного самовизначення, можна зазначити, що для учнів повинні бути створені умови «...для врахування й розвитку навчально-пізнавальних і професійних інтересів, нахилів, здібностей і потреб учнів ... забезпечення ... їхнього життєвого і професійного самовизначення».

Профільне навчання реалізуватиметься у два етапи. На першому етапі (8-9 класи) з метою професійної орієнтації учнів, сприяння у виборі ними напряму профільного навчання у старшій школі, здійснюється їх допрофільна підготовка, яка має за мету «...спрямування підлітків щодо майбутньої професійної діяльності». Основні форми реалізації першого етапу профільного навчання – введення курсів за вибором, поглиблене вивчення окремих предметів на диференційованій основі тощо.

Навчання у 10-11-х класах передбачає опанування учнями змісту предметів на рівні стандарту (обов'язковий мінімум оволодіння змістом навчальних предметів, який не передбачає подальшого їх вивчення), на академічному рівні (обсяг оволодіння змістом предметів є достатнім для їх подальшого вивчення у вищих навчальних закладах – визначається для навчальних предметів, які не є профільними) та на рівні профільної підготовки (зміст навчальних предметів є поглибленим та професійно орієнтованим). Профільне навчання у старшій школі здійснюється за суспільно-гуманітарним, природничо-математичним, технологічним, філологічним, художньо-естетичним та спортивним напрямками. В свою чергу природничо-математичний, суспільно-гуманітарний, філологічний та технологічний напрями диференціюються за декількома профілями. Диференціація за профілями художньо-естетичного та спортивного напрямів діючими Типовими навчальними планами середньої загальноосвітньої школи не передбачена. Одним із засобів підготовки учнів загальноосвітньої школи до вибору майбутньої справи є професійна орієнтація школярів. Слід зазначити, що характерною рисою допрофільного та профільного навчання є їх профорієнтаційна спрямованість.

У пострадянській педагогіці сутність професійної орієнтації визначається з урахуванням особистісно орієнтованого підходу та гуманістичної парадигми освіти. З їх урахуванням сутність професійної орієнтації було уточнено в роботах Є. Климова, М. Пряжнікова, Б. Федоришина та інших дослідників. В умовах гуманістичної, особистісно орієнтованої парадигми освіти, яка є підґрунтям для побудови сучасної шкільної освіти, найбільш прийнятним може бути визначення, запропоноване Б. Федоришиным. За такого підходу під професійною орієнтацією розуміється науково-практична система підготовки особистості до свідомого професійного самовизначення. Цим визначенням особистість вводиться в центр процесу професійної орієнтації, стає суб'єктом профорієнтаційної діяльності – використовує засоби професійної орієнтації для підготовки до свого власного й самостійного професійного самовизначення. Займаючи позицію суб'єкта професійного самовизначення, особистість відходить від позиції об'єкта впливу з боку суспільства, державних і громадських організацій щодо вирішення своєї професійної долі, перестає служити об'єктом програмування ззовні. Суспільство в даному разі має сприяти пошуковій діяльності особистості, а не обмежувати цю діяльність вирішенням замовного завдання.

Профорієнтаційна робота в середніх загальноосвітніх школах України здійснюється згідно з затвердженням ще у 1995 році Положенням про професійну орієнтацію молоді, яка навчається. В ньому зазначається, що професійна орієнтація здійснюється всіма закладами освіти на всіх ступенях навчання. Згідно з зазначеним Положенням у середній загальноосвітній школі професійну орієнтацію повинні здійснювати практичні психологи, вчителі-предметники, класні керівники, викладачі, майстри виробничого навчання, вихователі, керівники гуртків, бібліотекарі, методисти, медичні

працівники тощо. Крім того, передбачені окремі посади психологів-профконсультантів (для загальноосвітніх шкіл) та методистів з профорієнтації (для міжшкільних навчально-виробничих комбінатів). Проте у штатних розкладах загальноосвітніх шкіл такі посади, як правило, відсутні. Слід також зазначити, що якщо у 1984/85 навчальному році понад 90% середніх загальноосвітніх шкіл в УРСР мали кабінети професійної орієнтації, то зараз таких кабінетів практично не залишилося.

