МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

№2

Науковий вісник

Закарпатського художнього інституту

Матеріали
Міжнародної науково-практичної конференції
Ужгород, 12-14 травня 2011 р.

Видавництво
Рада
Ужгород, 2012

ББК Щ. Я 54(4УКР – 2Л6В)
УДК 7(477. 83 – 25)

Другий випуск «Наукового вісника Закарпатського художнього інституту» містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання», проведеної в Ужгороді на базі Закарпатського художнього інституту 12-14 травня 2011 р. Серед тем, які розглядалися на конференції, особливу увагу було приділено проблемам розвитку закарпатського мистецтва та архітектури, сучасній мистецькій освіті України та дизайну, питанням упровадження художньої освіти в мистецьких закладах.

This issue of the Herald contains the materials of the scientific and practical conference «Erdeli Lecturs», held in Transcarpathian Art Institute (Uzhhorod, 12-14 May 2011). Among the themes referred to at the conference a special attention was paid to the problems of the development of the Transcarpathian art and architecture, modern art education and design and to the questions of the introduction of the credit – module system in the art educational institutions.

Редакційна колегія:

Іван НЕБЕСНИК, *кандидат педагогічних наук, професор, ректор ЗХІ;*
Микола ЯКОВЛЄВ, *доктор технічних наук (технічна естетика), професор, головний вчений секретар НАМУ;*
Ігор ГОЛОД, *кандидат мистецтвознавства, професор, проректор ЛНАМ;*
Орест ГОЛУБЕЦЬ, *доктор мистецтвознавства, професор;*
Михайло ТИВОДАР, *доктор історичних наук, професор;*
Сергій ФЕДАКА, *доктор історичних наук, професор;*
Іван ВОВКАНИЧ, *доктор історичних наук, професор;*
Галина СТЕЛЬМАЩУК, *доктор мистецтвознавства, професор;*
Роман ЯЦІВ (заступник голови), *кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор ЛНАМ.*
Михайло ПРИЙМИЧ, *кандидат мистецтвознавства, проректор ЗХІ;*

ISBN 978-966-176-086-7

Друкується за ухвалою Вченої ради Закарпатського художнього інституту від 8 липня 2011 р., протокол № 10

© Закарпатський художній інститут, 2012
© Іван Небесник, обкладинка, 2012
© Видавництво «Ґражда», 2012

Адальберт Ерделі та закарпатська мистецька школа
Фото Валентини Козлової

«Ерделівські читання» – науково-практичні конференції, які, починаючи з 2003 року, проводить Закарпатський художній інститут. Згодом вони набули статусу всеукраїнського, а з 2006 року – міжнародного.

Ім'я Адальберта Ерделі конференції отримали тому, що він був одним із основоположників закарпатської мистецької школи та першого мистецького освітнього закладу, багато працював як письменник, філософ, мистецтвознавець. Саме Адальберт Ерделі першим зрозумів потребу формування мистецького середовища для сприйняття нових європейських художніх ідей. З цією метою він проводив лекції для викладачів Ужгородської гімназії, вказуючи на те, що нове мистецтво потребує не тільки естетичного виховання, але і глибокого знання історії та літератури.

Пленарні та секційні засідання «Ерделівських читань», а також обговорення їх результатів засвідчують високий науковий рівень. Науково-практичні конференції приймають ухвали.

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

Проведенню конференцій активно сприяють відповідні управління Закарпатської обласної держадміністрації.

РІШЕННЯ
Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання»

Учасники міжнародної науково-практичної конференції "Ерделівські читання", яка проходила в Ужгороді 12-14 травня 2011 року заслухали та обговорили доповіді, присвячені проблемам сучасної мистецької освіти та розвитку мистецтва в Україні та світі. Окремо було відзначено основоположників закарпатської школи мистецтв А.Ерделі та Й.Бокшая, 120-річчя яких відзначається у 2011 році на загальнодержавному рівні. У цьому контексті також було розглянуто особливості та можливі шляхи розвитку традиційних мистецьких шкіл України, Польщі, Словаччини, Чехії. За результатами обговорення роботи науково-практичної конференції було висловлено ряд пропозицій та зроблено висновки, які лягли в основу рішень конференції.

1. У 2011 році на загальнодержавному рівні вперше відзначається ювілей основоположників закарпатської школи мистецтв А. Ерделі та Й. Бокшая. Це змушує уважніше віднестися до увіковічнення пам'яті визначних митців. Зокрема, актуальним є питання як для ЗХІ, так і влади міста щодо створення належного пам'ятника на могилі А.Ерделі замість скромної могильної плити.

2.Закарпатськихй художній інститут сьогодні втілює ті ідеали, які були започатковані його основоположниками: популяризація культури краю та країни, створення художнього середовища в місті та області, а також навчання підростаючого покоління майбутніх митців. Таким чином, досягнення закладу дають йому право носити ім'я Адальберта Ерделі. Учасники конференції звертаються до обласної адміністрації підтримати присвоєння інституту імені визначного художника.

3. Гостро назріло питання з популяризацією українського образотворчого мистецтва не тільки на рівні фахівців, але і для широкого загалу в країні та за її межами. Доречним було б представлення творів основоположників закарпатського образотворчого мистецтва якнайширше в столиці та провідних мистецьких центрах України.

4. Для популяризації творчості закарпатських майстрів зроблено досить багато в Закарпатському художньому інституті. Зокрема, монографія Небесника І. «А. Ерделі», альбом «Адальберт Ерделі», підготовлені до друку романи та щоденники художника. Однак сьогодні гострим є питання щодо видання, розрахованого не стільки на науковців-мистецтвознавців, як на пересічних українських читачів.

5. Традиційні великі художні центри як Київ, Львів, Одеса, Харків, як правило, розвиваються досить замкнуто, у своєму середовищі. Це зумовлює певну ізольованість у творчому просторі представників цих осередків. Виходячи з цього, було б доречним перетворити науково-практичну конференцію "Ерделівські читання" на своєрідний майданчик обговорення загальноукраїнських мистецьких досягнень та проблем, які необхідно вирішувати в подальшому. Поряд з тим, гострим залишається питання багатотиражного мистецького видання, де б могли висловлюватися представники різних шкіл та напрямків образотворчого мистецтва сьогодні.

6. Сучасні тенденції світового художнього життя ставлять досить ґрунтовні питання як перед українськими художниками, так і перед мистецтвознавцями. Особливо нагальним сьогодні є питання базових принципів аналізу історії українського мистецтва, яке зумовлено довготривалим розвитком українського мистецтвознавства поза загальноєвропейським та світовим контекстом. З цієї причини ціла низка художніх проблем залишається поза увагою студентів. Це вимагає вироблення єдиного методологічного підходу не тільки до викладання історії українського мистецтва, але і світового загалом.

7. Сучасне художнє життя ставить питання нового погляду і нових підходів до теорії та мистецької критики. Відсутність останньої зумовлена невизначеністю базових орієнтирів в вітчизняній художній теорії. Розвиток цих напрямків мистецтвознавства дасть змогу мистецьким навчальним закладам чітко виставляти орієнтири мистецького поступу молодих українських художників.

8. Досвід мистецьких закладів Польщі, Словаччини, Чехії свідчить про зростання уваги серед студентів-художників до різних традиційних технік образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, які на Заході у більшості витіснені сучасними технічними засобами і технологіями. Це дає підстави говорити, що мистецькі заклади України, зберігши традиції своїх шкіл, у швидкому майбутньому стануть надзвичайно привабливими для іноземних студентів. Це в свою чергу зумовлює необхідність збереження традиційних художніх шкіл в Україні.

Голова міжнародної науково-практичної
конференції "Ерделівські читання"
Ректор Закарпатського художнього інституту
проф. **Небесник І. І.**

Секретар міжнародної науково-практичної
конференції "Ерделівські читання"
Федоранич В. Ю.

І. ПОСТАТІ

АНДРІЙ КОЦКА У СПОГАДАХ
(до 100-річчя від дня народження)

УДК 7.071.1(477.87)

Марина КІЯК,
проректор Закарпатського художнього інституту

Анотація. *У статті наведені спогади очевидців про Андрія Коцку – людину, талановитого художника, представника закарпатської живописної школи ХХ століття, одного з перших учнів та колег Адальберта Ерделі та Йосипа Бокшая.*

Ключові слова*: образотворче мистецтво, закарпатська школа живопису, художня освіта Закарпаття, традиції.*

23 травня 2011 року виповнилося 100 років від дня народження відомого далеко за межами нашого краю живописця, народного художника України Андрія Андрійовича Коцки (1911-1987). Знаний як художник, він чимало зробив для свого міста як громадський діяч. В Ужгороді він був першим директором будинку народної творчості, готував як художник концерти крайових талантів, працював із Закарпатським народним хором, зрештою, з 1944 по 1945 роки за призначенням нової радянської влади Андрій Андрійович був першим начальником Ужгородської міської народної міліції, а головне – прославив місто, в якому творив, своїми мистецькими роботами.

Андрій був шостою дитиною в родині єпископського кучера Андрія Коцки та його дружини Алжбети Гураль. Все його життя пройшло на вулиці Винничній у м. Ужгороді. З шести років навчався спочатку у чоловічій народній школі, а потім у «горожанці».

У 1927 році А. Коцка вступає до Ужгородської півчо-учительської семінарії, де А. Ерделі викладав рисунок, та паралельно навчається в А. Ерделі та Й. Бокшая в Публічній школі малювання. Вплив А. Ерделі виявився настільки могутнім і вирішальним, що молодий Андрій обирає нелегкий шлях художника. Твори майстра 30-х років стали подією в закарпатському живописі того часу.

У 1931 році А. Коцка успішно закінчує семінарію та починає вчителювати в с. Тихий Великоберезнянського округу, де

працює п'ять років. Згодом у чині лейтенанта кавалерії служить у Чехословацькій армії. Впродовж 1937-1940 років працює вчителем у селах Кам'яниця та Сімер Перечинського району.

Слід нагадати, що в той час мало хто із закарпатських митців жив як «вільний художник»: Л. Кайгл, Ю. Ендредій, Й. Бокшай, Ф. Манайло, Е. Контратович, А. Борецький, А. Добош були на викладацькій роботі; реставратором і бібліотекарем був Е. Грабовський, парафіяльним священиком – З. Шолтес. Навіть А. Ерделі багато років викладав у гімназії та учительській семінарії. Це збагатило закарпатських художників того часу життєвим досвідом, неабияким запасом спостережень, прекрасним знанням народного життя.

Уже в 1933 році в м. Ужгороді відбулася виставка робіт Андрія Коцки та Адальберта Борецького, тепло зустрінута публікою та критикою. Через два роки відкрилася персональна виставка Андрія Коцки, що також мала гучний успіх та закріпила за автором репутацію одного з найталановитіших живописців Закарпаття.

А. Коцка завжди багато працював не тільки як портретист, але і як пейзажист, який тонко відчуває красу і неповторну своєрідність Закарпаття.

У будинку на Винничній, що переданий м. Ужгороду сестрою Андрія Коцки, живуть не тільки його пензлі, що ніби й зараз готові написати карпатський пейзаж, а й те відоме личко верховинки. Його портрети того часу хвилюють і зворушують гостротою, емоційним ставленням художника до своїх моделей, у кожен пейзаж він вкладає глибоку особисту реакцію.

Він був освічений, інтелігентний, всебічно розвинений і помітно виділявся серед інших. Його життя не було легким, він змушений був сам заробляти, але завжди намагався бути ефектним. Так, у 1935 році (в той час Закарпаття входило до складу Чехословаччини) Андрія Коцку призвали на дійсну військову службу. При чеській владі вчителі шанувалися як високоосвічені люди і у війську могли служити лише офіцерами. Андрій Андрійович опинився перед вибором: служити в піхоті на повному державному утриманні чи в кавалерії, де була ефектна форма, але необхідно було мати власного коня. Звісно, що він вибрав кавалерію і за власні кошти купив прекрасного арабського скакуна.

У 1939 році в м. Будапешті (Угорщина) відбулася Всеугорська виставка образотворчого мистецтва, де за серію робіт «Жителі Турянської долини», Андрія Коцку нагороджують стипендією для навчання в Академії образотворчого мистецтва в Римі під керівництвом професора Ферруччо Феррацці. Після повернення з Італії в 1942 році він знову продовжує працювати в школі.

Андрій Коцка і в довоєнний, і в післяоєнний періоди завжди був в епіцентрі культурно-мистецького життя краю поряд із А. Ерделі, Й.Бокшаєм, Е. Контратовичем, Ф. Манайлом та іншими митцями. Художник був членом Товариства діячів образотворчого мистецтва на Підкарпатській Русі з 1933 року. Під час війни у 1940-45 рр. А. Коцка переховував картини за Ужгородом, щоб зберегти їх від розграбування, активно займався збереженням полотен для картинної галереї. Його сестра Ганна Андріївна згадує: «...як він чекав приходу нового життя! Він, на той час уже порівняно відомий художник, стає начальником міліції. Чому? Хотів захистити й наші культурні цінності. Майже весь день у місті пропадав, а вночі сідав за картини...» [1]. Андрій Андрійович мав письмовий дозвіл міської влади малювати з натури, щоб не звинуватили у шпигунстві.

У 1945 році київські художники, серед яких були В. Касьян, М. Глущенко, О. Шовкуненко, разом із закарпатськими митцями влаштували в Ужгороді спільну виставку, яка згодом побувала в містах Києві та Москві. Так відбулося знайомство столиці з творчою інтелігенцією Закарпаття.

Уже в 1946 році А. Коцка – серед засновників новоствореної Закарпатської організації Спілки художників України та один із перших викладачів (1948-1950) Ужгородського художньо-промислового училища (нині Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі Закарпатського художнього інституту). У непрості 50-і роки, коли А. Ерделі та й інші закарпатські художники були звинувачені в космополітизмі, Андрій Коцка, а згодом і Ернест Контратович, Адальберт Борецький, Йосип Бокшай, Федір Манайло, Золтан Шолтес залишили викладацьку роботу в художньому училищі. Цим на довгі роки відсунулася мрія А. Ерделі та Й. Бокшая про академічний художній заклад, які, наприклад, були у Мюнхені чи Будапешті.

Барви – особлива для Коцки річ. Він увійшов в історію закарпатського живопису перш за все через свою власну палітру. Гармонію кольору, як її відчував Коцка, не вдається пов-

торити. А тим часом і досі про яскраві спалахи в закарпатській природі дехто каже: «Це Коцчині кольори».

На сторінках журналу «Юный художник» Андрій Андрійович так розкрив секрети своєї майстерності: «...Мало відшукати виразний типаж, скажімо, молодої селянки, потрібно ще знати мову, якою тільки й можна розповісти про її обличчя, поставу, одяг, оточення. І тут на допомогу прийшло народне мистецтво. Я помітив, що ткалі чи вишивальниці використовували всього два-три кольори. Але як вони їх обігрували! А якщо, подумав я, будувати свої роботи теж на зіставленні двох-трьох основних кольорів?» [2].

У 2001 році, коли проводилася активна робота з відкриття в м. Ужгороді вищого художнього навчального закладу – заповітної мрії А. Ерделі та Й. Бокшая, студенти вже на той час Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі почали записувати спогади очевидців, у тому числі і викладачів коледжу про А. А. Коцку. З нагоди 100-річного ювілею класика хотілось би доповнити його відомий портрет цими спогадами.

Ректор Закарпатського художнього інституту Іван Іванович Небесник знав Андрія Андрійовича з 1978 року і, згадуючи про нього, розповідав словами самого художника про нелегкі часи викладацької роботи в художньо-промисловому училищі. Викладаючи в училищі рисунок і живопис, він часто приносив студентам альбоми з творами італійських художників, світової класики, за що був звинувачений у розбещенні молоді буржуазною літературою. Художника часто звинувачували у невмінні професійно малювати, прописувати деталі. Щоб довести протилежне, Андрій Коцка створив ряд жіночих і кілька чоловічих портретів, де продемонстрував високий професіоналізм, але «...це вже не був Коцка. Як би він пішов цим шляхом, Україна не мала би неповторного художника, в мистецті якого так вдало

«Жіноча доля», 1957 рік, папір, олівець

переплелися академічна підготовка, італійське мистецтво та глибоке знання закарпатської народної творчості» [3].

Про класика говорять добрі слова, а втім, художник був вельми неоднозначною особистістю. Павло Карлович Балла, колишній викладач Ужгородського художньо-промислового училища, один із директорів цього училища, який знав Андрія Андрійовича Коцку з 1946 року, характеризував його як «...людину незвичну, зі своїми дивацтвами, але дуже доброзичливу і віддану мистецтву... У нього була надзвичайно велика кількість фарб, пензлів, розчинників, полотен. Він дуже любив книги з мистецтва і привозив їх звідусіль. Якось художфонд отримав дуже хороший папір для графіки. Та поки правління вирішувало, кому скільки того паперу виділити, Андрій Коцка викупив увесь» [4].

Його сусід С. Т. Сюч згадував: «Андрій Андрійович усе своє життя присвятив творчості, віддавав мистецтву весь свій час, був дуже працьовитий, а тому, можливо, і був самотнім». Його стиль мінявся з роками. Навіть коли він став тим художником, яким його всі знають, все одно прагнув малювати інакше. В останні роки життя він майже не полишав майстерні, працював дома і пояснював, що в молоді роки мандрував удосталь, а тепер йому добре вдома. Багато робіт пізнього періоду творчості залишилися незавершеними, очевидно, давалися взнаки проблеми зі здоров'ям і це морально впливало на Андрія Коцку. «Я часто бачив його в майстерні сумним у своєму чорному робочому фартусі з пензлями в руках», – розповідав С. Т. Сюч [4].

Автор скульптурних портретів Андрія Коцки викладач коледжу М. М. Михайлюк [4] вважає, що не можна від'єднати творчого шляху художника від життєвого. У творчості Андрія Андрійовича відбилися різні життєві події, зокрема і те, що він розлучився з жінкою, яку любив, жив один. Мабуть, тому залишилася велика кількість жіночих портретів. Михайло Михайлович Михайлюк з 1979 року часто бував у майстерні Андрія Андрійовича. Згадує, що А. Коцка його радо приймав, як, зрештою, і всіх, хто до нього заходив, але дуже не любив, коли приходили без попередження.

«Малював він свої картини дуже повільно, – згадує І. І. Небесник. – Дарував рідко і то лише тим людям, які йому сподобались... Начальство практично зовсім не мало його картин...» [4].

Після виставки в будинку угорсько-радянської дружби у м. Будапешт (Угорщина) у 80-х роках Андрій Андрійович Коцка дуже захворів і лежав у лікарні. М. М. Михайлюк згадує: «…лежав він на койці, а в руках тримав альбом з рисунками… «*Знаєш, Михайле, я як вийду, то буду зовсім інакше малювати…*». «А як інакше? – запитував я себе… Якщо прослідкувати його ранні роботи, то А. Коцка малював як передвижник портрети класичні, а потім його закарпатська тематика не без впливу А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла… Які це були люди! Якщо у людини недобра душа, то вона не може творити такі речі як ці художники. Андрій Андрійович Коцка був одним із них – людиною з чистою душею і великим талантом» [4].

Його картини, як коштовності, набувають із часом все більшої ціни. У них є якась проста, та нерозгадана таємниця. Адже сьогодні, на насиченому ринку картин знаменитих закарпатців, практично нема копій з творів Андрія Коцки. Бо цього, кажуть, не повторити.

ЛІТЕРАТУРА

1. Г. Коцка. Життя, мов спалах // Закарпатська правда. – № 96 (14530), 23.05.1991. – С. 3.
2. А. А. Коцка. О Родине, о подвиге, о своём пути и призвании художника размышляют ведущие мастера Украины // Юный художник. – № 5, 1982. – С.11-16.
3. І. І. Небесник. Художня освіта на Закарпатті у XX столітті: історико-педагогічний аспект: Монографія. – Ужгород: Закарпаття, 2000. – 168 с.
4. Архів Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі ЗХІ.

ANDREY KOTSKA IN HIS MEMOIRS
(to 100th anniversary of his birth)

Marina KIYAK,
vice-prinsipal of Transcarpathian Art Institute

Annotation. *The article presents the eyewitness memories of Andrew Kotzka as a person, a talented artist, a representative of Transcarpathian painting school of the twentieth century, one of the first students and colleagues of Adalbert Erdelyi and Joseph Bokshay.*

Keywords: *art, Transcarpathian school of painting, art education of Transcarpathia, traditions.*

РЕНОВАЦІЇ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. (Еволюція живопису А. Коцки)

УДК 7.036.4(477)

Іванна ПАВЕЛЬЧУК

кандидат мистецтвознавства, заслужений художник України, викладач кафедри промислового дизайну КДІДПМіД ім. М. Бойчука, м. Київ, Україна

Анотація. *У доповіді аналізуються тенденції розвитку постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини XX ст. на прикладі творчості відомого вітчизняного художника А. Коцки.*

Ключові слова: *символізм, колір, постімпресіонізм, неокантіанство.*

Постановка проблеми: Дослідження принципів інтеграції європейських напрямів мистецтва XIX–XX ст. на територію України з визначенням місцевих особливостей та національної специфіки – актуальна проблема сучасного мистецтвознавства, тим більше, що питання існування явища українського постімпресіонізму взагалі ніколи не порушувалось, оскільки вважалося, що ця галузь колоризму історично завершила своє існування на межі XIX–XX ст. Ідентифікація практичних і теоретичних засад цього відгалудження колоризму сприятиме означенню і ствердженню етнічної унікальності українського мистецтва у річищі світового культурного процесу.

Аналіз останніх наукових досліджень і публікацій. Публікацій, присвячених дослідженню українського постімпресіонізму XIX–XX ст., на сьогодні не існує, окрім розробок автора статті. Ця нова галузь українського мистецтвознавства базується переважно на теоретичних працях європейських науковців про класичний постімпресіонізм XIX ст., засади яких інтегруються у сферу емпіричного матеріалу за фактами художньої спадщини українських митців, у даному випадку, за матеріалами живописної творчості А. Коцки, що зберігаються в Меморіальному музеї-квартирі художника. Оскільки практика понт-авенського «синтетизму» передбачала поєднання світоглядних платформ, етнічних традицій та релігійних вірувань, автор залучає до дослідження роботи українських куль-

турологів, спеціалістів із етносу та народного мистецтва, зокрема праці В. Шухевича, М. Білан, Г. Стельмащук, С. Мишанича, Л. Мушкетик, Р. Пилипа.

Метою статті є визначення конкретних практичних і теоретичних складових методу «синтетизму» та його національних особливостей.

Стаття виконана відповідно до плану науково-дослідних робіт Київського державного державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

Результати дослідження. У 2011 році українці відзначають 100-річний ювілей від дня народження знаного закарпатського художника А. Коцки (1911-1987). Творчість митця продовжує класичну традицію європейського постімпресіонізму кінця XIX ст., що сформувалася під впливом ідеалістичних гасел неокантіанства про «подвійну» реальність. Тенденції ідеалізації людського буття на тлі пантеїстичного краєвиду типові для інтерпретацій П. Гогена та М. Дені, які методом «синтетизму» переклали споконвічні міфи мовою мистецтва Нового часу. У картині «Аве Марія» (1891), створеній на Мартініці, П. Гоген «переносить християнський образ Мадонни у первісний язичницький світ» [5; 336]. Зображуючи золоті німби над головами дикунки з дитиною, П. Гоген трактує сучасне йому, але язичницьке за своєю природі життя немов сакральний іконописний сюжет. Через століття стає очевидним, що метод синтетизму, який поєднував в одному полотні сакральний сюжет з протилежною йому аксіологією язичництва та з декоративною організацією площини японської гравюри конструктивно був зведений до мутацій світоглядних систем. Бажання «поліпшити» природу власним талантом було викликано скептицизмом митців із приводу достовірності вражень від емпіричного світу та намірами компенсувати у творчості недосконалість довкілля.

У своїй практиці П. Гоген уперше використовує традиції немов зображальні «технології», що були йому потрібні для художньої переконливості образу. Тобто синтетичний метод творення постімпресіонізму XIX ст. передбачав детермінацію часу, взаємопроникнення різних культурних платформ та стилів і кроскультурний підхід у створенні мистецтва Нового часу. Постановка проблеми про новий «синтетичний» метод відтворення у малярстві бере початок від теорії «відповідностей» Ш. Бодлера та його вчення, згідно з яким фарби, звуки, лінії та

слова «нічого не зображували, а тільки символізували вимір ідей» [3; 783]. Принциповою ознакою постімпресіонізму залишається примат емпіричного споглядання, що згодом корелятивно переоцінювалось у творчій свідомості художника. Нове ставлення до реальності походило від популярних у кінці XIX ст. ідей про перетворення дійсності до стану художнього «ідеалу» і визначило пріоритетність враження творця над дійсністю, схиляючись у бік ідеалізму.

Аналіз спадщини А. Коцки дозволяє констатувати аналогію цілей і методів творчості. Інтерпретація понт-авенського «синтетизму» у версії А. Коцки відбувається у форматі трьох культурних проектів. Увага живописця до особистості Людини, яка проходить через увесь доробок художника, бере витоки від надбань Ренесансу, що були засвоєні ним у молоді роки під час навчання у Римській Академії образотворчих мистецтв в 1940-1942 [9; 8]. Платформа Ренесансу вперше в історії цивілізації висунула на перший план ідеали людського індивідуалізму та гуманізму, піднявшись над середньовічною абсолютизацією божественного початку [6; 50].

Пріоритетність чистоти Всесвіту, Людини та Космосу у творчій концепції А. Коцки розвивається під знаком першоджерел язичництва як різновиду платонізму: «Платонізм та неоплатонізм були язичництвом, тобто обґрунтуванням не особистого надсвітового божества, але самого космосу, тобто самої матерії» [6; 72]. Верховинці як діти Отчої землі є центральними героями творчості А. Коцки і трактуються художником в якості імперсонального неотипу первісних людей. Ідеї сакралізації етнічної неповторності А. Коцка реактивує апеляціями до українського фольклору. Історичну аналогію становить драматичний досвід П. Гогена, який, долаючи рутину європоцентризму в мистецтві кінця XIX ст., вперше культивував етнічну самобутність таїтян та віднайшов чистоту буття в координатах того самого язичницького першоджерела.

Тенденція втечі особистості від соціуму у світ нецивілізованої Природи активізується наприкінці XIX ст. під впливом НТР. На початку XX ст. Г. Зіммель характеризує боротьбу суб'єктивного сприйняття з об'єктивною реальністю як суб'єкт-об'єктну опозицію [4; 1]. Внаслідок конфлікту інтересів, що став очевидним фактом в останній чверті XIX ст., і народилася неокантіанська теорія про «подвійну» реальність, що декла-

рувала творчий акт як суму очевидного та суб'єктивного початків [10; 40].

Творчий метод закарпатського колориста завжди був пов'язаний із засадами неокантіанської теорії пізнання, проекції якої відбувалися тільки у межах існуючого життєвого досвіду. В практиці А. Коцки художній акт складався, як правило, з двох етапів. Спочатку під впливом емпіричного досвіду живописець малював мотив із натури. Потім цей варіант слугував ескізом для подальших пошуків «ідеального». В майстерні з природного ескізу видалялося все випадкове, поступаючись місцем художньому узагальненню. Означені акти корелятивних переоцінок є типовими ознаками творчої праці майстра над створенням художнього ідеалу.

Етюдне погруддя молодої жінки в жовтій хустці, що семантично співвідносилося із золотим сяянням в етюді «Портрет дівчини» (1960), стало прототипом для побудови художньої метафори богині Землі-Геї, яку А. Коцка був змушений приховати за уявною соціалістичною інтерпретацією у вигляді «Молодої доярки» (1981). Політично нав'язана владою соціально-тематична нормативність радянського мистецтва обмежувалася А. Коцкою назвами картин, не поширюючись на засади художньої вартості творчості.

Кожен образ у доробку А. Коцки має свою творчу багатолітню еволюцію. Відомий із дитинства фольклорний типаж гуцулки в червоній хустині та рожевому кожусі з картини «Гуцулки з с. Богдан» (1967) походить від пленерного етюду, написаного у кінці 40-их рр. «Оленка» (1947). У пленерному варіанті «Гуцулок» героїня зображена в оточенні трьох гірських вершин, що в процесі творчого відбору були переосмислені та замінені групами подруг. У фінальній версії цього сюжету дівчина в центрі композиції та два угрупування подруг уподібнюються до соборності гірських схилів, символізуючи міць у єдності людського духу.

Намальований з натури етюд «Дівчина з мотикою» (1960), де юна верховинка зображена на тлі Карпатських гір, послужив прототипом для створення узагальненого образу богині юності Анфеї у творах 60-80-тих рр. «Весна» (1967) та «Веснянка» (1976). У перекладі з грецької Anphea означає «квітуча». Однак, художник використав не античне трактування, а пізнішу, вже європейську версію алегорії весни у вигляді «прекрасної садівниці», стилізованої під селянку з атрибутами сіль-

ської праці, що поширилася в мистецтві Франції у XVIII ст. [2; 533]. У першому варіанті, зробленому на натурі, ще констатуються наявні атрибутивні рудименти у вигляді сапки, якою обробляють землю. На кінцевій стадії розробки символу в картині «Веснянка» ця побутова деталь була вилучена, оскільки відволікала від високих стандартів художньої метафори.

Шлях митця до узагальненого розуміння образу та, врешті, до умовного декоративного колірного викладу простягнувся на відстань у шістнадцять довгих років щоденної праці. За цей час було створено багато інших картин, що допомагали наблизитися до самовдосконалення. Наприклад, «квітучий» зміст символу Анфеї, що не був використаний А. Коцкою на початку 60-их рр., набув актуальності у період завершення ідеалізацій «Веснянки» (1976). Приблизно за п'ять років до фіналу під час праці над «Дельфініумами» (1971) алегорія дівчини-весни почала ототожнюватись із польовою квіткою червоного маку. Візуальне співставлення двох картин засвідчує аналогію колірної композиції творів, подібність контрастових опозицій та хроматичних розв'язок, тотожність відтінків фарб та пігментів. Саме порівняння «Веснянки» з «Дельфініумами» підводить до аналогій із червоною маківкою.

Традиційно європейських жінок було прийнято порівнювати з трояндами, що підкреслює елітарну стереотипність символу. Пошукам ідеального образу української жінки у версіях А. Коцки передують метафоричні співвідношення з польовими квітами, що іманентно уособлюють дух простого народу. Ця спроба ідентифікації «ідеального» по-українськи є новацією в національному мистецтві XX ст., тим паче, що вона відбувалася у той несприятливий для України історичний момент, коли патріоти були вимушені кодувати художню інформацію від політичної цензури влади. Вибір між сакралізацією образу панянки чи селянки не був для А. Коцки питанням одразу вирішеним, що засвідчує еволюція твору «У селі» (1939), версії якого пролонгуються до середини 80-их рр.

На картині 1939 р. зображено шляхетну європейську інтелектуалку, одягнену в народне вбрання, що не є дивним. Адже художникові позувала його дружина Марина Лосієвська. Аналогічну композицію знаходимо в творах 80-х рр. – картинах «Ганночка» (1982) та «Гуцулки» (1982). Про те, що йдеться про розробку того самого мотиву, свідчать схожий антураж, постанова жіночої фігури, ідентичність пози, напряму

рук, нахилу голови, врешті, таке саме вбрання. А ось інтерпретація образу радикально змінилася. У версії 80-их рр. уже зображено не «принцесу», що білою павою стоїть посеред неосвоєного натурального та важкого для неї життя, а гуцульське дитинча, нецивілізоване, майже дике, «гидке каченя», яке відповідає суворим умовам гірського укладу. Ці інтонації поширюються у творі «Гуцулки», де зображено двох дівчаток-підлітків, а узагальнення створеного образу наближається до характеристики – «народне».

Праця над пошуками символу дівчини Світанки у відомій картині «Наречена» велася впродовж двох десятиріч. Її варіанти «Гуцульська молода» (1950) та «Наречена» (1960) становлять версії натурних пошуків, що згодом були узагальнені до рівня імперсонального художнього висновку у картині «Гуцульська наречена» (1970) та переусвідомлені до формули фольклорного типажу у «Нареченій» (1970).

Ритуальний елемент весільного вбрання – вінок перта у вигляді обруча з великою квіткою-сонцем спереду над чолом засвідчує, що етимологія символу нареченої пов'язувалась А. Коцкою з героїнею закарпатського фольклору, дівчиною Світанкою. Із народних казок відомо, що вона «вставала щодня на зорі, й ішла дивитися на схід сонця й слухати птахів. Й назвали її Гайналкою (Світанкою). Під час весілля вона з Гайналки перетворюється на Королеву Сонця » [8; 81].

В еволюції образу нареченої документально зафіксовано усі фази творчих переоцінок А. Коцки – від практики емпіричного творення до індуктивних висновків, та, врешті, до створення апріорного ідеалу, що увібрав неповторну фольклорну іманентність української традиції.

Багатофігурні композиції «блоками», наприклад «Ярмарок» (1930), «Зима. Неділя в с. Тихий» (1933), «Верховинці» (1935) зустрічаються в ранній творчості А. Коцки 30-их рр., ще до поїздки в Італію. У період зрілості (60 – 80-ті рр.) композиція трансформується до стану монолітно-художнього комплексу, що утримує в єдиному форматі усі елементи міфологічного цілого: «Верховинці» (1960), «Чабани» (1969), «На свято» (1970), «На Гуцульщині» (1972), «Зима» (1973).

Особливу увагу привертають композиції, що становлять тип групового портрету із зображенням жіночих ликів у хустинках, створюючи споконвічний образ «Святих дів»: «Подруги» (1970), «Дівчата» (1970), «Подруги» (1980), «На святі» (1985).

Мотив із зображенням згуртованих святих, де композиція будується завдяки тотальному візерунку голів святих із німбами, традиційно використовувався у сакральному мистецтві. Яскравим прикладом таких композиційних рішень часів Ренесансу можуть слугувати фрески Джотто з капели дель Арена в Падуї. Співставлення композицій у творах А. Коцки з італійськими взірцями виявляє реновації класичного підходу в практиці українського живописця, з тією різницею, що, перебуваючи під тиском атеїстичних догматів СРСР, А. Коцка змушений був замінити овали німбів овалами жіночих хусток. Внаслідок акту корелятивної переоцінки у творчій свідомості А. Коцка відокремлював один від одного образи дівчат завдяки чергуванню синіх та червоних «німбів»-хусток. Він у цьому не був одиноким. Керуючись аналогічними застереженнями, одеситка Л. Ястреб малювала в 70-ті рр. над головами своїх «Дів» аркади, що візуально нагадували німби.

Проблема пошуку ідеальної форми буття проходить крізь усю творчість А. Коцки, засвідчуючи неоплатонічне налаштування колориста, що сформульоване у програмному циклі тематичних картин «Материнство» (1970), «З дітьми» (1974), «Молоді матері» (1980). Тенденція сакралізації буття людини в історії мистецтв представлена іконографією сюжету «Свята родина», а гуманістичні наміри наблизити трактування «земного» до «святого» ми знаходимо у фресковій версії «Поклоніння волхвів» (1305) Джотто з капели дель Арена у Падуї.

Звищення духовного над матеріальним у творчості А. Коцки означено в програмній відмові від категорій «зовнішнього» виміру, полишивши позаду настрої світської спокуси. Майже всі героїні закарпатського майстра навмисно приховані під драпуванням народної одежі, за якою силует жіночої фігури можливо тільки уявити. Виключення будь-яких натяків на природну сексуальність одночасно було обумовлено пуристичними нормами моралі в СРСР.

Трапецієвидне декольте жіночого вбрання, відоме з часів «Мони Лізи» (1503), цнотливо огортає шию закарпатської мони – «Молодої доярки» (1981). Як і її відома попередниця, героїня А. Коцки зображена на тлі краєвиду рідної землі. Плавна лінія горизонту розташовується на рівні її самозаглибленого погляду. Через чотири століття закарпатська мадона магнетизує тією ж недомовленістю та відчуттям гармонійної присутності у Природі. На відміну від дещо екзальтованої за сьогоднішні-

ми вимірами Джоконди, модель А. Коцки означена сучасною невимушеністю, людяністю та теплом, що в першу чергу пов'язано з вибором колірної гами картини, що складається винятково з теплих, сонячних відтінків кольорів літньої палітри.

У близькому естетичному ключі вирішено жіночі образи в працях киянина Г. Гавриленка, в його графічних творах «Дівчина» (1964), «Образ» (1966) та одеситки Л. Ястреб у «Жінки в червоному, синьому та жовтому» (1975), «П'ять жіночих облич» (1976), що свідомо акцентували увагу на духовних характеристиках жіночого образу. Подібно до А. Коцки, вони йшли до власного синтетизму через реновацію тенденцій неоплатонізму часів Ренесансу: «В епоху Ренесансу платонізм був спробою синтезувати необхідну у ті часи <…> духовність з матеріальним розумінням життя <…>» [6; 71].

Концептуальний вплив Ренесансу на формування культурних пріоритетів радянського суспільства другої половини XX ст. важко переоцінити. З метою виховання художнього смаку у радянських людей на прикладах світової культури особливо підносилося мистецтво Відродження Італії, тому що акцент на людському індивідуалізмі в часи Ренесансу супроводжувався «<…> небувалим до тих часів сплеском антицерковних творів» [6; 71]. Саме ця особливість естетики Відродження відповідала обраним СРСР критеріям атеїзму.

Надбання Ренесансу, що базувалися на традиції античної філософії, значно розширили діапазон персональних міфологій українських художників за рахунок інтелектуальної спадщини античної культури та її неоплатонівських інтерпретацій Нового часу. Ідеї світла і гуманізму та пошук національного ідеалу свого часу стають популярними в колі українських митців останньої чверті XX ст.

Як ми бачимо сьогодні, цим ідеалістичним шляхом ішов також і А. Коцка. Однак у розробці своєї версії синтетизму, художник не просто прагнув підняти творчість до висоти світових еталонів, а прирівнював надбання італійського Ренесансу до традиції українського народного мистецтва як рівних за культурно-світовою вартістю. Власне, художник бачив відродження культури України у відродженні народного мистецтва. Не випадково у творчості А. Коцки елементи пейзажу інтерпретуються немов легендарні герої епосу. Гори, ліс, ріка стають на його полотнах одухотвореними персонажами, що, як і народні герої, мають величні топоніми: гора Говерла, село

Колочава, ріка Уж. Ця тенденція анімізації природного довкілля йде від наших пращурів-язичників, випереджуючи казкову образність українського фольклору.

Отже, з одного боку, переважно в краєвидах А. Коцки ясно означена думка про розподіл недиференційованого хаосу на дві частини – небо (Уран), що символізує чоловіче начало, та землю (Гея), що уособлює жіноче. Ця ідея простежується в типології «Гірських пейзажів», композиціях «Край села», що втілюють сугестивний образ українського дому, українського укладу, українського духу. Сила створеного враження від цих краєвидів досягає соборного звучання портрету України, де пантеїстичне трактування української землі наближається до критеріїв сакрального сюжету. Подібну силу звучання ми знаходимо у відомих картинах «Смарагдова весна» (1966), «Осінь в горах» (1970), «Водосховище під Говерлою» (1980), «Село в горах» (1981), «Над Колочавою» (1981). Дика могутня природа Закарпаття, надра землі нашої сконцентровані в образах гори й розташованих біля її підніжжя хатинок закарпатців. Силуети гонтових дахів людських домівок повторюють лінію закарпатських гір. Образ української природи інтерпретується як нерозривний союз людини та її дому – Землі, без якого краєвид був би неповноцінним: «Кращі якості живопису Коцки <…> бачимо у великих епічних пейзажах «Червоні гори» і «Весна» [9; 9]. З іншого боку, принциповим у творчості художника стає вибір ідеальної героїні, роль якої виконує не вишукана світська дама, а звичайна жінка-трудівниця. Її образ А. Коцка співвідносить із символами язичницької Богині-Матері. Неподільність хаосу виникає у зв'язку з її образом, який у міфології ототожнюють із матір'ю Землею, а на картинах художника вона конкретизована у вигляді імперсональної гуцульської жінки на тлі Карпатських гір: «<…> ідентифікацію Богині-Матері з хаосом можна пояснити її зв'язком із горами <… >, оскільки гора часто розглядалася як зародок Всесвіту, тобто пов'язувалася з початковою нероздільністю хаосу <…>» [11; 180]. Ідея неподільності світобудови виражена ремінісценціями мотивів квітучої Землі, які художник співвідносить з творчим жіночим началом. Етюди з натури типології «Квіти в саду», що створювалися в 50-ті рр., спрощуються в 60-ті рр. до абстрактних формально-колористичних композицій «Весна в саду» (1960), «Тюльпани в саду» (1962), де художній акцент переноситься від споглядання квітів до відтворення враження про цвітіння.

У цій категорії творів простежуються концептуальні засади методу «чуттєвого проникнення кольором» В. Воррінгера, що на зорі зародження мистецтва Нового часу формували смаки майбутніх лідерів XX ст. Відтворення у картині враження про природу, а не тотожне відображення дійсності, врешті стало домінуючою ознакою постімпресіонізму. Із малярської спадщини художника видно, що він надавав перевагу зображенню тендітних польових рослин, які існують у природних умовах. А. Коцка свідомо оминає усталені стереотипи ідеалізацій, втілені в символіку троянд. Саме ці, на перший погляд, непоказові нюанси смакових пріоритетів виявляють ставлення українського майстра до надбань європейської традиції, що ніколи не сприймалася ним як непорушна догма, а тільки спонукала до створення власних еталонів, налаштовуючи на синтетичний підхід у творчості.

Праця на пленері сприяла художньому узагальненню малярського викладу, оскільки враження від окремої квітки інтегрувалося в композицію картини у вигляді формальної колористичної плями, набуваючи вже символічного означення у площині загальної поліхромної оркестровки. Спонтанні вихори червоних, жовтих та синіх відтінків від тюльпанів та ірисів були втілені у вирішення живописної проблеми підпорядкування трьох основних кольорів – червоного, жовтого та синього. Ця класична тріада символізувала три виміри людського буття (матеріальний (червоний), інтелектуальний (жовтий), духовний (синій), унаочнюючи рецепції трьох стихій – землю, вогонь, повітря. Показово, що в абстрагованих мотивах цвітіння А. Коцки відсутня символіка християнської комунікації – небо-земля, що декодується як рух від духовного до матеріального, від Бога до Людини [1; 84]. Навпаки, образи квітів зберігають рефлексії про ідею неподільності хаосу, що також поширюється на окремі композиції краєвидів 80-их рр. Усвідомлення нерозривності природного універсуму спонукало художника до концепції синтетичного взаємопроникнення та сприяло еволюції образотворчого викладу до майже абстрактних рішень, наприклад в етюді «Осінні дерева» (1980). Жовто-помаранчеві іскри осіннього листя палають вогнем на тлі блакитних клаптиків неба, що візерунком прозорих лісерувань проступають крізь час і простір, зупиняючи пульс повсякденного життя.

Висновки

Отже, постімпресіоністичний синтетизм А. Коцки побудований на амбівалентності архаїчної уяви художника про універсальну модель світу. Його подвоєне протиріччя сприйняття базується на «ідеї протиставлення космосу – хаосу, культурного – дикому, що становить одну з основоположних опозицій будь-якої космології» [7; 180]. Тобто, у постімпресіоністичних версіях А. Коцки ідеальне буття розглядається одночасно і як частина підпорядкованої та ідеалізованої спільноти, і як ізоморфний космос загалом, а пошук ідеальної форми мистецтва приводить до синтезу канонічних стандартів європейської культури з природною потенцією українського народного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков; отв. ред о. Л. Лутковский. – К.: Путь к истине, 1991. – 408 с. – ISBN 5-7707-2100-6.
2. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – Т. 2: Б – В. – 710 с.: ил. + вкл. – ISBN 5-352-01119-4; ISBN 5-352-01205-0.
3. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – Т. 8: Р – С. – 848 с.: ил. + вкл. – ISBN 5-352-01119-4; ISBN 978-5-352-02228-3.
4. *Зиммель Г.* Понятие и трагедия культуры / Г. Зиммель // Логос: Международный ежегодник по философии культуры. 1911-1912. – Репринт. изд. – М.: Территория будущего, 2005. – Кн. 2/3. – С. 1-25. – Вых. дан. ориг.: М.: Мусагет, 1912. – ISBN 5-7333-0179-1.
5. *Иванова Е. В.* Великие мастера европейской живописи / Е. В. Иванова. – М.: ОЛМА – ПРЕСС, 2006. – 728 с.: ил. ISBN 5-373-00551-7, ISBN 5-224-020883.
6. *Лосев А.* Эстетика Возрождения / А. Лосев; [под ред. З. М. Павлова]. – М.: Мысль, 1978. – 624 с.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. [глав. ред. С. А. Токарев]. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. А – К. – 672 с.: ил. + вкл. – ISBN 5-85270-016-9; – ISBN 5-85270-69-; – ISBN 5-86018-014-4.
8. *Мушкетик Л. Г.* Людина в народній казці Українських Карпат: на матеріалі оповідальної традиції українців та угорців. / Л. Г. Мушкетик – Інститут мистецтвознавства, фольклористики

та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. – 320 с. – ISBN 978-966-2471-03-8.
9. *Островський Г.* Пошук образу закарпатської мадонни / Г. Островський [вступ. сл.]. // Андрій Коцка: Альбом [авт. вст. ст. А. Коцка, К. Белашова]. – Львів: Афіша, 2002. – 92 с.: іл. – ISBN 966-8013-35-2.
10. *Павельчук І. А.* Новації в науці та філософії рубежу XIX–XX ст. як теоретична база абстрактного світогляду в культурі / І. А. Павельчук // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць / Редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. – К.: ІПСМ АМУ; Софія, 2009. – Вип. 10. – С. 38-50.

POSTIMPRESSIONISM RENOVATION of UKRAINIAN ART in the second half of the twentieth century. (The Evolution of A. Kotska Painting)

Joanna PAVELCHUK,
Ph.D., Honored Artist of Ukraine, lecturer of industrial design
KDIDPMiD named after M. Boychuk, Kyiv, Ukraine

Annotation. *The tendencies of the development of Postimpressionism in Ukrainian Art on the turn of the famous Ukrainian painter A. Kotska are analysed in the article.*

Key words: *Symbolism, colour, Postimpressionism, Neokantianism.*

VÝCHODOSLOVANSKÉ NÁMĚTY V DÍLE SVĚTOVĚ PROSLULÉHO ČESKÉHO SECESNÍHO MALÍŘE ALFONSE MUCHY

УДК 75.(084.5)(437.1)

František HÝBL,
Přerov, Česka Republika

Анотація. *У статті розглядається творчість визначного чеського художника Альфонса Мухи. Зокрема автор уважно відслідковує східно-слов'янські впливи на творчість художника, а також презентує для українського мистецького середовища плакат Альфонса Мухи, що відображає голодомор в колишньому Радянському Союзі.*

Ключові слова: *плакат, Альфонс Муха, голодомор, Чеська республіка.*

V loňském roce jsem na tomto místě věnoval užhorodskému Zakarpatskému uměleckému institutu originální plakát RUSSIA RESTITUENDA světově proslulého secesního českého malíře Alfonse Muchy (1860-1939), vydaný na počátku dvacátých let minulého století v pražském nakladatelství Melantrich a vytištěný v proslulé tiskárně V. Neuberta v Praze v roce 1922 u příležitosti rozsáhlé humanistické akce československých občanů na podporu strádajících občanů Ruska, Ukrajiny a Krymu v průběhu hladomoru v letech 1921-1923, kterou organizovaly Československý červený kříž, Ústředí československé dobrovolné pomoci hladovějícím v Rusku, na Ukrajině a Krymu, které mělo své sídlo v Praze II. v Lazarské ulici číslo 11 a další, zvláště náboženské skupiny, jako např. misijní odbor Jednoty Kostnické české církve reformované, který se později přejmenoval na Českou jednotu misijní. V příloze přikládám i text provolání organizátorů k československým občanům, mající nadpis Co jest člověk bez milosrdenství a lásky?

Zástupci Jednoty Kostnické nezůstávali pouze u finanční a potravinové pomoci. Opakovaně navštěvovali místa, která byla postižena hladomorem a do Československé republiky přivezli řadu ukrajinských sirotků, především pak z řady vesnic, ve kterých žili čeští emigranti. O tuto bohulibou činnost se starali např. faráři František Prudký (1872-1939) z Olomouce, František Bed-

nář (1884-1963) z Valašských Klobouk a zvláště pak vikář – diakon Rudolf Šedý (1873-1970), rodák ze severomoravského Svébohova, který dokonce v roce 1923 vzal z Bohemky do Československa na studia deset dětí, pocházejících z velmi chudých rodin. Tento kněz zajistil v Československu také osvojení i 78 sirotkům po obětech hladomoru. Obdobně se starali o sužované obyvatele i v průběhu hladomoru v roce 1928 a pak v letech 1932-1933. Neméně cenná byla pomoc československých občanů další vesnici s českými emigranty – Malinovce, kde byly dodány v polovině dvacátých let minulého století hospodářské stroje, které užívalo společně pět hospodářství. Po kolektivizaci se tento ušlechtilý dar stal majetkem kolchozu s názvem Český rolník.

Zvláštní skupinu na Ukrajině tvořili zemědělci, kteří pocházeli z Čech a Moravy. Především v průběhu hladomorů netrpěly jejich vesnice strádáním, jako ostatní, neboť svá hospodářství tradičně orientovali na samozásobitelství, případně se sdružovali v družstva, jako např. Svaz jihoruských Čechů a občanů české národnosti v Malitopoli. Z rodné vlasti si zajišťovali velmi kvalitní osivo, díky jemuž měli daleko vyšší úrodu, než ostatní ruští a ukrajinští zemědělci.

Námět litografie Muchova plakátu byl v průběhu let 1922 a 1923 využit i k vytištění pohlednice, letáku a nálepky, žádající československé občany o urychlenou finanční a jinou pomoc pro hladovějící obyvatele Ruska, Ukrajiny a Krymu.

Tento plakát je nepochybně jedno z umělcových nejemocionálnějších děl, vyzývající k pomoci zvláště hladovějícím dětem, žijících na zmíněném teritoriu. Latinský text Russia restituenda (Rusko se musí dočkat obnovy) podtrhuje Muchovo nadstranické snažení s jeho použitím nejen v evropských zemích, ale i ve Spojených státech amerických, případně i v dalších státech ostatních světadílů.

Po převzetí moci bolševiky se v letech 1918 – 1921 země nacházela v občanské válce, která přivolala krizi a na minimum ztenčila potravinové zásoby obyvatelstva. V těchto tíživých poměrech poskytly hladovějícím Rusům a Ukrajincům pomoc zahraniční vlády. USA věnovaly nejen potraviny, ale i peníze hladovějícím rodinám a tak na čas zastavily hladomor. Je všeobecně známo, že na počátku podzimu roku 1922, kdy vrcholila jednání, která nakonec byla završena podepsáním mírových dohod Sovětského Ruska s Německem, že tento Muchův plakát visel v kanceláři ruského hlavního zmocněnce lidového komisariátu

zahraničních věcí Georgije Vasiljeviče Čičerina (1872-1936) s nápisem: «Hleďte, jestli může být větší bolest, než tato moje!», což je volnou parafrází z biblického Pláče Jeremiášova 1, 12.

Cena tohoto plakátu velikosti 45,5 x 79,7 cm v aukcích uměleckých děl v České republice se pohybuje v současné době od 21 100 do 70 000 Kč.

* * *

V dnešním příspěvku bych Vás chtěl informovat o autoru zmíněného plakátu Alfonsu Muchovi, geniálním secesním malíři, který na konci devatenáctého století uchvátil uměnímilovné Pařížany i Francouze vůbec a v první čtvrtině dvacátého století pak také i Američany, kde jeho výstavu v Brooklynském muzeu v New Yorku roku 1921 navštívilo více než 600 000 návštěvníků. Tamní tisk o tomto umělci a jeho vystavených dílech psal jen v superlativech.

Zejména se ale zaměřím na genezi a další osud Muchovy Slovanské epopeje, která zvláště v posledních dvou letech zaujala českou kulturní veřejnost, žurnalisty a také komunální představitele hlavního města Prahy a Moravského Krumlova – kde je dočasně více než půl století vystaven tento soubor dvaceti velkorozměrných obrazů.

Alfons Mucha se narodil 24. července 1860 v Ivančicích na jižní Moravě v rodině soudního zřízence Ondřeje Muchy. Vystudoval Slovanské gymnázium v Brně a po neúspěšných přijímacích pohovorech na pražské Akademii krátký čas pracoval jako soudní písař v rodném městě, kde byl mj. také aktivní v tamním ochotnickém divadle, kterému maloval kulisy, plakáty a modeloval dekorace i navrhoval pozvánky. V devatenácti letech odešel do Vídně, kde u firmy Koutský – Brioschi maloval divadelní kulisy. V rakousko-uherském hlavním městě také vytvářel pro hraběte Khuena Belassiho dekorace pro jeho vídeňský zámek Emmahof. Za finanční pomoci tohoto šlechtice začal od roku 1885 studovat na mnichovské Akademii umění, kde byl žákem Herterichovým a Löffzovým. Protože se Mucha vnitřně neztotožňoval s německým uměním, po dvou letech přestoupil do Paříže na Akademii St. Julian. V Paříži začíná Mucha ilustrovat francouzská i česká díla historická, básnická, knihy i časopisy pro mládež, vytváří kalendáře, obálky na hudebniny, ex libris, vignety a nálepky. Osudový zlom nastal u Muchy po objednávce plakátu nejslavnější herečkou tohoto období Sarah Bernhardt (1844-

1923), pro kterou pak vytvářel plakáty dalších šest let. Této světově proslulé umělkyni navrhoval Mucha i šperky. Název stylu, ve kterém Much tvořil, má v různých jazycích tyto podoby:Modern Style, Jugendstil, Styl Mucha, Sezessionstill, Style Liberty, Floreale, L´art nouveau, v ruštině Modern, v češtině secese.

V únoru a v květnu 1897 měl Alfons Mucha první dvě velkolepé výstavy ve francouzském hlavním městě. Po dvou letech přijal Mucha pověření vídeňské vlády k účasti na světové výstavě v Paříži v roce 1900, kde mu byl svěřen pavilon Bosny a Hercegoviny, který pojal svou výzdobou jako oslavu národních tradic a hrdosti jižních Slovanů. Za odvedenou práci na této světové výstavě obdržel Mucha stříbrnou medaili a členství čestné legie. Z tohoto roku jsou také první Muchovy návrhy výzdoby Fouquetova klenotnictví, které se řadí nepochybně k nejdokonalejším secesním interiérům. Další uznání a věhlas v řadách umělců získaly jeho tiskem vydané příručky pro umělce Document décoratifs (1902) a Figures décoratives (1905), kterými se uzavírá slavné Muchovo pařížské období. V roce 1904 navštívil Mucha po prvé Spojené státy americké, které ho uvítaly jako největšího dekorativního umělce světa. Vyučoval zde na akademiích v New Yorku, v Chicagu a ve Filadelfii. Kreslil zde portréty bohatých Američanek. Největší prací v průběhu jeho amerického pobytu je výzdoba Germen Theatru v New Yorku. Šlo zde zejména o pět velkých panelů, dvou obrazů Komedie a Tragédie i částečně opony, která byla především dílem jeho newyorských žákyň z School of Applied Design for Women. Výsledný efekt nebyl však takový, jak si Mucha i návštěvníci představovali.

V roce 1902 byl v Čechách a na Moravě Augustin Rodin (1840-1917) u příležitosti své velké výstavy v Praze. V jeho doprovodu na cestách po vlasti vedle mnohých českých umělců pochopitelně nechyběl v té době v Paříži žijící Alfons Mucha.

Alfons Mucha je oprávněně historiky umění považován za objevného tvůrce plakátu, dekorativních prací, ornamentu a zvláště pak strůjce impozantních historických projektů k oslavě lidstva.

Když vypukla rusko-japonská válka, navrhl Mucha ve společnosti amerických Slovanů v New Yorku ustavit Slovanský výbor. Zde se také seznámil s bohatým průmyslníkem a diplomatem Charlesem R. Cranem, jehož zajímala slovanská otázka. Na této schůzce vznikla myšlenka vytvořit Slovanskou epopej, kterou se nakonec rozhodl i sponzorovat.

V roce 1906 uzavřel Alfons Mucha sňatek s Marií Chytilovou, se kterou měl syna Jiřího.

Po pařížském a americkém období Alfons Mucha pomalu opouští svůj tak charakteristický a ničím nenapodobitelný styl a začal se věnovat práci především na rozměrných všeslovanských historických obrazech.

V roce 1910 se Alfons Mucha vrátil do Prahy, aby mohl být prospěšný své rodné vlasti a jejímu lidu, jak si přál v průběhu pobytů v zahraničí. Toto jeho ryzí vlastenectví se projevilo v bezplatném dokončení výzdoby Primátorského salonu v pražském Obecním domě, který byl poslední zdejší velkou stavbou v secesním stylu. Námětově zde použil slovanskou tematiku, neboť v centrální kompozici stropu zpodobnil slovanskou vzájemnost, slovanské typy a jejich ctnosti. Lze konstatovat, že tato práce předcházela následnému jeho veškerému uměleckému snažení, které se soustředilo na vytvoření Slovanské epopeje, ve které chtěl na základě dvaceti obrazů zachytit dějiny všech Slovanů. Za tímto účelem podnikl řadu studijních cest na různá místa, kde žili Slované. Podrobně, do detailů seznámil i s významnými díly bulharských, polských, ruských, srbských, ukrajinských a jiných slovanských umělců i s dějinami jejich národů, při čemž vše úzce konzultoval s českými a jihoslovanskými historiky. S francouzským znalcem českých dějin Ernestem Denisem (1849-1921)se radil o prvních třech plátnech. Navštívil dokonce i Řecko, kde středem jeho zájmu byly pravoslavné kláštery. Zde i pak na Balkáně si pořídil řadu náčrtů a skic z venkovského prostředí, neboť tamní kroje i obyčeje se mu zdály nejvěrohodněji odpovídající historické době, kterou chtěl ztvárnit.

Alfons Mucha byl také výtečným fotografem. Fotografie mu byly namnoze předlohou k jeho rozměrným obrazům. Zvláště cenné byly jeho snímky z cest po Rusku v roce 1913. V českých zemích je Alfons Mucha považovaný za zakladatele české školy klasického fotografického aktu.

Na zámku ve Zbirohu v Čechách si pronajal Mucha rozsáhlý volný sál, ve kterém podle jeho návrhu byla zhotovena konstrukce pro velkoplošná plátna, která mu umožňovala pracovat současně i na více tématech. Zámek se stal na několik roků jeho domovem, neboť majitel zde poskytl pohodlné ubytování celé Muchově rodině. Zpočátku práce na Slovanské epopeji nerušeně a zdárně pokračovala, takže první tři plátna souboru předal pražským zastupitelům již 6. prosince 1912. V roce 1919 vystavil

v pražském Klementinu již jedenáct obrazů epopeje. Tento soubor s úspěchem vystavil Alfons Mucha v roce 1921 také v Brooklynu ve Spojených státech amerických. Zbylých devět obrazů, ve kterých se vytratila jeho počáteční barevná a tvaroslovná invence, dokončil v letech 1924-1926. Obrazy, malované ve dvacátých letech měly však již sestupnou tendenci. Celý cyklus umělec pak oficiálně předal městu Praze dne 1. září 1928 u příležitosti desátého výročí vzniku Československé republiky. Nejprve byly obrazy vystaveny v dvoraně právě dokončeného Veletržního paláce a téhož roku i v místě jeho středoškolských studií v Brně. Své pocity a soudy k předanému souboru vyjádřil umělec slovy: «Vývoj každého národa může se zdarem pokračovat jen tehdy, vyrůstá-li organicky z vlastních kořenů, a že k zachování této kontinuity je nezbytná znalost jeho minulosti… Chtěl jsem svým způsobem promluvit k duši národa…obraz vniká otevřeným oknem do duše, je věcí pozorovatele jak s věcí naloží… Budu šťasten, jestliže mi bude dopřáno přispět k tomuto poznání alespoň v naší slovanské rodině».

Slovanská epopej Alfonse Muchy, ilustrující pohnuté dějiny Slovanů, má následující témata a rozměry:

1. Slované v pravlasti (Mezi turanskou knutou a gótským mečem) – 8.10 x 6.10 m.
2. Slavnost Svatovítova na Rujaně (Když bozi válčí – spása v umění)- 8.10 x 6.10 m.
3. Zrušení nevolnictví na Rusi (1861), (Svobodná práce – osnova národů) – 8.10 x 6.10 m.
4. Bratrská škola v Ivančicích (Kolébka Bible kralické) – 8.10 x 6.10 m.
5. Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským (1566) – 8.10 x 6.10 m.
6. Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské (1412), (Kouzlo slova-pravda vítězí)– 8.10 x 6.10 m.
7. Zavedení slovanské liturgie na Velké Moravě (863-880), (Chvalte Boha rodným jazykem) – 8.10 x 6.10 m.
8. Po bitvě u Grunwaldu (1410), (Severoslovanská vzájemnost) – 6.10 x 4.05 m.
9. Car Simeon buharský (889-927), (Jitřenka slovanského písemnictví) – 4.80 x 4.05 m.
10. Jan Milíč z Kroměříže (Klášter z nevěstince) – 4.05 x 6.20 m.

11. Schůzka na křížkách (1419), (Kouzlo slova. Podobojí.) – 4.05 x 6.20 m.

12. Přemysl Otakar II., král železný a zlatý (1253-1278), (Svaz slovanských dynastů) – 4.80-4.05 m.

13. Štěpán Dušan srbský a jeho korunovace (1364), (Slovanské zákonodárství) – 6.20 x 4.80 m.

14. Petr Chelčický (Neoplácet zlem zlé) – 6.20 x 4.05 m.

15. Jan Amos Komenský, Učitel národů (Plamínek naděje) – 6.20 x 4.05 m.

16. Mont Athos (Svatá hora), (Vatikán pravoslavných) – 4.80 x 4.05 m.

17. Po bitvě na Vítkově (1420), (Tě Boha chválíme) – 4.80 x 4.05 m.

18. Jiří z Poděbrad, král obojího lidu. 4.80 x 4.05 m.

19. Přísaha «Omladiny» pod slovanskou lípou (1894), (Slovanské obrození) – 4.80 x 4.05 m.

20. Apotheosa z dějin Slovanstva (Čtyři období Slovanstva ve 4 barvách) – 4.05 x 4.80 m.

Názorově byl Alfons Mucha stoupencem panslavismu či panrusismu, který však neměl pochopení intelektuálních vrstev v první třetině 20. století, jako v poslední třetině 19. století nejen v Čechách, na Moravě, ve Slezsku, na Slovensku a nepochybně i na Ukrajině a zvláště pak v Polsku.

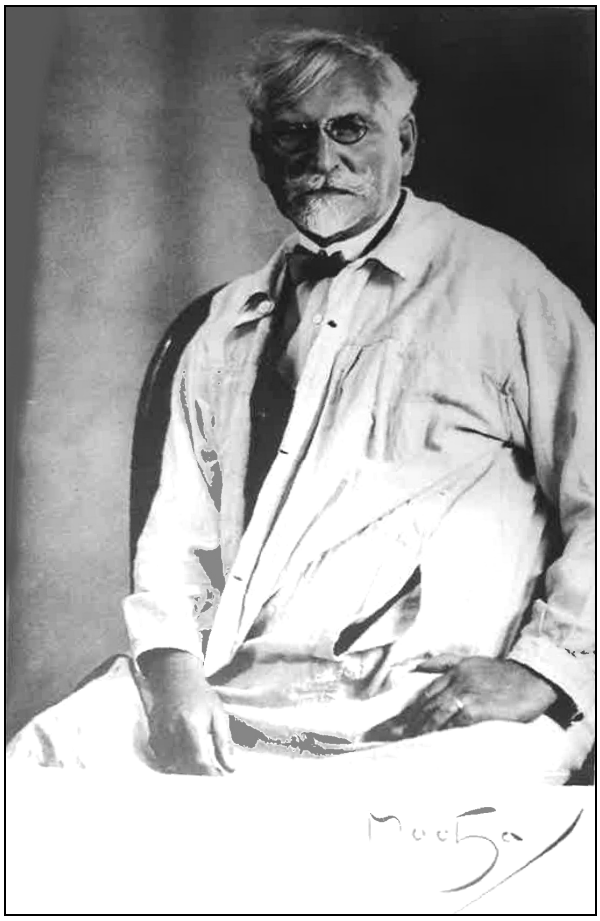
Zpočátku si Alfons Mucha představoval, že by Slovanská epopej mohla být umístěna v pražském Obecním domě, případně pro ni postavit mohutný samostatný pavilon, kde by návštěvník s patřičným odstupem a v dané výšce mohl zhlédnout toto monumentální dílo. Po pražské a brněnské výstavě byla vystavena v pražské škole Na studánce, až posléze ji uložili na dlouhá léta do skladiště. V padesátých letech byla znovu zpřístupněna široké veřejnosti v prostorách moravskokrumlovského zámku, nedaleko jeho rodiště, kde se zčásti nachází do dnešních dnů. V současné době se vedou spory o jejím konečném a důstojném umístění.

Do dnešních dnů umělcův požadavek nebyl splněn. Jeho dílo je více ceněno v zahraničí, než v rodné zemi. Tak např. v Japonsku patří k nejoblíbenějším zahraničním výtvarníkům a dokonce mu zde zřídili i jeho muzeum.

Pro nově vzniklou Československou republiku vytvořil Alfons Mucha bez nároku na honorář první bankovky, poštovní známky, navrhl státní znak a uniformy pro nově vzniklý policejní sbor. V roce 1931 navrhl vitráž okna pražské katedrály sv. Víta: Slovanští věrozvěstové sv. Cyril a Metoděj, kterou sponzorovala banka Slávie. Alfons Mucha zemřel v Praze 14. července 1939 na zá-

pal plic, bezprostředně po výslechu nacistického gestapa. Pohřben byl na pražském Vyšehradě.

Z uvedeného obsahu tohoto příspěvku vyplývá, že Alfons Mucha měl mnoho společného s Albertem Erdelym, s kterým ho spojují nejen vysokoškolská umělecká studia a pobyty v německém Mnichově a francouzské Paříži a nakonec i jejich společné úsilí pracovat pro národ a rodnou vlast bez nároku na honorář, jak prohlásil včera na vernisáži Erdelyho obrazů v užhorodském muzeu umění Josefa Bokšaje pan Boris Kuzma.



PRAMENY A LITERATURA

1. Leták: Nedejme zemřít hladovějícím v Rusku, na Ukrajině a Krymu! «Ústředí českosl. dobrovolné pomoci hladovějícím v Rusku, na Ukrajině a Krymu», Praha II., Lazarská ulice číslo 11. Tisk Fr. Tocl, Praha III. Plakát Alfonse Muchy je na titulní straně letáku.
2. Mucha: Slovanská epopeje. První veletržní palác, Praha 1928, 32 s.
3. O. I. Bočkovskyj: Hlad na Ukrajině. Praha1933.
4. P. Toman: Nový slovník československých výtvarných umělců. R. Ryšavý, Praha 1936.

5. M. Laclotte, J. Kotalík, M. Bascou, J. Brabcová: Alfons Mucha 1860-1939. Katalog výstavy, Jízdárna Pražského hradu září-listopad 1980. Národní galerie, Praha 1980, 147 s.
6. A. Weill: Aphonse Mucha. Toutes les Cortes Postales. Hjart & Hjart, Uppsala 1983, s. 112.
7. J. Rennert et A. Weill: Alphonse Mucha. Toutes les Affiches et Panneaux. H. Vegrier, Paris 1984, 4O5 s.
8. K. Srp a kol.: Das Slawische epos. Kunst Halle, Krems 1994, 181 s.
9. O. Bojko, V. Goněc: Nejnovější dějiny Ukrajiny. Brno 1997.
10. A. Ziegler: Člověk cítí stále jenom hlad. Hladomor na Ukrajině v letech 1932-1933. Dějiny a současnost 2009/4.

VÝCHODOSLOVANSKÉ NÁMĚTY V DÍLE SVĚTOVĚ PROSLULÉHO ČESKÉHO SECESNÍHO MALÍŘE ALFONSE MUCHY

František HÝBL,
Přerov, Česka Republika

Annotation. *The article deals with the outstanding work of Czech artist Alphonse Mucha. In particular, the author carefully monitors East Slavic influences on the artist's work, as well as prezents for Ukrainian art surroundings the background of Alphonse Mucha's poster, reflecting the famine in the period of Soviet Union.*

Keywords: *poster, Alphonse Mucha, famine, Czech Republic, audience.*

VOJTECH BORECKÝ. KRESBY–TÚŽBY, 1930-1947
(videoprojekcia, prednáška)

УДК 76.(477.87/437.6)

Paed Dr. ***Daniela KAPRÁĽOVÁ***

Анотація. *У статті вперше представлено низку творів видатного закарпатського художника Адальберта Борецького, які на сьогодні маловідомі для українського мистецтвознавства.*

Ключові слова: *Адальберт Борецький, графіка, начерк, натура, етюд.*

Človek našej doby je pohltený množstvom informácií a s ťažkosťou sa v nich orientuje, vyberá a prehodnocuje. Na samého seba mu ostáva stále menej času. S týmto stavom sa vnútorne akosi nemôže zmieriť a tak sa pokorne začína vracať sám k sebe. Začínajú ho zaujímať tie najosobnejšie ľudské prejavy: denník, skicár, autobiografie, pamäti ..., kde často cez intimitu subjektu, cez kresbu a text je vyrozprávaná celá dejinná udalosť. Denníky skíc a štúdií Vojtecha Boreckého sú toho dôkazom.

Vojtech Borecký sa narodil v roku 1910 v dedinke Ubľa (okres Snina). Do roku 1920 navštevuje Ľudovú školu v rodnej obci. V rokoch 1920–27 študuje na Reálnom gymnáziu a následne v rokoch 1927 – 1931 v Učiteľskom ústave v Užhorode. V 30-tich rokoch navštevuje Večernú školu kreslenia (1928–32) u A. Erdelyiho a J.Bokšaya. Pritom učí v Ľudovej škole vo Veľkej Kopani (1931–34), vykonáva vojenskú prezenčnú službu v Pardubiciach (1934–36), učí v Meštianskej škole v Korolevi nad Tisou (1936–38) a na Ľudovej škole vo Veľkom Byčkobe (1938–45). Do roku 1964 žije ako výtvarník v slobodnom povolaní a následne sa sťahuje na Slovensko do Košíc za svojou rodinou. V roku 1990 zomiera. Výstava z jeho pozostalosti vo Východoslovenskej galérii v Košiciach sa v priebehu týždňa rozpredá.

Počas štúdií v 80-tych rokoch na Pedagogickej fakulte v Prešove som o Vojtechovi Boreckom vedela, že je predstaviteľom socialistického realizmu, krajinár a maliar zátiší. Náhoda však chcela, aby som tento názor zmenila. Návšteva ateliéru tesne po jeho smrti, ako pracovníčky Vihorlatského múzea v Humennom, nájdenie dvanástich skicárov plných kresieb (skicár A4, 100 až 500 listov), ohúrenie jeho kresbou bolo príčinou, že som sa začala o autora viac zaujímať.

Kresba je plošný lineárny záznam kresliacim nástrojom. Je jednou z najstarších výtvarných prejavov človeka a najintímnejšou formou vyjadrenia umelca. Vzniká spontánne, preto v nej nájdeme všetko, čím autor prechádzal z hľadiska tvorby i myslenia. Sú to prvotné, intuitívne záznamy a nápady. Kresba je najkrajšia práve pre svoju holú podstatu. Je ideou prvotného pocitu. Kresba určite nie je slúžkou, ako sa často stretávame s jej charakteristikou. Naopak. Je samostatným a stále častejšie stretávajúcim sa výtvarným vyjadrovacím prostriedkom. Úžasná je v tom, že ponecháva veľkú slobodu predstavivosti tak pre autora ako aj diváka. *«Dobrá kresba pochádza zo skrinky ducha»,* vraví Tintoretto. *«Kresba je báseň nepreložiteľná v prózu, myšlienka bez slov...»* Touto chválou kresby, týmito myšlienkami vynikajúceho českého umelca Emila Fillu by som chcela začať rozprávanie o kresbách Vojtecha Boreckého, ktoré som pomenovala Túžby.

Túžby sú vždy krásne a plné očakávania. Obdobie rokov **1930-1947**, keď kreslené štúdie vznikali, bolo pre mladého Vojtecha obdobím nepokojnej nedočkavosti, vízií, túžob a veľkej explózie umeleckej tvorivosti. V takejto atmosfére autorových umeleckých snažení vzniká Spolok výtvarných umelcov Podkarpatskej Rusi, členom ktorého sa stáva aj V. Borecký. V tom období Vojtech navštevuje Večernú školu umenia, členovia ktorej tvorili voľné zoskupenie mladých talentovaných výtvarníkov (Kontratovič, Kocka, Manajlo, Doboš, Kašay, Hric, Dvan...) a pedagógov (Erdeliy, Bokšay), ktorí neuznávali akademické vyučovacie praktiky a uprednostňovali silu individuality, silu myslenia, originálnosť maliarskeho jazyka. Uprednostňovali plenérovú maľbu, kde cez výtvarné štúdie sa snažili zachytiť krásu prírody, spoznávať ľudí a vnímať génia loci Podkarpatskej Rusi. Vojtech Borecký zrejme vnútorne cíti toto poslanie hľadania. S pokorou a sebaovládaním študuje figurálne kompozície, krajinu, zvieratá. V jeho kresbách, ktoré maľuje na jedno nadýchnutie, je toľko energie, nasýtenosti, akejsi erotickej dusnosti prepojenej s obrovskou hnacou silou a dynamikou.

Jeho maliarska zanietenosť, túžba po dokonalosti, romantické vízie, duchovná spriaznenosť s učiteľom A. Erdelyim vybičuje Vojtecha k maximálnej pracovitosti. Veľa kreslí a maľuje. Každý deň nakreslí **28 figurálnych skíc.** Tieto kresby sú krásne nielen samy o sebe, ale hlavne svojou mladistvou úprimnosťou, pravdivosťou a citom, ktoré vyžarujú.

Celostránkové štúdie mladých, krásnych mužských a ženských tiel, milencov, anjelov, karpatských madon, ukrižovaného, portrétov.... odrážajú autorovu bytostnú podstatu. Opája sa krásou, silou a vitalitou mladých tiel. Cítiť z nich Michelangelov energický nepokoj, Rodenovu impresiu okamihu, El Grecovu monumentálnosť a hlavne autorovo zaujatie až ohúrenie motívom. Jeho línia je energická, expresívna a emotívna. Podľa slov rovesníka Boreckého, Pavla Čičvaka: *«Béla kreslil tak ľahko, ako my píšeme»*. Temperament voľných arabesiek je spoetizovaný «fluidom hmly» vytvorenej prstom rozotrenou, zoslabenou líniou. Autor nie iba kreslí, ale zároveň akoby modeloval. Znovu zhmotňoval nehmotné, ale už na inej energetickej a vizuálnej úrovni. Autor kreslí mäkkou ceruzou, ale i tušom, rudkou, suchým pastelom či kresbu koloruje akvarelom.

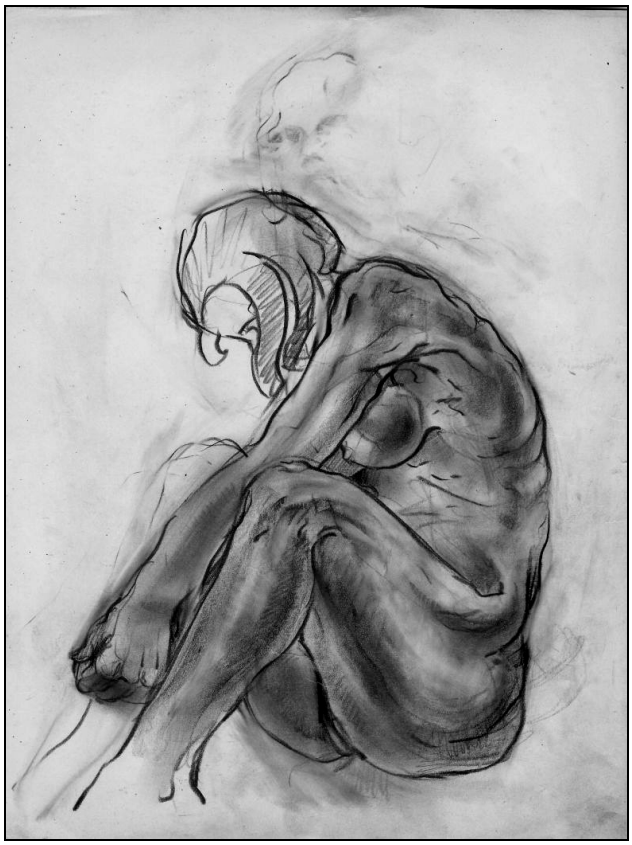
Pod kresbami často nájdeme útržky textov, poryvov umelcovej mladej duše: *«noci bezsenné, noci bez myšlienok; pretrhnúť tok sĺz; srdce, ty nemáš pokoja; valčík blázna»*. Kreslí alegórie riek, dni, ale i náčrty ilustrácií k básni o láske a túžbach mladého maliara. S pokorou a sebaovládaním študuje figurálne kompozície, ktoré sa stávajú pre Boreckého akýmisi divadelnými postavami jeho citových hier. Z nich potom v spojení s krajinou a zvieratami vytvára expresívne maľby, v ktorých zanecháva obrovské psychické vypätie, ktoré spätne vyvoláva nádherné duchovné uvoľnenie.

V rokoch 1934–36 maliar vykonáva vojenskú službu v Pardubiciach, študuje na vojenskom jazdeckom učilišti. Každú chvíľu cestuje do Prahy, oboznamuje sa s dianím Českého výtvarného umenia (Švabinský, Nowak, Preisler...) Od svojho učiteľa Adalberta Erdelyiho dostáva odporúčanie pre ďalšie štúdium výtvarného umenia napísané v skicári.

Citujem: «Ja dole podpísaný, potvrdzujem, že Béla Borecký, narodený 14. novembra 1910 v Ubli bol mojím žiakom v rokoch 1927-1931. Vo výtvarnom umení prejavoval také výnimočné nadanie, že žiadam o jeho bezpodmienečnú podporu ako jedného z najvýraznejších talentov medzi výtvarníkmi Karpatskej Rusi. Navyše v záujme výtvarného umenia na Karpatskej Rusi považujem za svoju vrcholnú povinnosť ako predsedu Spolku výtvarných umelcov v Zakarpatsku žiadať o jeho všestrannú podporu na najvyššom stupni.»

Užhorod 4. augusta 1937

Adalbert Erdelyi



Bravúrnosťou a emocionalitou kresieb v skicároch bol pozitívne prekvapený maliar V. Nowak, ktorému brat Vojtecha, Štefan Borecký, kresby ukázal, kvôli štúdiu na AVU v Prahe. V Životopise akademického maliara V. Boreckého píše: «Profesor AVU v Prahe Vilém Nowak, po vzhliadnutí kresieb odhovára mladého Boreckého od vstupu na školu. Odôvodňuje to tým, že jeho talent a silná individualita by mohla byť ovplyvnená (narušená) tunajšími vyučujúcimi.»

Mladého Vojtecha tieto slová ešte viacej zaväzujú výtvarne a remeselne sa vzdelávať. Borecký bol majstrom figurálnych kompozícií. Kreslí lyricko–epické výjavy plné expresívneho náboja tematicky sa viažuce k dedinskému životu na vrchovine. Hymnický poetizuje, idealizuje krajinu i človeka v nej.

Po 2. svetovej vojne ďalšie osudy Boreckého sú poznačené psychologickým vydieraním politickej nomenklatúry Sovietskeho zväzu, tvorivou neslobodou, materiálnymi problémami, ktoré ho donútili presťahovať sa na Slovensko. Maliar popretrhával vzťahy s rodným Zakarpatskom, čo spôsobilo elimináciu sily motivácie, umŕtvilo to duchovne národné, to, čo bolo pre tohto umelca bytostne primárne. Kresby z neskoršieho obdobia sú remeselne bravúrne, ale bez vyžarovania a expresívnej sily. Potvrdzujú to aj vyjadrenia V. Mykytu: «*Je to tragédia Zakarpatska, že Borecký*

odišiel, tak veľmi mu rozumel a miloval ho», *či* A. Dunczáka: *«Zo Zakarpatskom popretrhával národné korene, ale tu na Slovensku ich nezapustil.»*

Umelec nie je schopný vložiť do svojho diela žiadne vyššie hodnoty než aké zodpovedajú kvalite, duchovnej hĺbke a čistote celej jeho osobnosti. To všetko neprichádza samo od seba, ale je tu potrebná výchova, sebavýchova a hlavne poznanie založené na cieľavedomom úsilí. S touto myšlienkou by som skončila rozprávanie o umelcovi Vojtechovi Boreckom, ktorý mi zmysel týchto slov pomohol precítiť.

LITERATÚRA

1. Zatloukal, J., Dr.: U výtvarníkov na Podkarpatskej Rusi, Podkarpatská Rus, Bratislava, 1936
2. Borecký, L., Dr.: Podkarpatská Rus, Spomienky na poloninské maky, 5-6/2000
3. Bokšay, J., (Zatloukal, J., Dr.: U výtvarníkov na Podkarpatskej Rusi, 1936)
4. Aba, J.: Uj Magyar, Karpatalja festomuvészete, Košice 1949, IV. zväzok, s. 96
5. Mykyta, V.,ak. mal.: Zaznamenané zo spomienok, Užhorod, 1999
6. Dunczák, A., ak. mal.: Zaznamenané zo spomienok, Košice, 2000
7. Čičvak P.: Zaznamenané zo spomienok, Košice, 2000
8. sk.wikiquote.org/wiki/Kresba

VOJTECH BORECKÝ. KRESBY–TÚŽBY, 1930–1947 (videoprojekcia, prednáška)

Paed Dr. Daniela KAPRÁĽOVÁ

Annotation. *The paper presents a series of works by prominent Transcarpathian artist Adalbert Boretsky who is currently little known to the Ukrainian art.*

Keywords: *Adalbert Boretsky,graphic, drawings, temper, sketch.*

АБСТРАКТНІ КОМПОЗИЦІЇ ОЛЕГА МІНЬКА
(перша половина 60-х років XX ст.)

УДК 75.03 (477.83) «19»

Дмитро ПШЕНИЧНИЙ,
аспірант і викладач
Львівської національної академії мистецтв
м. Львів, Україна

Анотація. *Публікація присвячена розгляду абстрактних композицій Олега Мінька, які у творчості митця мають велике значення. Художник одним з перших у Львові почав робити експерименти в формальному плані. Абстрактні композиції створені в контексті проєвропейського, ба навіть, світового поступу і розвитку мистецтва та в якості спротиву митця-шістдесятника, у часи хрущовської відлиги, ідеології соціалістичного реалізму, яка добровільно-примусово панувала в художній культурі. Формотворчість О. Мінька є яскравим прикладом нефігуративного живопису України та нонконформізму художника. Це потребує мистецтвознавчого аналізу, зокрема, в контексті поступу львівської мистецької школи.*

Ключові слова: *абстракція, «підпільна школа К. Звіринського», чорний колір, фактура.*

> *Потребность достижения динамики живописной пластики указывает на желание выхода живописных масс из вещи к самоцели краски, к господству чисто самоцельных живописных форм над содержанием и вещами.*
>
> К. Малевич

Постановка проблеми. Увага приділяється аналізу серії абстрактних композицій О. Мінька, яка була створена в 1960-1966 рр. і репрезентує перший період у різноплановій творчості митця. Робиться спроба розглянути роботи художника в контексті нонконформізму львівського малярства означеного часу, адже активні пошуки в мистецтві форми також проводили Р. Сельський, К. Звіринський, З. Флінта, П. Маркович та ін. Окреслена проблематика не знайшла достатньої уваги в спеціалізованій мистецтвознавчій літературі, хоча в поодиноких публікаціях чи книгах дослідники звертаються до її розгляду, зокрема живописних абстракцій О. Мінька.

Зв'язок роботи з важливими науковими або практичними задачами. Стаття написана за темою та матеріалами дисертації, відповідно до індивідуального плану.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання проблеми, слід розпочати з праці «Олег Мінько. Каталог творів і бібліографія» Л. Шпирало-Запоточної [1], що містить інформацію про життя і творчість митця. У каталозі подано перелік виставок, у яких брав участь О. Мінько, названо персональні імпрези, мистецькі твори, публікації художника і, що важливо для дослідників, вміщено список виставкових каталогів, перелік літератури про митця та його творчість упродовж 1959-1998 років.

Окремі відгуки (друковані чи усні), в яких розглядають абстрактне малярство митця висловили вчені В. Овсійчук, Л. Волошин, О. Петрова, О. Голубець, Н. Космолінська, Р. Яців, О. Пеленська, О. Титаренко, М. Ваврух, а також художники К. Звіринський, І. Марчук, Л. Медвідь, скульптор Р. Петрук, поет І. Калинець [2, 3]. Певною мірою, осмислює нефігуративні роботи О. Мінька журналістка С. Єременко в фундаментальному ессе про життя і творчість митця – «Живопис як молитва» [4].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується стаття. Зважаючи на актуальність творчості народного художника України О. Мінька – вихованця і продовжувача кращих традицій львівської мистецької школи, авангардиста-шістдесятника, професора Львівської національної академії мистецтв, активного учасника сучасного мистецького життя, варто ґрунтовніше розглянути окреслену проблематику для кращого розуміння фундаментальних основ поетики художника. У джерелах історіографії за темою дослідження містяться лише поодинокі згадки про абстракції художника, немає їхнього повноцінного мистецтвознавчого аналізу, мало звернена увага на фактуру і колорит композицій, особливе домінування чорного; абстрактні твори художника нечасто виставляють та репродукують. Вважаємо за доцільне провести аналогії з творчістю інших львівських художників, які працювали з абстракцією (К. Звіринський, З. Флінта, П. Маркович та ін.).

Вагоме значення для об'єктивних висновків має інтерв'ювання та відвідування виставок митця, адже сприяє розв'язанню поставленого завдання.

Мета статті – це дослідження творчості О. Мінька в контексті розвитку львівської мистецької школи 60-х рр. XX століття на прикладі вивчення та аналізу абстракцій художника.

Виклад основного матеріалу. Олег Мінько (1938 р. н.) відомий представник мистецького життя Львова від 60-х років

XX століття, учень і послідовник Р. Сельського, К. Звіринського, І. Скобала, Д. Довбошинського.