Вивчення стану проблеми формування готовності учнів 8-9 класів до вибору майбутньої професії типу «людина – художній образ» у практиці роботи середніх загальноосвітніх шкіл свідчить про те, що існуючі зміст, форми та методи навчально-виховної роботи не сприяють успішному її вирішенню. Особливо актуальною є потреба в активізації процесу підготовки до вибору майбутньої професії. Одним із можливих напрямів розв'язання актуальної педагогічної проблеми ми вбачаємо здійснення підготовки школярів до вибору професій типу «людина – художній образ» у взаємодії з установами професійної освіти.

Аналіз стану проблеми у практиці роботи середніх загальноосвітніх навчальних закладів дозволив виявити низку чинників, які негативно впливають на процес підготовки учнів 8-9 класів до вибору майбутньої професії. Одним з них є фактичне припинення систематичної роботи з професійної орієнтації учнів середніх загальноосвітніх шкіл. Як наслідок, сьогодні для учнів 8-9 класів притаманною є непоінформованість щодо професій типу «людина – художній образ», зокрема відсутність систематизованих знань щодо їх змісту, вимог, які вони ставлять до особистості фахівця тощо. Інформація професіографічного характеру поступає до школярів переважно з неформальних джерел, вплив педагогів на вибір майбутньої професії вони оцінюють як недостатній.

Професійні ціннісні орієнтації та мотиви вибору професії учнями старших класів сьогодні у порівнянні з 70-80-и рр. минулого сторіччя мають чітко виражену егоцентричну спрямованість. Сучасним школярам притаманною є гіперорієнтація на набуття вищої освіти. Більшість респондентів (понад 70 %) планує по закінченню 9-го класу продовжити навчання школі та по її закінченню поступати до ВНЗ або поступати до ВНЗ I-II рівнів акредитації по закінченню 9-го класу. Майже для 20% учнів 8-9-х класів проблема професійного майбутнього та вибору професійно орієнтованої навчальної траєкторії не є актуальною.

Вивчення професійних намірів учнів 8-9 класів свідчить про те, що значна частка їх (12-14% опитаних) орієнтується на надбання професій типу «людина – художній образ», але такий професійний вибір є нестабільним.

РОЗВИТОК ДУХОВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ ПЕДАГОГА

*Мирослава КАЧУР,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін МДУ*

Духовне життя нашого суспільства сьогодні занадто суперечливе. З одного боку, спостерігаємо актуалізацію духовно-моральних цінностей: планетарне мислення, необхідність миру, стабільності, гуманних відносин, толерантності, єдності, взаєморозуміння, професійної компетентності, відповідальності. З іншого – соціально-політична і економічна ситуації провокують існування таких аморальних явищ, як жорстокість, егоїзм, споживацькі настрої, несправедливість, відчуження. Більшість вітчизняних і зарубіжних дослідників доводять, що без культу духовності людство неминуче загине.

Поняття «духовність» активно використовується у філософії, релігії, етиці, психології, педагогіці, культурології тощо. У кожній науковій дисципліні воно набуває свого значення. Крізь призму педагогічної науки поняття «духовність» можна трактувати як моральний, інтелектуальний, емоційно-вольовий стрижень особистості, який визначає її долю. Навколо нього нашаровується буквально все – образ і пізнавальний досвід життя, прагнення і бажання, мотиви, вчинки, поведінка, ставлення до людей, самого себе та роботи. Найсуттєвішими складовими духовності особистості педагога вважаємо релігійні та світоглядні погляди й переконання, доброту і справедливість, творчі здібності, постійне відчуття радості буття, безупинний творчий пошук у пізнанні світу.

Категорія духовності є багатозначним, містким, різнобічним науковим феноменом. За значенням і природою це поняття належить багатьом наукам гуманітарного профілю, предметом яких є різні галузі й закони життя і діяльності особистості в контексті зв'язків людина – природа – суспільство – космос – Бог.