Малярство О. Мінька відображає досвід класичного та авангардно-модерністичного мистецтва, українського професійного і народного образотворення, і знаходить втілення в абстрактних, реалістично-романтичних, експресіоністичних чи постмодерних живописно-композиційних інтерпретаціях із характерною авторсько-індивідуальною манерою виконання, яка в митця є внутрішнім і духовним самовиразом метаморфоз часу-буття.

Майже весь ранній, а по суті – перший період творчості художника присвячений пошукам абстракції. Відомо тридцять абстрактних творів під загальною назвою «Композиції» (1960-1966). Більшість із них створена в період навчання художника у Львівському державному інституті декоративно прикладного мистецтва (1959-1965). Зараз значна частина абстракцій зберігається в фондах Львівської національній галереї мистецтв, Національного художнього музею у Львові та в приватних колекціях, що є свідченням їх мистецького значення і поцінування. Цими роботами О. Мінько виступив як представник львівського поставангарду.

Малярське захоплення абстракцією О. Мінько здобув у сфері впливу і спрямувань педагога-інтелектуала, художника-абстракціоніста К. Звіринського, який, крім офіційної школи в Львівському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва, провадив ще й підпільну домашню школу, яку згодом назвуть «підпільною академією К. Звіринського». «Рельєфи» і «Аплікації» вчителя були певним прикладом нового мисленням для молодої генерації художників на фоні радянської «соцреалістичної» пропаганди в мистецтві, хоча К. Звіринський не дуже охоче показував свої роботи, щоб не нав'язувати свою думку і художнє мислення, а, навпаки, стимулював до пошуків власного творчого «Я». Олег Мінько з товаришами по нелегальній школі (П. Маркович, А. Бокотей, З. Флінта, Б. Галицький, Б. Сорока, Б. Сойка, Р. Петрук, Л. Крип'якевич-Цегельська та ін.) вивчав різноманітні західноєвропейські напрямки і течії в мистецтві першої половини XX ст., проводив квартирні виставки та їх обговорення. З позиції педагога К. Звіринського нам відомо: «Я сам складав програми занять з історії України, християнської доктрини, світової культури, літератури і музики… Хотів допомогти своїм студентам в пошуку справді потрібних знань…» [5; 31]. Сформована К. Звіринським у жор-

стокому театрі тоталітарного абсурду молода група митців-шістдесятників мала світогляд щодо розвитку художньої культури, відмінний від панівної ідеології соціалістичного реалізму в мистецтві. Згодом для О. Мінька та інших митців це позначилося утисками, перевихованнями і психічними атаками з боку КДБ, зокрема через формалізм у творчості.

Карло Звіринський вважав своїх учнів найкращими своїми творами. Про О. Мінька він говорив: «…пам'ятаю, що Олег від самого початку включився в процес творення дуже сильно. Він перейнявся пошуками нових ідей і форм і почав дуже активно працювати. Я дивися на то, що він робив, та на те, що робили інші мої учні і це додавало мені якоїсь сили» [6; 6]. Очевидно, що мова іде про ранній період формотворчих робіт митця.

Першою абстрактною роботою О. Мінька є «Гра в карти» (1961). Виконана картина в дусі ремінісценцій кубо-футуризму і має певні паралелі зі стилістикою геніального Пікассо, творчість якого сутнісно збагнув художник. Олег Мінько представляє групу з трьох персонажів, які грають у карти. Традиційний сюжет в історії живопису (Караваджо, Жорж де Латур, Шарден, П. Сезанн, Балтус та ін.), але цього разу він отримує нове трактування за допомогою абстрактних форм. Саме в них прихований зміст картини. Це означає, що фігури проявляються в процесі прочитання абстрактного тексту, розшифруванні умовних знаків. Знаки ігрових карт (бубна, черва, треф, піка) – головні акценти твору і поширений мотив у подальшій творчості художника. У картині є деталі, які пізнаються легко, а є такі, що мають двозначність та приносять певний дисонанс у сприйняття твору. Крім азартної гри, дію в картині можна інтерпретувати і як віщування долі на картах. Обмежена, холоднувата зелено-синя гама, застиглість абстрактних сидячих фігур і власне знаки карт творять атмосферу таємничості. Загалом манера картини створює візуальний образ, що легко запам'ятовується і характеризує початок ранньої творчості митця в контексті абстрактних пошуків. Згодом О. Мінько відійде від стилістики, яка є у композиції «Гра в карти». У 2003 році він створить нову «гру в карти», але в дусі неоекспресіонізму – наголосом твору знову стануть знаки карт, особливо – треф.

У подальшому О. Мінька цікавить не інтелектуальна абстракція, а формотворчий експеримент, який «диктує» фарбовий матеріал (темпера). Художній процес для митця був не стільки теоретичним, скільки фізичним і чуттєвим. Художник

поставив собі за мету спонтанно виражати внутрішній світ підсвідомості в якості хаотично- абстрактних форм на противагу світу холодної логіки та закону математичних розрахунків, який притаманний геометричній абстракції. З моменту появи абстракціонізму намітилися дві течії: геометрична (К. Малевич, П. Мондріан, Р. Делоне) і лірико-емоційна (П. Кандінський). У формотворчих пошуках О. Мінька проявляються аналогії абстрактного експресіонізму, ліричної абстракції, ташизму, помітний принцип вільного нанесення фарби на основу, який відбувався під впливом психічних і емоційних станів, почуттів. Для досягнення вібрації – мерехтіння площини, живописності, художник покривав поверхню полотна енергійними мазками – «Композиція», «Біла печера» (обидва – 1964), «Замок» (1965). Нерідко застосовував прийоми втирання фарби і її видавлювання з тюбика для створення рельєфної структури: «Чорні прямокутники», «Композиція з прямокутників», «Місячне сяйво» – (усі – 1964). Використовував і певні кліше для штампування абстрактних форм («Композиція» (1963).

Форма, колір, ритм, фактура стають вихідними і цілком самостійними засобами виразності. Олег Мінько говорить: «Важлива нова пластика, колір, конструкція, незбагненна енергетика, яку словом не виразиш, лише малярством» [7; 13].

Майже вся серія пластично-абстрактних конфігурацій художника виконана з використанням чорного кольору, який домінує: «Композиція I», «Композиція II», «Дерево», «Смуток» (всі – 1964), «Кераміка» (1965) «Архітектура», «Літак» (обидві – 1966). Відомо, що в 1950-х р. малярська школа Нью-Йорка поклала початок традиції чорних картин. Марк Ротко, Джексон Поллок, Ед Рейнхард, Франк Стелла і навіть Роберт Раушенберг створювали цикли, іноді – досить великі, так званих чорних картин [8]. Для О. Мінька чорний – це передусім поважний і шляхетний колір для створення серйозних творів – чітких і лапідарних. Де в чому чорний і його сірі відтінки в живописних абстракціях художника відтворюють філософське поняття екзистенціалізму – «Ніщо». Абстрактні картини О. Мінька з активною чорною гамою є символами тяжкості і меланхолії водночас. Чорний буде і в подальшій творчості митця, зокрема у творах неоекспресіоністичного характеру, в якості лінії – контуру (нервової і напруженої), що посилюватиме афективний пафос творів. У львівському малярському середовищі з темною гамою в абстракції активно працював К. Звіринський, відомі серії «Епітафії», «Ніч» (1960-ті).

Використовував різні якості чорного П. Маркович, чергуючи градації блискучого (чорна смола) і матового чорного (олія) – «Дерево Анчар», «Чорні квіти» (1968). Абстрактні пошуки Р. Сельського і З. Флінти переважно залишалися хроматичними, особливо Р. Сельського, якого вважають ключовою фігурою в львівській школі колоризму («Дзембронська абстракція» (1960-ті), «Композиція з голубим корінням» (1966), «Композиція. Ліс» (1968) та ін.).

Олег Мінько як абстракціоніст, пройде шлях від складних композиційних пошуків і схем до простих і лаконічних – мінімальних. З'являться роботи-знаки: «Чорна маска» (1964), «Ключ», «Замкова шпарина», «Портрет з маскою» (всі – 1965). Виникне нова серія «Життя масок», в якій відбудеться повернення до фігуративних пошуків.

Перспективи. Стаття стане доповненням у вивченні творчості О. Мінька та мистецького середовища Львова другої половини XX ст., зокрема в контексті абстрактних пошуків 1960-х років.

Висновки

1. На формування і становлення художника О. Мінька як абстракціоніста вплинула «підпільна школа К. Звіринського», яка об'єднувала митців різних поколінь та стильових напрямків.

2. Абстрактні композиції художника є лірично-емоційними і відображають суб'єктивні формотворчі та колористичні пошуки. Домінантним стає застосування чорного кольору, фактурних можливостей матеріалу (темпери). Останні роботи в абстрактному періоді творчості О. Мінька позначені лапідарністю та мінімалізмом.

3. Крім О. Мінька, в означений період абстракцією займалися Р. Сельський, К. Звіринський, З. Флінта, П. Маркович.

4. Мистецькі пошуки митця в ранній період творчості над абстракцією знайшли свій певний відбиток і у подальшій творчості, зокрема в неоекспресіоністичних роботах кінця XX – початку XXI ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Олег Мінько:* каталог творів і бібліографія / [уклад. та авт. вступ. ст. Л. Р. Шпирало – Запоточна; ред. О. І. Котлобулатова]. – Львів: «Афіша», 1998. – 48 с. – (Наукова бібліотека Львівської академії мистецтв).
2. Відеозапис відкриття персональної ретроспективної виставки живопису Олега Мінька у Львівській національній галереї мистецтв, 11 вересня 2009 р.; Відеозапис «круглого столу»:

«Творчість Олега Мінька в контексті нонконформізму та проблем сучасного мистецтва» у Національному художньому музеї України (Київ), 16 жовтня 2008 р.; Відеозапис обговорення ретроспективної виставки малярства Олега Мінька та мистецького середовища Львова у Львівській національній галереї мистецтв, 7 жовтня 2009 р.; Відеозапис телепередачі «Хист» Василя Глинчака про творчість Олега Мінька, Львівське телебачення, 2009 р.; Конспект запису інтерв'ю автора з художником О. Міньком.

3. *Титаренко О.* Нефігуративний живопис (1950-90). Маленькі нотатки щодо української нефігуративності / Олексій Титаренко // Мистецтво України XX століття: каталог / [авт. ідеї Т. Лі, О. Клименко, В. Хаматов]. – К.: Асоціація артгалерей України, будівельна компанія «НІГМА», 1998. – С. 153-155.
4. *Олег Мінько.* Живопис як молитва: есей, альбом / [ідея видання і текст С. Єременко, літ. ред. Т. Решетняк]. – Київ – Львів: ТОВ «Сіті Прес Компані», 2010. – 296 с. – (Серія «Імена» – галерея «АВС – арт»).
5. *Карло Звіринський* (1923-1997): спогади, статті, малярство / [упоряд. Т. Печенюк, Х. Звіринська]. – Львів: «Малті-М», 2002. – 80 с.
6. Там само.
7. *Олег Мінько.* Живопис: альбом / [авт. – упоряд. Л. Шпирало – Запоточна]. – Львів: АгемО, 2008. – 64 с.
8. *Дитмар Элгер.* Абстрактное искусство / Дитмар Элгер; [ред. У. Гросеник; пер. с англ. С. В. Зоновой]. – М.: TASCHEN / АРТ – РОДНИК, 2009. – 96 с.

OLEG MINKO ABSTRACT COMPOSITIONS (the first half of the 60-th of the XX century)

Dmytro PSHENYCHNYJ,
Ph. D. student, lecturer of Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine

Annotation. *The publication is devoted to consideration of abstract compositions Oleg Minko, in which the artist is very important. Painter, one of the first in Ukraine began to make experiments in formal terms. Abstract compositions created in the context of pro-European, even, the world's progress and development of art and the artist as a resistance-sixties, during the Khrushchev thaw, the ideology of socialist realism, which is voluntary-dominated force in art culture. Abstraction O. Minko is a prime example of non-figurative painting and Ukraine nonconformism artist. This requires the analysis of art criticism, particularly in the context of progress Lviv Art School.*

Key words: *Abstraction, «an underground school Zvirynsky K.», black, texture.*

ЧЕСЬКИЙ ГІТАРИСТ СТЕПАН РАК ТА ЙОГО ЗАКАРПАТОУКРАЇНСЬКА БІОЛОГІЧНА МАТИ ВАСИЛИНА СЛИВКА

УДК 78.071.2(437.1)

Микола МУШИНКА,
доктор філол. наук, професор,
Іноземний член НАН України
м. Пряшів, Словаччина

Анотація. *Проф. Степан Рак – завідувач кафедри гри на гітарі в празькій Академії музичних мистецтв – побував із концертами у 72 країнах світу. В травні 1946 р. в Празі його усиновило бездітне чеське подружжя Марії та Йосифа Рак без яких-небудь документів. Про свою біологічну маму – закарпатську українку із Хустського району Василину Сливку (1924-1992), в'язня ҐУЛАҐу та медсестру Чехословацького військового корпусу генерала Л. Свободи, він довідався лише недавно. На знак пошани до неї в травні 2011 року дав чотири безгонорарні концерти на її малій батьківщині – Закарпатті.*

Ключові слова: *Степан Рак, класична гітара, Василина Сливка, Карпатська Україна, Олександрівка, ҐУЛАҐ, Перший Чехословацький військовий корпус в СРСР.*

Коли відомого теоретика гітарного мистецтва Джона Боттона із Нової Зеландії запитали, кого у світі він вважає найвизначнішим гітаристом, той, не задумуючись, відповів*: «У світі класичної гітари є погані гітаристи, пересічні гітаристи, добрі гітаристи, відмінні гітаристи і Степан Рак».* Отже, на думку цього загальновизнаного спеціаліста, чеський гітарист Степан Рак у світі конкуренції поза конкуренцією. Із своїми концертами він виступав у 72 країнах світу на чотирьох континентах і скрізь здобував величезне захоплення публіки. В 1982 році в Музичній академії у Празі С. Рак заснував відділ гітари, а 2000 р. президент ЧР Вацлав Гавел іменував його першим професором гри на гітарі в Чехії. Його концертами захоплювалися лідери ООН, депутати Європарламенту, президенти та голови урядів багатьох країн і навіть королева Великобританії Єлизавета II. Кілька разів він концертував і в Україні: Києві, Харкові, Львові та інших містах.

Степан Рак – всебічно обдарований музикант, автор понад сотні композицій різних жанрів. Він грає на кількох му-

зичних інструментах, однак домінуючою є класична гітара, в якій він досяг абсолютної досконалості. Музичний термін «тремоло Рака» здобув загальне поширення. За підручником С. Рака вивчають гру на класичній гітарі в багатьох країнах. Та Степан Рак є і непересічним художником та фотографом. Виставки його картин і світлин демонструвалися у багатьох реномованих галереях світу.

Як це не дивно, але до зрілого віку цей віртуоз гітарної музики не знав ні точної дати, ні місця свого народження і навіть імені та прізвища своїх батьків. В одному з інтерв'ю він про це сказав так: «*Версій про моє походження є кілька. Найвірогіднішою є та, що мене російські солдати знайшли в розбомбленому селі десь на Підкарпатській Русі і привезли в Прагу. Тут мене ніби плекала якась російська лікарка чи медсестра, а потім мене віддали на адапцію*»[1].

19 травня 1946 року його усиновила бездітна подружня пара Марія і Йосиф Раки з містечка Радотін, без яких-небудь документів.

У прийомних батьків хлопець знайшов ідеальну сімейну атмосферу. Побачивши в дитині художні здібності, вони записали його в середню школу образотворчого мистецтва в Радотіні, яку він успішно закінчив. Та коли він виявив пристрасть до музики, віддали його в середню музичну школу та консерваторію в Празі, а потім на музичний факультет Академії музичного мистецтва. Там він спеціалізувався в композиції та грі на гітарі. Вже під час навчання його композиція «Гіросима» здобула першу премію на загальнодержавному конкурсі молодих композиторів.

Зразу ж після закінчення вузу (1975 р.) його запросили у Фінляндію, де він при тамтешній консерваторії заснував і протягом п'яти років очолював клас гітари, а одночасно концертував та викладав гру на гітарі по цілій країні. Там в нього та дружини Лінди (із старовинного музичного роду) народилося двоє синів. Старший син Ян-Матей пішов слідами батька і став відомим гітаристом, молодший Степан оволодів професією палеонтолога.

У 1980 році сім'я Раків повернулася з Фінляндії до Праги. Степан з того часу викладав гру на гітарі в консерваторії, пізніше – на музичному факультеті Академії музичних мистецтв.

---

[1] I. Karásková: Romantik s tajemstvím // www.stepanrak.cz.

Одночасно він концертує в різних країнах світу. В його репертуарі є кілька десятків ціловечірних концертів, в яких переважають його власні композиції, але й обробки під гітару творів класичної музики, фольклору, трампські пісні, фольк, рок-н-рол тощо.

У 1991 році з нагоди 400-річчя з дня народження чеського педагога-гуманіста Яна Амоса Коменського Степан Рак разом з народним артистом Альфредом Стрейчком підготував величавий концерт *«Слава Коменському»* («Vivat Comenius»), який мав успіх у багатьох країнах світу. Його нагороджено найвищою оцінкою – Премією ЮНЕСКО. Досі понад 600 реприз концерту в шістьох мовних мутаціях: чеській, латинській, німецькій, французькій, англійській та іспанській – бачили любителі музики в 32 країнах світу. В основу концерту «Слава Коменському» покладено вибірки з найвідомішої його семитомної праці *«Загальна порада як виправити діла людські»*.

Після концерту в Москві 13 січня 2009 року Степан Рак розповів журналістам, що десь на Закарпатті живе його рідний брат Володимир Сливка, якого він ніколи в житті не бачив, а сам він на Закарпатській Україні ніколи не був. Московська телекомпанія в рамках програми «Жди меня» розшукала брата і на черговий концерт 27 квітня 2009 року привезла його із Хуста в Київ. Брати зустрілися перед телевізійними камерами, однак зворушлива зустріч була короткою і брати навіть не дуже розуміли один одного через мовний бар'єр.

Наприкінці 2009 року Степан Рак за посередництва мого друга-коменіолога Франтішка Гібла звернувся до мене з проханням з'ясувати деякі «білі плями» в його біографії. В Хусті я зустрівся з його братом Володимиром, в Олександрівці – з тіткою Марією Дублей та іншими членами цієї розгалуженої родини.

У Військовому історичному архіві в Празі мені вдалося віднайти цінні документи про Степанову рідну маму Василину-Цецілію Сливку. Згідно з евіденційною картою вона народилася 10 січня 1924 року в с. Шандрово (нині Олександрівка). Далі у її військовій карті зазначено: професія – медсестра, рідна мова – українська, релігія – православна, освіта – 4 класи початкової школи, в діючу армію прийнята 14 липня 1944 року. До того часу працювала в резервному полку. З армії вибула 12 березня 1946 року.

В архіві православного Кафедрального храму св. Кирила і Методія в Празі я знайшов метрику про народження і хрещення Степана, згідно з якою він народився 8 серпня 1945 року як нешлюбна дитина Василини Сливки, а похрещений був 14 серпня 1945 року[1].

У Державному архіві Закарпатської області завдяки його директорові М. В. Делегану вдалося відкрити «Справу» («Дело») Цецілії (Василини) Сливки з 1941 року [2], яка проливає певне світло на її біографію та втечу з Угорщини в Радянський Союз, частково і на її службу в Чехословацькому корпусі. Це 43 аркуші звітів про її затримання й арешт: квитанції про вилучені речі, протоколи допитів, обвинувачення, вирок «трійки» НКВС про її засудження, пізніші заяви підсудної, рішення органів про її реабілітацію тощо.

З наявних документів виходить, що Цецілія (під цим іменем вона виступала в офіційних документах) була затримана 20 лютого 1941 року в районі між Ясіня на угорському боці і Яблонним на радянському боці. Кордон перейшла одна «в поисках лучшей жизни; ухитрений не применяла, сопротивлений не оказывала, попыток скрыться не имела». При особистому обшуку затриманої в неї виявилися «деньги венгерской валюты – 10 филеров».

У той же день, тобто 20 лютого 1941 року, старшина комендатури НКВС лейтенант Брешков піддав затриману першому допиту, кожна сторінка якого нею власноручно підписана[3].

На питання «Чим ви займались в Угорщині?» вона відповідала: «Восьмирічною я пішла в школу, провчилася два роки, десятирічною стала служанкою в домі єврея Ґейзія Мошилуста в м. Хусті, в якого пропрацювала два роки. Дванадцятирічною пішла служити до жителя с. Пшисковица Йосифа Кутки, в якого працювала до переходу кордону»[4].

На питання про мету переходу кордону вона відповідала: «Я перейшла кордон тому, бо в нас розповідали, що в Росії

---

[1] Opis matrik narozených a křtěných ve farnosti pražské od roku 1916 do roku 1949. – S. 51

[2] Народный комиссариат внутренных дел. Дело № С – 3868. Арх. № 916467. Сливка Ц. И. По ст. 80 УК УССР. Закарпатський обласний архів в Ужгороді. – 43 аркуші. Тут і далі посилання на це джерело.

[3] Підсудна підписувалася латинськими літерами: «Cilka Slivková» або «Cilka Slivka».

[4] Тут і далі переклад з російської автора.

краще жити і працювати. Від нас багато людей відійшло туди, а інші збираються відходити. В пошуках кращого життя і роботи я вирішила перейти в Росію»[1].

Ще того ж дня, 20 лютого 1941 року, Василину Сливку під конвоєм було відправлено в містечко Надвірна, де старший помічник начальника 5 відділу Карпов підписав «Постановление для обвинения». Затриманій приписувався єдиний кримінальний злочин: «Сливка Цецилия Ивановна в феврале 1941 г. нелегально перешла границу из Венгрии в СРСР, то есть в преступлении, предусмотренном ст. 80 УК УССР»[2].

На підставі цього обвинувачення її відправили в тюрму міста Станіслава (нині Івано-Франківськ). В Станіславові 5 березня 1941 року слідчий управи НКВС Сагайдачний знов допитав її. Підсудна і тут повторила свої «зізнання» з попереднього допиту. На питання «Ви визнаєте себе винною в тому, що нелегально перейшли державний кордон із Угорщини в СРСР?» вона відповіла: «Так». І цього було достатньо для доведення вини[3].

На підставі цього обвинувачення «тройка Особого совещания при Народном комиссаре внутрених дел СССР» 3 червня 1941 р., тобто через три з половиною місяці від затримання, постановила: «СЛИВКУ Цицилию Ивановну за нелегальный переход госграницы заключить в исправительно-трудовой лагерь сроком на ТРИ года, считая срок с 20 февраля 1941 г.»[4]. Кару вона відбувала в таборах ҐУЛАҐу в Казахстані. Певне світло на цей період біографії Василини Сливка проливають її листи вищим органам, в яких висловлено прохання зарахувати їй роки, прожиті в тюрмах, таборах та у війську, до пенсійного стажу.

Свою втечу у Радянський Союз вона у листі від 18 грудня 1974 року, адресованому Івано-Франківському обласному судові, вона описує так: «У Ворохті я була затримана в 1939 році радянськими прикордонниками[5]. Як вони писалися, мені не представлялись, а тихо повели на заставу і закрили в підвал одну самотню і кілька разів допитували щодня, що примусило

---

[1] ДАЗО: Ф. С – 3868, спр. 4469, арк. 23.

[2] Там таки: арк. 24.

[3] ДАЗО: Ф. С – 3868, спр. 4469, арк. 18-20.

[4] Там таки: арк. 26.

[5] Тут В. Сливка помилився в даті. Радянські прикордонники затримали її в лютому 1941 р.

мене втікати через кордон у Радянський Союз. Я сказала: «Від злиднів, холоду, голоду і побиття я втікала... Солом'яна стріха над нами заламувалась. Нас було семеро дітей. Через бідність ми жодне не мали змогу вчитись у школі. Я від семи років пішла служити до панів за шматок хліба і поношений одяг. У 1939 році я вирішила шукати щастя за кордоном. Пробувала втекти до Радянського Союзу, але на перший раз мені не пощастило. Мене схопили угорські прикордонники і передали в руки угорським жандармам. Вони мене били гумовими нагайками і закрили в хустську тюрму на 3 місяці. Так саме мене щодня били по 3 рази і допитували, чому я тікала в Росію. Я говорила, що там долі шукала, бо тут її нема. Вони лякали мене карою через повішення, якщо ще раз спробую втікати, але я не боялася нічого. Як тільки мене випустили на волю, я відразу подалася на кордон. І так в січні 1939 року[1] я перейшла кордон. Радянські прикордонники мене відвезли в Ворохту. Тут я сиділа майже місяць на допитах в одній камері. Потім мене відвезли в Івано-Франківську тюрму, а звідси відправили в Старобельськ[2]. Недовго довелося просидіти, бо гітлерівські літаки порушували радянські кордони. Мене відвезли в Уфу[3]. В Уфі засудили мене на 3 роки і відправили в Куйбишев[4] на Красну [до]линку в лагер[5], в якому я відсиділа свій строк. В 1942 році мене з лагеря випустили і відправили в Казахстан, місто Тамбул. Там я працювала на цукровому заводі. А коли організувалися Чехословацькі військові частини, я, як і сотні моїх земляків, пішла добровільно на фронт. Хвалитися не буду, який з мене був воїн. Я була прачкою при військовому шпиталі. Наша частина була позаду. Демобілізувалася в 1946 році в Празі. В 1948 році[6] мене потягло на рідну землю, бо нема милішого за неї. Я знала, що моя земля вже не стогне під фашистсько-угорськими чоботами»[7].

---

[1] В дійсності, в лютому 1941 року.

[2] Старобільськ – районне місто у Луганській області.

[3] Уфа – столиця Башкорстану – на схилах Південного Уралу.

[4] Куйбишев (до 1935 р. Самара) – обласне місто на березі Волги в Росії.

[5] На Красній долині біля Куйбишева був розташований один з виправно-виховних таборів ГУЛАГу.

[6] Тут В. Сливка допустилася помилки. На Закарпаття вона виїхала негайно після демобілізації 1946 року.

[7] ДАЗО: Ф. С – 3868, спр. 4469, арк. 31-34.

Цей лист – найповніший опис перебування Василини Сливки в радянських таборах. В ньому є явні помилки, спричинені поганим функціонуванням пам'яті внаслідок поранення голови. Не виключено, що при першій спробі втечі в Радянський Союз 1939 року її передали угорським жандармам не угорські, а радянські прикордонники. Цього вона написати не сміла. Та з листа ми вперше довідуємося, що Василина кару покарання відбувала в таборі ГУЛАГу на Красній долині біля Куйбишева (Самари), а після звільнення – на цукровому заводі.

У тому ж листі на підтвердження факту, що Василина Сливка при другій спробі втечі в Радянський Союз і справді була ув'язнена в радянській тюрмі Івано-Франківська у червні 1941 року, вона наводить імена і прізвища тринадцятьох своїх співв'язнів – переважно жінок із Закарпаття, підкреслюючи, що не всім їм вдалося повернутися додому.

Про своє ув'язнення в надвірнянській та станіславській тюрмах, як і етапування в Куйбишев та непосильну працю в таборах ГУЛАГу, Василина Сливка не сміла говорити навіть рідним дітям, братам та сестрам, бо це в той час могло б розцінюватися як «антирадянська агітація та пропаганда», за яку легко можна було потрапити в тюрму й у післявоєнний час.

Та все ж таки знайшлися люди, які в часі незалежності України розповіли про страшні муки тисячі закарпатських втікачів до СРСР, які їм довелось пережити в радянських тюрмах і таборах. Одним з них був земляк Василини Сливки М. Г. Герич із села Ганичі Тячівського району, який перейшов угорсько-радянський кордон 20 травня 1940 року в тому ж урочищі села Ясіня, що й вона. Його, як і Василину, після першого допиту відвезли у Ворохту, а наступного дня в Надвірну. Там його разом з п'ятнадцятьома дорослими і двома підлітками ув'язнили в невеличкому підвалі, де вони в голоді і холоді прожили два тижні, сплячи на голому бетоні. Після двох тижнів, усіх їх (як пізніше і Василину) під конвоєм направили у місто Станіслав (Івано-Франківськ).

«Тут я побачив багато народу, жінок, дітей, стариків і молодих солдат, що дезертирували з угорської армії, – розповідав М. Г. Герич. – *Усіх нас поставили до стіни лицем до огорожі під охороною радянських солдатів із собаками. Серед нас був лісник разом із дружиною і шістьома дітьми. І коли почали роз'єднувати матір в один бік, батька – в другий, а дітей – в третій, перелякані діти кричали від жаху. Тюрми були пе-*

реповнені народом, спали на голій долівці, повітря не вистачало, люди вмирали з голоду. Звідси й розпочалися табірні муки засуджених».

Далі редактор цитованого видання переказує скорочений зміст спогадів засудженого:

«*Везли їх голодних у холодних вагонах для худоби. Інколи конвой давав відро води без кухля. Довезли до Комі АРСР. Від залізниці транспортували дві доби автомашинами до лісу, а далі йшли пішки. Від голоду і холоду багато людей падали по дорозі. Всіх завели у ліс, де не було жодної будівлі. Конвой зробив відмітки на деревах (визначив зону, далі якої не можна було ступати), дав пили і сокири для лісоповалу і наказав будувати для себе бараки. Завезли один котел і один мішок крупи. Воду брали з снігу, солі не було, посуду – теж. Робили з дерева. Побудували барак – і знову наказ відходити далі в ліс. А в збудоване приміщення привезли коней. Таким чином будували бараки до самої весни. Потім мостили дорогу до лісу, щоб могли їздити машини. Згідно з нормами копали по п'ять кубометрів замерзлої землі, заготовляли по шість кубометрів деревини. Змучені й голодні, якщо норму не виконали, не одержували пайка: 400 грамів чорного замерзлого хліба і літр баланди. За таких умов щоденно вранці не вставало 5-6 чоловік. Померлих згідно з наказом конвою викидали за зону в сніг*»[1].

Усього цього: і тюрми, і етапу, і ГУЛАГу – через вісім місяців зазнала і 17-річна Василина Сливка. Сьогодні важко навіть уявити собі, як усе це могла пережити молода дівчина. Згідно з твердженням її близьких допомагала їй вижити в екстремальних умовах віра в Бога і загартованість організму важкою фізичною працею з раннього дитинства.

На підставі клопотання Василини Сливки 4 лютого 1974 року Івано-Франківський обласний суд скасував постанову про засудження Василини Сливки з 2 червня 1941 року й повністю її реабілітував постановою № К – 44-3-75[2]. Та й після реабілітації вона повинна була мовчати про пережиті страждання.

Після війни згідно з документом Військового історичного архіву в Празі Василина Сливка жила в Чехії, в селі Богосудо-

---

[1] *Довганич О.* Так ламалися долі репресованих закарпатців. – Ужгород, 2008. – С. 32-33.

[2] ДАЗО, Ф. С. – 3868, спр. 4469, арк.37.

ві Тепліцького округу (вул. Бенешова, ч. 169), де знаходилася лікарня для військових інвалідів Чехословацького корпусу генерала Свободи.

Як випливає з розповіді Василини своєму синові Володимиру, коли Степанові було вісім місяців, мати залишила його у подруги, а сама поїхала у Шандрово відвідати рідних, яких не бачила від 1941 року, обіцяючи повернутися через короткий час. На залізничній станції в Чопі вона задрімала і злодії вкрали в неї не лише дві валізки з подарунками для рідних (головним чином з одягом та харчами, яких після війни на Закарпатті не вистачало), але й сумку з документами та орденами. Державний кордон саме в тому часі (після приєднання Закарпаття до СРСР) радянська сторона герметично закрила. Василина без документів ніяк не змогла повернутися до дитини в Чехію. Про те, що вона була воїном чехословацького війська, сформованого в Радянському Союзі, і має немовля в Чехії, їй не повірили.

У Чехії дитина захворіла і подруга віддала її в лікарню, а сама змінила квартиру, виїхавши з місця їх спільного перебування. Усі спроби Василини налагодити з нею контакт через посередництво радянських і чехословацьких органів та Червоного хреста виявилися марними.

У 1948 році Василині завдяки її колишнім військовим друзям вдалося приїхати в Чехію і знайти сина в прийомних батьків у Радотіні. Та вони відмовлялися віддати її дитину. За два роки вона встигли полюбити хлопчика і не хотіли віддавати його в невідоме середовище – у післявоєнні радянські злидні. Право було на їх боці, і вкрай розчарована Василина повернулася в Хуст ні з чим.

Повернувшись вдруге із Чехії на рідне Закарпаття 1948 року, Василина відчувала велику самотність. Випадково познайомилася з прикордонником Олексієм Грушком із Дніпропетровщини, від якого завагітніла, і 1 серпня 1949 року в неї народився син Володимир. Після народження дочки Люби 1954 року Олексій демобілізувався з армії, покинув сім'ю і більше до неї не повертався.

Василина працювала робітницею на хутряній фабриці в Хусті, пізніше – прибиральницею в школі. Правда, дуже часто хворіла і її заробіток та інвалідна пенсія були мінімальні. Жила вона разом із дітьми в Хусті на вул. Вакарова, ч. 229.

Мати Василина часто нагадувала дітям, що в них у Чехії є брат Степан, з яким вони повинні зустрітися. Та вони навіть не пробували розшукати його, бо в умовах радянської дійсності це було небажаним.

* * *

Для Степана Рака знайдені мною матеріали про його біологічну матір були величезним відкриттям, і він вирішив в її честь разом зі своїм другом, народним артистом Чехії Альфредом Стрейчком, дати серію безгонорарних концертів на Закарпатті. Для турне вони обрали свою найпопулярнішу програму «Слава Коменському» (Vivat Comenius).

(Дальшу частину доповіді було написано вже після закінчення конференції).

Перший свій концерт вони дали перед українською громадою Пряшева в Генеральному консульстві України 24 травня 2011 року.

Із Пряшева артисти поїхали до Ужгорода. Першого дня С. Рак та А. Стрейчек познайомились з історичними та архітектурними пам'ятками міста. Після обіду артисти виступили з концертом «Слава Коменському» у великому залі Закарпатської обласної філармонії, заповненому до останнього місця. У вступному слові до концерту я тут і на наступних концертах познайомив глядачів з біографією С. Рака та його біологічної матері. Концерт пройшов з величезним успіхом. Після його закінчення публіка бурхливими оплесками викликала виконавців на сцену, а ті долучили до своєї програми дальші «додатки», серед яких найбільший успіх мала улюблена пісня Василини Сливки «Ти ж мене підманула». Все це повторювалося і при двох наступних концертах – в Хусті та Мукачеві.

У той же день С. Рак провів наочний урок гри на гітарі в гітарному класі Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора, а студенти з високою майстерністю зіграли йому кілька складних композицій.

У четвер 26 травня артисти завітали до Олександрівки, рідного села Василини, де живе її розгалужена рідня. На порозі її рідної хати (нині вже перебудованої й оновленої) хлібом і сіллю привітала племінника його 83-річна тітка Марія (мати дванадцятьох дітей). Із Черкаської області прибула сестра Степана Люба Сливка, яка вже 31 рік не була в рідному краї. Обійми. Сльози. Поцілунки. Обмін подарунками. Одна із дво-

юрідних сестер Степана подарували йому прекрасну вишивану сорочку. Рідня на його честь влаштувала багате пригощення.

Із рідної хати всі вирушили до дерев'яної церкви св. Параскеви з XV ст. (на жаль, дуже запущеної), в якій була хрещена мати Степана і всі її предки. Тут гітарист під зворушливі сльози присутніх на пошану матері заграв свою улюблену композицію «Псальм царя Давида».

Із Олександрівки найближча рідня на чолі зі Степаном поїхала на цвинтар до недалекого села Буштина, де вічним сном спочиває мати Василина. І тут Степан подарував матері свою улюблену композицію, а коли на могилі залишився сам, тихим голосом промовив: «Мамо, я зроблю все, аби Ти і там, на небесах, була горда на свого сина».

До концертного залу Музичної школи в Хусті артисти спізнилися на півгодини, однак глядачі терпляче чекали їх. А коли Степан Рак появився на сцені в щойно придбаній українській сорочці-вишиванці та з гітарою в руках, оплескам не було кінця-краю.

Концерт С. Рака та А. Стрейчка «Vivat Comenius» публіка кілька разів переривала бурхливими оплесками, а в кінці і тут весь зал стоячи подякував виконавцям славославною піснею «Многая літа».

Після концерту брат Володимир запросив дорогих гостей у свою хату, де нас чекали багато накриті столи та ціла армія двоюрідних братів та сестер Степана, їх дітей, внуків і навіть правнуків. До глибини душі схвильований Степан заявив: «Це – найщасливіший день в моєму житті. Голос крові привів мене на Закарпатську Україну. Тут я не лише зустрівся зі своєю розгалуженою ріднею, але й знайшов нову батьківщину. Тепер я вже більше почуваю себе закарпатцем, ніж пражанином!» Довідавшись, що наймолодшу із присутніх, правнучку брата Володимира звуть Веронікою, він заграв їй та усім присутнім на прощання свою улюблену композицію «Пісню для Вероніки».

У п'ятницю 27 травня до полудня Закарпатська облдержадміністрація в Ужгороді влаштувала прес-конференцію про враження С. Рака від його першої подорожі в край своєї матері. Гітарист між іншим заявив журналістам: «Враження перевершили всі мої очікування. Я переконався, що мої закарпатські земляки – люди широкої душі, люди милі, гостинні і дуже талановиті; люди з високим естетичним чуттям, що люблять, шанують і вміють оцінити справжнє мистецтво». А його

кращий друг і колега А. Стрейчек до цієї заяви додав: «Ми зі Степаном виступали з концертами на всіх континентах, але з таким щирим прийняттям, як тут, ми зустрілися вперше».

На питання, чи думають вони повторити своє турне по Закарпатті, обоє вони відповіли однозначно: «Так!» А Степан Рак уточнив це твердження: «Вчора ми побували на території Ужгородського замку. Це – ідеальне місце для нашого спільного з Альфредом концерту «Слава Карлу Четвертому». А Стрейчек, трохи подумавши, зауважив: «До сімох мовних варіантів концерту «Vivat Comenius» нам доведеться долучити й восьму – українську, хоч би тому, що рукопис загубленого твору А. Коменського «Загальна наука як виправити діла людські», що ліг в основу нашої програми, в 1934 році віднайшов український вчений Дмитро Чижевський.

Своє турне по Закарпатті Степан Рак та Альфред Стрейчек закінчили 27 травня концертом «Vivat Comenius» в Мукачівській школі мистецтва № 1, який публіка сприйняла не з меншим захопленням ніж в Ужгороді та Хусті.

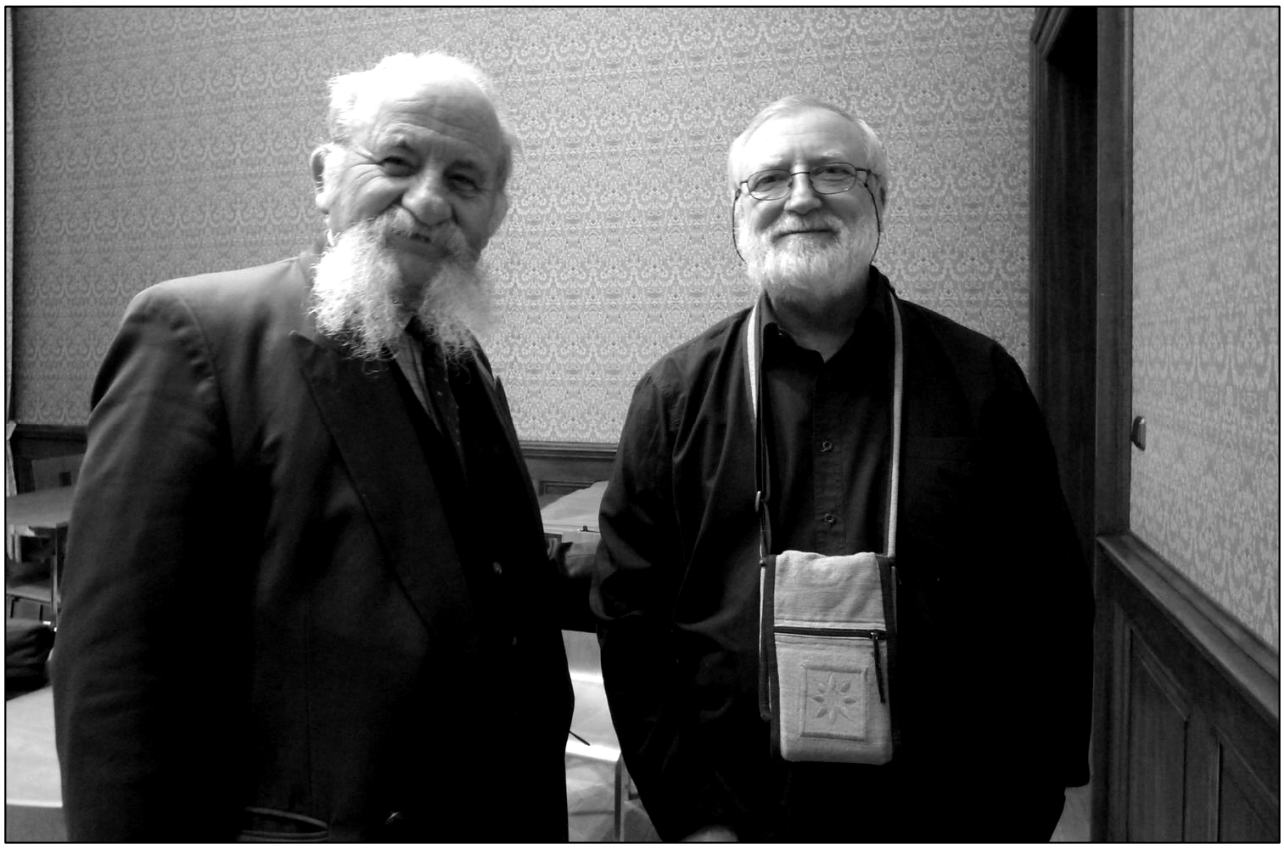
У суботу машина Генерального консульства України в Пряшеві доставила артистів на летовисько в Кошице, а в неділю вранці Степан Рак вилетів із Праги на міжнародний гітарний фестиваль в столицю Туреччини Стамбул.

Перше турне Степана Рака та Альфреда Стрейчка до Пряшева та на Закарпаття можна без перебільшення назвати історичним і тріумфальним.

5. 10. 2011.

Рідна мати Степана Рака – Марія Сливка

Прийомна мати Марія Рак із Степаном



Микола Мушинка та Степан Рак. Пряшів, 11 травня 2011 р.

CZECH GUITARIST STEPAN RAK AND ITS TRANSCARPATIAN-UKRAINIAN BIOLOGICAL MOTHER VASYLYNA SLYVKA

Nicholas MUSHYNKA,
Doctor of Philology Sciences, Professor Foreign Member of NAS of Ukraine Presov, Slovakia

Annotation. *Prof. Stephan Rak – Head of the Department of guitar at the Prague Academy of Musical Arts. He visited 72 countries with his concerts. In May 1946 in Praguehe was adopted by his childless Czech couple Mary and Joseph Rak without any documents. Recently he learned about his biological mother – Ukrainian Transcarpathian region of Khust Vasilisa Slivka (1924-1992) Gulag prisoner and nurse of Czechoslovak military corps General L. Svoboda. To honor her four concerts were free at Transcarpathia in May 2011.*

Keywords: *Stephan Rak, classical guitar, Vasilisa Slivka, Carpathian Ukraine, Oleksandrivka, the Gulag, the first Czechoslovak military corps in the USSR.*

ЕТНОКУЛЬТУРНА ПАРАДИГМА У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ГЕРЦА

УДК 7.071.1(477.87)

Петро ХОДАНИЧ,
канд. пед. наук, доцент Закарпатського інституту післядипломної педагогічної освіти

Анотація. *У статті досліджується процес становлення тематичної та художньо-образної системи видатного українського живописця, лауреата Шевченківської премії Ю. Д. Герца.*

Ключові слова*: закарпатська школа живопису, етнокультурна традиція Закарпаття, шістдесятництво в українському живописі.*

Художній світ народного художника України, лауреата Національної премії ім. Т. Г. Шевченка Юрія Дмитровича Герца щодалі приваблює більше дослідників. Вибудуваний на інтуїтивному сприйнятті буття, цей світ не завжди узгоджується з реальними ознаками часу, скоріше у ньому час, який ніколи не повернеться, тому перед дослідниками стоїть питання загадки творчості – на полотнах майстра протест проти руйнування усталених форм буття чи ностальгія за втраченим «золотим віком», яка так характерна для світової художньої культури, що проявилася у своєрідній художньо-образній пам'яті закарпатського живописця і дозволила йому випродукувати у піднесених веселкових кольорах пристрасний порив митця до щастя, висловити власне і неповторне розуміння душі свого гірського народу.

Деякі дослідники його творчості, зокрема І. Хланта, зазначають, що «у творах Ю. Герца немає матеріальних ідей, а є одухотворене буття… буяння веселощів, радість, сміх» [1, 91]. Інші наголошують на суто народній основі творчості живописця. «Його твори переповнює народна філософія добра, краси, вічності життя і плинності нашого існування…це життєвий театр, де ми всі знаходимося у становищі акторів», – пише Синявська А. [2, 6]. З подібних позицій розглядають творчість закарпатського живописця Приходько О. [3], Фединишинець В. [4], Барбіл Б. [5], Мишанич В. [6], Кухта В. [7], Рошко М. [8], Мартиненко В. [9].

Біксей Л., одна з найповажніших дослідниць творчості цього майстра пензля, зазначає, що «постать Ю. Д. Герца у мистецтві сучасної України – неординарна і талановита, як у своїй реалізації покликання служити рідній землі, так і в заздалегідь обраному способі реалізації – створити живописний життєпис країни народження, рідної оселі» [10, 7]. Цікаво, що майже всі дослідники зосереджують увагу на творчості Ю. Герца останніх двох десятиліть, які стали для нього своєрідним зоряним часом.

Однак шлях майстра у велике мистецтво був далеко не простим, позаяк його творчий доробок останніх десятиліть став наслідком пошуків власного мистецького Я у далеко непростий час заідеологізованого мистецтва радянської епохи. Це шлях формування не тільки власного художньо-стильового вислову, але й соціокультурної позиції автора в умовах соцреалістичної мистецької традиції.

Темою даної статті є дослідження парадигми творчості визначного живописця сучасності. Парадиґму – (*з грец.*) тлумачать як взірець, систему флективних змін, які служать зразком формування для певної частини. Тому саме система флективних змін підказує нам гіпотезу дослідження – Юрій Герц як представник закарпатоукраїнського шістдесятництва у галузі живопису.

Ю. Герц народився 27 лютого 1931 р. в с. Лохово на Мукачівщині в селянській родині, де виховувалося семеро дітей. Юрко був третьою дитиною, назвали його в честь Георгія (Юрія) – Змієборця. Здібності до малювання проявив ще у ранньому дитинстві і його першим учителем став старший брат Михайло, який на той час навчався у Мукачівській руській гімназії.

Людину формує насамперед її оточення, яке дозволяє зреалізувати її природні задатки і здібності. Дитячі роки майбутнього майстра живопису припали на воєнне лихоліття. Дитина з сільської лемківської глибинки, яка виросла в умовах натурального господарства, мало що відала, крім побуту горян. Але малого Юрка змалечку чарувала краса природи з видом на сині гори і сиву далечінь Дунайської рівнини, захоплювало дивовижне багатство кольорів, які постійно змінювалися – від біло-голубих відтінків взимку до серпанково-золотистих барв осені, були смарагдово-тремтливі весною і аж гусли в переливах зелені літа. А ще кольорове розмаїття народного одягу, церковних процесій, що йшли до Мукачівського монастиря.

Після закінчення в 1946 році Лохівської семирічки хлопець стає студентом Мукачівського педагогічного училища, але потяг до малювання перемагає і вже з наступного він навчається у щойно відкритому в Ужгороді училищі декоративно-прикладного мистецтва.

Юний художник потрапив в оточення Й. Бокшая, А. Ерделі, Ф. Манайла, А. Коцки. Засновники училища вибудували навчально-виховний процес на засадах європейської художньої школи. З одного боку – увага до академічного рисунка і живопису, принципів композиції, з іншого – глибокий інтерес до матеріального світу, як-от: природа, архітектура, матеріальна побутова культура, соціальне та культурне життя закарпатців. Своєю творчістю вони демонстрували особливу повагу до народного мистецтва і побуту. Тому поряд з академічними рисунками класичних скульптур, популярними навчальними засобами в училищі вважалися предмети народного побуту: розписаний полив'яний і скляний посуд, вишивані рушники, свічники, квіти, згодом на заняттях з живопису ставлять живу натуру в народних закарпатських строях, студенти на практиці рисують народне вбрання, збирають колекції вишивок, ткацтва, різьбярства, їх залучають до малювання гірських краєвидів.

Саме на цьому візуально-предметному світі, його розумінні як основи життя народу і його культури формувалася закарпатська школа живопису. Як писав А. Ізворін, «Ерделі, як художникові Подкарпаття, принадлежить та заслуга, что художньо заправляючи зворушення духа в форми подкарпатського світа, он не обезособляв їх привичною манерою Парижа, но стрімився поправити манеру на своє, родноє, характеристичноє, руськоє...» Митець «передав у своїй творчості «духовно-естетичну сущность, а не як поцукрований націоналізм, або внішньо-театральну етнографію... не било би Ерделі, не могли би ми в нинішній час говорити про свій і неповторимий руський стиль» [11, 264-265].

Отож «духовно-естетичну сущность» закарпатського малярства Ю. Герц пізнав з дитинства, а в стінах училища залишалося навчитися фіксувати її у вигляді конкретного художнього образу. Недарма, підсумовуючи свої творчі пошуки, він заявляє, що «якби не Бокшай, Ерделі і Манайло, міг би й не тим шляхом піти».

Роки навчання Ю. Герца припали на жорсткий час сталінського конкретизованого реалізму. Завданням художників ба-

чилося ілюстрування партійних постулатів, тому славу здобувають твори, які прославляють партійних вождів і генералів, революцію, колективізацію. Мистецтво як чуттєва форма індивідуального відтворення буття перетворюється у мистецький канон. Недарма перша післявоєнна виставка закарпатських художників у Москві (1956 р.) стала своєрідним ковтком свіжого повітря для всього тодішнього радянського мистецтва. Однак наступні роки продемонстрували сталий і продуманий процес втягнення закарпатських митців у русло соцреалізму. Насамперед художників усунули від сакральної тематики, потім почали нав'язувати колгоспно-робітничу тематику, почалися цькування А. Ерделі і його оточення за так звані «формалістичні пошуки», на цьому фоні відбувається відхід митців від етнокультурної тематики, народного побуту, жанрової картини з народного життя до «чистого пейзажу», непомітно гірський краєвид стає домінантною рисою закарпатського живопису.

Політичну систему мало цікавить доля окремої людини. Людина, як зазначив свого часу ще грецький філософ Платон, стає гвинтиком у великій державній машині. Але таке ставлення держави до митця, що формується, є вкрай небезпечним. Ю. Герца забирають з третього курсу на військову службу. Три роки він був відірваним від рідного краю, від системної мистецької освіти і тільки в 1954 році повернувся в училище. Після закінчення навчання в 1955 році Ю. Герц отримує направлення на роботу в м. Хуст. Саме у цьому місті над Тисою він мешкає майже впродовж двох десятиліть, працюючи викладачем Хустського культосвітнього училища й водночас художником районного будинку культури.

Сталін помер, але його ідеї продовжували жити. Восени того ж року помирає доведений сталіністами до розпачу А. Ерделі. У провінційному місті молодий художник, який на той час одружився зі своєю колишньою однокурсницею Наталією Толстою, не відчуває того ідейного тиску, що його колеги в обласному центрі чи столиці. Як зазначає Л. Біксей, «для Герца місто стало живою лабораторією мистецьких вправ та знаходження свого місця у художньому процесі на Закарпаття». Хустщина – це не тільки дивовижна природа Потисся з різноманітними обрисами гір, порослих буковими лісами, селами, що купаються у садах, швидкоплинними ріками, але й дивовиж-

ної краси дерев'яними церквами. Саме тут Ф. Манайло відкривав свою «гуцульську готику».

Ю. Герц відразу занурюються в це диво і використовує найменшу нагоду, аби перенести побачене на полотно. Дуже важливо, що час творчого становлення молодого художника збігся в часі з «хрущовською відлигою», яка дозволила митцям хоч на якийсь час скинути тягар сталінських канонів. Образотворче мистецтво опинилося на роздоріжжі: стара художньо-образна форма відійшла в минуле, а нової ніхто ще не запропонував.

Свою концепцію висунув Ф. Манайло, влаштувавши в 1961 р. до власного 50-ліття персональну виставку під назвою «Старе і нове Закарпаття». Не вельми шанований партійними ідеологами митець запропонував повернутися до висхідних начал закарпатської школи живопису через барвисту палітру, поетизацію народної культури і побуту, одухотворення традиційного гірського краєвиду. У його творах навіть неодмінні складові «соцреалістичної дійсності», як-от: гідростанції, труби заводів, лінії електропередач і газогонів зазвучали у новому барвінковому вимірі, як конкретизована ознака часу.

Ю. Герц шукає свою стильову форму, поступово виробляється манера акцентованого барвистого мазка, формуються прийоми авторської композиції – лінійні, коловидні. Як справжній закарпатський митець-шістдесятник, Ю. Герц цікавиться не тільки природою, але й життям у гірських селах. У його творчості з'являються краєвиди сіл, митцеві близькі невибагливі хати під соломою, дерева в саду, воринні тини, але найбільше цікавлять люди з їх турботами і радощами.

На виставках кінця 50-х рр. з'являються перші полотна молодого художника, переважно пейзажі: «Зима», «Хуст», «Перед бурею». Згодом на картинах з'являються постаті людей у народному вбранні. Ю. Герц малює і дерев'яні церкви, але то вже твори не для виставки. Він розуміє, що час змінюється, закарпатське патріархальне село відходить у минуле, але інтуїція підказує, що зникає тільки його візуальна частина, але характер села у вимірі його вірувань, господарської діяльності, обрядової культури настільки глибокий, що просто не може зникнути. Ці суперечливі думки бачимо і в його картинах, коли краєвиди доповнюють як фігурки коней, так і трактори, що приходять їм на зміну («Скоро весна», «Колгоспна весна», «Колгоспні будні»).

Недарма «інтуїтивне пізнання обумовлено дією підсвідомого, його здатністю мимоволі вбирати в себе і зберігати ті враження, думки, почуття, багатство яких не здатна проконтролювати свідомість людини.... В процесі життя, діяльності людини, у процесі її активної творчої роботи, сфера підсвідомого постійно поповнює свій арсенал, допомагає людині...вбирати в себе усі барви життя... Творчий процес здійснюється митцем, який завжди невіддільний від свого часу. Навколишнє життя з властивими йому контрастами стає життям самого митця. Митець постійно спостерігає світ, в якому живе, намагається його пізнати... уміння спостерігати є невід'ємною рисою справжнього митця» [12, 76-77].

Творчі інтереси Ю. Герца у цей час були пов'язані зі своєрідною інтерпретацією дійсності, проблем людини, цілісності її космосу, власне дуже крихкої структури звичаєвої культури рідного народу, яка опинилася на межі зникнення під тиском глобалізації. Недарма і найпопулярніші наукові методології (марксизм, фрейдизм, екзистенціалізм) фіксують втрату цілісності людського космосу, чимало діячів сучасної культури розцінюють це як загибель гуманізму. Гуманістичне ж начало – визначальна риса закарпатського малярства, що проявилося в розумінні людини, її «вічних цінностей» і «природних прав» незалежно від віросповідання, національної приналежності.

Вагомою складовою гуманістичного начала є звичаєва культура як наслідок багатовікового досвіду конкретного соціуму.

Саме у звичаєвій культурі найбільш яскраво відображаються різноманітні форми людської діяльності, культурні моделі і методи їх реалізації. Закарпаття розташоване на своєрідному стикові європейських народів, тому культура краю поліфонічна, поруч з історично сформованою звичаєвою культурою лемків, бойків, гуцулів, існують і традиційно розвиваються культури угорців, румунів, словаків, німців, євреїв, ромів. Всім цим народам притаманні певні образи. Формування звичаєвої культури закарпатців зумовлене різним географічним середовищем, природою, що спричинило до переважання у веденні певного типу господарювання: в гірській місцевості – це скотарство, лісове господарство, а у низинах – орне землеробство з культивуванням пшениці, кукурудзи і винограду. Дерево стало основою для житлової і культової архітектури у горах, а глина і камінь – у низинах.

Таким чином, звичаєва культура закарпатців яскраво проявляється у релігії (християнські звичаї та обряди, залишки язичницьких магічних вірувань і дійств), побуті (житло, предмети вжитку, харчування), сімейно-обрядових традиціях (народження, шлюб, поховання тощо), ремеслах, господарюванні і формах торгівлі (ярмарки, базари).

Ю. Герц проявляє сталий інтерес насамперед до стихії життя Верховини. Хустщина, Потисся стали його творчою лабораторією, допомогли сформувати основи власної образно-стильової системи. Своєрідно підсумував творчі пошуки митця Ф. Манайло, сказавши: «Юрку, ти не даремно жив у Хусті двадцять років. Почув дух Верховини. А це – найцінніше». Пророчі слова метра живопису справдилися з часом, коли вже в час незалежності України Ю. Герц відчув усю повноту творчої свободи.

У роки ж свого творчого становлення молодий художник змушений був заробляти на хліб, виконуючи у стилі соцреалізму й роботи монументального характеру в техніці сграфіто, мозаїці. Але кожну вільну годину віддає станковому живопису. Пейзажі, жанрові сценки з сільського життя, натюрморти, інтер'єри сільських хат – все це знаходить місце на його полотнах. Жодна виставка в Ужгороді не обходиться без його творів, деякі виставляють і в Києві. У 1960 році за рекомендаціями Ф. Манайла, В. Береца і В. Свиди молодого художника приймають у кандидати до Спілки художників. Окрилений, він продовжує активно працювати, але його інтерес до закарпатського патріархального життя насторожує організаторів художніх виставок, адже саме тоді починається наступ неосталіністів на мистецтво, у Москві М. Хрущов розганяє виставку молодих художників, у Києві громлять монументальні роботи Л. Семикіної, А. Горської, П. Заливахи. Ця хвиля не оминула й Закарпаття. На захист молодого Ю. Герца виступає сам Й. Бокшай, він просить продовжити кандидатський стаж для молодого митця, але пленум Спілки художників України у квітні 1964 року відрахувує Ю. Герца з кандидатів у члени Спілки, позаяк він «участия в республиканских выставках не принимал» [13, 21]. Так гоніння на художників, які сповідували українську національну культуру, докотилося й на Закарпаття.

У 1966 році Ю. Герц подає нову заяву про прийом у кандидати спілки. Рекомендують його В. Свида, сам послідовний прихильник народного мистецтва, В. Микита. Ф. Манайло у

своїй рекомендації толерантно зазначив, що Ю. Герц «не був переведений у члени спілки по причині ряду творчих та технологічних шукань», акцентує, що молодий художник шукає себе в галузі декоративного розпису, техніці сграфіто, мозаїці та вітражах, що і вплинуло на його «художньо-стильове письмо» [13, 24].

Отже, за визначенням Ф. Манайла, одного з навчителів майстра, уже в середині 60-х рр. минулого століття сформувалася художньо-образна система Ю. Герца.

Живописні полотна того часу «До світла» (1969), «Свято майки» (1965), «Вулиця в Хусті» (1961), «Ранок» (1964), «Хустський мотив» (1965), «На будові» (1962) засвідчили, що в українське мистецтво прийшов непересічний митець. У деяких пейзажах помічаємо мотив церкви як архітектурної і духовної домінанти села: «Спогади про минуле» (1968), «Моє рідне село» (1967), «Казка Верховини» (1967), «Закарпатська давнина» (1968), де зображено колочавську церкву св. Духа.

Уже згодом в одному з інтерв'ю художник скаже, що за зображення церкви його «доста критикувала партократія. Уявіть собі: я малюю село без церкви, як так? Мусить бути голова й ноги – це закономірне явище. Просто село без церкви мені тяжко уявити. Вона – як сонце: навколо неї у селі все крутиться... Церкву люблю, особливо дерев'яну. Вона дуже своєрідна у нашому краї...в тих церквах – народна творчість, фантазія. Вони прив'язані до природи... вони збудовані з любов'ю» [14, 12.]

У 1968 році в члени спілки його рекомендують поважні й авторитетні художники Г. Глюк, З. Шолтес, Е. Контратович. Цікаво, що в їх рекомендаціях нема й натяку на авторську манеру, стиль, закарпатську етнокультурну тематику опального претендента на вступ. Але і на цей раз Пленум спілки уздрів у творчості Ю. Герца несумісне з радянським живописом. Новий етап прийому розпочався наступного 1969 року з рекомендацій А. Кашшая, А. Коцки, А. Шепи. У лютому 1970 р. після десятилітнього несприймання його творчості Юрій Герц нарешті отримує квиток члена Спілки художників України.

Сімдесяті роки стали початком фігурального живопису Ю. Герца. Людська постать починає домінувати у його картинах, а пейзаж перетворюється у середовище перебування, підкреслює духовну ауру зображуваного.

Починається новий етап творчого визнання. Живописні полотна «Оновлена земля», «До молодої на весілля», «Танець молодої», «Верховинське весілля», «Свято на Верховині», «Вівчарі» продемонстрували сталий інтерес автора до того ж селянсько-патріархального буття. З іншого боку Ю. Герца цікавить історія народу («Боронявська трагедія» (1972). «Важкі роки» (1970), «Перемога» (1970). На виставках він демонструє картини, які до певної межі вписуються у «виставковий соцреалізм»: «Першотравень», «Першотравень у Хусті», «Колгоспне поле», «Наш мікрорайон». Герцівська палітра стає більш барвистою, в складових елементах композиції, як-от: дерева, хати, постаті людей, обриси гір, появляється певна довільність, рисунок твору умовний, скоріше визначає характер композиції, натомість починає домінувати впевнений чіткий мазок, удар пензля вирізняється динамічністю, він багатий на кольори і відтінки.

Своєрідним етапом у творчості Ю. Герца стала праця над панорамною картиною для обласного музею атеїзму «Релігійний відпуст у Мукачеві в 1929-1930 рр.» (1976), її розмір – 120 х 500 см. Художник зобразив багатолюдне дійство на фоні Мукачівського монастиря у день свята Святої Богородиці. У центрі картини група священиків, у лівій частині – прихожани з павісами і хрестами, у правій – сценки торгівлі медівниками, довкола монастиря нескінченні гурти паломників. Все це дійство, побачене ще малим хлопчиком, перенесено на полотно. Це не картина, яка засуджує релігійний обряд, а гімн великій духовній традиції, що плекала серця закарпатців вірою в силу самого Бога.

На жаль, тільки через десять років, коли прийде час горбачовської гласності, що принесла певну мистецьку свободу, релігійно-обрядова тематика зазвучить у творчості Ю. Герца на повен голос, вона складе вагомий напрямок у творчості майстра. Різдвяні коляди, Пасха, сільські церковні свята заполонять уяву митця. Полотна «Коляда на Верховині» (1997), «Різдвяна Верховина» (1999), «Карпатська святиня» (1999) «Свято Покрови» (2000), «Щедрий вечір» (2002), «Свято храму на Верховині» (1997) та ін. стануть окрасою усього українського мистецтва. Ця тема переплелася з темою народних свят, гулянь, відзначення весіль. «Я вважаю, – писав Ю. Герц, – що в святах люди виражають ставлення до тої землі, на якій ся родили. Святковий день вони чим тільки можуть прикрашають. І

бідна сім'я, і багата найліпше в себе оглядають. У народженні людини, у Різдві, у Великодні, у свальбі є святість. І церковне свято – свято, і весілля – свято. У вшиткому – святість. Та й у цій темі я себе вільно почуваю» [14, 6].

Недарма Ю. Герца часто називають майстром народного свята, карнавалу. У цьому його творче продовження живописної традиції Ф. Манайла і скульптурної тематики В. Свиди. Як зазначав В. Басараб, «традиційність у Юрія Герца одинакою мірою народна і мистецька. Від першого – щедрість колористичної палітри, заглибленість художника у земну, чуттєву красу, залюбленість у теплі, яскраві кольори, чи, зрештою, і гра на емоційність глядацького сприймання…народна культура малюнка – глибоко ментальна, і для правдивого таланту, який ставить вічні запитання про життя і долю» [15].

Юрій Герц зумів створити цілу епопею народного буття. У його творчості переплелись реальність і фантастична, аж до казкової, уява, сміх і сльози, радість і буяння життя. Ця подвижницька праця живописця була поцінована в 1994 році найвищою мистецькою відзнакою – Національною премією імені Т. Г. Шевченка.

Творчий шлях митця – це своєрідна парадигма невтомного пошуку свого творчого Я, що врешті вилилося у справді *герцівське письмо* – образно-хвилююче, яскраво-привабливе, справді глибинне відтворення буття у його духовно-матеріальному вимірі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Енциклопедія Закарпаття: визначні особи XX століття // І. В. Хланта Герц Юрій Дмитрович. – Ужгород: Ґражда, 2007. – С. 91.
2. *Синявська А.* Щедрі жнива Юрія Герца. // Культура і життя. – 1994. – № 11-12. – С. 6
3. *Приходько О.* Живописний енциклопедист рідного краю (Художник Юрій Герц) // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 1. – С. 44-45.
4. *Фединишинець В.* Краса єднає людей: Народні свята і обряди на полотах Юрія Герца. // Благовісник. – 1997. – № 6. – С. 4.
5. *Барбіл Б.* Святині – храми на полотнах шевченківського лауреата: Виставка Ю. Герца. // Срібна земля – фест. 1997. 15-21 травня. – С. 14.
6. *Мишанич В.* Сонце на кінчику пензля (Про художника Ю. Герца. //Ужгород, 2006, 3 червня. с. 12

7. *Кухта В.* Хорал віри і надії: Ю. Герцу – 60. // Карпатський край. – 1991. 12 березня.
8. *Рошко М.* Філософія краси і добра (Художник Закарпаття Ю. Герц) // Новини Закарпаття. 1995. 29 червня. – С. 6.
9. *Мартиненко В.* Барви завзяття і радості: Штрихи до портрета засл. Худ. України Ю. Герца. // Закарпатська правда. 1991. 27 лютого.
10. *Біксей Л.* Вступне слово // Барвиста Верховина. – Ужгород: Карпати, 2006.
11. *А. Изворин.* Сучасні руські художники. – Унгвар, 1943.
12. *Левчук Л.* Інтуїтивізм і питання художньої творчості. – К.: Мистецтво, 1969.
13. Архів Закарпатської організації НСХУ. Справа Юрія Дмитровича Герца.
14. *Фединишинець М.* Юрій Герц // Газ. Ужгород, 2008 р. 27 лютого.
15. *Басараб В.* Юрій Герц // Незамулене джерело. – Ужгород: Карпати, 2003.

ETHNOCULTURAL PARADIGM in Yuriy HERTZ' works

Petro HODANYCH,
candidate pedagogic Science, Associate of Transcarpathian Institute of Postgraduate Education

Annotation. *The article examines the process of thematic and artistic imagery system of famous Ukrainian painter, the Shevchenko Prize winner J. D. Hertz.*

Keywords: *Transcarpathian school of painting, etnocultural traditions of Transcarpathia, sixties in Ukrainian painting.*

ЖАНРОВИЙ ЖИВОПИС
У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ІЛЬКА

УДК 7.041.7(477.87)

Оксана ГАВРОШ,
викладач Закарпатського художнього інституту,
пошукувач кафедри «Історії та теорії мистецтва»
Львівської національної академії мистецтв

Анотація. *У статті зроблено спробу проаналізувати жанровий живопис у творчості Івана Ілька: простежити етапи, особливості тематики, трансформацію художньої мови та форми.*

Ключові слова: *жанровий живопис, традиція, народне мистецтво.*

Творчість Івана Ілька – яскравий приклад продовження філософії, традицій та художніх методів засновників закарпатської школи живопису Адальберта Ерделі, Йосипа Бокшая та Федора Манайла. Художник неодноразово звертається до зображення життя горян, фіксуючи звичаї та особливості верховинського побуту. У жанрових картинах крізь призму часу відтворено психологію закарпатського селянина, зміну світогляду в суперечливих умовах соціалістичної дійсності.

Народився художник у 1938 році – в переломний період історії Закарпаття. Повстання і окупація Карпатської України, панування Гортіївської Угорщини опосередковано вплинуло на формування світогляду художника. Саме в ці бурхливі часи формується вольовий характер митця.

Історія родини Івана Ілька та Василини Майор – батьків художника, чиї діди-прадіди були бокорашами – приклад традиційного селянського життя верховинців. Велика повінь 1910 року забрала майже всі родючі ґрунти. Батько, як і більшість чоловіків Закарпаття, змушений був виїхати на заробітки за кордон. 16 років Іван Ілько-старший провів на роботах у Франції, а перша свідома зустріч батька і сина відбулася лише після закінчення ІІ світової війни в 1945 році [1].

Життя на Верховині не приносило великих статків, попри те, що прадід та дід художника 36 років були «біровами» (старостами) села Дулово на Тячівщині [1]. Єдиний хлопець у родині (четверо інших дітей – дівчата) ще з дитинства був привчений

до непростої селянської роботи: пас ягнят, доглядав худобу. Ведення натурального господарства на селі, де постоли та гуні були не бутафорією, а звичним одягом, міцно вкарбувалося у свідомість художника. В подальшому це вплинуло на тематику його творів. Художник пригадує, як на вступні іспити до Ужгородського художнього-промислового училища в 1952 році прийшов босий, адже селяни влітку не носили черевиків, мав на собі широкі білі штані – традиційний одяг верховинців.

Сьогодні, згадуючи роки навчання в училищі, Іван Ілько згадує, який великий вплив на нього мало спілкування з Йосипом Бокшаєм та Федором Манайлом. Митці, формування яких відбулося в європейських мистецьких центрах, були не тільки майстрами-живописцями, а й особистостями, які згуртовували навколо себе інтелігенцію та молоді творчі сили. «Художник на Закарпатті завжди був постаттю, довкола якої гуртувалися інтелігенти. Це дійсно унікальне явище! Нові хвилі соцреалізму змінили роль художника в суспільстві. Ідеології потрібні були слуги системи!» – розповідає Іван Ілько [1].

Домінуючим жанром у творчості Івана Ілька відразу став пейзаж. Під впливом творчості Йосипа Бокшая, який ще з студентських років виходив із ним на пленери, в роботах сформувалися ті прийоми, які в подальшому вирізнятимуть його твори – прагнення піднятися над буденністю, узагальнення та виклад власних переживань та емоцій, викликаних поривом перебування в рідних Карпатах.

Якщо пейзаж у творчості художника став продовженням та трансформацією традицій закарпатської школи живопису, своєрідною поемою краси рідного краю, то жанровий живопис Івана Ілька – фіксація традиційної культури верховинців та власна модель її художнього трактування.

Світ жанрових картин Івана Ілька відтворює побут та звичаї Закарпаття. Дулово, рідне село художника, розташоване на Тячівщині – у найбільшому за територією районі в Україні в долині річки Тереблі, де переважало українське населення. На середину XIX століття «Географічний словник Угорщини» Елека Фийнєша зафіксував серед жителів Дулова 536 греко-католиків та лише 2 римо-католиків [2, 70].

Географічне розташування в південно-східній частині Закарпаття, перевага гірської поверхні, за винятком низин біля річок Тиси та Тереблі, позначилося на певних типах господарювання мешканців району: в гірський місцевості – скотарст-

во та лісове господарство, у низинах – землеробство. В Дулові, селі оточеному «дуже красивим лісом» [2, 70], основним заняття населення була заготівля лісу та землеробство.

Глибока любов і шана до природи та людей, відчуття приналежності до своєї землі визначили тематичне коло робіт художника. Вже в ранніх своїх творах Іван Ілько не просто копіює натуру (не суттєво, пейзаж це чи портрет), а передає враження від побаченого, синтезує реальність, спираючись на свої відчуття. У цьому прослідковується вплив ерделівського експресіонізму, панорамності композиції Й. Бокшая, монументальності мислення А. Борецького, тяжіння до узагальнень А. Шепи. Характерно, що при масштабності полотен художника людина завжди співіснує у гармонії з природою. Художника більше цікавить психологія праці, мить фіксації самого процесу, а не динаміка розгортання події.

Аналізуючи жанровий живопис художника, чітко прослідковуємо три етапи, співзвучні з життєвими колізіями митця.

Перший період охоплює 60-ті роки XX століття. Життєві обставини складаються так, що художник у 1957 році виїжджає з Ужгорода. Маючи роботу художника-оформлювача у філармонії та в театрі, митець втікає з міста, де пройшли студентські роки. Так він опинився у Міжгір'ї, де на той час ще не було електрики. Як згадує художник, це були одні з найщасливіших у його житті і творчості роки. «Я не думав, що дістану якісь схвальні оцінки. Мене це не хвилювало. У творчості намагався бути незалежним, робив те, що бачив і відчував», – згадує сьогодні художник [1].

У ці роки разом із викладачем, а згодом товаришем Антоном Шепою відкриває світ гірських сіл Річка та Тюшка, що на Міжгірщині. Художника полонили красою карпатські дивосвіти та щирість й відкритість його жителів.

Серед героїв жанрових картин 60-х років – мешканці Міжгірщини та рідної Тячівщини. Врешті і в українському живописі цього періоду поширюється «фольклорне» спрямування, яке доцільніше було б називати «етнографічним», адже митці спираються на відтворення матеріальної та художньої культури українців [3, 58]. Поруч із цим у живописі продовжує панувати тема героїчної боротьби народу. Попри це, етнографічне світовідчуття в недовгі часи хрущовської відлиги дозволило митцям поєднати в контексті одного твору народно-традиційнуі й універсальні засоби вражальності: все більшого поширення набу-

вають образи сучасників та образи природи в М. Глущенка, І. Бокшая, С. Шишка, Т. Яблонської, А. Шовкуненка, І.-В. Задорожного, А. Монастирського, В. Зарецького.

Реалістична школа, яка домінувала у творчій манері молодого І. Ілька, поступається у 60-ті роки місцем декоративності та узагальненню образів.

Героями Івана Ілька найчастіше були літні люди або діти. Як правило, люди старшого віку завжди були носіями знань у закарпатських родинах. Так, вихованням Івана Ілька займався дідусь по маминій лінії. Імовірно, як пам'ять про дитинство, головними персонажами жанрових робіт найчастіше стають саме дідусь із онуком: «Дідо з онукою» (1961), «Дід з онукою с. Річка» (1960), «Думи» (1965). Як правило, обличчя зберігають емоційний стан моделі: проступають риси споглядальності та емоційної напруги. Чіткими ребристими гранями художник створює крупні форми тіла, подеколи гіперболізує, але не ідеалізує їх. Крупномаштабність різко та гаряче відпрацьованих скульптурних форм контрастує з узагальненими аксесуарами фону. Національний одяг та тло виявляють талант колориста та стилізатора у художника.

У багатьох роботах наявний мотив самотності, який співзвучний із місцем художника в суспільстві 1960-х, а також перегукується із пошуками, думками та життєвою позицією Івана Ілька. «Верховинець» (1960), «Подайте» (1959), «Петро з Дулова» (1965), «Гуцул з коновкою» (1963) – психологічні жанрові портрети, що зі зростаючою силою відтворюють цікавість автора до людей, яких він зображає. Утікши з міста в світ гармонії та природи, в цих портретах художник шукає адекватність своїм новим думкам, спостереженням та почуттям. Художник прагне зафіксувати час через образи сучасників. Живописна структура цих робіт дуже зібрана та компактна.

«Ярина» (1968), «Ольга» (1965), «Труть коноплі», «В хаті» (1960), «Прядуть» (1959) – світ, що розкриває традиційні заняття жінок на Закарпатті. Показово, що в українських селах жінки не виконували фізично важких робіт: не орали, не косили, не заготовляли дров і лісу [4, 252]. Жіночі роботи були переважно пов'язані з хатою, садибою і городом. У жанрових творах Ілька зафіксовані роботи, пов'язані із традиційним домашнім господарством: прядіння, ткацтво, вишивка.

Герої цього періоду переконливо індивідуалізовані та майстерно узагальнені водночас. Це типізований образ сільської дівчини. Художник уникає надмірної деталізації, концентру-

ючи увагу глядача на розміреності протікання самого процесу. Він не ускладнює композиції. В пластично виразних крупних фігурах дівчат, чітко змодельованих формах схилених в задумі голів, в енергійно виліплених щільними мазками оголених руках бачимо архітектонічну складеність та гармонійність композицій. Мотиви повсякденного сільського життя підіймаються автором на рівень філософської осмисленості. Персонажі мають свій власний світ, відокремлений від реального, замкнений у колі традиційного сільського побуту.

Як правило, картини святково декоративні. В сміливих зіставленнях чистих кольорів художник майстерно розкриває безпосередні образи. Статичність композиції долається введенням етнографічних акцентів. Як правило, верховинці на картинах вдягнені в народні костюми, що засвідчує повільність соціалізації закарпатського села на початку 1960-х. У роботах цього періоду практично не помітно ознак часу.

Тема індустріального зростання Закарпаття в тематичних картинах сер. 1970-1980-х років – новий етап у творчості художника. Із 1972 року він знов оселився разом із родиною в Ужгороді [5, 10]. Позаду були роки вчителювання у Міжгір'ї (1957-1959), досвід роботи художником комбінату побутового обслуговування населення в Тячеві та старшим інженером із культури виробництва ДОКу в Тересві та художником-монументалістом у Києві [1]. В обласному центрі митця відразу призначили на відповідальну посаду – головою художньої ради у Художфонді. Згадуючи ці роки, художник наголошує, що так і не зміг вписатися в «систему», тож через два роки залишив «керівну» посаду [1].

У жанровому живописі цих років художником відображена тема праці, економічного зростання та індустріалізації Закарпаття. У творах особливо відчутний вплив монументального живопису, що досить інтенсивно розвивався на Закарпатті в 1960-70-х роках. Працюючи із 1966 року художником Закарпатських художньо-промислових майстерень, на середину 1970-х років художник міг похвалитися оформленням кількох значних об'єктів: будинку культури у Тячеві (1965-1966), мозаїчне оформлення санаторію «Прикарпаття» в Трускавці (1967-1968), монументальне оформлення автошляхів Хмельницьк-Шепетівка (1968), меморіальний пам'ятник оборони Севастополя «Дзот» (1970), будинок зв'язку у м. Тячів (1972), оформлення музею «Солерудник» у с. Солотвино (1973), мону-

ментальне оформлення турбази «Дельфін» у м. Євпаторія (1973), мозаїчне панно «До знань» у будинку Політосвіти в м. Ужгороді (1975) та ін.. Запозичуючи стилістичні риси монументального живопису, характер композиційних розв'язань, а іноді й метафоричність вислову, Іван Ілько досяг певної змістової та часової масштабності образу в станковому живописі.

На зміну безпосереднім та конкретним персонажам жанрових робіт 60-х років автор звертається до узагальнених народних образів. Художник знову виступає спостерігачем події, втілюючи на полотні послідовні фази цілого процесу. Переконливості та художньої виразності при цьому митець досягає не так сюжетною розповіддю, як загальним емоційно-ритмічним і колористичним ладом, у створенні якого велика роль відводиться пейзажеві, як правило, осінньому. На картинах «Труд» (1985), «Змагання лісорубів-2» (1985), «Урожай-2» (1982), «Збір яблук» (1983) помітний інтерес художника до розширення часового «психологічного» діапазону жанрової сцени, намагання багатогранного розкриття зображуваної події.

Попри те, що тематика творів є більш ідеологізованою у порівнянні з попереднім періодом, автор залишається правдивим у викладі своїх спостережень, уникаючи надмірного пафосу в передачі прогресу суспільного життя.

Серед робіт згадуваного періоду особливим ліризмом просякнута робота «Відпочинок» (1978). Горизонтальна композиція полотна обумовлена необхідністю розташувати всі взаємодіючі персонажі – розлогі фігури трьох дівчат у момент відпочинку. Зовнішній спокій і гармонійну рівновагу підтримують по-своєму урочисті та звабливі пози дівчат характерного українського типу. «Верховинські Мадонни» рівномірно заповнюють майже всю поверхню полотна, надаючи композиції стійкості і рівноваги.

Містко та лаконічно автор зумів виявити характер кожної героїні силуетом фігури, пози та жестом. Своєрідний рух по горизонталі зліва направо підтримують вибагливі хвилясті лінії фігур, продовжені горизонтальним рухом на задньому плані хаотично залишених мотик. У той же час «горизонталізм» не вичерпує композиційного стержня картини. Статичність композиції художник долає своєрідним рухом деяких її компонентів по діагоналі. Широкі неяскраві кольорові площини вносять в образ картини елемент звучної декоративності, що надає на перший погляд ординарній темі монументального зву-

чання. Це своєрідний гімн праці, де ідея благородного служіння рідній землі співвідноситься з метою творчості Івана Ілька.

В умовах відчутного ідеологічного диктату, заборон і застережень соціалістичного реалізму в деяких творах художник ніби навмисно збіднює свої можливості, впадаючи у схематизм зображень із його одноплановістю емоційної та психологічної характеристики людини. «Змагання лісорубів» (1985), «Труд» (1985), «Урожай» (1982) – узагальнені соціально-типові образи «героїв п'ятирічок» на фоні карпатських пейзажів, що вносять у твори безпосередність та простоту живого сприйняття життя героями

Період 2000-х – час певних підсумків. Відбулося загальне розчарування в соціалістичних ідеях, дискредитація офіційної ідеології постала як наслідок «дозованої» культури. Серед художників Закарпаття посилюється інтерес до традиційної культури, релігії, ідеалістичних немарксистських вчень. Художник допрацьовує багато картин, розпочатих ще в 60-х роках. Серед робіт панує жанр пейзажу: величні епічні композиції оспівують красу рідних Карпат. У жанровому живописі – це час повернення до образів, які хвилювали митця ще в юності. Серед тем – родинно-побутові звичаї закарпатців, календарно-обрядовий цикл та побут горян. У колоритних узагальнених постатях на повну силу оспівані різні грані народного характеру.

«Колядники» (2005), «Квітна неділя в Щербівці (2005), серія «Весілля» (1976-2005), «Крута гора» (2004), «Баба і коза Марька» (2003), «Верховинська осінь» (2004), «Салаш» (1999) – полотна, в основі яких життя верховинців, філософія їхнього побуту та праці. Поєднуючи погляд сучасника і оповідача-«казкаря», Іван Ілько – художник філософського типу мислення, як і його вчителі Федір Манайло та Антон Шепа, створює цілу галерею робіт, пройнятих думками і почуттями про долю рідної культури, збереження традицій, на яких виростав.

Позаду залишився світ індустріального міста з його нетрями та стресами. Художник повертається до теми «маленької людини» – звичайного селянина, який перебуває у реаліях глибинної культури села. Здається, що природа Карпат та її мешканці – єдина реальність, якій довіряє художник.

Фольклорна лінія, яка в тій чи іншій формі була присутня протягом усієї творчості художника, набуває в ці роки нової сили. Монументальність – традиційна риса художніх творів Ілька – розуміється ним не як комплекс формальних прийомів, а передусім як синтез великої, значної ідеї. Жанрові сцени при-

ваблюють своєю людяністю, щирістю та чуттєвістю. Сміливе і впевнене узагальнення форми, широкий пружний контур, відхід від зайвої конкретизації, яскравий звучний колорит – кращі риси художника, що вирізняють його творчу індивідуальність у жанровому живописі останніх двох десятиліть.

У часи дегуманізації мистецтва жанрові роботи Івана Ілька наповнені життєвою правдою. Вважаючи абстрактно-орнаментальне мистецтво сьогодення лише його імітацією, художник впевнено йде шляхом, де принципи декоративності, ясності форми та метафоричності є ознакою справжнього мистецтва. У постійному рефрені одних і тих же, на перший погляд, мотивів – поєднання раціонального з глибинним, архетиповим. У цьому особливість бачення світу художником, яке семантично пов'язане з прадитинством, де існуючий Всесвіт – велична природа та люди Карпат.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Іван Ілько.* Аудіозапис інтерв'ю (2011)
2. *Елек Фийнеш.* Географічний словник Угорщини (Опис населених пунктів Закарпаття середини XIX ст.) / Елек Фийнеш; перекл., упоряд. Йосипа Кобаля. – Ужгород: ТОВ «Іва», 2011. – 96 с.: іл.
3. *Димшиць Е.* Український живопис кінця 1950-х – початку 1990-х років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст./ Редкол: В. Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України: У 2 кн. – К.: Інтертехнологія, 2006. – Кн.2. – 656 с.: іл.
3. *Тиводар М. П.* Етнографія Закарпаття: Історико – етнографічний нарис. – Ужгород: Гражда, 2010. – 416 с. + 16 с кол. іл.
4. *Іван Ілько.* Живопис/ Автор вступної статті М. В. Приймич. – К.: Такі справи, 2008. – 256 с.

GENRE PAINTING IN THE WORKS OF IVAN ILKO

Oksana GAVROSH,
Lecture of Transcarpathian Art Institute, Ph. D. student Lviv National Academy of Arts, department «History and Theory of Art»

Annotation*. The article attempts to analyze the genre painting in the works of John Ilko, trace phases, especially of their subjects, transforming artistic language and form.*

Key words: *genre painting, tradition and folk arts.*

ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ АНДРУЩЕНКА ДРУГОЇ ПОЛ. XX – ПОЧ. XXI СТОЛІТТЯ

УДК 7.071.1 (477.83) «19/20»

Олена ЖЕРЕБЕЦЬКА
асист. кафедри книжкової графіки
та дизайну друкованої продукції УАД
м. Львів, Україна, katrin98-98@mail. ru

Анотація. *У статті розглядається творчість народного художника України Миколи Андрущенка, який зробив значний внесок у розвиток львівської малярської школи. Дається характеристика творів художника та аналізується його неповторна особистість, духовний світ та творче обдарування митця, дане від Бога, відшліфоване школою, середовищем – суспільним і природним, але завжди з глибоко індивідуальними проявами.*

Ключові слова: *Микола Андрущенко, експресивно-декоративна манера, народне мистецтво, полотно, образ.*

Мистецтво України другої половини двадцятого століття сьогодні стало цікавим для вивчення специфіки середовища, в умовах якого творили художники, в умовах якого вони зміцніли як видатні особистості. У Львові є багато достойних митців, творчість яких ще недостатньо висвітлена на нинішній час.