Категоріальний статус поняття «духовність» віддзеркалює множинність наступних підходів:

- загальна характеристика людини та її життя, ідеал, до якого прагне особистість та людство у власному духовному самовдосконаленні;
- внутрішня якість особистості – один із чинників свідомості людини;
- інтегрована якість особистості, що поєднує ціннісні орієнтації, потреби, духовний тип поведінки, духовний саморозвиток, інтелектуальні, моральні, вольові, фізичні, естетичні риси;
- своєрідний інтелектуально-чуттєвий, емоційний стан особистості, що протікає на позитивному тлі поведінки й діяльності людини й характеризує її як цілісну особу;
- творча здатність людини до самореалізації й самовдосконалення, усвідомлення єдності себе та Всесвіту;
- особисте життя людини, багатство її внутрішнього світу;

– ціннісний вимір внутрішнього і зовнішнього буття в їх єдності.

Духовність особистості формується як системне утворення, яке структурується ефективними, нормативно-регулятивними та поведінковими процесами на основі морально-естетичного досвіду. Саме в цих процесах визначаються необхідні якості та властивості особистості, які забезпечують здатність до емоційно-ціннісного світопереживання, вміння здійснювати відповідальний вчинок та створювати творчий стиль життя і діяльності.

Механічно виховати духовність неможливо. Вона формується через творчу діяльність суб'єкта (або через віру – у релігійному контексті), тобто через розвиток здібностей аналізувати й моделювати себе у відповідності з високими ідеалами. У такому контексті духовність можна визначити як рух до цілісної особистості, постійне подолання відносної бездуховності зусиллями самої особистості при сприятливих суспільних умовах.

Своє вираження духовність особистості знаходить у культурних потребах, розширенні їх сфери, формуванні нових запитів. Культурні ж потреби виступають, з одного боку, як продукт духовного розвитку особистості, а з іншого – у формі інтелектуальних домагань, що спонукують її до творчої діяльності. Будучи стрижневою якістю людини, духовність відбиває моральні, інтелектуальні, естетичні інтереси, цінності, переконання, у яких виражені її потреби як суб'єкта культури й члена соціальної й культурної спільноти.

Головним напрямом розвитку духовності як професійної якості педагога є інтелектуальна, творча діяльність. Оволодіння різноманітними знаннями збагачує духовний світ, спрямовує на створення духовних цінностей і втілення їх у діяльність.

Розвиток духовності педагога необхідно розглядати як вид творчості, оскільки він є індивідуальним шляхом пізнання людиною своєї природи, відкриття власних можливостей та їх реалізації. Таким чином, розвиток духовності педагога – це самотворення, актуалізація духовного потенціалу, смислотворчість особистості.

Особливість процесу духовного розвитку педагога полягає у виникненні особистісної духовної рефлексивної позиції, відповідно до якої педагог співвідносить ідеальний образ з реальним і від імені ідеального образу духовно розвиненого педагога висуває певні вимоги до свого реального образу.

ТРАДИЦІЇ ПОЗАШКІЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ НА ЗАКАРПАТТІ (на прикладі діяльності художника-педагога З. Баконія)

*Аліна ВОЛОЩУК,
кандидат педагогічних наук,
завідувач кафедри ОДПМ ЗХІ*

Позашкільні освітні заклади на Закарпатті з'явилися після Другої світової війни і возз'єднання краю з Українською РСР. У числі перших були відкриті обласні станції юних натуралістів та техніків (1946), юних туристів (1951), пізніше – профільні і комплексні позашкільні дитячі заклади в багатьох містах і райцентрах області (1950-1960).

Перша позашкільна студія образотворчого мистецтва на Закарпатті створена в 1946 р. при Ужгородському палаці піонерів Золтаном Баконієм. За взірцем ужгородського осередку розпочав роботу гурток декоративно-прикладного мистецтва в с. Береги Берегівського району, успіхи якого були відзначені присвоєнням звання лауреата фестивалю самодіяльного мистецтва, вручені дипломи I ступеня та велика медаль (1973).

У 1979 р. відкрита Мукачівська дитяча художня школа (директор В. Цібере). Сьогодні навчають молодь талановиті викладачі – І. Баранов, О. Баранова, О. Бокаєва, Р. Дорожнікова та ін. Творчі роботи (кераміка, малюнки, виконані в різних техніках, батік, ручне ткацтво тощо) з великим успіхом експонуються на республіканських виставках дитячої творчості у Кривому Розі, Львові, Миколаєві, Рівному та інших містах.

У 1984 р. розпочала свою діяльність Ужгородська дитяча школа мистецтв. Більшість її викладачів пройшло школу Золтана Баконія (В. Вовчок, О. Гидорук, Г. Крамаренко, Е. Левадська та ін.). Вихованці беруть активну участь у різноманітних виставках, конкурсах, фестивалях.

У структурі Хустської школи мистецтв із 1994 р. функціонує авторська дитяча художня школа Л. Гайду – члена Національної спілки художників України. Програма школи, затверджена Міністерством культури України, передбачає 4-річний курс навчання з вивченням фахових дисциплін (рисунку, живопису, композиції, скульптури, історії мистецтв, кольорознавства) та здійснює ціленаправлену підготовку учнів до навчання в художніх коледжах, інститутах, академіях.

У зв'язку з труднощами трансформаційних процесів у державі з початку 90-х рр. ХХ ст. позашкільні навчально-виховні заклади Закарпаття перебували у стані невизначеності, а іноді й на межі виживання (в області порівняно з 1994 р. їх кількість зменшилася на десять), виникла нагальна потреба в докорінному оновленні і реформуванні позашкільної сфери.

За даними управління культури Закарпатської облдержадміністрації, у краї на сьогодні створена мережа позашкільних навчально-виховних закладів, яка нараховує 30 установ, має у своєму складі 16 комплексних (ба-

гатопрофільних) та 14 спеціалізованих (однопрофільних) закладів, які за статусом поділяються на обласні, районні, міські. Комплексні Будинки (центри) школяра, творчості дітей та юнацтва (в Ужгороді, Мукачеві, усіх районах) розвивають творчі здібності дітей, надають знання і навички в галузі образотворчого мистецтва.

Ужгородський палац дітей та юнацтва «Падіюн» – найбільший комплексний навчально-виховний заклад Закарпатської області, який відвідує близько 3,5 тисяч дітей віком від 4 до 21 року.

З 1946 р. – це унікальний осередок гармонійного розвитку молоді. Уже перші роки педагогічної діяльності в позашкільному закладі забезпечили якісне навчання учнів, високі результати їх творчості, що було відзначено Міністерством освіти УРСР, яке нагородило грамотами понад 30 гуртківців, а юний художник Ю. Скакандій отримав персональну стипендію Міністерства освіти УРСР за особливі досягнення в галузі образотворчого мистецтва. На кінець 1980-х років у студії навчалася понад 450 учнів міста та районів області. Професійному зростанню юних художників сприяли пленерні екскурсії (впродовж 1950-1967). Особливістю пленерів була тісна співпраця з видатними художниками – членами закарпатського відділення Спілки художників УРСР.

Практика пленерних екскурсій переросла наприкінці 1960-х років в організацію першого і єдиного в Україні профільного дитячого табору «Юний художник. Базами були школи-інтернати Перечина, Сваляви, Нижніх Воріт, освітні установи Великого Березного, Липчі, будинок відпочинку «Берегвар». У 1977 р. обласний табір був перекваліфікований на республіканський, широко відчинивши двері для юних талантів із усієї України.

Традиційним став обмін групами дітей для відпочинку та творчості між Закарпаттям та Східнославацьким краєм.

Золтан Баконій та студійці вперше в області зніціювали дитячий малюнок на асфальті, приурочивши дійство завершенню навчального року.

Надзвичайно полюбляли студійці відвідування виставок і майстерень закарпатських художників та майстрів народної творчості – Й. Бокшая, І. Габди, Г. Глюка, А. Кашшая, Е. Контратовича, А. Коцки, Ф. Манайла, В. Микити, В. Свида, З. Шолтеса, І. Шутєва. Митці залучалися також і до навчальної діяльності, демонстрували багатогранний досвід в умовах своїх майстерень, під час пленерних екскурсій, на спільних виставках.