Творчість Миколи Андрущенка органічно ввійшла у львівське малярство. Приїхавши зі східноукраїнських земель до Львова, він сформувався тут як митець, міцно вріс корінням у прикарпатську землю, почув себе львівським художником, вихованцем місцевої художньої школи. Прекрасними вчителями Андрущенка були Карло Звіринський, Данило Довбошинський, Роман Сельський. Від них художник перейняв не лише досвід митця, а й здатність вирішувати кожен твір із позицій громадянина. Особливу роль у його становленні відіграло народне мистецтво України. При розгляді будь-якого (незалежно від жанру, форми, тематики) твору, ми відчуваємо вплив національних традицій. Цю особливість зауважили українські мистецтвознавці ще наприкінці 1960-х рр. А вже у 80-х Роман Яців стверджував, що полотна Андрущенка «…приваблюють увагу темпераментним письмом, різноколірністю образно-пла-

стичних розробок, а головним завжди залишається по-народному всеосяжне відчуття світу». [1].

Микола Андрущенко має великий творчий доробок, представлений сьогодні творами різних живописних жанрів, тем і образів. Він однаково вільно почуває себе в олійному малярстві, у малюванні на склі, у побутовій картині й натюрморті, пейзажі. «Мистець тонко відчуває потужну виражальну здатність і своєрідність темперного письма. Його сакральні мотиви сповнені глибоких знань біблійної історії і, водночас, постійно утверджують неперехідну актуальність її істин.» [2; 41]. Його роботи неодноразово привертали увагу на вітчизняних і зарубіжних виставках.

Микола Дмитрович Андрущенко народився 19 грудня 1935 року на Кіровоградщині, його дитинство минало в часи Другої світової війни. Смерть батька на фронті, побутові труднощі в п'ятидітній сім'ї були для хлопця суворим іспитом. У школі, під керівництвом самодіяльного художника Василя Семеновича Якуніна, виникло захоплення малюванням. Почалося здобування мистецької професії: спочатку юнак закінчив Дніпропетровське художнє училище, працював учителем малювання і креслення в середній школі в П'ятихатках, потім вступив до художнього інституту у Львові (тепер Львівська національна академія мистецтв). У голодні післявоєнні роки без жодної фінансової підтримки це було серйозним випробуванням не стільки таланту, скільки характеру і моральних якостей.

Життєвий вишкіл знадобився Миколі Андрущенку після завершення навчання, коли він очолив бригаду монументального живопису Львівського художньо-виробничого комбінату. Енергії вистачало не тільки на монументальні панно, що виконувалися на державне замовлення, але й на власне станкове малярство, куди художник день за днем, рік за роком вкладав свої емоції, враження, досвід розуму і серця. Його полотна можна гортати, як біографію художника і країни. Кожна фактура – вистраждана, кожне полотно – ніби часточка розповіді про країну з її історією, з долею людей, що тут живуть, бо прожита минувшина і сьогочасність в однаковій мірі хвилюють художника, розкриваючи перед ним пласти історії, подій, діяння людей [3].

Куди б його не занесла доля, де б він не бував: на кримському узбережжі, у мальовничих вінницьких селах чи різно-

барвних Карпатах – «Хата в Білгород-Дністровському» (1970), «Старий будинок. Алушта» (1973), «Крим. Ялта» (1965).

Митцю властива експресивно-декоративна манера. Передусім це проявляється в емоційності кожного твору, монументальному трактуванні образів, вникненні вглиб теми через експресію кольору, динаміку ліній, в умілому використанні народних декоративних прийомів. Зокрема, можемо це бачити в таких роботах, як «Натюрморт з цибулею» (1966), «Натюрморт з розп'яттям» (1969), «Чернігівські глеки» (1966), «Натюрморт з червоною драперією» (2007). Тему натюрморту можна виділити окремо, тут художник має свої уподобання, свій світ, притаманний тільки йому. Він малює натюрморт невипадково, кожна річ у ньому вимагає свого ставлення, у митця своє бачення всього, що його оточує.

Композиційною основою пейзажів, натюрмортів стають прості натурні мотиви, які в процесі творчого переосмислення набирають нових образних звучань: «Натюрморт на підставці» (1999), «Натюрморт з гарбузами» (2001), «Карпатський краєвид». Для вирішення образних завдань М. Андрущенко застосовує комплекс виражальних засобів, які в його творах підлягають повній трансформації. Умовно-декоративна побудова ранніх картин (перегук із монументальним живописом) поступово ускладнюється у природу таких засобів як лінія, пластика, колорит, фактура. Картини, створені пензлем художника-патріота, стають історичними документами, які глибоко висвітлюють всі зміни в житті його народу [4]. «На роботах дуже важко ставити підпис, тобто вважати їх завершеними», – каже художник, а тому повертається час від часу до тем, над якими вже колись працював.

Важливе місце в творчості Андрущенка займає портретний жанр. Митець проникається внутрішнім теплом портретованого, задумується над кожним його жестом, мімікою. Ці деталі стають основними виразниками психологічної суті моделі [5]. Розглядаючи полотна, де зображені прості українські жінки («Соняшники», «Молода вчителька»), ніби зустрічаєшся поглядом з рідною матір'ю – доброю, чуйною. Легка втома на обличчі поєднується зі щасливою усмішкою. На полотні «Сестри» зображено трьох бабусь. Їх портрети завдяки простоті живописного та психологічного трактування сприймаються монументально. Фронтальні, майже симетричні постави фігур підказали митцю необхідність максимально спростити й інші

малярські прийоми: великою декоративною плямою вирішене тло, стилізовано складки сорочок, основне емоційне навантаження несуть обличчя і мозолясті руки. Три сестри прожили довге й нелегке життя, але художник вдало передав відчуття, що воно було щасливим.

Важливою рисою багатьох полотен М. Андрущенка є лаконізм художньої мови. Мистецтвознавець В. Рубан, аналізуючи портрети, написані Андрущенком, слушно зауважує, що у виразі обличчя, в чергуванні густих, соковитих кольорів ми відчуваємо натуру художника – поетичну, зі складним духовним світом [6]. Митець інколи розширює рамки портретного жанру, застосовуючи композиційні прийоми портрету-картини, це бачимо в полотнах «Бабуся Килина», «Музикант-жебрак», «Бабця», «П'яничка»... В цих образах втілено змістовий багаж життєвих роздумів художника, це оповіді про нелегку долю та витривалість людини. Про складне минуле нагадують зморшки на обличчях, характерні руки, складки одягу – усе в цілісній єдності.

Кожного року 19 грудня, на свято Св. Миколая, Микола Андрущенко бере пензля і малює власний портрет. І так від юності до тепер. У цих автопортретах видно весь життєвий і творчий шлях митця, від реалістично-романтичних юнацьких часів до зрілих творів останніх років.

Наполегливість – риса, притаманна М. Андрущенку. Методично, через постійні зарисовки, етюди, спостереження, пошук проходить шлях до кожного станкового чи монументального твору. У митця завжди при собі є маленький блокнот, який кожного дня поповнюється портретними, композиційними начерками. «Коли починаю працювати над новим твором, то ніби вже вкотре йду в перший клас», – любить повторювати художник.

Андрущенко – це діючий вулкан, він експериментує, цікавиться графікою, ліноритом, екслібрисом. Один із його екслібрисів розміщено на обкладинці книги «Український екслібрис», виданої у Нью-Йорку в 1970-х роках. Його роботи зберігаються в багатьох музеях нашої країни і світу. Він створив багато монументальних розписів, мозаїк у Криму, Молдавії, на Північному Кавказі. Мозаїкою та розписами прикрашено багато автобусних станцій області. А Микола Андрущенко й тепер у постійному творчому пошуку.

З творчою активністю митця нерозривно пов'язана його педагогічна діяльність. Народний художник України викладає на кафедрі монументального живопису у Львівській академії мистецтв з 1991 року. Студенти Миколи Андрущенка (українські, а також іноземці) мають прекрасний приклад невтомної праці, принципового, вимогливого ставлення митця до себе і, зрозуміло, до інших. Він заряджає їх власним оптимізмом, енергією, вчить умілому використанно народних прийомів у сучасних формах. Творча і громадська діяльність Миколи Дмитровича Андрущенка займає помітне місце у мистецькому житті Львова і потребує подальших досліджень та аналізу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Яців Р. М. Микола Андрущенко.* Живопис // Каталог. – Львів: Облполіграфвидав, 1985.
2. *Голод І. Микола та Оксана Андрущенки* // Образотворче мистецтво. – Львів: Афіша, 2000. – Ч. 3-4. – С. 41-43.
3. Подарунок на Миколая. Микола Андрущенко // Каталог. – Львів, 2009.
4. *Харчук Н.* Немеркнуча краса натюрморту // Київ. – К.: Радянський письменник, 1983. – № 9. – 176 с.
5. *Яців Р. М.* Праця з піснею поєдналась… // Жовтень. – Львів: Каменяр, 1982. – № 10. – С. 130-131.
6. *Верба И.* Республиканская выставка в Киеве // Искусство. – М.: Искусство, 1970. – № 7. – 73 с.

CREATIVITY MYKOLA ANDRUSHCHENKO SECOND HALF. XX – EARLY. XXI CENTURY

Olena ZHEREBETSKA,
assistant professor of book graphics and design of printed materials of the Ukrainian Academy of Printing, Lviv, Ukraine

Annotation. *The article deals with works of folk artist Mykola Andrushchenko, who made an outstanding contribution to the development of the Lvivschool of painting. We give a description of the artist's works and analyzes the uniquepersonality, his inner world and the creative talent given by God, sharpened schoolenvironment – the social and natural, but always deeply individual.*

Key words: *Mykola Andrushchenko, expressive and decorative manner, folk art, canvas, image.*

II. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

ХРИСТИЯНСЬКЕ САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ПІДХОДІВ

УДК 7.046:246

Тарас ЛЕСІВ

Анотація. *Стаття присвячена теоретичним та методологічним проблемам християнського сакрального мистецтва. Основна увага акцентується на міждисциплінарних підходах вивчення творів іконопису.*

Ключові слова: *сакральне мистецтво, іконопис, теорія, методологія.*

Потреба збагачення і оновлення спектру дослідницьких методів є одним із ключових завдань на сьогодні в процесі розвитку вітчизняної науки. Так, у сфері гуманітарних наук цій проблемі надається значна увага. Причиною актуалізації теоретико-методологічних проблем у цій сфері людського пізнання є, насамперед, докорінні суспільні зміни останніх десятиліть. З цього приводу відомий український культурний діяч академік Іван Дзюба зауважує: «…наші гуманітарні науки опиняються перед труднощами не тільки об'єктивного, а й суб'єктивного характеру, пов'язаними із застарілістю своєї інституційної, інструментальної, методологічної бази» [8; 678]. Це, на його думку, пов'язано з запозиченнями або опануванням західних методологій, що, зрештою, природно зумовлено десятиліттями ізоляції від світових культурних процесів.

Аналіз тих методологічних підходів, які застосовується нині, зокрема при дослідженні християнського сакрального мистецтва, відзначаються своєю різноаспектністю. Ми зіштовхуємось тут із великою кількістю теорій, які протягом XX століття мали місце в сфері гуманітарних наук. Хоча кожен із цих авторів заявляє про свою істинність у підходах до мистецтва, насправді ми маємо справу з різними парадигмами ідей.

У контексті історичного огляду методології дослідження українського сакрального мистецтва, (архітектура, монументальний живопис, іконопис, скульптура, предмети декоратив-

но – прикладного мистецтва) окреслюється поступова зміна комплексу методів його аналізу, що на сьогодні дозволяє говорити про загальну цілісну картину. Так, із 70-х рр. XX ст. вивчення сакрального мистецтва вийшло на якісно новий рівень за обсягом і глибиною наукового аналізу досліджуваного матеріалу. Стилістичний напрям досліджень, який домінував до цього, збагатився компаративним (порівняльним) методом, а також зверненням до проблем іконографії [6; 11]. Ці підходи привернули увагу багатьох мистецтвознавців: П. Жолтовського, В. Свенціцьку, Г. Логвина, Л. Міляєву, патріарха Димитрія (Ярему), В. Овсійчука, Д. Крвавича, В. Отковича, Т. Кару-Васильєву, В. Стасенка, В. Жишковича та ін.

Праці вищезгаданих науковців дають усі підстави стверджувати, що розглядати сакральне мистецтво слід не тільки як вузьку сферу мистецтвознавчого аналізу, а в більш широкому значенні. Тут йде мова про такий принцип підходу до аналізу сакрального мистецтва, при якому застосовується широкий комплекс гуманітарних дисциплін, що дає можливість реконструювати художньо-естетичний світогляд тієї епохи, мистецтво якої вивчається. Звісно, що цей вищезазначений аспект дослідження є визначальним у процесі пізнання, але розгляд мистецтва передбачає також й індивідуальний підхід у визначенні «ідентичності твору». А це, на думку провідного герменевтика XX ст. Ганса-Ґеорга Ґадамера, «гарантується не якимось класичним чи формалістичними визначеннями, а забезпечується в єдиний спосіб, а саме в той, що ми розглядаємо побудову твору як завдання, що стосується нас самих» [7; 75]. При такому підході в розумінні мистецтвознавства (з його теорією, історією й критикою) можна віднести ще й широку сферу знань, якою володіє богослов'я ікони: іконологія, релігійна естетика, філософія мистецтва, семіотика та інші дисципліни, сферою зацікавлення яких є проблеми християнського сакрального мистецтва. У цьому значенні методологія, як зазначає сучасний польський науковець Едвард Касперський, «…має пограничний та інтердисциплінарний характер, адже цікавиться методами, якими послуговуються зазвичай дисципліни, інші ніж вона сама» [13; 29].

Таким чином, методологія становить поле загального міркування щодо методів. Головна мета, яку переслідує автор цієї статті (Л. Т.), – це огляд тих сфер гуманітарного знання, які займаються проблемами дослідження сакрального мистецтва і

виходять за межі вузько традиційних мистецтвознавчих підходів. Для цього ми виокремимо ряд дисциплін, а саме : богослов'я ікони, семіотику, іконологію та естетику неотомізму. Принагідно зауважимо, що цей огляд має еклектичний і вибірковий характер.

Богослов'я ікони.

Вважається, що богослов'я ікони як самостійна богословська дисципліна сформувалася порівняно недавно, однак незаперечним є той факт, що філософсько-естетичне осмислення ікони сягає ще перших віків формування християнства.[1]

Творчість Леоніда Успенського (сер. XX ст.), професора іконології Богословського інституту святого Діонісія в Парижі, відомого іконописця і дослідника ікони, займає, без сумніву, центральне місце в руслі розвитку як мистецтвознавчої, так і релігійно-філософської думки. Дослідник чітко усвідомив, що єдино правильним способом дослідження сакрального мистецтва є увага до загалом очевидного факту: «Ні зрозуміти, ні пояснити церковне мистецтво поза Церквою і її життям неможливо» [17; 9].

Книга Л. А. Успенского «Богослов'я ікони Православної Церкви» є спробою зрозуміти і показати еволюцію сакрального мистецтва, виявити її зміст в історичній перспективі від зародження церковного мистецтва в катакомбах перших століть до сучасного його стану і навіть заглянути далі – угледіти майбутню долю сакрального мистецтва. Чітко розмежовуючи історію церковного мистецтва і богослов'я, Л. Успенсякий зробив важливе відкриття про взаємозв'язок іконографії і християнської літургіки.

Розкрити суть сакрального мистецтва як духовного явища, що глибоко закорінене в християнському, біблійному світогляді, показати нерозривний зв'язок із догматичною і богословською творчістю, літургійним життям Церкви – це ті основні завдання, які переслідує богослов'я ікони [20].

---

[1] Повноцінно вчення про ікону сформувалось після Сьомого Вселенського собору (843 р.), у працях визначних християнських богословів Івана Дамаскина, Теодора Студита, патріарха Никифора. На основі багатовікової традиції (християнської і неоплатонічної, насамперед) християнські мислителі обґрунтовують розуміння природи і духовне значення християнського образу [5].

Так, дослідження сакрального мистецтва в літургійному контексті вивело науку про церковне мистецтво на якісно новий рівень, що фактично визначає сучасні методологічні підходи в українському та зарубіжному мистецтвознавстві. Принагідно варто відзначити здобутки українських науковців у контексті пізнання літургійного значення сакрального мистецтва. Вагомою в цьому значенні є праця «Оповідь про ікону» львівських мистецтвознавців Володимира Овсійчука і Дмитра Крвавича. Богословське значення іконографії та її роль у літургійному житті Церкви висвітлено в працях Якова Креховецького, о. І. Музички, о. П. Павлика, С. Гординського, О. Сидора, Р. Василика та ін.

Семіотика ікони.

Провідний семіотик сучасності італійський науковець і письменник Умберто Еко визначає предмет семіотики в такий спосіб: «…вона досліджує всі культурні явища таким чином, ніби вони є системами знаків, припускаючи, що всі явища культури є системою знаків, а відтак і феноменами комунікації» [11; 43]. Категорії знака і значення складають у семіотиці базову концептуальну діаду. Для сучасної семіотики знаки і значення є певними універсаліями. У процесі становлення семіотики виникло кілька проблемних сфер: 1) прагматика, яка вивчає взаємовідношення людини зі знаками; 2) семантика, предметом якої є відношення між знаком і значенням; 3) синтаксис, який вивчає взаємодію знаків зі знаками [3; 316-332].

Хоча інтенсивний розвиток семіотики припадає на XX століття,[1] її релігійно-естетичний зміст був оформлений ще в працях Отців церкви.[2]

---

[1] Сучасна семіотика отримала початкові імпульси в працях американського філософа Чарльза Пірса (1839-1914) і швейцарського філолога і антрополога Фердінанда де Соссюра (1857-1913), які досліджували природу знаку та мови, в результаті чого виникла ідея дисципліни, що вивчає всі знакові системи. Їхніми послідовниками в XX столітті стали Ролан Барт, Роман Якобсон, Юрій Лотман, В'ячеслав Іванов, Умберто Еко, Борис Успенський, Юлія Кристева та ін.

[2] Так блаженний Августин усвідомлював трудність розмежування речей і знаків. З одного боку, ми можемо пізнавати речі і говорити про речі тільки за допомогою знаків, замінюючи речі їх позначеннями. З іншого боку, те, що зазвичай використовується як знак, у деяких ситуаціях може сприйматися (і використовуватися) як проста річ [3].

Вивчення культури (в тому числі й релігійної) в семіотиці супроводжується поняттям «тексту»[1], що складається зі знаків і саме від них залежить розуміння міфів, обрядів та інших релігійних текстів. Методологія семіотики в дослідженнях сакрального мистецтва викладена в праці «Семіотика мистецтва» одного з представників тартусько-московської семіотичної школи Бориса Успенського. Дослідник стверджує, що семіотичний підхід зовсім не є нав'язаним ззовні (методом дослідження), але внутрішньо властивим іконописному твору. В розділі «Семіотика ікони» автором вищезгаданої праці детально описані підходи до вивчення іконографічного твору через його «дешифрування». Зокрема, дослідник наголошує, що «система побудови зображення, властива живописному твору, може досліджуватися на різних рівнях – з урахуванням як специфіки об'єктів, що зображаються, тобто їх семантики, так і специфіки самих засобів зображення» [18; 229].

Іконологія.

Християнська іконологія, на відміну від іконологічного методу в дослідженні мистецтва, яку свого часу запропонував німецький теоретик мистецтва Ервін Пановський, має ряд суттєвих відмінностей. Так, російський дослідник західного мистецтвознавства XX століття Віктор Арсланов характеризує специфіку іконології Пановського, виділяючи при цьому три етапи аналізу мистецького твору. Перший – чуттєве сприйняття зображення, другий – історико-літературне тлумачення сюжету, і, нарешті, третій – власне іконологічне дослідження, що виявляється як результат «синтетичної інтуїції» [1; 147]. Цей другий етап тлумачення твору, який пропонує Е. Пановський, і визначає специфіку християнської іконології. Однак на цьому шляху іконологія в християнському розумінні є окремою саморегулюючою наукою. Під терміном іконологія

[1] Поняття «текст» було введено Олександром Пятигорським (1962р.). Текст в семіотиці розуміється як спосіб вивчення культури. При цьому тексти можуть бути як вербальні, так і не вербальні. (Див. Пятигорський А. М. Избраные труды. – М.: Языки славянской культуры, 2005 – 590 с.). Слід зауважити, що ще в середньовіччі розвинулась теорія алегорії, яка утвердила можливість прочитати Святе Письмо (а пізніше й поезію, образотворче мистецтво) не тільки в їх дослівному значенні, а також і в трьох інших значеннях: моральному, алегоричному та містичному [10]

християнська естетика розуміє вчення про ікону, а точніше про церковний образ. За визначенням угорського іконолога Валерія Лєпахіна «іконологія займається богослов'ям образу» [21; 129]. Іконологія базується на вченні про Сина як Образ Отця, оскільки Друга Особа Пресвятої Трійці не тільки Син Божий і Логос, але і «Образ Бога невидимого» (2 Кор. 4,4). Таким чином, іконологія зближається з христологією, пневматологією і тріадологією. Предмет іконології базується, насамперед, на проблемі іконографії. Метод християнської іконології передбачає «живе, соборне, церковно-благодатне вдивляння в образи сотвореного світу і усвідомлення їх як ікон Трійці і Христа, а також визначення того, наскільки ці образи відповідають чи не відповідають вищим Першообразам» [12].

Однак для історика мистецтва, який звертається до проблем образу (іконології), важливим є не стільки аналіз тих глибоких пластів духовного змісту, скільки реконструкція духовної атмосфери, при якій той чи інший сакральний твір був створений. З цього приводу сучасний німецький мистецтвознавець Ганс Бельтінґ влучно зауважує, що «Образи стають предметом дослідження істориків мистецтва тільки тоді, коли їх починають збирати як твори живопису і розглядати згідно з правилами мистецтва» [4; 15].

В останні десятиліття в українській мистецтвознавчій думці доволі часто з'являються дослідження, пов'язані з проблемами опрацюванням теорії образу в сакральному мистецтві. Тут варто відзначити праці Д. Степовика, В. Жишковича, В. Стасенка, Т. Кара-Васильєвої та ін.

Релігійно-естетичний підхід у дослідженні сакрального мистецтва. Естетика неотомізму.

Неотомістська інтерпретація культури тісно пов'язана з адаптацією християнської релігії в католицькій церкві до існуючих соціальних реалій XX століття. Так, реакцією на авангардні форми в образотворчому мистецтві та їх застосування в оздобленні християнських храмів стала енцикліка папи Пія XII «Mediator Dei» («Посередник Господа») (1947р.), у якій папа заборонив використовувати в храмах образи, що не будять в тих, котрі моляться, релігійного благочестя, і разом із тим, прагнучи піти назустріч новим пошукам у сучасному мистецтві, радив керуватись вимогами християнського вчення, а не особистими думками і смаками художників. В енцикліці за-

фіксовано, що сучасному мистецтву «…слід надати свободи у відповідному й благоговійному служінні церкві та священним ритуалам за умови, що вони збережуть рівновагу між стилями, не схиляючись ані до надмірного реалізму, ані до надмірної «символіки» [22]. Саме проблеми, пов'язані з розвитком релігійного мистецтва в XX столітті, стали предметом особливої зацікавленості чільних представників неотомізму Жака Марітена та Етьєна Жільсона. В працях естетиків-неотомістів дається не тільки коментар до естетичних положень Томи Аквінського, у них дуже виразно виявляється прагнення інтерпретувати сучасне мистецтво й естетику в християнському дусі. Тут можна скористатися висновками Сергія Аверенцева, який вважав, що неотомісти бачили свій обов'язок в «систематичному і рішучому застосуванні томістської доктрини як своєрідного механізму думки до актуальних проблем століття» [2].

Принцип символічності та нематеріальності – основний у неотомістській філософії [9; 330]. Так, на думку Ж. Марітена, релігійне мистецтво виражає божественну істину в чистому вигляді, тим самим воно знаходиться в абсолютній залежності від теологічної мудрості. Зокрема, філософ підкреслює, що «у знаках, які воно репрезентує (мистецтво – Л. Т.) нашим очам, виявляється щось, що нескінченно переважає все наше світське мистецтво, сама божественна Істина, скарб світла, куплений для нас кров'ю Христа» [14; 537]. Філософ-неотоміст гостро піддає критиці теорію «мистецтва заради мистецтва». Для нього таке мистецтво ігнорує світ моралі і права людського життя» [15; 178]. Мистецтво, насамперед, є потенцією практичного інтелекту. Апелюючи до історії мистецтв, мислитель обґрунтовує думку про те, що всі великі художники творили не заради мистецтва, а завжди в центрі їхньої уваги була доля людства. Цим самим він доводить тезу про «відповідальність художника».

Насамкінець висловимо думку, що застосування вищенаведених підходів (безпосередньо чи опосередковано) в осмисленні християнського сакрального мистецтва може по-різному інтегруватись у мистецтвознавчу думку. Однак на цьому шляху важливо не втратити «діалогу» з традиціями наших попередників. І в цьому контексті нам видається слушною думка видатного історика української філософії Дмитра Чижевського, який свого часу в статті «Про початки і кінці нових ідеологічних епох», обґрунтовуючи існування «традиції» як однієї з най-

рельєфніших рис розвитку культурного життя, відзначає, що саме традиція «несе духовний зміст попередньої доби далі, спочатку як ціле, пізніше – окремі лише елементи, що помалу перетворюються, переробляються, переплавляються і дістають нове оформлення або й змінюються іншими, «новими» [19; 18].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арсланов В. Г.* Западное искусствознание XX века / Арсланов В. Г. – М.: Академический Проект; Традиция, 2005. – 864 с. – («Summa»).
2. *Аверенцев С.* Между средневековой философией и современной реальностью [Электронный ресурс] / Аверенцев С. – Режим доступа: URL: http://www. gumer. info/bibliotek_Buks /Literat/aver/sred_fil. php
3. *Бачинин В. А.* Введение в христианскую эстетику / Бачинин В. А. – Спб.: Христианское общество «Библия для всех», 2005. – 376 с.
4. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. / Бельтинг Х.; пер. с немец. К. А. Пиганович – М.: Прогресс – традиция, 2002. – 752 с.
5. *Бычков В.* Малая история византийской эстетики / Бычков В. – К.: Путь к истине, 1991– 498 с.
6. *Гречанівська П. Е.* Теоретико – методологічні засади дослідження українського народного сакрального мистецтва. // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: [щоквартальний науковий журнал / ред. колегія Чернець В. Г., Бітаєв В. А., Антонюк О. В. та ін.] – Ч. 1 – К.: «Міленіум», 2005 – 134 с.
7. *Ґадемер Г.* – Ґ. Герменевтика і поетика [Вибрані твори] / Ґадемер Г. – Ґ.; пер. з нім. – К.: «Юніверс», 2001. – 288 с.
8. *Дзюба І. М.* З криниці літ: [У 3 т.] / Дзюба І. М. – Т. 2 – К.: Вид. дім «Києво – Могилянська академія», 2006 – 977 с.
9. *Долгов К. М.* От Киркегора до Камю / Долгов К. М. – М.: Искусство, 1991 – 399 с.
10. *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Еко У.; пер. з англійської Мар'яни Гірняк – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
11. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Эко У.; пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – Спб.: «Симпозиум», 2006. – С. 43.
12. *Капитанчук В.* Православная иконология [Электронный ресурс] / Капитанчук В. – Режим доступа: URL: http://www. - ikonolog. narod. ru/0. htm

13. *Касперський Е.* Література. Теорія. Методологія // Література. Теорія. Методологія: [збірник статей / пер. з польськ. С. Яковенка / упор. і наук. ред. Д. Уліцької]; – К.: Вид. дім «Києво – Могилянська академія», 2006. – 543 с.
14. *Маритен Ж.* Избранное: Величие и нищета метафизики / Маритен Ж. ; пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 608 с. (Серия «Книга света»).
15. *Маритен Ж.* Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе [антология / состав. Р. А Гальцева / перев. И приме. С. С. Аверенцев, В. В. Бибихин, С. Л. Воробьев и др.] – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.
16. *Пятигорський А. М.* Избраные труды. / Пятигорський А. М. – М.: Языки славянской культуры, 2005 – 590 с.
17. *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви / Успенский Л. А.; – М.: ДАРЪ, 2007. – 480 с.
18. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. / Успенский Б. А. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 384 с.
19. *Чижевський Д.* Філософські твори: у 4-х тт. / Чижевський Д.; під заг. ред. В. Лісового – Т. 2. – К.: Смолоскип, 2005. – 264 с.
20. *Языкова И. К.* Богословие иконы: Учебное пособие / Языкова И. К. – М.: изд – во Общедоступного Православного Университета, 1995. – 212 с.
21. Икона и образ иконичность и словесность: [сборник статей / под ред. В. В. Лепахина]; – М.: «Паломник», 2007. – 368 с.
22. Mediator Dei, Encyclical Of Pope Pius XII On The Sacred Liturgy To The Venerable Brethren, ThePatriarchs, Primates, Archbishops, Bishops, And Other Ordinaries in Peace Communion With The Apostolicsee. [Electronic Resource] / Pope Pius XII – Mode of access: URL: http://www. vatican. va/holy_father/ pius_xii/encyclicals/documents/hf_p – ii_enc_20111947_mediator – dei_en. html#top

INTERDISCIPLINARY APPROACHES TO THE STUDY OF CHRISTIAN SACRAL ART

Taras LESIV

Annotation. *This article addresses theoretical and methodological problems connected with the study of sacral art, focusing on the interdisciplinary approaches to the analysis of art works.*

Keywords: *sacred painting, iconography, theory, methodology.*

ТВОРЧІСТЬ ЙОСИПА БОКШАЯ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА 1920-30-х РОКІВ НА ЗАКАРПАТТІ

УДК 75.03 (477.87) «19»

Михайло ПРИЙМИЧ,
кандидат мистецтвознавства,
Закарпатський художній інститут
Ужгород, Україна

Анотація. *У статті йдеться про особливості розвитку сакрального мистецтва на Закарпатті та роль Йосипа Бокшая в його формуванні на початку XX ст. Розглядаються можливі впливи, які спричинили зростання площинності та декоративності візантизуючих мотивів. Робиться припущення, що ці ідеї було сприйнято художником під час перебування в російському полоні, зокрема на території України. Аналізуються твори та життєва позиція художника, що опосередковано може свідчити про захоплення українським національним романтизмом.*

Ключові слова: *живопис, Закарпаття, національна традиція, романтизм.*

Розвиток національної самосвідомості українського населення Закарпаття проходив у певній ізольованості. З одного боку культурна окремість українського населення в Угорському королівстві була зумовлена особливостями церковного обряду, з іншого – Карпатами, перепоною з близьким культурним середовищем Галичини. Разом із тим географічна віддаленість від головних культурних центрів зумовила як економічне відставання краю, так і процеси самоусвідомлення. І хоча ідеї романтизму та просвітництва серед руського духовенства Закарпаття стали популярними ще наприкінці XVIII ст., особливо завдяки діяльності єпископа Андрія Бачинського, млявість подальших культурних процесів зумовили незавершеність національної самоідентифікації як селянського загалу, так і освіченої частини населення. Тому тільки у 1920-30-х роках ці процеси остаточно завершилися проголошенням власної державності. Через це ідеї романтизму з особливим ставленням до національної історії, що часто проявилося у її ідеалізації, набули нової актуальності на Закарпатті початку XX ст.

Із цієї причини виглядає цікавим феномен національного романтизму у творчості визначного закарпатського живописця Йосипа Бокшая. Творчість цього художника добре відома українському мистецькому загалу, а його полотна сьогодні викликають велику зацікавленість на ринку творів мистецтва та серед дослідників живопису Закарпаття першої половини XX ст. Творчість Йосипа Бокшая 1920-1930-х років ще чекає ґрунтовного дослідження, зокрема особливої уваги заслуговує його сакральний живопис, який у Мукачівській єпархії мав довгу традицію, започатковану визначним закарпатським монументалістом Фердинандом Видрою (1815-1879) і розвинуту Ігнатієм Рошковичем (1854-1915) та Юлієм Вірагом (1880-1949) [3]. Значною мірою саме ці визначні художники вплинули на те, що у творчості Бокшая проявлялися впливи барокової ілюзорності та емоційності. Цьому також сприяло захоплення молодого художника монументальним живописом визначного італійського майстра Джовані Батіста Тьєполо [4, 25]. Тож не випадково, створюючи величну композицію в Ужгородському кафедральному соборі «Воздвиження чесного животворящого Хреста» (1938), він орієнтується на зразки італійського барокового живопису.

Поряд із увагою до барокового малярста у творчості Бокшая зауважуємо також пошуки нової мистецької мови, яка була органічно пов'язана зі зростанням уваги інтелігенції краю до історичних, культурних та церковних витоків народу на південних схилах Карпат. Тому у творчості митця поряд із радісною, по-бароковому піднесеною поліхромією помічаємо візантійський декоративізм, на що дослідниками зверталося значно менше уваги. Ці візантизуючі мотиви у церковних творах частково переплетені з елементами сецесійної естетики. Отже, якщо бароко було відоме художнику з дитинства через розписи в закарпатських церквах, то поява візантизуючих мотивів у композиціях майстра залишається не до кінця з'ясованим явищем.

Присутність нових для тогочасного Закарпаття мотивів у творчості Бокшая зауважуємо вже у другій половині 1920-х років. Можна припустити, що східна декоративність стала відомою молодому художнику ще під час навчання у Королівському інституті в Будапешті, адже в цю пору в Австро-Угорській імперії були живими ідеї сецесії. Однак австрійський сецесіон з його еротизмом навряд чи міг послужити поштовхом

для сакральних полотен художника, вихованого в родині священика. Про роль родинного християнського виховання говорить також бажання молодого чоловіка не стільки стверджувати себе, як служити людям, ставши вчителем малювання. Якщо декоративізм сецесійних творів не став поштовхом до візантистики у церковному мистецтві, то, певно, цьому не посприяло вивчення місцевої іконописної традиції, до якої дослідники звернулися значно пізніше.

Через це можемо зробити припущення, що саме перебування в полоні на території сучасної центральної України зумовило захоплення Бокшая візантійською художньою культурою. Адже саме тут він зустрівся з до болю знайомою церковною традицією та мовою населення, що дозволило йому зробити певні висновки щодо власних культурно-духовних витоків. Згадуючи це відкриття, художник говорив, що тут, на Україні, він бачив ті ж свята, що і вдома, господарі говорили майже тією ж мовою, якою говорять ґазди на Закарпатті.

Закінчивши навчання у Будапешті, через початок І світової війни у 1914 році Йосип Бокшай стає вояком Австро-Угорської армії. На Східному фронті 25 березня 1915 р. він потрапляє до російського полону. І хоча початково його знайомство зі Сходом, чи то пак Росією, було позначено значним культурним контрастом, адже він інтернований до Туркестану, то через півтора року, коли його перевели на територію сучасної України, художник відкриває для себе на диво близький світ. В Україні він перебуває у помісті Н. Грабовського, в селі Куцеволька тогочасної Катеринославської губернії [2, 25]. Насмілимося сказати, що цей час мав на художника помітний вплив, адже поміщик виявився надзвичайно прихильним до полоненого, надавши йому в розпорядження власну бібліотеку та давши можливість займатися живописом. Цей період потребує ще свого дослідження, але сьогодні можемо припустити, що він стимулював процес самоусвідомлення та вплинув на художньо-естетичні орієнтири. Після повернення в рідний край Бокшай став одним із активних організаторів «Просвіти», а до того належав до діячів «Руської ради». З цієї причини сміємо твердити, що відкриття «рідного світу» на сході мусило позначитися також на творчості майстра. І саме пошуку цих ознак хочемо присвятити це коротеньке дослідження. Адже це може відкрити декотрі нові аспекти формування сакрального мистецтва Закарпаття першої половини XX ст.

Про ідеї, які захоплювали митця після повернення з полону, свідчить його активна культурницька діяльність. Художник став учасником створення товариства «Просвіта» на Закарпатті, установчі збори якого відбулися 29 квітня 1920 року у великій залі Ужанського жупанату. Ідеї національного самоусвідомлення населення для художника тісно переплелися з церковною культурою. І це невипадково, адже церква греко-руського обряду в історії формування української культури на Закарпатті відігравала домінуючу роль. У середовищі плавного мовного перетікання українських мовних діалектів, наприклад, у словацькі, головну роль для самоідентифікації населення відігравала церква східного обряду.

Не викликає сумніву, що в тогочасній Україні Йосип Бокшай мав змогу познайомитися з романтичними народовецькими ідеями української інтелігенції, що помітно впливало на свідомість майстра і знайшло своє відображення в композиціях, які витримано в дусі національного романтизму. Серед них можемо назвати твір «Нагірна проповідь», написана у 1926 році, де помічаємо ознаки елегійності та ідеалізації всього, пов'язаного з рідним народом. Поряд із цим у творчості художника зауважуємо несподівану для тогочасного Закарпаття підкреслену увагу до візантійської традиції. Сказати, що це стало наслідком зацікавлення художника іконописною традицією, яка на Закарпатті втратила своє значення уже наприкінці XVIII ст., було б перебільшенням, адже у 1930-х роках тільки розпочинається вивчення цього явища, наприклад, у працях В. Саханєва. А захоплення цими мотивами у Йосипа Бокшая зауважуємо вже в першій його серйозній монументальній роботі – розписах Єпископської каплиці в Ужгороді, робота над якою розпочалася у 1927 році, і далі залишається актуальним при виконанні іконостасу у м. Михайлівці (Словаччина), с. Доробратово (Іршавський р-н Закарпатської обл.), у композиціях «Святі землі Руської» та «Отці Східної церкви» для каплиці семінарії в Ужгороді.

Тож захоплення закарпатського митця візантійськими мотивами змушує шукати джерела такої інспірації. На нашу думку, таким чинником могло стати мистецтво, породжене співпрацею визначного київського дослідника візантійського мистецтва Адріана Прахова та молодих художників Михайла Врубеля та Віктора Васнєцова, що проявилося у створенні новаторських композицій у Кирилівській церкві, а згодом – у Во-

лодимирському соборі Києва. Це романтичне захоплення відкриттями візантійського мистецтва в Києві та вивчення культурних пам'яток Греції, Грузії, Венеції повертало у сакральне мистецтво декоративізм кольору, символізм орнаментики, містичність золотого тла, при цьому залишаючи емоційність і глибоку одухотвореність образів. Нові художні форми поступово починають ширитися в Києві, наприклад, церква трапезної Києво-Печерської лаври. Спроби знайти модерне життя для старої візантійської традиції дали унікальний результат і помітно актуалізували давньокиївську традицію і культуру. Тож художні процеси, що розпочалися в Києві протягом 1880-х років, залишалися актуальними як в Україні, так і по всій Російській імперії на початку XX ст. І хоча після 1917 року будь-яке сакральне мистецтво на цих теренах втратило своє значення, досягнення визначних живописців не могли просто зникнути.

Закарпаття, тогочасна Підкарпатська Русь, не зазнало таких войовничих ударів по церковній традиції, а, отже, сакральне мистецтво тут не втрачало своєї актуальності. Часто поверхові, нефахові, міщанські переспіви бароко вимагали якихось нововведень, які б відповіли на нові естетичні потреби часу. Це і проявилося у творчості Йосипа Бокшая, який намагається сформувати нові прийоми в сакральному мистецтві краю. У 1927 р. на запрошення єпископа Петра Гебея художник розпочав роботу в новому для себе амплуа – живописця-монументаліста. Готуючись до відповідальної справи, він активно працює над ескізами, наприклад, цим роком датується замальовка, що знаходиться в Закарпатськім музеї ім. Йосипа Бокшая. Це ескіз трапецієподібної форми «Святий Іван Золотоустий на літургії», композиція стала основою для створення стінопису в єпископській каплиці «Апофеоз літургії св. Івана Золотоустого». Разом із нею художником було створено ескіз до розпису «Св. Миколай Мирлікійський роздає дари». Пошук композицій для каплиці відбувався досить активно і не тільки в межах формальних виражальних принципів, а й в плані ідейної концепції. На це вказує порівняння ескізів «Помноження Христом хлібів» та «Св. Миколай Мирлікійський роздає дари», що демонструють композиційну та ідейну близькість. Навіть начерки орнаменту у верхніх кутах композиції схожі між собою. З певних причин художник відмовляється від сюжету помноження хлібів Христом, що мало відбуватися на тлі закарпатського краєвиду, і розпочинає працювати над

темою роздачі хлібів єпископом Миколаєм у Мирі Лікійській. Про те, що ці ескізи готувалися для розписів у каплиці, свідчать обидві композиції, на яких помічаємо в однакових одягах фігуру на колінах на передньому плані, жіночу постать з піднятими руками, чоловіка, що схилив голову, та жіночу постать, яка тримає посудину з хлібами.

Ескізи витримані в легкій живописній манері, де зауважуємо належну увагу до попредньої традиції сакрального мистецтва на Закарпатті. Підкреслена увага до ілюзорності та просторовості, притаманна бароковій манері, активно використовувалася принаймні з другої половини XIX ст. у розписах храмів. Важливо відзначити, що саме таким мистецтвом захоплюється переважна більшість населення в краї аж до сьогодні. Емоційність, динамізм та чуттєвість барокового живопису стали надзвичайно близькими для населення. Тож, беручись до першої своєї монументальної роботи в каплиці єпископської резиденції в Ужгороді, художник був змушений зважати на смаки населення та кліру. Виконуючи розписи у каплиці, художник намагається поєднати ілюзорні жанрові композиції з декоративними медальйонами та орнаментикою. В орнаменті зауважуємо спроби створити плетиво рослинних мотивів на зразок візантійських. Художник широко використовує золоте тло, на яке лягають хмари, що перегукується, наприклад, із зображенням Богородиці в апсиді собору св. Володимира у Києві.

З цієї причини маємо підстави припустити, що, перебуваючи на території України, художник мав змогу безпосередньо чи опосередковано познайомитися з досягненнями сакрального мистецтва Києва. В цьому пересвідчуємося, порівнявши естетику та принципи формотворення в композиціях Трапезної церкви Києво-Печерської лаври, наприклад, з твором Бокшая «Святі землі Руської», зокрема при порівнянні зображень святих у трапезній та образів св. Антонія і Феодосія Печерських на полотні. А поява зображення Софії Київської чи то храму, що нагадує давньоруські багатокупольні храми на задньому плані композиції «Святі землі Руської» [1], вказує на велику увагу художника до української історії та духовності. Свідченням цього є зображаження св. князя Володимира та княгині Ольги, св. Бориса і Гліба, Антонія і Феодосія Печерських та св. Йосафата. І, якщо св. Йосафат на Закарпатті був популярним святим, як, до речі, й св. Антоній та Феодосій

Печерські, то св. Борис і Гліб були майже невідомі широкому загалу. На бокшаївській композиції св. Йосафат наче показує глядачеві на витоки їхньої віри, на князів-засновників християнської держави та монахів-засновників чернечого життя. До певної міри дану композицію можемо вважати програмним твором художника.

Виконання полотен «Вчителі Східної Вселенської церкви» та «Святі землі Руської» (до речі, обидві підписано автором кирилицею і зараз вони знаходяться у Закарпатському художньому музеї) припадає на 1934-35 рр. Витримана декоративність та позолота тла полотна свідчить про намагання автора слідувати традиціям іконопису. Важливо відзначити, що робота над цими творами збігається з часом, коли художник працював над іконостасом для храму монастиря ордену редемптористів у місті Михайлівці (Словаччина), де проект храму розробляв визначний український архітектор Володимир Січинський. Це хрестово-купольний п'ятиверхий храм, що своїми формами нагадує давньокиївську традицію. Є можливим припустити зустрічі Боршая з Січинським у цьому часі, що є досить імовірним. У цю пору архітектор працював над проектом дерев'яної церкви в Нижньому Комарнику. Цікаво, що у творчості обох митців бачимо велику увагу до історії рідного народу.

До цього періоду відноситься ще одна значна робота Бокшая – живопис у церкві святих Кирила і Мефодія в с. Сторожниця, що знаходиться поряд із Ужгородом. Сама церква спроектована архітектором Бейлою Фодором в орієнтальному дусі, де поряд зі спробами використати східні мотиви зауважуємо елементи російського будівництва. Сюди художник виконує кілька робіт, з яких виділяється вівтарна картина «Христос-Вчитель з предстоячими Кирилом та Мефодієм». Центр картинного поля займає бордовий трон, на якому сидить Христос, а по дві сторони від нього – постаті св. Кирила та Мефодія. Обидва зображені в єпископських одягах, хоча Кирило не був єпископом. Св. Мефодій у руках тримає дерев'яну церкву з Ужка, архаїчні форми якої часто штовхали митця на включення її в композиції. Твір художник також підписав кирилицею *Осип Бокшай 1934*. У самому храмі по обидва боки від іконостасу розташовано ще дві роботи: «Марія з дитям» та «Хрещення Господнє». Як у попередній роботі, художник використовує позолоту, попри те, що хмари та голуб у небі трактовано реалістично. Названі образи взяті в архітектонічні рами,

що творять декоровані колони з виразним ранньохристиянським орнаментом, який також виконувався за ескізами художника. Серед різьбярів, які найчастіше виконували роботи за ескізами Бокшая, був Іван Павлишинець.

У цьому ж дусі було виконано живопис та різьблення для іконостасу церкви св. Миколая в с. Доробратово Іршавського району, де церква була добудована в 1946 році. У вівтарі знаходиться велична багатофігурна картина «Розп'яття». Тут же на жертовнику розташована ще одна композиція «Моління про чашу». Окреме місце займають твори верхнього ряду іконостасу: «Зішестя Святого Духа», «Утішення радістю всіх скорбних» та «Різдво Христове». Сама схема та орнаментика іконостасу тут помітно нагадує зразки з Михайловців, на підставі чого можна припустити, що проект іконостасу до Михайловців виконував також Й. Бокшай.

Таким чином, навівши навіть таку незначну кількість творів Йосипа Бокшая, можемо вважати, що у його мистецтві помітно проступають ознаки сакрального живопису Києва кінця XIX ст. Формування власної національної ідентичності, що значною мірою було стимульоване перебуванням на території України, для художника було тісно пов'язане з величчю і красою східної церкви. Адже він невипадково у споминах наголошує, що люди там (на Україні) мають такі ж свята, як і ми, і моляться вони так само, як і в нас. Художні досягнення у сакральному мистецтві, які, думаємо, міг бачити художник, зробили на нього значний вплив. Звісно, обличчя майстра у сакральному мистецтві Закарпаття є іншим, ніж у Врубеля, Нестерова чи Васнєцова, проте їхні знахідки в орнаментиці та формотворенні прослідковуємо й у живописній та декоративній мові Йосипа Бокшая. З творчості цього художника на Закарпатті розпочиналося формування нової сакральної живописної школи, що спиралася на національні форми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закарпатський художній музей ім. Й. Бокшая / [авт. тексту О. Приходько, Г. Рижова, Л. Біксей] – Ужгород: Шарк, 2004. – (Фотоальбом).
2. Небесник І. І. Творчість видатних художників Закарпаття / Іван Іванович Небесник. – Ужгород: Ви-дво В. Падяка, 2005.– 74 с. – (Навчальний посібник).

3. Приймич М. В. Перед лицем Твоїм. Закарпатський іконостас / Михайло Васильович Приймич – Ужгород: Карпати-Гражда, 2007. – 222 с. – (Наукове видання).
4. Чернега-Балла О. М. Світло віри і добра / Олена Михайлівна Чернега-Балла. – Ужгород: Матіца словенська, 1994 р. – 43 с. – (Науково-популярне видання).

JOSYP BOKSHAY CREATIVITY IN CONTEXT OF UKRAINIAN ART 1920-30s IN TRANSCARPATHIA

Michailo PRIMICH,
Ph.D. in Art Studies, Transcarpathian Art Institute,
Uzhhorod, Ukraine

Annotations. *The peculiarities of the development of the sacral art in Transcarpathia and a role of Yosyp Bokshay in this process at the beginning of the 20-th century are considered in the article. Possible influences that led to the usage of flatness in painting and to the Byzantine decorativeness are reviewed. An assumption is made that this ideas were apprehended by the artist during his stay in Russian captivity (on the territory of Ukraine). The works and life position of the painter are analyzed to witness, which may indirectly indicate his interest towards Ukrainian national romanticism.*

Key words: *Transcarpathian painting, national tradition, romanticism.*

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОЗДОБЛЕННЯ ТИТУЛЬНИХ АРКУШІВ ІВАНА ЮГАСЕВИЧА У РУКОПИСАХ ЗА 1759-1812 РОКИ (До 270-річчя народження)

УДК 75.057 (477.87)

Одарка СОПКО,
старший викладач кафедри дизайну
Закарпатського художнього інституту

Анотація. *У статті йдеться про рукописну спадщину відомого закарпатського переписувача та мініатюриста Івана Югасевича, зокрема про особливості художнього оформлення титульних аркушів, на прикладах зразків його манускриптів із 1759 по 1812 роки.*

Ключові слова: *Закарпаття, переписувачі, рукописна книга, Ірмологіон, титульний аркуш, шрифти, колофон, оздоблення.*

Утвердження в літературі й мистецтві барокової стилістики і ментальності XVII століття не могло повністю впливати на друковані і рукописні літургійні книги XVIII–XIX століть, адже їх текст мав залишатися незмінним. Еволюція мистецького оформлення літературних текстів, як і взагалі стародруків, відобразила зміни не тільки в літературно-мистецькій естетиці, а в цілому у світосприйманні. Нова естетика позначилася на оформленні цих книжок. На зміну синкретичному мистецтву, де надавалося символічного значення слову та візуальному образові в їх нерозривному зв'язку, приходило раціональне ставлення до тексту.

Одночасно на зміну оздобленим титульним аркушам приходять шрифтові текстові заголовки. Орнаментальні оздоби втрачали зв'язок із жанром твору і його змістом. Отже, оформлення української книги розвивалося в напрямі уподібнення до книги інших народів і країн. Якщо українська книга кінця XVI – першої половини XVII століття мала виразні ознаки національної своєрідності, то на кінець XVIII століття вона набирала рис, властивих тогочасній європейській книжці в цілому. А такі структурні елементи книги, як передмова і післямова, які виникали ще з середньовічних традицій, модифікувалися у нові форми в умовах зародження нових віянь культури. У

цих рукописах від старої літератури збереглася повчальна спрямованість, традиційна біблійна символіка, метафоричний стиль, усталеною залишилася формула вираження тематичного єднання: автор – читач – книга.

Хоча книги, переписані від руки, продовжували з'являтися навіть у XIX столітті, проте це явище вже не мало масового характеру. Загалом цей етап розглядається як занепад українського рукописання. Однак рукописна спадщина Закарпаття середини XVIII – початку XIX століття, в силу історичних причин, засвідчила період розвитку й поширення рукописання. Пожвавлення літературного руху на Закарпатті сприяло тіснішим зв'язкам із рештою українських земель. Культурні єднання Закарпаття з Галичиною, Наддніпрянщиною у першій половині XIX століття стають особливо міцними і роблять вирішальний вплив на літературне відродження, а відтак і пожвавлення рукописання в краї. Для літературного процесу це дає підстави говорити про становлення тут нової літератури як частини загальноукраїнського літературного процесу [1; 18].

Як бачимо, процес відродження і поширення літератури в рукописному виді розвивався паралельно в декількох мистецьких напрямках. Про це свідчать приклади переписування нотолінійних збірників та їхнє нове художнє оздоблення сюжетними, часто чорно-білими, ілюстраціями й орнаментальними заставками, подібними до гравюри. Особливим є період пастирської діяльності Мукачівського єпископа Андрія Бачинського (1773-1809) [2], який називають «Золотою добою», коли відбулося національно-культурне відродження та розвиток науково-творчих сил. Його бурхлива культурно-громадська діяльність викликала величезне захоплення сучасників, яскрава творчість яких стала не тільки історичним, а й культурно-мистецьким явищем краю. Поряд з відомими закарпатцями-вченими Іоаникієм Базиловичем, Арсенієм Коцаком, Іваном Пастелієм, Петром Лодієм, Іваном Орлаєм та поетом-філософим Василем Довговичем, представником бурлескного письменства Мефодієм Андрейковичем, поетом-панегіриком Григорієм Марковичем, постають представники співців та переписувачів-мініатюристів таких як Іван Ріпа, Михайло Бистран, Іван Югасевич.

Активним впливом на розвиток творчих сил у рукописанні була діяльність відомих діячів краю, які плідно працювали в різних галузях науки: історії, мовознавства, теології, філософії, літератури. Це відображалося у творах із значно ширшою

тематикою творів, які окреслили нові естетичні поняття в оформлення рукописів. У раціональному ставленні до текстів поступово змінювалася і художня модель титулів, які набули простого шрифтового пояснення. Зрідка книги, особливо літургійного призначення, виконувалися у складніших художніх формах, що тільки віддалено нагадували стильові твори.

Книжка в цілому відображала нерозривну єдність тексту, який читали і слухали в церкві, та зорового ряду. Таке поєднання тексту, зображення, церковного співу мали глибоко символічне значення. Подібну мистецьку форму мають рукописні книги переписувача й мініатюриста Івана Югасевича. Вивчаючи образну структурну систему його рукописних взірців, можемо впевнено стверджувати, що він добре знався не тільки на каліграфії та оформленні рукописів, але й був добре освідомлений у книжковій конструкції загалом. Особливе значення в рукописній і друкованій книзі у другій половині XVIII століття мав титульний аркуш. У його оздобленні була поширена орнаментика, виконана в характерному для минулого століття стилю бароко, вже значно ближчого до духу народної творчості. Найпоширеніші барокові композиції, копійовані із друкованих титулів, стали типовим елементом художнього оформлення для рукописних книг. На відміну від перевантажених архітектурними й сюжетними елементами друкованих форт, рукописні прикраси на титулах відрізнялися дещо простішими й лаконічнішими виконанням [3; 108, 180].

В оформленні титульних аркушів закарпатських рукописів XVIII – початку XIX ст. трапляється шрифтове композиційне вирішення, коли за призначенням титульний аркуш розроблявся для інформаційного висвітлення.

Початкові аркуші оформляли кіноварними великими літерами, переважно півуставного шрифту, рідше використовували стилізовану в'язь. Оздобу у формі орнаментальної прямокутної заставки спостерігаємо у верхній частині титулу або між шрифтовими рядками. Таке художнє вирішення титулу є в рукописах (И-432) «Апостол» (Діяння апостолів) [2; 35] XVII ст., (И-467) «Малый Ирмологион или Пѣснослов токмо ирмосы воскрекны и прокимени». По новопечатным книгам прилежно исправлен. XVIII–XIX ст., (И-461) «Пісенник Явдохи Баклажук з с. Кваси» [2; 44] [2; 47] XX ст. та ін. Як бачимо, способи побудови текстової композиції на титулах, як і всіх засобів художнього оформлення книги залежали від змісту та читацької ад-

реси. Більш урізноманітнене графічне облямування початкових аркушів виражав його зв'язок з естетичними засадами тогочасного мистецтва. Ця особливість спостерігається в художньому оформленні титулів літургійних книг, коли повертається класична архітектурна рамка-портал, але вже з рисами народної орнаментики. [4; 109].

Врахування важливості сакрального об'єкта книги, якому належало провідне місце в таїнствах і обрядах, з її змістовою та художньою формою характеризують рукописну спадщину Івана Югасевича. Він керувався тими тенденціями кириличних рукописних та друкованих видань, які ввібрали в себе історико-культурні процеси Європи. Їхній розвиток пересікався з різноманітними тенденціями і багатьма культурними традиціями, які формувалися в умовах багатонаціонального та різноконфесійного складу майстрів-книжників. Ці прояви визначили термінологію, призначення та загальний образ рукописних і друкованих книг.

Керуючись цими критеріями у відповідності до призначення твору, Іван Югасевич починав формувати рукопис із титульного аркуша. Як бачимо, його оформлення відповідне до призначення рукопису. Титульні аркуші, окрім оформлення, містять повну інформацію про рукопис: назву, короткий зміст, прізвище автора, місце написання, число, місяць і рік. Така текстова частина уподібнювалася «передмові», яка повторювалася на кінцевому аркуші рукопису на зразок «післямови».

Оформленням титульних аркушів на зразок рамки-порталу характеризує художнє вирішення рукописів Івана Югасевича. Кожний титул його книги оздоблений саме такою класичною формою, особливо Ірмологіони. Автор використовував вищезгадану модель архітектурної рамки-порталу, оздобленої елементами орнаментальних форм. Рослинні або геометричні мотиви, укомпоновані в прямокутні арки-рами, – найпоширеніші в оформленні його титульних аркушів Ірмологіонів. Використання запозичених барокових композицій з біблійною символікою, копійованих з друкованих видань є типовими елементами художнього оформлення для рукописних книг Івана Югасевича. Маємо приклади в його рукописному оздобленні титулів із більш вираженими рисами стилю бароко, адаптованими в народні орнаментальні форми. Наприклад, в Ірмологіоні за 1784-1785 роки титульний аркуш обрамлений рамкою-порталом, у якій укомпоновано рослинні мотиви із пере-

плетеною виноградною лозою та гронами винограду. Її верхня частина має форму півкола із орнаментальним обрамленням геометричних елементів – трикутників та зиґзаґів. Бокові частини титульного обрамлення оздоблено рослинними орнаментальними мотивами виногрон, лози й листків, які закомпоновані вертикально до низу аркуша. Масивні грона винограду виконано технікою заливки пурпуровим та охристим кольорами. Посередині нижньої частини арки зображено голівку ангела. Його симетричні крильця виконано технікою крапкування та штрихування. Такі ж композиційні схеми із образами ангелів симетрично розташовано у верхній частині арки лівого й правого кутів титулу. Титул виконано трьома кольорами: вохрою, пурпуром та чорним. Усередині арки закомпоновано текстову частину. Назву книги: «*Ірмологіон ся Річ Піснеслов Твореніє отца нашого Іоана Домаскина*» закомпоновано посередині арки-рами, її виконано великими літерами в'язі. Під нею симетрично розташовано решту тексту, написаного рядковими літерами, стилізованим півуставним шрифтом, кіновар'ю. Нижню частину тексту виконано також великими літерами так, що вона симетрично співзвучна із верхніми рядками тексту. Оформлення титульного аркуша цього рукопису органічно доповнюють біблійні сюжети. За стилістичними ознаками дане оформлення має виражені риси ренесансного та деякі елементи барокового стилю. Цієї стилістики автор дотримувався в оформленні всієї книги. На аркушах із оздобами не зустрічаються орнаменти з геометричними формами. Таке художнє вирішення стосується й ініціалів, у яких зустрічаємо часте використання плетінчастих узорів.

Титул, у якому не перетинаються рослинні заставки з геометричними, спостерігаємо і в оздобленні Пісенника, який описує Ю. Яворський [5]. Це свідчить про те, що автор витримував ту модель оформлення, за якою визначалося призначення книги. Наприклад, згадуваний Ірмологіон призначено виключно для літургійного співу, а Ірмологіон за 1800 рік, окрім богослужбових співів, містить і світські пісні. Саме тому автор використав принцип оформлення з мотивами народної орнаментики, зокрема, раму-арку, на відміну від попередньо згадуваного оформлення, оздобленого геометричними елементами. Верхня частина арки має вигляд півкола, оздобленого зиґзаґами, крапками та скісною сіткою. По обидва боки арки розташовано вертикально-площинні колони, оздоблені посере-

дині скісною сіткою, яку доповнюють з обох боків геометричні вертикальні орнаменти, що складаються з ромбиків і кружечків. Нижню частину арки завершує горизонтальна частина з такими ж орнаментами. Текстова частина титульного аркуша має симетричне розташування рядків, які почергово змінюються великими та малими літерами. У тексті використано шрифти в'язі та стилізованого пізнього півуставу.

Подібність оздоблення титульного аркуша, але значно збагаченого орнаментальними елементами, спостерігаємо в книзі Ірмологіон за 1806 рік. Обрамлення титулу, особливо верхньої частини, набагато складніше ніж вищезгаданого, його форма півкола збільшилася за рахунок чотирьохрядних орнаментальних геометричних оздоб, що складаються з зиґзаґів, трикутників, ромбиків, ліній. Два поперечні горизонтальні прямокутники із зубчастими краями завершують верхнє півколо арки-рами. Орнаменти розташовані на них перпендикулярно до нижніх вертикальних форм рами, які завершує нижня горизонтальна частина обрамлення. Геометричні орнаментальні елементи вкомпоновано у вертикальні й горизонтальні смуги, що складаються з ромбиків, кружечків, трикутників, крапок, ліній та скісної сітки. Загальна картина текстової частини титулу не перевантажена шрифтовими елементами. Верхній рядок виконано червоною кіноварною в'яззю, під ним наступний рядок поєднує чорні і червоні великі літери. Дальші рядки тексту виконано стилізованим півуставним прямим шрифтом, які завершуються розчерком. Попри достатньо масивне орнаментальне обрамлення, текст титулу виступає головною частиною аркуша.

Із більш делікатними титульними обрамленнями оформлені Октоїх за 1802 рік та Молитовник, або Требник, за 1805 роки. Орнаментальні обрамлення цих книг за рахунок зменшення геометричних елементів виглядають дуже вишукано. Основний декор рами – скісна сітка, розташована у двох вертикальних та горизонтальних смугах, посередині яких однією смужкою тягнеться орнамент із ромбиків та кружечків. У текстовій частині Октоїху домінує червона кіновар, її доповнено чотирма чорними рядочками, що завершують текст. У Молитвослові червоні й чорні рядки текстів рівномірно чергуються і створюють єдине ціле.

Дещо інакше оформлення титулу Ірмологіону за 1811-1812 роки. Така форма титулів відрізняється від попередніх, а саме звертає на себе увагу масивне орнаментальне обрамлення.

Важкість форм створюють активні орнаментальні смуги з внутрішніх і зовнішніх країв рами. Вкомпоновані в зиґзаґи трикутники надали елементам композиції ритму й динаміки, тому текстова частина титулу сприймається як другорядна.

У вищезгаданих прикладах оформлення спостерігаємо не перевантажене орнаментами обрамлення, а симетрично розташовані геометричні елементи у всіх частинах рами-арки доповнюють текстову частину титулу. У побудові рядків використано принцип текстового колофону в поєднанні чорних та червоних рядків.

Серед оригінальних зразків титульних аркушів Івана Югасевича вирізняється титул Ірмологіону за 1803 рік. Титульний аркуш має розміщену симетрично текстову частину без єдиного орнаментального елемента. Умовним оформлення можемо вважати прямокутну рамку, побудовану із двох тонких смужок. Текстову частину виконано шрифтами в'язі та прямого півуставу, чорними та червоними кольорами. Варто звернути увагу на слово другого рядка – *«КАТАВАСІЯ»*. Особливо це стосується літер *«А»*, виконаних за цікавим оформленням. За обрисом графем ці літери наближені до кириличного письма, але елементи розчерків середніх з'єднаних ліній нагадує риси готичного шрифта фрактури. Цікавий і виносний середній елемент літери, який нагадує розчерки ренесансних шрифтів, зокрема гуманістичного мінускулу або каліграфічного письма. Це засвідчує обізнаність автора не тільки в кириличних але й латинських шрифтів, елементи яких він використав у такій інтерпретації. Перша літера *«К»* написана кіновар'ю, решта чорною тушшю.

Варто зауважити, що в структурі деяких рукописів знаходимо такий елемент як шмуцтитул. Такими є два внутрішні титули в книзі Октоїх та три – у Рукописному збірнику № 2017/64. Принцип оформлення цих аркушів вирізняється серед інших заставок за формою великого півкола, яке займає половину сторінки. Подібні форми спостерігаємо в рукописах «Княжої доби», наприклад у «Ізборнику Святослава» 1073 р. [6; 134], у «Повчанні Кирила Ієрусалимського» кінця XI ст. [6; 168], «Юр'ївському Євангелії» 1120-1128 [7; 46], подібність спостерігаємо і в тератологічно-рослинній заставці «Королівського Євангелія» за 1401 р. на арк. № 23. Верхня частина заставок Івана Югасевича нагадує силует храму, оточеного орнаментальними елементами, а нижня горизонтальна частина

завершується шрифтовою в'яззю, виконаною кіновар'ю. Заставки побудовані з розет, укомпонованих у кола, які симетрично розташовано по формі півкола. Верхня частина нагадує мереживні орнаменти, а нижня має малу форму півкола із скісною сіткою. Кольорове вирішення внутрішніх титулів Рукописного збірника № 2017/64 багатше, ніж у двоколірному (чорний, червоний) «Октоїху», де присутні пурпурний, голубий, коричневий та чорний кольори.

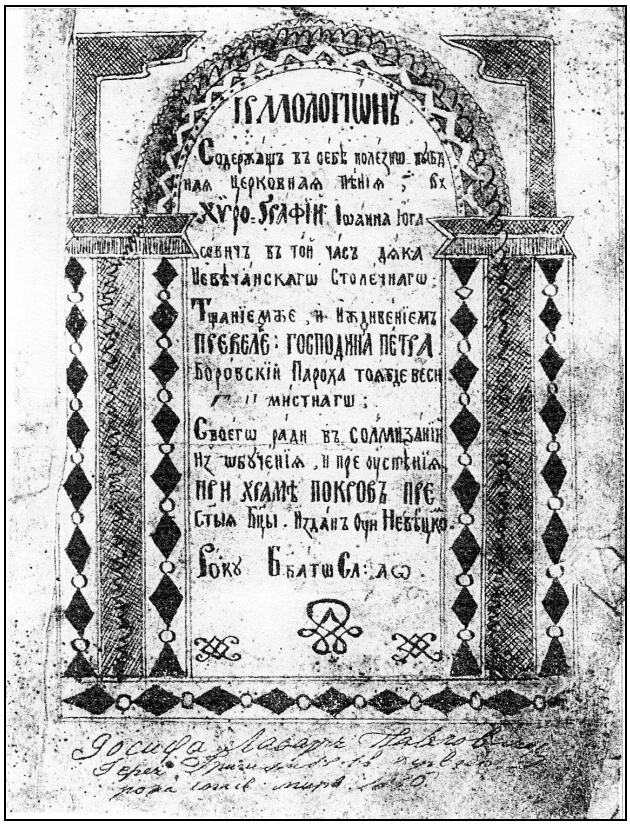
Мистецька характеристика за оригінальними взірцями рукописів засвідчує, що у Івана Югасевича є дві моделі оформлення титулів. Перша – коли автор запозичував елементи класичних взірців різних стилів, а саме ренесансу й бароко, таким оформленням позначений «прикранський» період (1759-1795 рр.), до нього можна віднести книги: Пісенник 1761-1763, Ірмологіон 1778-1779, Пісенник 1798, Ірмологіон 1784-1785 рр.. Друга модель оформлення – із вираженими впливами народного мистецтва, до неї відносимо книги «невицького», другого, періоду (1795-1814) – Календарі за 1806, 1807, 1809, Ірмологіони за 1800, 1803, 1806, 1809, 1809, 1811-1812, Типікон за 1800, Октоїх за 1802, Псалтир за 1804, Молитвослов за 1805, Пісенники за 1811, 1812 рр..

Отже, в цілому рукописи Івана Югасевича відображають нерозривну єдність тексту, який читали і слухали в церкві, та зорового ряду, а саме художнього оформлення. Таке поєднання текстової частини з відповідним до змісту зображенням, що супроводжувалося церковним співом, через ноти, виступає єдиним цілим у книжковій формі. Важливим є і те, що рукописна творчість митця розвивалася паралельно з друкованою книгою і визначала такі ж естетичні засади тогочасного мистецтва, які сприяли дієвості книги як знаряддя культури і чинника впливу на суспільне життя.

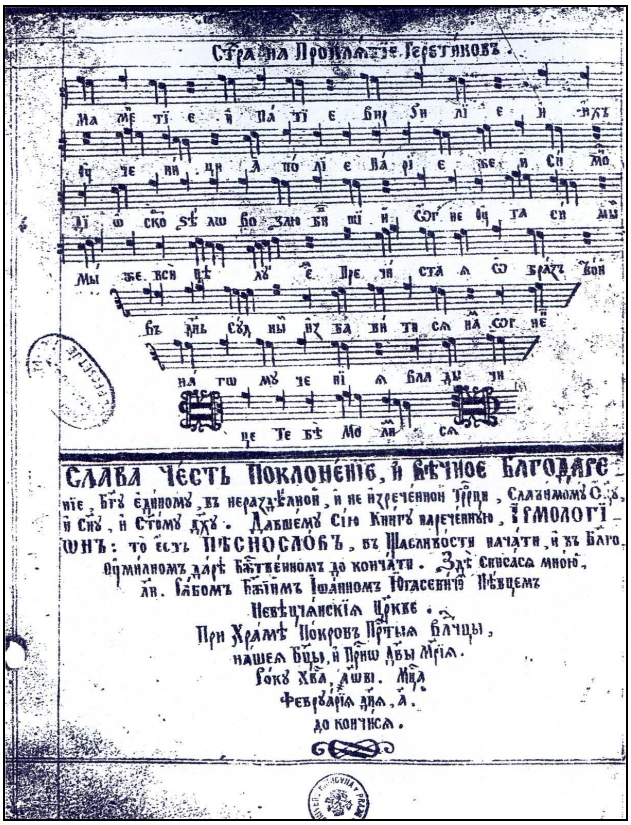
На основі дослідження можемо виділити окремі типи рукописів І. Югасевича, що визначилися за двома періодами його творчості. Доведено, що художня образність книжкової графіки в рукописах І. Югасевича визначається рисами, характерними для українського книгописання в цілому, а особливістю місцевої рукописної книги є те, що на Закарпатті із середини XVIII століття традиція рукописної книги була актуальною ще протягом XIX століття.

Виходячи з мистецького аналізу, можемо зробити висновки про розвиток стилістики в оздобах титульних аркушів

Югасевича, де виявлено співіснування прикмет стильових видозмін готичної, ренесансної, барокової, які трансформувалися у народну орнаментику, стилізовані плетінчасті орнаменти виглядають більше по-народному за рахунок спрощеної плетінки, обрамленої за формою ініціалу. З більш вираженими рисами ренесансових й барокових зразків є ініціали Ірмологіону 1784-1785 рр. виділено особливості каліграфії письма за рисами, близької до барокової стилістики, зокрема у застосуванні фігурних текстів – колофонів із конфігурацією чаші.



Іван Югасевич.
Ірмологіон 1800 р.
Титульний аркуш



Іван Югасевич.
Ірмологіон 1811-1812 рр.
Нотний та текстовий колофони

Авторський внесок Івана Югасевича в розвиток рукописної книги Закарпаття середини XVIII-початку XIX століття є значним у формуванні нової моделі оздоблення титулів та манери виконання книжкових оздоб. Особливість художнього оформлення титульних обрамлень, шрифтових та нотних колофонів доводить, що творчість художника є цінним пластом духовної культури краю, в якому відображено і збережено історію, культуру, мову. Кожен твір Івана Югасевича характеризує давні рукописні традиції, адаптовані автором у тогочас-

ний сучасний книжковий образ, який формувався в контексті взаємовпливу професійних і народних варіантів, елітарної і народної культур, церковного та народного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Микитась В. Галузка могутнього дерева: літературний нарис / В. – Ужгород: Карпати, 1971. – 208 с.
2. Микитась В. Давні книги Закарпатського державного краєзнавчого музею: опис і каталог / В. Микитась. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1964. – 84 с.
3. Задорожний І. Невідомий Ірмолой Івана Югасевича / І. Задорожний // Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів: Вид-во Львів. Богосл. акад., 2002. – С. 273-279.
4. Запаско Я. Українська рукописна книга / Я. Запаско. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.
5. Яворський Ю. Карпаторуский художник-писец Йван Югасевич и его графические произведения / Ю. Яворський // Материалы для истории старинной песенной литературы з Подкарпатской Руси. – Прага, 1934
6. Запаско Я. Львівські стародруки / Я. Запаско, О. Мацюк. – Львів: 1983. – 175 с.
7. Українська графіка XI - поч. XX ст. / авт.-упоряд. А. В'юник. – К.: Мистецтво, 1994. – 328 с.

ARTWORK FEATURES OF IVAN YUHASEVICH' TITLE PAGES IN THE MANUSCRIPT OF 1759-1812
(to the 270 anniversary of his birth)

Odarka SOPKO,
senior lecturer in graphic design Transcarpathian Art Institute, Uzhhorod, Ukraine.

Annotation. *The article is about the manuscript heritage of the famous Transcarpathian scribe and miniaturist Ivan Yuhasevich particular features of the decoration of title pages, for instance of samples of his manuscripts from 1759 to 1812.*

Keywords: *Carpathians, scribes, manuscripts, Irmolohion, title pages, fonts, colophon, decoration.*

ЧУДОТВОРНІ ОБРАЗИ ЧЕРКАЩИНИ: ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ТА ІКОНОГРАФІЧНА СВОЄРІДНІСТЬ

(Байбузівська ікона Богородиці, Мошнівська Сухо-Калигірська ікона Богородиці)

УДК 7.046.3(477.4) “17/18”

Леся КОРЖ,
здобувач Інституту Народознавства
НАН України ім. М. Рильського
м. Черкаси, Україна

Анотація. *Особливості іконографії, характер письма та місця знаходження двох православних чудотворних образів: «Мошнівської Сухо-Калигірської ікони Богородиці» та «Байбузівської ікони Богородиці». Історія виникнення образів та їх канонічна догматична основа, чудотворні дії та прославлення на теренах Черкащини.*

Ключові слова: *православна чудотворна ікона, догматичне вчення Церкви, іконописний канон, характер письма, іконографія образів Богородиці й Богонемовляти.*

Чудотворна ікона як об’єкт релігійного поклоніння та високої мистецької цінності, нині приваблює до себе увагу і поціновувачів канонічної православної традиції; приваблює й простих паломників, які щиро потребують духовного чи тілесного зцілення; приваблює і науковців, які намагаються дослідити її феномен. Чудотворення в декого викликає острах і невір’я, в декого народжує здивування і перші спроби пізнати трансцендентність світу; а декого щодня молитовно утверджує в давно обраному шляху до Бога. Православна ікона, водночас, є мистецтвом строго регламентованих Церквою форм, і мистецтвом надзвичайно чутливим в своїй відкритості до життєдайного струменю Божественної творчої Любові. Чудотворними Православ’я вважає всі образи Господа Ісуса Христа, Богородиці, Святих, ікони Празників, що написані та освячені згідно канону; а також, Церква прославляє образи, відомі зціленнями, мироточивістю чи благодатною сльозою. Феномен чудотворних ікон, не завжди вписується по іконографії, формі, матеріалу чи по кольоровому звучанню образу в традиційні вимоги, але все ж, завжди приймається на віру, зберігаючи актуальніть свідчення про Божественні Начала в нашому житті.

На Черкащині знаходяться наступні відомі нам прославлені Церквою та описані в історичних джерелах пам'ятки: ікони Богородиці, що походять з Свято-Покровського Красногірського жіночого монастиря, міста Чигирин, сіл Мошни та Байбузи; ікони Казанської Богородиці, Святого мученика Пантелеймона та Великомучениці Варвари, що знаходяться в новозбудованому Свято-Михайлівському соборі міста Черкас; багато місцево шанованих образів та унікальний своєю мироточивістю образ Страждущого Спасителя з колекції Уманського краєзнавчого музею.

В даній розвідці ми зупиняємо свою увагу на «Сухо-Калигірській іконі Богородиці» з Спасо-Преображенського храму села Мошни та на «Байбузівській іконі Богородиці» з Свято-Успенського храму села Байбузи Черкаського району. Тактовно торкнувшись через ці образи Богородиці до повного есхатологічних таємниць християнства: розглянемо їх в історичному контексті та визначимо іконографічну своєрідність, спробуємо пізнати нескінченність духовного світу в завершеній матеріальності іконописної форми.

Першою є історія «Сухо-Калигірської ікони Богородиці» з Спасо-Преображенського храму села Мошни. Оригінал з якої він був сзписаний знаходився у Іоанно-Богословській церкві села Суха Калигірка Катеринопільського району до свого загадкового зникнення в 1961-ому, за іншою версією до 1968-му році. Ще з XVIII століття в регіоні існує переказ, про перебування образу Богородиці в домі одного з перших мешканців селища й про те як було помічено сльози що течуть з очей Богоматері та про призначення розслідування цього явища. За свідченням, образ щільно загорнули хустинами, закрили, підставили скляний посуд і певний час тримали в неопалюваній хаті, щоб не допустити випаровування вологи від тепла. Але не дивлячись на всі ці засоби перестороги, у посуді знову з'являлася рідина, що краплями стікала від образу, незважаючи на перестороги з обличчя Богоматері текли сльози. За згадками першим чудом милості Божої, що звершилось при цій іконі стало зцілення після пристрасної молитви дячка Микити, який був незрячим. У записах Іоано-Богословської церкви села Суха Калигірка збереглись чимало заяв від приватних осіб та священиків про те, що тут в різний час звершувались одужання хворих та інші незвичайні явища. За свою силу «Сухо-Калигірська ікона Божої Матері» почала пошановуватися в

народі в її честь було створено акафіст, і нині достатньо часто з неї роблять списки до інших церков краю.

За розповідями старожилів список з цього чудотворного образу Богородиці з Сухої-Калигірки з'явився в Свято-Вознесінському Мошногірському монастирі лише в 1860 році. Автори його нам невідомі: можливо він був зроблений в майстернях Мошногірського монастиря, а можливо замовлений його монахами в професійних лаврських іконописців. Як і в більшості тогочасних ікон призначених для церковних іконостасів – основними матеріалами образу стають дерево, левкас, олійна фарба та позолота. В 1926 році, а за іншою версією в 1930 році коли монастир був закритий, монахи таємно перенесли образ до Мошен, в єдино діючий тоді на околицю Спасо-Преображенський храм.

У 1819-му році Мошни як шлюбний посаг перейшли у власність Єлизавети Ксаверіївни Браницької, чоловіком якої був граф Михайло Семенович Воронцов, достатньо багата та прогресивна на той час людина. Єдиний в селі дерев'яний храм на той час простояв вже більше ста років, і зовсім не радував око: його дерев'яна конструкція місцями вже почала підгнивати та руйнуватись. Тому графом було прийняте рішення про побудову нового храму з цегли, запроектованого у незвичайному для цієї місцевості архітектурному стилі романтизму з елементами тюдорівської готики.

Будівництво храму розпочалося 1830-го року, його архітектором було призначено Георгія Івановича Торчеллі (1800-1843). У власності Воронцових був свій цегельний завод, на межі між Мліївом та Городищем, і тому цеглу для будівництва храму виготовляли місцеві майстри з місцевих матеріалів. Будівля Спасо-Преображенського храму повністю змурована із паленої цегли жовтого кольору розміром 260х140х70 мм. Будівництвом церкви керував інженер-підпоручик Терентій Акимович Ступніков. Фундамент будівлі має форму латинського хреста, що лежить своєю вершиною на схід, – для його створення були спеціально виготовлені блоки із цегли, розміром 360х140х180 мм. Закладено храм було позад тоді діючої дерев'яної церкви, і тому нова споруда дещо відійшла від традиційного місця для будівництва церков в Мошнах на схід. Спасо-Преображенська церква є базилікальною за архітектурним типом, має неф та трансепт, величну вежу дзвінниці над притвором. Габарити пам'ятника 44х20х39,9 метрів. На

той час його було добре видно й зблизька, й здалеку: по всій рівнині навколо села, з круч коло Мошногірського чоловічого монастиря, та з перлини тогочасного паркового мистецтва палацу Золотопарку в Мошногорах. Будівництво храму було завершене повністю в 1839-му році, а діяти він почав лише 1840-го року, після повного чину освячення проведеного 6 серпня 1840-ого року Філаретом (Амфітеатровим), митрополитом Київським і Галицьким.

Іконографічний тип «Мошнівської Сухо-Калигірської ікони Богородиці» можна віднести до канону «Елеуси» («Замилування»), хоча в його емоційному характері та в композиції є надто сильно відчутними зміни сформовані під впливом Західноєвропейського релігійного малярства. Письмо образу доволі професійне, а врахувавши поєднання різноманітних технік (олійного живопису, гравірування по левкасу та позолоти) його можна назвати навіть багатим. В характері образу присутні риси еклектизму, найбільше виявленого в манірних вигинах тіла та емоційно екзальтованих жестах Богородиці та Богонемовляти, в стилістиці письма ликів та рук, ритмах драпірування одежі. Про певну вільність трактування майстром іконописних традицій свідчить і наступне: з канонічних трьох зірок що символічно означають Приснодівство Владичиці на чолі та правому плечі – зображено лише дві, третя упускається, – будучи перекритою фігурою Спасителя. При написанні ікони витримано основні правила щодо символіки кольору; туніка Богородиці – синя, Її мафорій і покривало – червоний; хітон Ісуса Христа – білий, Його гіматій – насичено золотистий. Верхній одяг Богородиці багато прикрашений золотими рослинними мотивами, туніка, мафорій і покривало мають широку орнаментальну кайму написану золотом. Одяг Богонемовляти вирізняється лаконічною трактовкою чистого неорнаментованого тла хітону та гіматію; вбрання Його відмінно від канонічного способу зображення є підперезаним, що можливо видимо натякає глядачеві на подальше сповнене Божественної простоти життя Царственного Сина Богородиці.

Зображення Богородиці та Богонемовляти, загалом є відповідним до православних іконописних канонів у трактуванні ликів та рук, в їх нахилах; хоча все це написане доволі реалістично з елементами маньєризму, проявленого в розміщенні, в формі та в пропорціях рис облич, в пластичності та чутливості їх характеру, в особливості світлотіньового моделювання. Весь

одяг здебільшого змальовано площинно, хоча трактування складок мафорію та покривала ледь відчутно відрізняється від трактування туніки, хітону і гіматію. Більш помітною є різниця в стилістиці письма личного і доличного, – і тому виникає думка про те, що авторів в цієї ікони могло бути і декілька, атже ми знаємо що за давньою традицією в станковому та монументальному іконописі існував раціональний розподіл праці в якому одні майстри писали лики, руки, стопи; інші – одяг, фігуру. Внутрішня композиційна структура обидвох фігур на іконній площині є ніби нерозділеним, єдиним організмом, і лише нюанси настрою виражені в пластиці фігур відрізняють Богородицю та Богонемовля. Помітним є що психологія їх співвідношень між собою сформована під впливом сильної емоції неспокою, яка можливо виникає через акцентування іконописцем саме на ілюстративності сюжету. При всіх цих змінах практично непомітними стають характерні риси іконографічного типу Богородиці «Елеуса» («Замилування») і майже зовсім зникає ніжність любовного дотику Матері і Сина, внутрішня рівновага динамічних в своїй тихій радості образів.

У «Мошнівській Сухо-Калигірській іконі Божої Матері» обидві фігури дещо зміщеними вліво: Діва Марія ніби відхилилася від неочікуваної звістки про майбутню долю свого Божественного Сина і ледь торкаючись долонями бережно притримує Його маленьку фігуру, – Ісус смиренно й слухняно повторює рух Богородиці, але голівкою розвернувшись від Неї в самостійній проекції за власним, тільки що сформованим бажанням подвигу Духу; Він вже в думці йде назустріч глядачеві. Погляд Діви Марії спокійно самозаглиблений, але вже ніби вражений передчуттями хресних мук Спасителя; немовля Ісус серйозно й запитально заглядає у вічі глядачу, Його права рука вільно почиває на коліні, ліва – лежить на сфері. Оптичним центром іконної площини стає зірка Приснодівства на чолі Небесної Владичиці Діви Марії: вона завершує і трохи заспокоює збурений і переповнений емоцією силует обидвох фігур, симетрично втримуючи в рівновазі надрухливі форми Богородиці й Богонемовляти. Простір в правій верхній частині ікони, що утворюється через видиму асиметрією абрису обидвох фігур ніби дозволяє нам самостійно передбачити майбутні події життя й проповіді Ісуса Христа, Його Розп'яття та Воскресіння. Золоте тло ікони повністю вкрите гравіруванням по левкасу; промені й німби не створюють силуетних форм, а діють лише

графічно, і тому на їх тлі контрастно й емоційно виділяється експресивний силует фігур Богородиці й Богонемовляти.

У православному світі є надзвичайно багато чудотворних ікон Богородиці «Елеуса» («Замилування»), і ми можемо впевнено говорити, що саме цей іконографічний тип найповніше розкриває близькі й зрозумілі кожному християнину скорботні почуття материнської любові, яка несе Свого Сина в світ жорстокості й неприйняття. В цій іконі показано те, що кожним християнином проживається в служінні власній сім'ї, власному місту й власному народу. Образ розкриває співзвучні нам всім почуття Ісуса Христа, який свідомо втілюючись в земному вразливому смертю Своєму Пречистому Тілі йде на страждання: на фізичні муки Розп'яття, а й набагато важчі за них муки, через неприйняття ближніми Його Любові. В цій іконі також розкривається догматичне вчення в якому Ісус Христос символізує таємничість Божественного Причастя, а Богородиця – Церкву Христову в якій Воно відбувається. Такою метафоричною мовою ікона Богородиці «Елеуса» («Замилування») презентує одну з основних ідей християнства, що виражає повноту любові між Богом та людиною, можливу лише в лоні Церкви, й під покровом Владичиці. Також, фігури Богородиці й Богонемовляти з догматичної точки зору символізують небесні й земні начала, божественну благодать й людські благі дії й поривання, а чудотворна взаємність Їх любові виражається дотиками ликів, тіл та єднанням німбів.

Після перенесення «Сухо-Калигірської ікони Божої Матері» до Мошен віруючі вголос не говорити про святиню, боячись, щоби не місцева влада його не знищила. Під час Великої Вітчизняної війни в Мошногірських лісах розгорнувся партизанський рух під керівництвом Палехи, а 18 серпня 1941 року фашистські війська окупували Мошни. З метою покари та психологічного тиску на партизан, німці з поліцаями вирішили загнати до храму місцевих жителів, що носили передачі одягу та харчів до лісу. Як згадують в Мошнах, не знаючи що їх очікує, полонені підносили слізні молитви до чудотворного образу Богородиці й наступного ранку їх просто відпустили. Можливо, ця ікона захистила храм і у радянські часи, вберігши його від долі багатьох інших церков регіону, перетворених на склади органічних добрив, на клуби чи конюшні. Також одне з чудес в наш час Богородиця явила 2002 року, коли під час хрестного ходу на храмове свято в небі над святковою

процесією з'явилася зграя птахів, а згодом хрест із хмар: так усі віряни Спрасо-Преображенського храму впевнилися, що Божа Матір благословляє їх благі починання.