За ініціативою Золтана Баконія розпочала діяльність постійно діюча виставка кращих робіт учнів Палацу піонерів. Роботи студійців успішно експонувалися на обласних, республіканських, всесоюзних, міжнародних (із 1956) презентаціях дитячої творчості в Європі, Америці, Азії, отримуючи дипломи, грамоти і цінні подарунки. Загалом понад 7 тисяч малюнків від 800 авторів-студійців експонувалися на виставках у 53 країнах світу.

З метою розвитку ініціативи школярів, їх самостійності, популяризації образотворчого мистецтва був створений «Клуб любителів мистецтва». Силами членів Клубу у загальноосвітніх школах Ужгорода організовували-

ся мистецькі заходи. Понад 300 публікацій надруковано в радянській пресі впродовж 1950-х – 1980-х рр. про студію Ужгородського Палацу піонерів як одну з найкращих в Україні, що дає високі показники і виховує нове покоління художників.

Міністерство освіти УРСР високо оцінило мистецько-педагогічні здобутки Золтана Баконія й присвоїло студії образотворчого мистецтва Ужгородського міського палацу піонерів і школярів звання «Зразкового художнього колективу». Педагогічна робота Золтана Баконія високо оцінена на міському, обласному, республіканському, всесоюзному рівнях і виявилася в присвоєнні почесного звання «Заслуженого вчителя школи УРСР» (1965), нагородженнях медалями, чисельними дипломами, почесними грамотами.

Своєрідним підсумком діяльності студії образотворчого мистецтва при Ужгородському палаці піонерів є факт, що через неї пройшло близько 8 тисяч вихованців. Завдяки багатогранній художньо-педагогічній діяльності керівника понад 400 учнів стали відомими художниками, архітекторами, скульпторами, педагогами, мистецтвознавцями.

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

*Вікторія КУЗЬМА,
аспірант Ужгородського Національного університету*

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

Невелика колекція художніх полотен була зібрана у Народному музеї Закарпатської України, що був відкритий в Ужгороді 20 червня 1945 р. 23 червня 1945 року Народна рада Закарпатської України видає постанову, в якій зобов'язує міський Народний Комітет в Ужгороді передати для Народного музею будинок колишнього комітатського управління. Після воз'єднання Закарпатської України з Радянською Україною він увійшов у систему культурно-освітніх і наукових установ України як музей обласного значення.

За постановою Ради Міністрів УРСР і ЦК КП(б)У в 1946 році Ужгородський народний музей було реорганізовано в Історико-краєзнавчий музей, а також йому було надано високий статус музею республіканського значення II категорії.

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

У 1946 році Рада Міністрів УРСР та ЦК КП(б)У в своїй постанові зобов'язали закарпатський облвиконком надати для історико-краєзнавчого музею приміщення Ужгородського замку. А на початку квітня 1947 року музей перейшов у своє нове приміщення. Частина приміщень була виділена Ужгородській обласній картинній галереї. Музей займав в головному приміщенні замку 35 кімнат (в т. ч. 23 великі зали), а картинна галерея займала 11 кімнат (в т. ч. 5 великих залів).

7 листопада 1948 року для шанувальників історії, етнографії, образотворчого мистецтва була відкрита перша експозиція.

У 50-х роках правління Мукачівського відділення державного банку, було передано твори видатних угорських майстрів, які колись передали на зберігання банку приватні особи.

Цінним джерелом поступлень була і Греко-католицька єпархія, яка володіла багатою колекцією творів художників різних мистецьких шкіл попередніх епох. Процес поповнення музейної колекції новими творами не припинявся упродовж усього функціонування обласної картинної галереї за радянську добу. Державою щорічно виділялися кошти на придбання художніх творів як від авторів, так і від окремих власників.

Відчутною допомогою у формуванні художньої колекції були систематичні державні закупи із виставкових експозицій. Були сформовані спеціальні фонди художніх зібрань при Міністерстві культури і Спілці художників СРСР. У Київ та Москву запрошували представників від республіканських та обласних музеїв з метою відбору експонатів для своїх музейних колекцій. Художні твори передавалися у музейні збірки безкоштовно. Часом музейні колекції поповнювалися авторськими роботами окремих художників (А. Ерделі, Й. Бокшай, А. Коцка та ін.)

Важливою подією в історії художньої галереї став акт дарування у 1954 році Ігорем Грабарем своїх авторських творів на честь 10-річчя возз'єднання Закарпаття з Радянською Україною. Це – 54 живописні та графічні роботи, які є етапними у творчій біографії художника.

У 1965 році на підставі рішення виконавчого комітету Закарпатської обласної ради депутатів трудящих «Про розширення науково-освітньої бази Закарпатського краєзнавчого музею та Закарпатського художнього музею» у м. Мукачево на базі громадського музею було відкрито відділ Закарпатського краєзнавчого музею – «Мукачівський замок», та в селі Горяни було відкрито відділ Закарпатського художнього музею – «Горянська Ротонда».

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

Нововідведені під музей приміщення ідеально відповідали вимогам побудови подібних споруд. Тут було розгорнуто відділи зарубіжного, вітчизняного, радянського та закарпатського мистецтва, які розкривали загальну картину розвитку та історію художньої культури.

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

9 лютого 1981 року в Ужгороді відбулася велика та гарна подія для Закарпаття – відкрито меморіальний музей народного художника УРСР

Федора Манайла та встановлено пам'ятну дошку з барельєфним портретом митця. А 11 червня 1988 року Радою Міністрів УРСР було прийнято постанову про створення в Ужгороді ще одного меморіального музею – народного художника України А. Коцки в будинку, де жив художник. По смерті А. Коцки, його сестра Ганна Андріївна передала в дарунок державі полотна, бібліотеку, архів і меблі, пензлі і фарби – все те, що оточувало митця в житті. І ось у травні 1990 року відбулося урочисте відкриття меморіального будинку-музею Андрія Коцки. Тепер численні відвідувачі цього затишного куточка Ужгорода, шанувальники образотворчого мистецтва, мають змогу познайомитись з життям і побутом художника, поринути в атмосферу його майстерні, проникнути в глибини цього самобутнього таланту. Працівники меморіальних будинків-музеїв не тільки зберігають і показують твори живопису та графіки видатних закарпатських художників Ф. Манайла та А. Коцки, але й влаштовують урочисті свята, ювілейні і тематичні вечори, пропагують творчу спадщину митців серед населення.

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

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

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

Наукове видання

Міжнародна науково-практична конференція

«ЕРДЕЛІВСЬКІ ЧИТАННЯ»

Тези доповідей

Ужгород, 12-14 травня 2013 р.

Редакційна рада:

Іван Небесник, Микола Яковлев, Орест Голубець, Галина Стельмашук,
Михайло Тиводар, Сергій Федака, Іван Вовканич,
Роман Яців, Одарка Долгош, Аттіла Коприва,
Михайло Приймич, Наталія Ребрик

*Редакція залишає за собою право
редагувати та скорочувати матеріали.*

Відповідальність за достовірність інформації несе автор.

Думка редакції може не збігатися з думкою автора.

*При використанні наших публікацій посилання на
«Науковий вісник Закарпатського художнього інституту» обов'язкове.*

Редактор Наталія Ребрик
Художнє оформлення Івана Небесника (молодшого)
Художньо-технічна редакція
Івана Ребрика та Володимира Сливканича
Виробничий супровід Світлани Ялч
Друк Тараса Пильника

Підписано до друку 07.05.2013.
Формат 60x84/16. Гарнітура Cambria.
Папір офсетний. Облік.-вид. арк. 7,0.
Замовлення № 8. Наклад 350 прим.

МПП «Гражда»

Свідоцтво про державну реєстрацію видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції.

Серія 3т № 22 від 1 вересня 2005 р.

88003, м. Ужгород, вул. Орлина, 1, т./факс (0312) 61-51-81

ТЕЗИ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
ЕРДЕЛІВСЬКІ ЧИТАННЯ

2013



ЗАКАРПАТСЬКИЙ
ХУДОЖНИЙ
ІНСТИТУТ