«Мошнівська Сухо-Калигірська ікона Богородиці», як й ікона з Сухо-Калигірки з якої вона була колись списана, за два століття прославилась чудотвореннями на Мошнівських землях, і тому за звичаєм характерним для православної Церкви була прикрашена срібними та золотими ювелірними виробами, пожертвуваними людьми зціленими за її поміччю. Можливо, саме ці дарунки й спокусили злодіїв, – осінньої ночі 2006 року храм пограбували, а крадіїв досі не знайшли. Нині в Спасо-Преображенському храмі знаходиться новий список з чудотворного образу «Сухо-Калигірської ікони Божої Матері.

Другим особливо шанованим на Черкащині чудотворним образом є «Байбузівська ікона Богородиці» що нині знаходиться в Свято-Успенському храмі села Байбузи. Про найпершу Байбузівську церкву Л. І. Похилевич повідомляє наступне: «Церква дерев'яна, в ім'я Успіня Божої Матері, з дзвіницею, збудована в 1796 році». Також він зберігає для нас і таку подробицю: що зведено цю церкву «ретельністю байбузівського жителя Федора Ладона та сприянням інших жителів». Діяти вона почала з 1796 року, а в 1851 році коштами прихожан, була реставрована. Ця церква простояла понад сто років і у 1909 році, а за іншою версією в 1903 році була замінена новою дерев'яною. На її будівництво було пожертвувано 3 тис. рублів від парафіян, 7 тис. рублів від церкви, 26 тис. рублів від спадкоємниці роду Воронцових графині К. А. Балашової. За деякими відомостями, в 1936 – 1939 роках цю церкву розібрали й побудували з її деталей та на її фундаменті школу, що згоріла під час Великої Вітчизняної війни. Сучасного вигляду церква набула вже в 2000 році, а з 2001 року в ній розпочато постійні богослужіння. Чин освячення храму проводить митрополит Черкаський і Канівський Софроній (Дмитрук).

Історія чудотворної «Байбузівської ікони Богородиці», перлини Свято-Успенського храму села Байбузи має і суперечностей, і таємниці. За давніми переказами одного дня сільські жителі, прийшовши по воду до криниці в центрі села, випадково знайшли цей образ на цямринні та занесли свою знахідку до найпершої з відомих нам байбузівських дерев'яних церков. Хоча історик Л. І. Похилевич свідчить про те, що цю визначну пам'ятку Церкви до села було принесено разом з ін-

шими іконами зі скасованої Свято-Успенської церкви села Мліїв. За його ж записами, ми можемо ознайомитись і з благодатними діями, проявленими від ікони. Першим відбулось зцілення жінки, що страждала десятилітньою недугою – відбиранням ніг. Прийшовши сюди за велінням, отриманим в сновидінні, перед цим образом вона отримала одужання через молитовне спілкування з Божою Матір'ю. Наступні чудесні дії відбулися в 1830-1831-х роках, коли під час епідемії холери по всіх околицях померло багато людей, а село Байбузи «було під покровом небесного заступлення, і воно одне не піддалося згубній заразі, хоча болота навколо ще не були осушені». Також, за благодатною допомогою Божої Матері та ЇЇ Сина стало можливим зцілення п'ятирічної дитини в 1832 році. Дівчинка, яка від народження не могла ходити, побувши біля ікони зо дві години, встала та самостійно побігла до своєї матері. І вже після цього випадку образ місцеві жителі стали вшановувати як явлену чудотворну «Байбузівську ікону Божої Матері».

Свідчення про те, що цей образ Богородиці канонізовано офіційним шляхом, ми отримуємо за документами, написаними церковним істориком, академіком, почесним членом багатьох наукових співтовариств, митрополитом Київським і Галицким Євгенієм (Болховітіновим) (1767-1837). Митрополит особисто брав активну участь у дослідженні явища чудотворіння Байбузівської ікони Божої Матері та на основі них визнав, – разом з усіма околишніми жителями, що стікалися в Байбузи в незліченній кількості для поклоніння образу, – її чудодійну силу. Пізніше, у виданому ним Київському місяцеслові, було ухвалено святкувати на честь чудотворної «Байбузівської ікони Богородиці» в 26-ий день місяця грудня. В 1832 році за розпорядженням духовного начальства, образ перенесли в Києво-Печерську Лавру для подальшого підтвердження його благодатної дії. За клопотанням байбузівського церковного старости Федота Максимовича, який мав родинні зв'язки з київською знаттю, ікона була повернута до Байбузів лише через тривалий відрізок часу, а за іншою версією повернуто було лише її точний список. У сучасній Православній енциклопедії «Древо» розповідь про ікону завершується так: «Звісток про подальшу долю Байбузівської ікони нема. Приведені в письмових джерелах 1830-1850 років відомості про її місцеперебування в Успенській церкві Києво-Печерської Лаври та про особливо

встановлене там її святкування, не знаходять ні підтвердження, ні навіть згадки в пізніших путівниках і описах Лаври».

Повернення чудотворної ікони чи її списку відбулось аж на початку XX століття: з Києва до села Сокирної образ Богородиці переправили Дніпром. Під час святкової, зі співом процесії, що радісно на руках несла ікону до Байбузів, відбулося нове чудо: нечувана по силі літня спека та засуха різко змінилися сильним благодатним дощем. Відтоді «Байбузівська Чудотворна ікона Божої Матері» постійно перебуває на Черкащині, а від поверненого з Лаври списку ікони, якщо це не був навіть сам оригінал, жителі Байбуз продовжують відчувати небесне заступництво у XX столітті, та вже й в нинішньому – XXI столітті.

У 30-тих роках минулого століття дерев'яна церква була зруйнована, а ікони були опоганені, чудотворний список розколотий: Богонемовля від'єднане від Богоматері. Вцілілі ікони переховував то в своєму будинку, то в копицях сіна, син останнього священика – Микола. Одного разу під час війни власники будинку, де зберігалась обидва уламки ікони почули незрозумілий хрускіт дерева, що виходить з місця її сховку. Увійшовши, вони побачили диво, що щойно сталося: обидві частинки «Байбузівської ікони Богородиці» зрослися. Іншим дивом, яке жителі Байбузів сприймають як дійсне заступництво Божої Матері є те, що їхнє село не постраждало від фашистів так сильно, як постраждали околишні села, незважаючи на їх близькість до партизанських Мошнівських гір.

Останні тридцять років ікона зберігалася в благочестивої жительки села Байбузів Софії Юхимівни Настенко, і саме з її будинку образ Божої Матері був перенесений у новозбудований храм Успіня Богородиці. І вже невдовзі святиня, що повернулась до храму, знову виявила свою чудодійну силу. Почувши про благодатну ікону, у Байбузи на молитву почала приїжджати з батьками з Черкас дівчинка, що хворіла раком щитовидної залози. Родина слізно молила Божу Мати про зцілення, – й Владичиця припинила страждання дитини, – здійснилось нове чудо, дівчинка зцілилася. 7 листопада 2001 року на освячені Свято-Успенської церкви була присутня жінка, про яку говорять, що приїхавши до Байбузів, вона навіть не могла самостійно ходити; а тепер одержавши зцілення по молитві, на подяку пожертвувала особисті кошти для придбання

церковних дзвонів. Нинішньому настоятелю храму протоієрею Георгію Робаку відомі й інші випадки зцілень.

«Байбузівська ікона Богородиці» написана олійними фарбами на дереві, покритому ґрунтом – левкасом, і можна допустити що походить вона з намісного ряду старовинного церковного іконостасу. За стилістичними особливостями час створення ікони можна віднести до межі XVIII – XIX століть. Її творці невідомими: якщо насправді це оригінал Байбузівської ікони – то вона можливо зроблена напівпрофесійними місцевими майстрами з середовища селян чи монахами з Мошногірського монастирю; а якщо це лише її пізніший список, – тоді швидше за все вона написана в майстернях Києво-Печерської лаври.

Іконографічний тип «Байбузівської ікони Богородиці» близький до канону одного з найпоширеніших богородичних образів на Україні – ікони «Одигітрії» («Провідниці»). На іконі ми бачимо фігуру маленького Ісуса Христа, що сидить на лівій руці поясного зображення Діви Марії. Між Його фігурою та фігурою Його Пречистої Матері ніби утворюється невидимий смисловий простір-наповнення, що водночас свідчить і про їх духовну єдність, і про їх певну відстороненість та самостійність, унікальність та особистістність завдань. Обидва обличчя виразно вималювані, й за рахунок цього оптично збільшуються форми очей, носа, уст, тонкі довгі брови. Погляди Діви Марії й Богонемовляти Ісуса промовисто звернені до глядача; загальний рух обидвох фігур врівноважений, гармонійно та пропорційно вписаний в вертикальний формат дошки.

До простих, видимо укрупнених форм тіла й стриманих рухів Богородиці, невідомим іконописцем ніби протиставляються невеликі маси тіла й промовисті емоційні жести Богонемовляти. Контрастна, виразно асиметрична взаємодія обидвох фігур в середній по вертикалі частині образу вагомо врівноважується майже дзеркальною симетрією великого німбу Діви Марії – згори та орнаментованим вигином складок Її маформію – внизу. Своєю правою рукою маленький Ісус благословляє, а лівою тримає сферу – символ Раю (хоча за каноном «Одигітрії» це зазвичай сувій чи Євангеліє); рух ніжок і положення всієї фігури відповідає іконографічному типу Христа-Пантократора. З догматичної точки зору головне значення образу Спасителя в іконі «Одигітрії» – прихід у земний світ Небесного Царя та Судді як Сина Божого та Сина Людського. На

відміну від іконографічного типу «Елеуси», де основною ідеєю є взаємність відносин Богоматері й Богонемовляти і свідчення про Їх безмежну любов; в байбузівській іконі «Одигітрії» смисловим центром композиції стає фронтальна фігура Ісуса Христа, звернена до стоячого в молитві християнина з безмовною проповіддю, вираженою в Його лику та жестах, в кольоровій символіці одягу та символічному зображенні сфери. В «Байбузівській іконі Богородиці» фігура Богонемовляти ніби презентується в другому й більшому за розміром смисловому колі, утвореному охоронною пластикою фігури Богородиці, та підсиленому активним звучанням кольорів її одежі й монументалізмом її форм. Її фігура також зображена майже фронтально із ледь помітним нахилом голови, та з промовистим й переконливим жестом правої руки, що вказує на маленького Ісуса й сферу в Його руках, й наголошує на Його давноочікуваному приході як Месії.

Ікона написана в манері дуже близькій до традицій наївного малярства, про що свідчить прискіплива реалістичність з якою виконані лики та руки, сильне намагання виявити об'єм при значній диспропорційності їх форм; та характер письма одягу, що є доволі площинним і без світлотіньового моделювання. При огляді ікони можна припустити, що вбрання Ісуса Христа написане з несвідомим бажанням проявити значимість Його невеличкої фігури, виділити її. Драпірування гіматію і хітону – насичено-емоційне, складне по силуету, відчутна спроба відтворити певні елементи та характер бароковості складок тканини, яскраво виявлене світлотіньове моделювання. На відміну від нього характер одягу Діви Марії є доволі узагальнений та локальний в своєму кольоровому звучанні, майже відсутнє світлотіньове моделювання, складок небагато й вони надзвичайно просто задрапіровані. Фігури написані в притаманній народному світогляду кольоровій гармонії, збудованій на домінанті теплих звучних кольорів кіноварного мафорію Богородиці і золотистого гіматію Богонемовляти. Їх співвідношення підсилюються активними акцентами блакитної сфери, світлого хітону Ісуса Христа й темної, майже ультрамаринової підкладки мафорію. Кольорове звучання насичено теплого по кольору силуету також посилюється через контраст його мас та абрисів з холодним світлим тлом в якому домінують напівпрозорі вохри та блакитні тони майже графічних сяйв навколо обидвох фігур.

«Байбузівська ікона Богородиці» виразно презентує одну з основних ідей християнства: втілення Божественного Начала в Земній подобі – народження Ісуса Христа, Спасителя світу зі смиренної на те згоди Діви Марії. В образі Богонемовляти невідомий нам іконописець проявляє і вшановує новий життєвий смисл подарований людству Ісусом Христом, який повинен наповнити все і всякого; а в образі Богородиці – Цариці Небесної, ми бачимо уособлення люблячого материнського серця, яке через власне внутрішнє горіння в Бозі стає в акті Богонародження центром очищеної та оновленої Вселеної. Можливо і тому найчастіше чудотворними стають саме ікони Богородиці, атже навколо Небесної Владичиці Діви Марії молитовно збирається християнський світ в любовному пориві до преображення людської особистості, і саме в них релігійне натхнення і художня творчість іконопису досягає найвищої межі.

На жаль, іконописні скарби краю, а зокрема, чудотворні та місцево шановані ікони, є дуже незахищеними перед посяганнями грабіжників, і ми маємо непоодинокі випадки викрадення їх з храмів. Більшість пам'яток потребують належних реставраційних заходів та надійної охорони. Повноцінне пізнання історії чудотворних образів Черкащини можливе лише при максимально різносторонньому вивченні явища, що розкриється не лише через традиційні для богослов'я, мистецтвознавства та історії ракурси, а й використає найсучасніші ідеї наукових досліджень в царині природничих наук, фізики, хімії та інших. Існує нагальна необхідність в пошукових поїздках по регіону, що дозволять виявити нові пам'ятки для можливої подальшої канонізації, зібрати та систематизувати згадки про чудотворення ікон вже прославлених Церквою. Звичайно ж, всі це необхідно проводити комісії в складі духовних осіб, мистецтвознавців, істориків та науковців. Повернення та атрибутування вивезених за кордон емігрантами чи викрадених грабіжниками пам'яток, зведення їх мистецьких ознак до єдиної системи релігійного світогляду українського народу, – всі ці дії дозволять нам краще усвідомити сукупність багатьох історичних та культурних процесів на теренах України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богородиця в українському фольклорі. / Зібр. та впоряд. Г. В. Коваль. — Львів: Афіша, 2006. — 280 с.
2. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. — Санкт-Петербург: Мифрил, 1995. — 256 с.
3. Евдокимов П. Искусство иконы: Богословие красоты. — Тверь: Христианская жизнь, 2005. — 386 с.
4. Лихач Л., Корнієнко М. Ікони Шевченківського краю: Альбом. — Київ: Родовід, 2004. — 180 с.
5. Мандри Україною. Золота підкова Черкащини: Путівник / Черкаський благодійний фонд «Золота підкова». — Київ: ТОВ «АДЕФ-Україна», 2007. — 232 с.
6. Похилевич Л. І. Сказания о населенных местностях Киевской губернии — Киев, 1864. — С. 626–627.
7. Черкащина у храмобудівництві. /Ред. колегія та упоряд. Е. А. Левицька, А. В. Барчук та ін. — Черкаси: Вид-во Чабаненко Ю., 2008. — 252 с.
8. Чудотворные и местночтимые иконы Святой Руси, на земле Украинской просиявшей [в трех частях]. — I часть. — Киев: Типография «Лайт-Принт», 2005. — 264 с.
9. Чудотворные и местночтимые иконы Святой Руси, на земле Украинской просиявшей [в трех частях]. — II часть. — Киев: Типография «Лайт-Принт», 2005. — 264 с.
10. Якименко М. М. Містечко ратників та майстрів: З історії села Мошни. — Київ: Просвіта, 2007. — 104 с.

THE MIRACLE-WORKING ICONS OF CHERKASHCHYNA (ALSO REFERRED TO AS CHERKASY REGION): HISTORICAL CONTEXT AND ICONOGRAPHIC SINGULARITY (the Baibusy Icon of the Mother of God, the Moshny Suho-Kaligorskiy Icon of the Mother of God)

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

Annotation. *The article is dedicated to two Orthodox miracle-working icons of the Mother of God from the villages of Moshny and Baibusy in Cherkasy region. The origin of these icons and their miracle-working effects are revealed. Description of peculiarities of their iconography and painting style are described in the article.*

Key words: Orthodox miracle-working icon, dogmatic doctrine of the Church, icon-painting canon, painting style, iconography of the Mother of God and the Infant Christ images.

III. МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ: УКРАЇНСЬКИЙ ШЛЯХ

УДК 7.036(477)

Орест ГОЛУБЕЦЬ,
доктор мистецтвознавства,
професор Львівської національної академії мистецтв,
завідувач кафедри художньої кераміки

Анотація. *Автор розглядає одну із найважливіших проблем сучасної української культури, а саме – внесок у світову мистецьку скарбницю, вказуючи на незадовільний стан з вивченням модерного мистецтва як на теренах України, так і за її межами. Висловлює кілька можливих напрямків у дослідженні та систематизації українського модерного мистецтва.*

Ключові слова: *мистецтво, XX століття, модерн, мистецтвознавство.*

У чому полягає особливість «українського шляху» в мистецтві XX ст. та чи існує взагалі потреба його виокремлення?

Під час численних зустрічей з іноземними колегами, художниками і мистецтвознавцями на міжнародних пленерах, симпозіумах і конференціях мені неодноразово доводилося стикатися з повним нерозумінням нашої мистецької ситуації, із завуальованими чи відвертими звинуваченнями нас в анахронізмі та відсталості. Обурення і розчарування поступово змінювало бажання виявити причини цього явища. Вагомим поштовхом до дії став перегляд виставки світового авангардного мистецтва «Документа» у Касселі (1991 р.). Досі пам'ятаю стан розгубленості і безпомічності, нездатності віднайти ключі до повноцінного сприйняття будь-якого з представлених на величезних площах творів, у тому числі й персональної виставки знаменитого, як я згодом довідався, Йозефа Бойса. Відчувалася наявність невидимого бар'єру: з однієї сторони я, випускник радянського мистецького ВНЗ, із захищеною у Москві кандидатською дисертацією, з іншої – звичайні люди, ша-

нувальники сучасного мистецтва, нерідко подружні пари у статечному віці. Вони жваво обговорювали мистецькі твори, які для мене нічого не означали. Відчуття було таке, ніби би ти потрапив на іншу планету...

Сьогодні ситуація істотно змінюється, і лише тепер, з певної віддалі часу, можемо стверджувати існування в нас певних підстав для серйозної, фахової розмови, до грунтовних, об'єктивних досліджень мистецтва XX ст. Говорячи в цьому контексті про певні часові відрізки-етапи «українського шляху», необхідно, насамперед, відштовхуватися від наявності двох часових катаклізмів, докорінних перемін та конфліктів поколінь. У першому випадку (початок 1930-х рр.) йдеться про протистояння художників, які отримали освіту європейського зразка і цілком вільно почували себе в середовищі модерністських та авангардних експериментів, та ідеологів від мистецтва, які створили і тривалий час підтримували штучно модельований позачасовий анахронізм – «передовий творчий метод», названий соцреалізмом.

У другому випадку (середина 1980-х рр.) маємо справу зі зіткненням останніх (а також вихованою ними «гідною зміною») з молодою генерацією, яка зросла у межах тоталітарного суспільства, опираючись на непохитну позицію нонконформістів та середовище андеграунду, або значно пізніше, поза його межами, в роки державної незалежності. Мусимо визнати, що саме ці «часові зсуви» визначають нашу нинішню «іншість», наявність у творчості українських художників явищ, здатних викликати здивування та нерозуміння у західних фахівців.

Наукові дослідження і програмно організовані фондові музейні виставки останніх років відкривають правдиву інформацію про мистецтво початку XX століття – Україна по праву може гордитися видатними представниками та засновниками багатьох течій авангарду. Десятки років формувалася в нас хибна думка, що авангард є немов би чужим для української традиції та ментальності. Більшість видатних митців авангарду (як і саме це явище) досі були відомі у світі лише під означенням «russian». Радянський варіант історії українського мистецтва 1910-1930-х рр., сповнений фальшувань, відвертих підтасовок та приховування фактів, потребував докорінного перегляду. Важливою віхою у цьому процесі став проект «Перехрестя: український модернізм 1910-1930 років» («Crossroa-

ds: Ukrainian Modernism 1910s-1930s»). Його презентація в Чикаго і Нью-Йорку упродовж 2006-2007 рр. Спричинила справжній переворот у сприйнятті світового авангарду.

Показу колекції в Нью-Йорку передувала наукова конференція «Український модернізм у контексті 1910-1930 років», проведена Українським дослідним інститутом Гарвардського університету за участю низки провідних спеціалістів усього світу. Напередодні в Києві був виданий багато ілюстрований альбом «Український модернізм 1910-1930».[1] У ньому вміщені вступні статті – звернення організаторів до глядачів, а також окремі виступи майбутніх учасників наукової конференції, в яких відзначена важлива роль українського авангарду у розвитку світового модерного мистецтва. Зокрема, автор ідеї проекту Микита Лобанов-Ростовський констатує, що виставка «демонструє глядачам і спеціалістам США талант і самобутність українських авангардистів і допоможе зрозуміти, що вони не росіяни, а українці, чого в Штатах майже не відокремлюють, не знають...» Наголошуючи на важливості акції, він згадує про упередженість думки американської адміністрації «ще часів початку розвалу СРСР, яка вважала, що націоналізм знищить Україну». Така думка по суті «співпадала із радянськими та російськими традиційними поглядами на те, що Україна є тільки частиною Росії чи СРСР».[2]

Таким чином, можемо стверджувати, що на шляху утвердження національних пріоритетів у мистецтві 1910-1930 рр. зроблено вже чимало. Особливе місце займають тут період «українізації» в Східній Украні 1920-их рр. та безпрецедентне єднання українських творчих сил в Галичині у 1930-их. Значно складнішою виглядає оцінка тривалого періоду панування в українському мистецтві соцреалізму. Прояви тоталітаризму у мистецькій сфері в СРСР не були поодинокими. Цілком симетричні події відбувалися у фашистській Німеччині. Обидві виразно агресивні сили володіли потужним ідеологічним апаратом, невід'ємною частиною якого мав стати художник, перетворений у слухняну прислугу: «...СРСР і Німеччина прямували буквально крок в крок у своїх культурних акціях, збері-

[1] Український модернізм 1910-1930 / Альбом. – Хмельницький: Галерея, 2006. – 288 с.

[2] Лобанов-Ростовський М. Перехрестя: український модернізм 1910-1930 // Український модернізм 1910-1930 / Альбом. – Хмельницький: Галерея, 2006. – С. 5.

гаючи достойну часову дистанцію чи видимість почерговості в ініціативах. Заборона всіх мистецьких угрупувань і заміна їх державними відомствами культури, контроль над розподілом художніх замовлень і можливістю виставлятися, акції репресій політично ненадійних майстрів, плани генеральних реконструкцій Москви і Берліна як імперських столиць, пряме суперництво архітекторів і художників обидвох країн на ЕКСПО-37 в Парижі, запровадження державних премій в області культури і т. п.» (переклад з російської – О. Г.).[3]

Насильне запровадження соцреалізму виключало будь-яке відкрите протистояння, толерантну розмову чи цивілізовані форми фахової дискусії. Грубе втручання в елітарний світ мистецтва, в його споконвічні естетичні підвалини здійснювали люди без відповідної професійної підготовки, здебільшого обмежені догматики і циніки, до того ж агресивні у своєму невігластві: «Кадри мистецтва стали «перетрушувати» державним чином і таким же чином переглядати міру відповідності кожного «кадра», але не мистецтву, а пролітиці держави» (переклад з російської – О. Г.).[4] Ідеологічні «бійці» з питань культури дали художникам у повній мірі відчути, що таке диктатура, втілена в ідеологічній формі соцреалізму. Достатаньо згадати хоча б долю знаменитого українського скульптора І. Кавалерідзе, ровесника та однодумця знаменитого О. Архипенка: «У 20-х роках його таврували як «прихильника кубістично-конструктивних форм». У 30-х за вказівкою Й. Сталіна визнали формалістом, а у 63-у році М. Хрущов у своїй доповіді перед художньою інтелігенцією оголосив його кубістом».[5]

Різниця спричиненого тоталітарними режимами ефекту полягає в часовій тривалості. У позаемоційних оцінках, стосовно загального перебігу історії, період зародження і панування фашизму виявляється відносно коротким. Якщо в якості крайніх меж оберемо 1933 р. (офіційний прихід до влади у

---

[3] Маркин Ю. П. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов. Истоки, стиль, практика художественного синтеза // Художественные модели мировоздания. Кн. вторая, XX век. Под общей ред. В.П. Толстого. – М: Наука, 1999. – С. 123.

[4] Манин В. С. Искусство в резервации (Художественная жизнь России 1917-1941 гг.). – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – С. 146.

[5] Синько Р. Олександр Архипенко та Іван Кавалерідзе // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура XX століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 72.

Німеччині націонал-соціалістів) і 1945 р. (завершення Другої світової війни та наступний Нюрнберзький процес), то отримаємо часовий відрізок значно менший від загальновизнаного двадцятилітнього циклу зміни поколінь. Це дає підстави стверджувати, що на перший план у такому випадку виходить не часове протистояння поколінь, а фактор грубого ідеологічного тиску.

У колишніх республіках СРСР, які нині стали незалежними державами, ситуація була цілком іншою, а її реальні наслідки до сьогодні маловивчені і на загал не відомі для навколишнього оточення. Переможне завершення Другої світової війни зумовило тут не падіння (як це було у фашистській Німеччині та її сателітах), а подальше утвердження тоталітарного режиму, його модернізацію і, що найгірше, здатність творити ілюзії та пристосовуватися до нових умов. Внаслідок цього, соціалістичний реалізм, у якості офіційної державної культурно-мистецької ідеології, фактично панував у нас від 1932 р. до середини 1980-х рр. і, таким чином, зміг сплюндрувати своїм впливом майже три покоління художників. Саме цей фактор зумовлює основну відмінність «українського шляху», потребу його виокремлення і ґрунтовного вивчення.

У тривалому періоді панування в нас тоталітарного мистецтва, в іпостасі соцреалізму, особливої ваги набуває час так званої «відлиги» 1960-х. За своєю значимістю він може бути прирівняний до «українізації» 1920-х. Без нього важко уявити національне відродження кінця 1980-х – початку 1990-х років: надто великим міг виявитися часовий розрив. «Відлига» 1960-х стала немов би тією потужною опорою, без якої сьогодні неможливим було б зведення «трансчасового моста» українського національного мистецтва.

Послаблення контролю за «національним питанням» в Україні 1960-их справило надзвичайний ефект, який можна порівняти хіба що з дією несподівано звільненої могутньої пружини. Розпрямлюючись, вона винесла на поверхню потужну, несподівану для багатьох хвилю національно-культурного відродження. Доцільно тут згадати слова відомого львівського мистецтвознавця і політика Богдана Гориня: «Підсвідома національна стихія після пробудження має особливу силу. Збережена, сконцентрована, вона у своєму вияві подібна до вибуху, що перетворюється у вічне горіння. Це нагадує довгозбережуваний у підземних жилах газ – він непомітний, але досить іск-

ри, щоб вибухнув, а потім уже ніяка сила не здатна вгамувати вогняного вулкана...».[6]

Потужний енергетичний заряд «шістдесятників», їх безмежна відданість національним ідеям знайшли своє втілення у процесах національного відродження кінця 1980 – початку 1990-их рр. Перетворення у мистецьких сферах супроводжувала небувала динаміка. Її кінцевим результатом стали остаточна дезорієнтація, втрата реальної шкали цінностей і логічно аргументованих шляхів розвитку.

Вирішення актуальних для новітньої історії українського мистецтва проблем набуває особливої складності за відсутності у нас україномовного видання справжньої історії світового мистецтва. Існуючі до цього радянські видання насправді представляли лише її ідеологізований у потрібному руслі варіант. Адже теоретична аргументація появи соцреалізму передбачала не тільки його прив'язку до конкретного періоду, а й зведення «міцного» історичного підґрунтя. Таким чином, було штучно вибудовано пріоритетну лінію: антична Греція та Рим – епоха Ренесансу – класицизм-академізм – критичний реалізм передвижників – соціалістичний реалізм. Прикметним можна вважати також той факт, що в такій схемі центр «передового мистецтва» поступово немов би наближався до Російської імперії. Внаслідок подібного підходу рис відсталості, деградації чи занепаду могло набирати, наприклад, мистецтво стародавнього Єгипту, середньовіччя, бароко і рококо, імпресіонізму, сецесії-модерну і, безумовно, авангарду, включаючи увесь комплекс існуючих у ньому різнорідних явищ і течій. Саме представники авангарду, найближчі у часовому вимірі, стали найлютішими «ворогами» та антиподами соцреалізму.

Варто звернути увагу на ще один парадоксальний факт. Не випадково в радянському варіанті прочитання світової історії так мало уваги приділялося мистецтву сходу. Причина в тому, що будь-яке натуралістично-реалістичне копіювання натури тут завжди вважалося недопустимим, суперечило споконвічному глибинному способу філософсько-естетичного осмислення та відтворення навколишнього світу. Виразна домінанта духовного, а не поверхнево-зображального начала, суперечила ідеологічним постулатам соцреалізму.

---

[6] Горинь Б. Опанас Заливаха: вибір шляху. – К.: Видання секретаріяту Укр. Респ. партії, 1995. – С. 13.

Повертаючись до проблем сьогодення, ще раз наголосимо, що йдеться про дуже серйозні і важливі для нас реалії. Незважаючи на відсутність «залізної завіси», ефект інерції продовжує творити своєрідний невидимий заслон, на глибинному рівні нашої підсвідомості. Рудименти минулого породжують дивну багатовекторність, хаотичність, непослідовність рухів у ділянках української культури і мистецтва. Українське мистецтво, потрапивши у тривалий стан примусової ізоляції, не пройшло кінцевих стадій розвитку модернізму, а, крім того, повністю «пропустило» момент зародження та еволюції філософських основ постмодернізму. Роль модернізму і постмодернізму в історії модерної світової цивілізації є загальновизнаною і незаперечною. Тому будь-які наші сумніви, просторікування, а тим більше спроби продовження «ідеологічної боротьби» та ігнорування очевидних фактів можуть лише посилювати актуальність тези про нашу відносну причетність до вирішення мистецьких проблем сьогодення. Критика має сьогодні базуватися на ґрунтовному дослідженні та аналізі, аргументованих доказах і теоретичних твердженнях.

Фальсифікації фактів та нерозуміння процесів розвитку сучасного мистецтва привели до фатальних наслідків – повної відсутності в нас музеїв мистецтва XX ст. та музеїв сучасного мистецтва, до випадків варварського знищення унікальних музейних колекцій і заперечння потреби створення нових. Вони ж породжують парадоксальні термінологічні непорозуміння. Так, наприклад, поняття «сучасне мистецтво» в нас може дивним чином сягати авангардних експериментів початку минулого століття. Разом із тим окремі українські художники, претендуючи на суперсучасні помисли, насправді роблять своєрідні репліки на давно вже минулі та відомі у західному середовищі концепти. Специфічну гіпертрофовано-іронічну образну мову епохи постмодернізму важко адаптує у нас не лише пересічний глядач, але й в цілому мистецька громада. Практично невідомими для широкого загалу залишаються новітні сфери формотворення та мистецького виразу, здатні переходити не лише межі загальноприйнятих естетичних уявлень, але й сягати відвертої антиестетики.

Незважаючи на наведені факти, важливим сьогодні є розуміння органічної єдності українського мистецтва XX ст. з низкою актуальних явищ, які відбувалися в загальноєвропейському просторі. Навіть у найважчі часи Україна не знаходи-

лася на маргінесах актуальних мистецьких пошуків. Більше того, у багатьох випадках українські художники були не лише активними їх учасниками, але й законодавцями новітніх віянь. Яскравим свідченням тому є творчий доробок грона видатних художників, серед яких одне з почесних місць займає А. Ерделі.

ART XX CENTURY: UKRAINIAN WAY

Orest HOLUBETS,
Doctor of Arts, professor of Lviv National Academy of Arts,
Head of Art Ceramics

Annotation. *The author examines one of the most important problems of contemporary Ukrainian culture - namely, contribution to world art treasury, pointing to the poor state of the study of modern art both in Ukraine and abroad. Some possible directions in research and systematization of Ukrainian modern art are expressed.*

Keywords: *art of the twentieth century, modern art, art criticism.*

СКАРБИ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ ІНСТИТУТУ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ У ЛЬВОВІ ТА ШЛЯХИ ЇХ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ

УДК 069:39(477.83)

Галина ГОЛУБЕЦЬ,
молодший науковий співробітник МЕХП ІН НАН України

Анотація. *Дослідниця розглядає історію створення музею етнографії при Інституті народознавства НАН України та подає для широкого наукового загалу відомості про фонди і артефакти, які стосуються Закарпаття.*

Ключові слова: *етнографія, колекція, збірка, фонд, Закарпаття, музей.*

Музей етнографії та художнього промислу (МЕХП) Інституту народознавства НАН України – один із найстаріших і найбільших музеїв на теренах нашої держави. Він володіє унікальними і багатими колекціями пам'яток традиційної культури та народного мистецтва українців, а також зразків декоративно-прикладного мистецтва багатьох народів світу.

МЕХП був утворений у 1951 р. шляхом об'єднанням двох великих музейних осередків у Львові – Міського промислового музею (1874 р. заснування, у 1939-1940 рр. до нього увійшли предмети націоналізованих збірок музеїв Любомирських, Дідушицького, збірки К. Бруніцького, Садовського, Б. Оржеховича, музею Пінінського та ін.) і Музею Наукового товариства ім. Т. Шевченка (1895 р. заснування). Крім того, джерелом надходження пам'яток були неодноразові доброчинні пожертви церков і костелів, дарунки визначних громадських та культурних діячів Галичини. Чимало експонатів закуповувались із виставок кінця XIX – поч. XX ст. Значним надбанням в усі часи були пам'ятки, привезені з етнографічних експедицій, які постійно споряджалися в різні регіони України.

Сьогодні МЕХП є центром наукової, просвітницької та культурно-освітньої роботи. У його фондових збірках зберігаються близько 87 тисяч пам'яток. Постійно діюча експозиція розташована у двох будинках – пам'ятках архітектури кінця XIX ст.: у приміщенні колишньої Галицької ощадної каси на

проспекті Свободи, 15 та в колишньому палаці Любомирських на пл. Ринок, 10. Тут розгорнуті виставки унікальної колекції меблів, яка представляє основні стилістичні напрямки, властиві розвитку декоративно-прикладного мистецтва у Європі з XVI до початку XX ст., а також колекція порцеляни, фаянсу, майоліки та художнього скла найвідоміших західноєвропейських мануфактур. Збагачують експозицію зразки ткацтва, одягу, прикраси, плакати відомих художників тощо. Окремою гордістю музею є колекція годинників – одна з найбагатших в Україні, що також частково представлена в експозиції музею.

Постійне поповнення колекцій – органічна і невід'ємна частина ефективного функціонування музею. За роки становлення і утвердження незалежності нашої держави (з 1991 р.) фонди музею збагатились більше ніж на 5 тисяч одиниць збереження.

Фондова колекція музею об'єднує дві великі збірки: етнографічну та художнього промислу. В першій однією з найчисельніших є колекція українського народного одягу, де представлені основні види традиційного вбрання XIX - поч. XX ст. із різних регіонів України. Тут бачимо практично всі варіанти крою та оздоби жіночих сорочок: додільні, з уставками та цільнокроєними рукавами, з виложистими комірами, вишиті білими нитками, виконані технікою виколювання та вирізування, святкові, поліхромні тощо.

Поясний одяг у фонді представлений багатьма видами архаїчних незшитих форм. Надзвичайно колоритною є збірка нагрудного безрукавного одягу та верхнього плечового вбрання. Доповнюють збірку головні убори та взуття. Додатковими елементами одягу служили плетені пояси-крайки, а також чисельні прикраси – металеві згарди з чепрагами, дукачі, намиста зі справжніх коралів, каменів, бісеру тощо.

Орнаментальним багатством вирізняється фонд української вишивки – найбільший у збірці музею. Він налічує близько 18 тис. зразків, які творили унікальні окраси жіночого та чоловічого вбрання, а, крім того, інтер'єрної тканини. Тут представлено широкий спектр геометричного і рослинного декору та багатої колірної гами, що вирізняє кожен етнографічний регіон, а також практично все розмаїття використовуваних технік.

Колекція писанки – одна з найбільших і найповніших (близько 13 тис. од.). Більшість писанок, успадкованих МЕХП

від Музею НТШ, датовані кінцем XIX – поч. XX ст. Найдавніша писанка створена в 1874 р. Поряд із українськими, у фонді зберігаються також невеликі збірки словацьких, румунських та хорватських писанок.

Група домотканих килимів XVII – поч. XX ст. представляє відомі килимарські осередки України. «В художньому вирішенні деяких виробів відображені особливості етногенетичних культуротворчих процесів як окремих історико-етнографічних районів України, так і східнослов'янської та загальнослов'янської спільності загалом» [1].

Музей володіє колекцією церковних тканин – зразками ткацтва Заходу і Сходу XVII–XIX ст., які переважно потрапили до музею із галицьких монастирів та церков. Єдиною в Україні є унікальна збірка коптських тканин, придбана у 1888 р. До пам'яток, які представляють культуру інших народів, що проживали на території України, належать вірменські килими XVII–XIX ст., а також єврейські культові та ужиткові тканини XVIII–XX ст., оздоблені характерними сакральними символами іудаїзму, збірка яких є найбільшою в Україні [2].

До найбагатших у художньому та декоративному відношенні тканих виробів належать шовкові пояси, переткані металевими нитками (золототкані), що виготовлялися в Івано-Франківську, Бродах, Слуцьку, а також у Кракові та Ліоні. Вони були звичним компонентом одягу заможних верств шляхти та міщанства XVIII–XIX ст., притаманним не лише українському, але й польському та білоруському костюму.

Колекція народної кераміки (понад 11 тис. од. зб.) складається з пам'яток XIX–XX ст. і представляє традиційні гончарні осередки України, здавна знані на Гуцульщині, Львівщині, Волині, Поділлі, Наддніпрянщині, Полтавщині тощо. У фондовій збірці виділяються, зокрема, вироби відомих гуцульських майстрів О. Бахматюка, М. Баранюка, П. Кошака, сокальського майстра В. Шостопальця та багатьох інших. Особливе місце в фонді займають вироби, створені на основі інтерпретації народних традицій на фабриці І. Левинського у Львові. У 2002 р. фонд поповнився великою збіркою керамічних виробів, яку подарував до музею відомий львівський художник-реставратор, збирач народної кераміки Петро Лінинський. Ця унікальна колекція налічує більше 1300 пам'яток, є надзвичайно цінною, самобутньою, дуже вагомою сторінкою в історії українського мистецтва і, мабуть, не має аналогів у

світі [3]. У цьому ж році в одному із залів музею відбулось урочисте відкриття постійної експозиції (із частини подарованих пам'яток) «Давні кахлі Галичини: від витоків до XVII століття».

Колекцію сучасної кераміки виділено в окремий фонд, який почав формуватися на початку 1960-х рр.. У фонді зібрано твори (понад 1 тис. од. зб.) декоративно-ужиткового мистецтва другої половини XX ст. – унікальні авторські композиції виставкового характеру та зразки для тиражування професійних художників Києва, Львова, багато з яких є визнаними авторитетами – лауреатами і учасниками Міжнародних конкурсів у Фаенці (Італія), Валлорисі (Франція), Дзінтарі (Латвія).

Багатою і різноманітною є колекція порцеляни, фаянсу, майоліки та художнього скла (близько 18 тис. од. зб.). Численними є, зокрема, збірки корецької і баранівської порцеляни, а також фаянсів із Потелича, Глинська, Любичів Королівських. Представлена невелика група скульптурних виробів Пациківського фаянсового заводу. Сучасна порцеляна і фаянс зібрані майже з усіх великих заводів України. Значене зацікавлення відвідувачів музею викликає порцеляна відомих західноєвропейських мануфактур – Мейсена, Відня, Берліна, Севра, Веджвуда, а також унікальні пам'ятки, створені майстрами з Китаю, Японії, Туреччини, Ірану, Італії, Іспанії, Чехії, Голландії, Угорщини, Польщі, які експонуються у відкритих фондах музею.

Велика група виробів зі скла, різноманітних за стилевими ознаками та прийомами декорування, належить до XVIII – поч. XX ст.. Вони свідчать про вагомі здобутки німецьких, французьких, австрійських, італійських, чеських майстрів. Українське скло представлене археологічними фрагментами посуду українських гут XVI–XVIII ст., виробами майстерень XVIII-XIX ст. і заводським склом другої половини XX ст.

Кращі здобутки мистецтва різьблення XIX – поч. XX ст. репрезентує колекція художніх виробів із дерева: «Орнаментальні мотиви [...], виконані різьбленням, випалюванням, розписом та інкрустацією на дереві, утворюють складний синтез символів, знаків, образів і понять далекого минулого і сучасної емблематики, виражений узагальненими семантичними засобами» [4]. Окремою групою в фонді виділяються музичні інструменти кін. XIX – поч. XX ст.

Значну частину збірки представляють предмети фонду сільськогосподарських знарядь праці, що пов'язані з основними видами трудової діяльності селянина – землеробством і тваринництвом. Найкраще представлені західні регіони України, зокрема полонинське господарство жителів гір. Доповнюють збірку вироби з інших видів занять: збиральництва, рибальства, мисливства, бортництва. Колекція художньої обробки шкіри представлена поясами (череси, букурійки), ташками, гаманцями, футлярами, декорованими в основному технікою холодного і гарячого тиснення, яка відома ще з XVI ст.

Органічною частиною культури і водночас самобутнім видом декоративно-прикладного мистецтва українців є народна іграшка. В ній у своєрідній формі відтворені звичаї, обряди та побут народу. У фонді народної іграшки представлені майже всі регіони України, а також Польщі, Литви, Франції, Швеції, Фінляндії та інших країн. Іграшки виконані із найрізноманітніших матеріалів: глини, дерева, скла, фарфору, паперу, соломи, лози, рогози, тканини тощо. Цілком унікальні за своєю пластикою іграшки, ліплені з сиру, які виготовляли лише на Гуцульщині.

У збірці художнього металу представлено багатий асортимент виробів. Більшості з них властиві витончені естетичні форми, використання неповторних орнаментальних мотивів та сюжетних композицій. До таких належать, зокрема, жіночі прикраси з монет або хрестиків – згарди, перстені, кульчики, а також нагрудні чоловічі хрести. У музейній збірці група хрестів налічує понад 450 од. зб. [5]. Серед художніх виробів значне місце посідають речі церковного вжитку, які були подаровані церквами і костелами. Єдиною у своєму роді пам'яткою у фонді металу є дзвін із церкви Благовіщення м. Ковеля Волинської обл. У колекції знаходиться унікальна збірка гіпсових форм (287 од.), які відтворюють рельєфне оздоблення дзвонів. Один з найстаріших, датований 1341 р., виконаний для церкви св. Юра у Львові.

Колекція меблів складається в основному зі збірки Львівського міського промислового музею, яка комплектувалась із виставок та антикваріатів Відня, Берліна, великих міст Італії, приватних збірок колекціонерів. Це характерні зразки різних за стилевими ознаками меблів, виготовлених майстрами європейських країн та західноукраїнськими і львівськими меблярами, – від епохи середньовіччя до стилю «модерн».

Музейна колекція годинників є, безперечно, найбагатшою і найціннішою в Україні (близько 450 од. зб.). Її комплектування започатковано в 1874 р. Міським промисловим музеєм. Більшість із годинників – механічні, проте є і сонячні, найдавніший із яких датується 1584 р. Окрасою колекції є годинники XVI–XVII ст. із Західної Європи у вигляді чотири-, шести-, восьмикутних веж, оздоблені золоченням, карбуванням, гравіруванням. Найцікавіші з них представлені у трьох залах постійної експозиції музею, яка відкрилася для відвідувачів у травні 2006 р., у дні святкування 750-річчя Львова.

У музейній збірці окремо виділено фонд коштовностей, який складається зі скульптурної пластики, ювелірних виробів, емалей, віял, люльок, табакерок, виготовлених із дорогоцінних порід дерева, металу та каміння багатьма майстрами Європи, Азії, Африки XVIII-XX ст.

Помітне місце серед фондових збірок музею займає колекція плаката (понад 10 тис. од. зб.), яка сформувалась у 1890-1930-х рр. і представляє твори плакатного мистецтва багатьох країн світу. Однією з найвагоміших є збірка французького плаката, серед яких зустрічаємо плакати авторства А. Мухи, А. Тулуз-Лотрека, П. Бонара. Зокрема, творчість всесвітньовідомого художника А. Мухи репрезентує 23 плакати. Найчисленнішою в колекції музею є збірка польського плаката, яка налічує понад 1,5 тис. од. зб. Широко представлене у фонді плакатне мистецтво Австрії, Німеччини, Іспанії, Англії, Чехії, Румунії, Росії, Швеції, Америки та ін. Українське плакатне мистецтво репрезентують твори львівських і наддніпрянських художників міжвоєнного двадцятиліття – П. Холодного, П. Ковжуна, В. Січинського та ін.

Володіючи насправді унікальними збірками, МЕХП розглядає як один із головних напрямів своєї діяльності їх планомірну та ефективну популяризацію. Згаданий процес включає три вагомі складові: 1) експонування фондових колекцій безпосередньо у виставкових залах МЕХП; 2) репрезентацію основних фондових колекцій у регіонах України; 3) показ окремих фондових збірок за кордоном.

Оцінюючи здобутки останніх років, можемо виділити низку виставок. Зокрема в залах МЕХП серед інших були показані такі виставки із фондових збірок: «Народний одяг України і Польщі в малюнках Є. Глоговського та К. Келісінського» (2004), «Польські плакати Арт-Деко» (2005), «Американський плакат

кінця XIX – початку XX ст.» (2005), «Чеська культура у Львові» (порцеляна і скло, 2005 р.), «Львівський феномен» (декоративно-ужиткове мистецтво Львова 1970-80-х рр., 2006 р.), «Плакати Альфонса Мухи» (2010 р.).

У числі основних у містах України експонувалися: у Волинському краєзнавчому музеї – «Плакати Альфонса Мухи» (2002), а також згадані вище «Польські плакати Арт-Деко» (2005); у Музеї історії міста Дніпродзержинська – «Українська народна іграшка», (2002); у Київській галереї «Родовід» – «Мистецтво Гуцульщини та Покуття» (2003).

Про активну виставкову діяльність МЕХП за кордоном свідчать ряд значних виставок. Так, виставка «Скарби євреїв Галичини» була організована і показана в музеї м. Шльонсберг (Німеччина) у 2002 р., а з березня до жовтня 2005 р. вона експонувалася в Етнографічному музеї Шльос Кітзее в Австрії. З березня 2006 р. і до кінця 2007 р. виставка іудаїки із МЕХП знаходилась в турне містами Польщі: Стальова Воля, Гданськ, Щецін, Катовіце, Плоцк, Лєшно, Вроцлав. Цей проект здійснювався разом із Гданським історичним музеєм і Регіональним музеєм в м. Стальова Воля (6). Назвемо ще низку виставок, де були представлені унікальні надбання МЕХП, а саме: «Ми стецтво Гуцульщини та Покуття» – в Чікаго (США, 2004 р.), «Кришталева гута в Старостві Любачівському 1717 – кін. XVIII ст.» – в Національному музеї в м. Варшава (Польща, 2004 р.), «Плакати Альфонса Мухи» – в музеї Замойських м. Козлувка (Польща, 2005 р.), «Дрібношляхетські оселі на пограниччях» – у музеї Шляхти Мазовєцкої в Цєханові (Польща, 2005-2006 рр.), «Люльки з МЕХП» – у Національному музеї Перемишльської землі (Польща, 2006 р.), «Любомирські пшеворської лінії – аристократи і колекціонери» – у Регіональному музеї м. Стальова Воля, а також у Вроцлаві, Плоцку, Козлувці (Польща, 2006-2007 рр.) тощо.

Експонати фондових збірок МЕХП долучалися до багатьох спільних концептуальних виставок, як-от: «Польські жінки» (Музей в Радомі, Польща, 2003 р.), «Ляльки Польщі, ляльки світу» (Львів, МЕХП, 2003 р.), новостворена експозиція у «Китайському палаці» Золочівського замку (2004), «Гданськ для Речі Посполитої» (Гданськ, Польща, 2004 р.), виставка, присвячена 480-им роковинам одержання м. Долина магдебурського права (Краєзнавчий музеї м. Долина, 2005 р.), виставка з нагоди відкриття у Львові музею «Львівська пивоварня» (2005), «Львів

– відкрите місто» – до 750-річчя Львова (Львівська галерея мистецтв, 2006 р.), «Початки музею ім. Князів Любомирських – дари Юзефа Максиміліана Оссолінського та Генріха Любомирського» – у Народовому закладі ім. Осолінських у м. Вроцлаві (Польща, 2007 р.) (7), «200 років утворення вільного м. Гданська Наполеоном Бонапартом» – в Історичному музеї м. Гданська (Польща, 2007 р.) і багато інших.

Одним із напрямків діяльності МЕХП є надання експозиційної площі для численних змінних виставок творів сучасних художників. Так, лише за останній, 2010 рік відбулося понад 20 виставок, серед них 8 – у співпраці із закордонними партнерами, зокрема за сприянням консульства Польщі, посольства Швеції та Китаю.

Унікальні колекції Музею етнографії та художнього промислу є невичерпним джерелом для дослідницької діяльності науковців, істориків, етнографів, культурологів, мистецтвознавців, а основне – для естетичного виховання молоді та формування її культури.

Як і кожен музей, МЕХП сьогодні має свої проблеми. Зокрема, все відчутнішою стає нестача відповідно обладнаних фондових приміщень, а також брак фінансування на збереження і реставрацію пам'яток, організацію культурно-мистецьких акцій, скерованих на популяризацію багатих фондових колекцій, в Україні та за її межами. Цілком очевидно, що активна виставкова діяльність, реалізація спільних проектів як з музеями України, так і з музейно-культурологічними організаціями за кордоном, розширює перспективи нашого розвитку, можливості дослідження та розповсюдження інформації про унікальні надбання української культурно-мистецької спадщини, сприяє її активному залученню до скарбниці сучасної світової цивілізації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Никорак О. Українська народна тканина XIX-XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. – Львів: Афіша, 2004. – С.5.
2. Павлюк С., Чмелик Р. Скарби Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. – Львів, 2005. – С. 30.
3. Івашків Г. Жива книга кахельного ремесла // Керамологічний журнал. – 2002. - № 3. – С. 39.

4. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево XVI-XX ст. – Львів: Афіша, 2002. – С.456.
5. Павлюк С., Чмелик Р. Скарби Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. – С. 36.
6. Чмелик Р. Международная деятельность Музея этнографии и художественного промысла во Львове как пример интеграции в культурное пространство Европы //Музеи Литвы и Беларуси: Пути и перспективы развития в XXI веке. – 2006 – 2007. – С. 60.
7. Kataloq. Wroclaw: Zaklad Narodowy im. Ossolinskich, 2007.

TREASURES OF ETHNOGRAPHY MUSEUM AND CRAFTS Institute of Ethnology, National Academy of Sciences in Lviv and WAYS OF THEIR PROMOTION.

Halyna HOLUBETS,
junior researcher MEHP IN NAS of Ukraine

Annotation. *The researcher examines the history of the ethnographic museum at the Institute of National Academy of Sciences of Ukraine and provides for broad scientific public information about funds and artifacts relating to Transcarpathia.*

Keywords: *ethnography, collection, compilation, foundation, Transcarpathian Museum.*

СУТНІСНІ ЗАСАДИ НАУКОВИХ ПАРАДИГМ МОДЕРНУ ТА ПОСТМОДЕРНУ ТА ЇХ ЗАСТОСУВАННЯ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

УДК 7.01

Анатолій ПАВКО,
доктор історичних наук, професор,
лауреат премії ім. М. Грушевського НАН України

Резюме. *В статті проаналізовано сутність методологічних домінант культури модерну та постмодерну, висвітлено питання протидії та взаємовпливу, зроблено акцент на важливість діалогу традиційної та новаторської культурних традицій.*

Ключові слова: *методологічна культура, модерн, постмодерн.*

На межі XX–XXI століть проблеми діалогу культур та цивілізаційних спільнот стала об'єктом посиленої уваги у наукових дослідженнях та дискурсах істориків, філософів, політологів, культурологів, які розглядають її в якості методологічного компоненту культури як цілісної системи. Чільне місце в ній займають також соціокультурні, етнічні, етичні та інші її аспекти. На думку відомого російського мислителя М. Бахтіна, який одним із перших концептуально окреслив сутнісні засади зазначеної наукової проблеми, сучасна культура здатна жити і розвиватися тільки на межі культур, вступаючи одночасно в діалог з іншими цілісними, внутрішньозамкнутими та зорієнтованими на подолання власних меж культурними феноменами [1]. Незважаючи на актуальність і цілковиту очевидність культурологічної проблеми, в дійсності вона поєднує в собі два принципово різних, суперечливих, з точки зору формальної логіки, чинники: культурогенетичний, який знаходить свій прояв у будь-якому культурному феномені, що не пов'язаний з просторово-часовим контекстом та історико-культурний, обумовлений соціокультурними реаліями певної історичної епохи.

Без врахування цього культурного дуалізму сутність розуміння проблеми про «діалог культур» буде сприйматися лише на рівні «діалогічного плюралізму», який має значення для відповідної історико-культурної ситуації або означати літературну метафору в межах дискусії про традиції і новаторство [11, 111].

Слід зазначити в цьому зв'язку, що будь-який діалог неминуче вимагає перебування в єдиному, нерозділеному, тобто синкретичному просторі. Проте в загальнокультурному значенні процеси культурогенезу непідвладні просторовим і часовим вимірам. Наприклад, російський дослідник В. Біблер цілком справедливо вказує на те, що «не тільки Шекспір не можливий без Софокла, але вірним є і протилежне твердження: Софокл не можливий без Шекспіра, Софокл інакше або навіть більш унікально осмислюється та по-іншому постає в уяві глядача у співвідношенні з Шекспіром» [2, 282]. У даному випадку загальнокультурний контекст не тільки знімає проблему просторових обмежень, обумовлених мовними, державними чи континентальними кордонами, але і якимсь особливим, дивовижним, з точки зору ньютонівських уявлень про час, чином розміщує події в єдиній часовій площині, в якій діалог різних культурних традицій і новацій стає можливим.

Зазначені методологічні підходи визначають зміст і вектор взаємовпливів та взаємопроникнень таких важливих у науково-пізнавальному та методологічному сенсі філософських, культурологічних, світоглядних парадигм сучасної епохи як «модерн» та «постмодерн».

Варто підкреслити, що поняття «модерн» та «постмодерн» є прикметною ознакою процесів глобалізації та соціокультурних трансформацій сучасного суспільства, яка переживає складний перехідний період.

На думку вітчизняних дослідників, перехідний стан слід розрізняти як один із факторів культурогенезу, в процесі якого занепадають традиційні й виникають нові форми й цінності, відбувається перегляд духовної спадщини й оновлення культурних традицій, що завершуються формуванням нової культурної системи. Однією з найважливіших ознак культури перехідного періоду є багаторівневий і різноспрямований синтез [6, 8].

Здійснюючи науковий аналіз проблеми синтезу методологічних аспектів культури модерну та постмодерну, важливо насамперед чітко з'ясувати сутність зазначених понять та їх етимологію.

Потрібно наголосити на тому, що термін «модерн» належить до найбільш вживаних у сучасних гуманітарних дослідженнях категорій і метафоричних понять, які використовуються для позначення специфічних рис та особливостей сучасного життя. Відповідно до запропонованого Оксфордським словником (1989)

тлумачення слово «модерний» означає «притаманний теперішньому або недавньому часу на противагу тому, що було притаманне віддаленій минувшині» [5, 158]. У даному контексті це слово використовується як антитеза «античному» або «середньовічному» світу. Наприклад, словосполучення «модерна історія» означає період, який наступив у минулому європейських народів від кінця XV ст. до середини XIX ст.

За даними зарубіжних дослідників, перший відомий випадок застосування слова «модерний» був зафіксований у 1585 р., а поняття «модерність» у сенсі якості або стану – у 1627 р. Терміни «модернізм», «модернізація» набули наукового вжитку вже в першій половині XVIII ст. Проте лише в XIX–XX ст. термін «модерний» отримав позитивні критеріальні ознаки як «покращений», «ефективний» [5, 159].

У сучасному використанні термін «модерн» вживається для позначення «модерних індустріальних, а також постіндустріальних суспільств», які є переважно ринковими, капіталістичними, а поняття «модерність» пов'язується в історії з економічними, технологічними, соціальними та культурними змінами в Європі та США.

Заслуговує на увагу естетично оформлена точка зору американського професора історії мистецтва та соціології у Державному університеті штату Нью-Йорк у Бінгемтоні Ентоні Д. Хінга, який зазначає, що, будучи спершу вжитою «як образа, а тоді як похвала, абстрактна метафора «модерн» була присвоєна і наділена дуже особливою і конкретною матеріалізацією між кінцем XIX і серединою XX ст. не тільки в західній літературі, музиці та мистецтві, а й в архітектурі та містопланування» [5, 163].

Під словом «модерний» більшість людей розуміють XX ст., особливо, коли мова йде про мистецтво. Доречно, наприклад, у цьому зв'язку згадати Музей модерного мистецтва в Нью-Йорку, який відомий у всьому світі своєю оригінальною колекцією мистецьких творів і шедеврів минулого століття.

У цьому розумінні протягом першої половини XX ст. «модерне» ототожнювали з сучасним.

Необхідно підкреслити, що модерн – це термін, який охоплює різні відрізки часу і означає різні епохи. Німецький професор філософії Петер Козловські в одній із своїх фундаментальних праць зазначав, що модерн означає епоху, яка, орієнтуючись на оновлення в часі, бачить «лінійно поступовий роз-

виток подій, на відміну від циклічного повторення одного і того ж» [5, 13].

У широкому хронологічному розумінні «модерна епоха» охоплює індустріальну добу в межах XIX–XX ст. У більш загальному контексті вона обіймає добу Просвітництва, основною метою якої було створення суспільства, в якому б правив розум і його закони, а не королівські укази, примхи чи ірраціональні бунти. З точки зору синтетичного підходу модерна епоха нерідко сприймається як синонім постання капіталізму або піднесення наукового матеріалізму на Заході. Переважно скептичного погляду на модерну добу дотримуються постмодерністи, які вважають її «ілюзорною культурою», характерними ознаками якої є індивідуалізм, прогрес, наука й буття.

Зарубіжний дослідник Маршал Берман у своїй книзі «Все тверде вивітрюється на повітрі» (1992) цілком слушно вказує на те, що терміни «модерність», «модернізація» та «модернізм» мають різні означення та наділені різними ступенями цінності. «Модернізацію» переважно пов'язують із поглядом, що наука, технологія та раціональні цінності сприяють прогресу. Під «модернізмом», як правило, розуміють сукупність напрямків мистецтва, які об'єднані ідеєю прогресу [5, 364].

До важливих елементів модерністського досвіду слід віднести панування марксистського розуміння історії, філософського прагматизму, раціонального інтелекту, експресіонізму в мистецтві. Узагальненням цих детермінант стало притаманне для епохи модернізму напруження між формою та життям, посилення конфліктності різних культурних традицій.

Сприймаючи модерну епоху як епоху утвердження капіталістичних відносин та його суспільних наслідків, варто враховувати незаперечні досягнення цієї надзвичайно складної соціокультурної системи, адже саме доба модерну сформувала націю-державу, індустріальну цивілізацію, автомобільну промисловість, авіаційну й космічну техніку, телебачення, розгалужену телекомунікаційну мережу. Вона збільшила тривалість життя в середньому від сорока років за часів середньовіччя до теперішніх сімдесяти. Проте створені епохою модерну технології спричинили безліч несподіваних соціоекологічних наслідків планетарного масштабу. Руйнуючи тонку рівновагу, що існувала між природним і соціальними світами, технології модерну стали загрожувати життю тих, кому були покликані служити.

Слід згадати у цьому зв'язку, що доба модерну вивільнила колосальну й страхітливу енергію та продукувала і впроваджувала відповідні суспільно небезпечні ідеї та проекти. Модерна епоха стала ознакою культурного номіналізму, розщеплення свідомості, примарного світу, суб'єктивності, розлученого з природою. Кантівський погляд, згідно з яким «факти» об'єктивні, а цінності суб'єктивні, взятий на озброєння М. Вебером став філософським для санкціонування неймовірного розширення влади, яка значно перевищила прагнення і можливості людей. Достатньо нагадати, що жахливі тоталітарні режими XX століття, жахлива постать Адольфа Гітлера, атомна бомба, радикальний і особливо релігійний екстремізм були породжені модерним матеріалізмом і модерним світом. Всі ці символи стали ознакою сповзання модерного світу до раціонального варварства. Досить актуально в цьому зв'язку звучать слова відомого німецького філософа Ф. Ніцше про те, що «ми люди нового часу, ми напіввварвари. Ми знаємо блаженства тільки тоді, коли опиняємося в найбільшій небезпеці. Єдиний стимул, який лоскоче нас – нескінченне, незмірне» [7, 50].

Особливістю методологічної культури модерну є здійснення наукового аналізу навколишнього світу, в тому числі і його соціокультурних феноменів, з допомогою лінійних категоріальних схем, втілення принципів жорсткого раціоналізму у пізнанні. До традиційних уявлень, притаманних раціоналізму модерної доби, або так званої наукової раціональності, належить образ світу, де немає оманливих ілюзій, конфліктів, недоречностей, несподіванок, непередбачуваного. Незалежно від того, чи можна уявити собі таке ідеальне бутя, воно не нагадує світ, який ми емпірично спостерігаємо, до якого прагнемо пристосуватися. Проте не варто категорично стверджувати, що епоха модерну з властивими їй атрибутами, в тому числі й методологічним інструментарієм, вичерпала свій потенціал.

Більш коректно говорити про кризу і трансформацію парадигми модерністського світорозуміння і мислення, соціокультурної матриці, яка довгий час домінувала в європейській культурі. Найбільш гострий і критичний аналіз модерну і його методологічних постулатів і наукових парадигм здійснюється постмодернізмом, який виник в царині художньої літератури і мистецтва США наприкінці 40-х початку 50-х років XX століття як протилежна реакція проти традиціоналізму [9; 28].

Поняттям постмодернізму позначається амбівалентне і суперечливе явище у сучасній філософії, соціології, політичній науці, мистецтві і світосприйнятті в цілому. Більшість феноменів постмодернізму є результатом своєрідної інтелектуальної протидії жорсткому раціоналізму. Потрібно підкреслити, що постмодернізм, з одного боку, виник як реакція на нездатність провідних країн Західної Європи та США розв'язати нагальні проблеми буття людей в індивідуальному та суспільному вимірах. З іншого ж, постмодернізм здійснює критику традиційної модерністської матриці, класичного раціоналізму і традиційних постулатів та орієнтирів метафізичного мислення. Незважаючи на різницю у тлумаченні поняття «постмодернізм», усі прибічники його застосування вбачають у ньому методологічний інструмент для визначення позиції відходу від класичного раціоналізму і модернізму.

Сильною стороною постмодерну є заклик до подолання таких негативних феноменів суспільства епохи модерну як «тоталітаризація» різних сфер його життя «відчуження об'єктивного знання», «лімітація» думок, дій людини різними привидами загального, раціонального чи «істинного».

Сучасний французький філософ Ж.-Ф. Ліотар у книзі «Ситуація постмодерну» вказує на те, що закономірним наслідком панування раціоналістичних ідей стали індустріальний прогрес, тоталітарні режими, геополітичне і культурне протистояння країн і континентів, безробіття. Сумнозвісний концентраційний табір Освєнцім розглядається ним як символ, що виявляє сутність самореалізації настанов раціоналізму, моральну виправданість критики раціоналістичного світогляду [9, 115].

Необхідно підкреслити, що наука доби модерну зображує власне становлення не як монолінійний, безперервний, детерміністичний процес, а як стохастичний, такий, що формується, а не як прогнозований процес. Виокремлюючи характерні риси постмодерністського мислення, слід зазначити, що воно є антидогматичним, антитоталітарним за своєю суттю, не сприймає ніякої абсолютизації. Критично оцінюючи будь-які форми монізму, ортодоксії, утопічних уявлень, прихованого деспотизму, воно відкриває простір для плюралізму, поліваріантності, конкуренції альтернативних парадигм [12, 56].

Незважаючи на суттєву відмінність у сутнісних засадах модерну та постмодерну, їх методологічних та культурологічних домінант сучасна методологічна культура наукового ана-

лізу не лише не заперечує, але й передбачає взаємопроникнення, взаємовплив, синтез протилежних підходів. Насамперед, зауважимо, що завершення домінування кожної значної соціокультурної традиції, до якої ми відносимо й модерн, означає не зникнення її з єдиного поля культури, а диверсифікацію, розщеплення, диференціацію в широкий спектр різних дискусів, які виникають спонтанно, проте взаємодіють на рівноправній основі. Це, зокрема, феноменологічний, екзистенціоналістичний, семіологічний дискурси. Модифікація старої структури знань у нову не є прямою раціональною дією науковців. Даний процес відбувається як ніким не запланований. Аналізуючи постмодерні ознаки сучасної епохи вже згадуваний нами П.Козловські вказує на те, що сучасне усвідомлення культури характеризується двома протилежними теоріями епохи. Одна теорія розглядає сучасну епоху як епоху модерну, яка ще не «втілила у життя свій не досить чіткий проект. Інша теорія вбачає у сучасності епоху постмодерну, яка не тільки зберегла такі характерні імпульси модерну як правова держава і права людини, але й одночасно розвинули їх частку до нового синтезу субстанціонального і нових тенденцій» [8, 21-22]. Слід враховувати і ту обставину, що постмодернізм не є однорідною течією. Якщо одні з представників постмодернізму – прибічники тотального заперечення сучасної науки і сучасної раціональності, то інші не заперечують творчого використання певних позитивних елементів модерністського мислення і світорозуміння. Наприклад, окремі представники постмодерну тотально не відкидають марксистського розуміння історії, яке є одним із потужних інтелектуальних традицій модерної доби. Вони намагаються в цьому питанні подолати диктат модернізму у трактуванні зазначеної модерністської парадигми. На думку англійського історика Дж. Тома, який розділяє певні постмодерністські цінності, «марксизм як теорія немає собі рівних за шириною охоплення та рівнем наукового аналізу. До тих пір, поки історики визнають необхідність теорії, вони будуть звертатися до марксистської традиції» [10, 211]. Разом із тим і модерністи, і певна частини постмодерністів цілком справедливо вказують на те, методологія К. Маркса потребує вдосконалення й оновлення, звільнення від застарілих догм й ідеологізації, наприклад від концепції неминучості й причинності в історії, надмірної матеріалізованої концепції людської поведінки. Складний і ба-

гатоманітний процес співвідношення методологічності культури модерну та постмодерну знаходить своє конкретне втілення у протистоянні та взаємодії раціонального та ірраціонального у пізнанні. Історія філософії свідчить, що хоч раціоналізм і є могутньою пізнавальною течією, проте ірраціоналізм теж відіграє не тільки негативну. але й у багатьох випадках позитивну роль у пізнанні навколишнього світу, оскільки залучає до арсеналу пізнання методи, які поступово раціоналізуються, хоч в деякі історичні періоди вони виглядали як суто ірраціональні. Наприклад, постмодернізм проходить етап становлення як ірраціональна течія, відкидаючи усталені методології пізнання, схеми пояснення світу. Але потім почав демонструвати суто раціональну стратегію, що скерована на завоювання певних позицій в науці і культурі, поступово раціоналізуючи свої підходи. Проблема співвідношення та взаємозв'язку раціоналізму та ірраціоналізму особливо актуалізується в період трансформаційних змін, коли зростає рівень суспільного хаосу, культивуються нові підходи до реальності, вирують пристрасті, зіштовхуються нові й старі методології. Кожне нове покоління, як правило, впевнене у своїй перевазі над попереднім, вважає себе розумнішим, оскільки краще знає навколишній світ, причини і наслідки своїх дій. Разом із тим варто зважати на те, що на глибоке мислення спроможна лише людина з глибокими почуттями. А той, хто живее, керуючись модерним розумом, універсальним інтелектом, раціональним прагматизмом, навряд чи зможе вказати перспективний шлях до оновлення думки і культури. Тому якщо людина не буде розглядатися як носій раціонального та ірраціонального, тоді ми отримуємо або самодетерміновано існуючу ідею, де усе наперед передбачене, або тварину, що є волюнтарною «грою суб'єктивного духу» [9, 135]. Російський дослідник В. Біблер, зокрема, вважає, що сучасна культура можлива лише на межі розвитку традиційної і новаторської культури, а дійсний культурний смисл сьогодення можливий як діалог культур [3, 121].

Іншими словами, модерн не можливий без постмодерну, як рівною мірою постмодерн без модерну. Специфіка ситуації постмодерну полягає в тому, що вона містить елементи модерну. Французький філософ Ж.-Ф. Ліотар вказує на те, що твір мистецтва можна віднести до модерну лише в тому випадку, якщо він має ознаки постмодерну. На його думку, таке сприйняття модернізму зовсім не означає кінець модернізму,

а навпаки, характеризує модернізм як стан постійного зародження і розвитку [5, 6].

Досить вірну метафоричну характеристику протидії і взаємодії елементів модерну та постмодерну в сучасній культурі в житті пересічної людини дав колишній президент Чехословаччини Вацлав Гевел: «Сучасна епоха, – наголошує він, – трактує серце як помпу і заперечує існування бабуіна всередині нас. А цей нібито відсутній і ніким не помічений бабуін знов і знов заходиться шаленіти» [4, 25]. Отже, сучасна методологічна культура наукового аналізу, продуктивного мислення має органічно поєднувати елементи модерністського та постмодерністського світогляду, раціональні та ірраціональні принципи пізнання, здоровий дух, оптимізм і гострий проникливий, добрий розум. Саме такий підхід відкриває можливість забезпечити єдність мислення і культури, уникнути деструктивності раціональності та агресивної сучасної ірраціональності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд.: М.: Исскуство, 1986. – 444 с.
2. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры.: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политсудат, 1991. – 413 с.
3. Библер В. С. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. – М., 1997, 440 с.
4. Гавел В. Сила бессильных (Сб. публицистических работ. Пер. с чеш. (Послесл. Г. С. Лисичкина). – Минск, Полифакт; 1991. – 128 с.
5. Глобальні модерності (За ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона). Пер. з англ. Т. Цимбала. – К.: Ніка-центр, 2008 – 400 с.
6. Кокоріна К. Г. Синтетичність як особливість культури перехідного періоду. – Автореф. на здобуття наукового ступеня кандидата культурології. – Сімферополь, 2010. – 20 с.
7. Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей.: Незавершённый трактат Е. Герцих и др. (пер. с нем). В. Миронов (сост. общ. ред.). – М.: Культурная Революция, 2005. – 880 с.
8. Постмодерн в философии, науке, культуре / Хрестоматия/ В. И. Штанько, И. З. Цехмистро, В. Н.Сумятин. – Харьков, 2000. – 480 с.

9. Схотний В. Раціональне та ірраціональне в науці й освіті. – Київ-Дрогобич.: Коло, 2003. – 288 с.
10. Тош. Джон. Стремление к истине. Как овладеть мастерством историка / М.Л. Коробочкин (пер.с англ.). – М.: Весь мир, 2000. – 295с.
11. Чучин-Русов А. Е. Единое поле мировой культуры. Кн.1. Теория единого поля. – М.: Прогрес-Традиция, 2002. – 664 с.
12. Філіпенко А. С. Основи наукових досліджень. Конспект лекцій. – К.: Академвидав, 2004. – 208 с.

THE ESSENTIAL PRINCIPLES OF MODERN SCIENTIFIC PARADIGMS AND THE POSTMODERN AND THEIR USE IN CULTURAL RESEARCH

Anatoliy PAVKO,
doctor of historical sciences, professor, the Hrushevsky Prize laureate of NAS of Ukraine

Annotation. *In the article there is the coultouro logichmy analysis of modern and postmodern culture, examines the guvestions of their co-operation and correlation.*

Keywords: *Metodological culture, modern, postmodern.*

ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ ЗОРЕСЛАВА НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ «ПРОБОЄМ»

УДК 821.161.2 – 1.

Наталія РЕБРИК,
доцент кафедри методики викладання суспільно-гуманітарних дисциплін ЗІППО, викладач-методист Коледжу мистецтв ім. А. Ерделі ЗХІ, к. філол. н.

Анотація. *У статті йдеться про поезії Зореслава, публіковані у часописі підкарпатської молоді «Пробоєм», що виходив у Празі протягом 1933-1944 рр.*

Ключові слова: *поезія, народовецтво, Чин, нація, самосвідомість, часопис, молодь, Підкарпаття, версифікація, імпресіонізм.*

Літературною трибуною народовецької молоді українського Підкарпаття у міжвоєнну добу став журнал «Пробоєм» (1933-1944) – явище унікальне і, на жаль, малодосліджене. Аркадій Животко у своїй «Історії української преси» (Регенсбург, 1946 р.) зауважує про часопис наступне: «З 1933 р. починає видавати М. Лелекач новий часопис для молоді «Пробоєм», що пізніш перетворився під веденням С. Росохи в загальний літературно-науковий орган і виходив до 1939 р.» [1; 317-318]. Про журнал для закарпатської молоді тільки згадують у різних працях Олекса Мишанич, Микола Ільницький, Петро Іванишин, Лідія Голомб, Олег Баган, Марія Козак, Василь Габор та ін. Олександр Пагіря у дослідженні «Карпатська Січ: військове формування Карпатської України» дає правдиву і ґрунтовнішу довідку про видання: «“Пробоєм” – часопис підкарпатської молоді, неофіційний друкований орган Краєвої Екзекутиви ОУН Закарпаття, а з 1940 р. – ОУН (м). Виходив у 1934-1944 рр. у Празі. Засновник та головний редактор – С. Росоха. На його сторінках друкувалися члени закордонного проводу ОУН О. Чемеринський, Я. Стецько (Зенон Карбович), Д. Андрієвський, М. Сціборський (Органський), Є. Онацький, В. Мартинець та інші» [2; 15]. Як стверджує С. О. Лісіна у праці «Публікації з військових питань в націоналістичній періодиці Буковини та за кордоном України», «Пробоєм» – орган Проводу ОУН на Закарпатті, який виходив з 1933 року у Празі, де цензура була дещо лібе-

ральнішою. Редагував часопис Степан Росоха, пізніше – Федір Гайович та Андрій Гарасевич. Газета, крім передових статей, мала постійні рубрики: «Рух молоді», «Хроніка», «В Україні», «Світова політика». Основне завдання журналу у вихованні молоді та підготовці до збройного повстання здійснювалося через публікації... З проголошенням Карпатської України та розвитком військових подій газета постійно публікувала подробиці бойових операцій, ... а пізніше тлумачила місце націоналістів у майбутній світовій війні» [3].

У 2009 році у видавництві «Ґражда» вийшло у світ видання «Стилос проти стилетів»: Карпатська Україна у журналі «Пробоєм»» (1934-1943), упорядковане Лесем Белеєм під керівництвом проф. Любомира Белея [4]. У збірнику повністю або у витягах подано тексти найважливіших резонансних статей про Карпатську Україну, що публікувалися на сторінках «Пробоєм» у 1934-1943 роках; подано цікавий ілюстративний матеріал та об'ємну передмову щодо заснування, функціонування та значення самого часопису.

У газеті «Свобода» за 10 квітня 2009 року вміщена розлога стаття доктора Сергія Панька «Карпатська Україна на сторінках часопису «Пробоєм» (1934-1944)» [5]. Автор, маючи до диспозиції всі номери видання, дає опис кожного річника, акцентуючи на потужній енергетиці націєтворчості Чину: «До остаточного розпаду Чехо-Словаччини, що стався у березні 1939 року, журнал мав виразне українське національно-патріотичне спрямування. У дусі поширених тоді в Європі політичних течій у ньому друкувалися статті, в яких наголошувалося на необхідності виборювання національних прав, на вирішальному значенні сильних особистостей у розбудові національних держав, на прикметних рисах ідеалістичного світогляду тощо» [5; 5]. Сергій Панько тлумачить назву «Пробоєм», наводячи цитату з Івана Франка:

Хоч життя ***пробоєм*** *брати*
Пориваюсь я поров,
– Ба, та волі нерв підтятий,
Орган жизни не здоров («Нічні думи»),

– як «на пробій», «навально», «силою», «напролом»; і першим чітко констатує, що останнє число часопису вийшло у січні

1944 року, після чого журнал припинив вихід у світ. Та, власне, у 1944 році був заарештований і Степан Росоха.

Отже, часопис «Пробоєм» почав виходити з грудня 1933 року. На обкладинці першого номера зазначено: «Часопис підкарпатської молоді». Відповідальний редактор: Степан Росоха. На останній сторінці знаходимо, що видання «виходить кінцем кожного місяця, крім липня і серпня», і що його «редаґує редакційний кружок», а власником і видавцем є Микола Лелекач. У подальші роки існування кожний зошит журналу мав по два-три десятки сторінок, паґінація річників – наскрізна. На початок 1939 року наклад часопису сягнув 3500 примірників.

Згодом журнал переріс із «часопису підкарпатської молоді» у всеукраїнський «місячник культури», і на його сторінках друкувалися переважно автори української політичної еміграції [6; 83]. Особливо зактивізувало молодих авторів на Закарпатті оголошення редакцією «Пробоєм» конкурсу на оригінальні поезії, оповідання, повісті та драми [7; 127] і заснування в січні 1935 р. при редакції журналу конкурсної комісії, що мала за мету «оживити і всебічно поглибити літературну продукцію через виписування літературних конкурсів та нав'язання тісних зносин з письменниками» [8; 1]. У повідомленні було зазначено, що найкращі твори будуть нагороджені грошовими преміями і, крім того, при згоді автора будуть опубліковані у випусках «Пробоєм». Твори потрібно було надсилати до червня 1935 р. [8; 2]. Згодом термін продовжили до листопада 1935 р. Відомо, що професійну оцінку надісланим до редакції творам давали Олег Ольжич, Михайло Мухин, Олег Лащенко, Леонід Мосендз. Зокрема, Степан Росоха згадував: «Всі надсилані вірші поправляв і оформляв Ольжич, головно початкуючих поетів, через мене подавав їм свої завваги, вказівки і поради, якими вони були дуже задоволені. Деякі вірші Ольжич поправляв навіть вже випробуваним, заавансованим поетам, які рівно ж були вдячні і ніколи нічого не оспорювали» [8; 50].

Підсумки конкурсу редакція підвела в лютому 1936 р. Одночасно вона виклала погляди націоналістичного проводу щодо завдань та мети творчої діяльності літераторів: «Письменник, головно український, мусить творити й вести національну думку, мусить творити до одного знаменника всі сили українського народу, мусить окреслювати й поширювати єдину національну волю й віру в призначення української нації. (...) На письменникові лежить велика відповідальність перед

нацією. (...) Українська література мусить поборювати ворожі впливи, які розкладають українську душу. Цього український письменник не виконає, коли сам не витворить в собі дух всеукраїнського світогляду і морально не піднесеться на найвищі щаблі досконалості». І далі про конкурс: «З такими думками розбирала конкурсова комісія надіслані на конкурс твори. Комісія ствердила, що багато творів автори не викінчили як слід. Інші знову прислали твори, в яких нема нічого нового як в змісті, так і в формі, в порівнянні з попередніми їх творами вже видрукуваними. Через те комісія постановила літературної нагороди й відзначення поки що не визначати нікому. Підкреслюється поки, що деякі твори можна виправити і виправлені можуть бути відзначені». Комісія детально розглянула всі жанри. Про поезію сказано: «Найкраще представлена поезія. Поети всі без виїмку змагались змалювати психічний процес, як етнографічна маса стає нацією, активного українця. Це бажання поетів дуже позитивне явище, воно вказує, що наша поезія має потенцію до скорого розвитку. Але переведення цих ідей в більшости невдале» [9; 18-19].

Редактори журналу Степан Росоха та Іван Ірлявський ставили за мету «виховати здорове та сильне покоління, що піднесе український нарід Підкарпаття до сили та значіння і зрівняє його з іншими народами Європи». Зрозуміло, що пробоєвики підтримували ідеї пражан, ґрунт яких [ідей. – Н. Р.] «був зрошений уже в польських таборах для інтернованих» [10; 5]. «Саме там, – стверджує Климентова О. В., – навколо часопису «Веселка» зав'язалися і зміцніли контакти, які з часом переросли у взаєморозуміння, спільність поглядів на мистецтво та його роль у суспільстві, на місце поета» [Там само]. Журнал «Веселка» для пражан став тим друкованим органом, який об'єднав їх ідейно, поставив доволі високий рівень мистецьких вимог, дав можливість дискутувати, відстоювати власну точку зору на важливі літературні питання, що зразу ж виявило розбіжність у поглядах його авторів з Д. Донцовим. Відомо, що донцовщина, вісниківство – це реакція на поразку Української національної революції [11; 79]. Воно «виховало, загартувало, розподілило, одмежувало і розмежувало» [...] «драглисту суміш» українського визвольного руху [11; 80]. Як вважає Ю. Шевельов, вісниківство, критикуючи «провінційну замріяність хуторянської України», зробило передумовою успішної боротьби міцну волю, хоч відірвало її від розуму й почуття; поставило чіт-

ко питання про потребу дисциплінованої й цілеспрямованої організації, хоч і віддалило цю організацію від народу і перетворило її на «фанатичну секту»; закцентувало на самостійності української культури і її принциповій відмінності від російської, оголосивши нещадну війну малоросіянству, роблячи ставку лише на волю і почуття ненависті; ствердило вимогу української держави, відкинувши всякі автономії і федерації, хоч і не наповнило конкретним правовим, соціальним, класовим змістом ці поняття, та все ж прищепило широким масам «вимогу держави» і чітко розмежувало українське суспільство: «Неможливо стало бути «українцем взагалі», «просто українцем». Можна було або належати до вісниківського табору, або недвозначно протистояти йому» [11; 80-83].

Донцовські ідеї «інтегрального націоналізму», вождизму, особливої ролі письменників як провідників важливих суспільних ідей, пріоритет національних інтересів, існування «еліти» і «черні», яку треба виховувати, ставлення до мистецтва як до такого, що виконує лише функцію національної ідеї, – привели до серйозної літературної дискусії [11; 12; 13; 14; 15;]. Скажімо, Богдан Ігор Антонич вважав, що справжній сучасний письменник повинен перейнятися «вищими мистецькими вартощами», «зберегти свою індивідуальність і незалежність, влити в жили мистецтва бурхливу кров наших днів, але так, щоб не перестало воно бути справжнім мистецтвом...» [12; 50]. «Хочу й маю відвагу йти самітно, – каже поет. – Я не мандолініст ніякого гурта. Не вистукую верлібрів на барабані дерев'яного патосу. Знаю добре, що криця й бунтарство, котурни й сурми наших поетів – це здебільша векслі без покриття» [12; 51]. А Євген Маланюк у праці «Думки про мистецтво» переконував, що відповідальність за долю нації є внутрішньою потребою митця, котра «толерантно визнає за художньою діяльністю незалежний простір, тобто трактує літературу в її високих естетичних принципах, де панує не рабський дух, а внутрішній чин» [16; 128]. І Олена Теліга вважала, що Україну може врятувати новий тип українця, що вміє жити і вмирати для своєї нації [17].

Саме такі ідеї і підтримали пробоєвики. «Хочемо, – заявляла редакція журналу, – щоби наш нарід не був лише етнографічною масою, але був нацією, сильною і свідомою своїх завдань» [7; 61]. І далі: «Нам, українцям, треба це добре на носі зарубати. Боротьба наша не є (...) рятуванням життя нашого від лю-

тих злодіїв. Де ж ходить про боротьбу за життя, там годі гадати про культурність чи некультурність, про добре чи лихе. Тут усе добре, що життя рятує, й усе лихе, що його занапащає... Не на місці у такій боротьбі й кожна м'ягкість сердечна, страх, вагання та нерішучість. Де ходить про бути чи не бути, там серце мусить бути з криці, там страх, вагання та нерішучість є певний загин!

Не може бути у боротьбі за життя м'ягкотілости та м'ягкодухости... Ми мусимо тільки мати більш розуму холодного та далекозорости політичної. Кожний з нас мусить своє маленьке «я» поставити за великим «Ми» Нації Української, щоб Нація Українська злилася в одну непорушну скелю з кременю, об яку розбивалися б усі ворожі хвилі, Україні загрожуючі. Усі ми мусимо пам'ятати, що життя є безупинна боротьба за існування, й хто хоче існувати, той мусить тямити боротися до перемоги. Також мусимо ми знати, що на світі панує право переможця – сила. Зрештою мусимо ми не забувати, що переможця не судять. Тому всі на боротьбу аж до перемоги!» [7; 59].

У «Розмові з поетом» І. К. (Іван Кошан) у 1934 р. піддав гострій критиці тих закарпатських поетів, які нарікають на погані обставини праці, не вчаться, не працюють над собою, зарозумілі, не мають світогляду, «дбають не про те, щоб витягнути наше літературне життя з задушної атмосфери тисячолітнього рабства на широкі простори вільного людського духа, а за свою дешевеньку славу» [18; 62]. Активний читач гостро відповідає закомплексованому поетові, оцінюючи розвиток літератури значно ширше, ніж це розуміє безталанний провінційний поет, що мислить своїми загумінковими категоріями, перекладаючи вину на обставини, які «не дозволяють нам писати так дуже по-мистецьки»: «Не обставини, а ви самі винні! А втім думаєте, що Шевченко, Франко і другі наші письменники мали і мають якісь кращі обставини? Супроти них ваші обставини золоті, лише працюйте! Пригляньтесь, як ростуть і силою волі вибиваються на світових поетів наші письменники в Галичині та на східній Україні». Критик мислив всеукраїнськими категоріями, наполягав, щоб література Закарпаття доростала до загальноукраїнського рівня.

Журнал намагався виховувати національно свідомих закарпатських літераторів із всеукраїнськими державницькими поглядами, розглядав письменство Закарпаття у всеукраїнському контексті. У проекті гімну пробоєвиків, автор якого підписався

«Петро Ґорґан», сказано: «Нас єднає юнацьке завзяття, Одна воля, єдина мета: Українське цільне Закарпаття Від Попраду і аж по Кавказ» [7; 57].

За час існування часопису вийшло 126 номерів. На його сторінках активно друкувалися письменники, літературні критики, публіцисти, політичні і громадські діячі: Олександр Олесь, Оксана Лятуринська, Євген Маланюк, Олег Ольжич, Іван Рошко-Ірлявський, Василь Пачовський, Улас Самчук, Наталена Королева, Євген Онацький, Симон Наріжний, Роберт Лісовський, Остап Грицай, Леонід Білецький, Омелян Пріцак, Юрій Шерех (Шевельов), Євген Грицак, О. Думін, Вікентій Шандор, Іван Конашевич та багато інших представників української інтелектуальної еліти XX ст.

Серед них достойне місце займає і Степан Сабол-Зореслав (1909-2003), який був активним читачем, передплатником та дописувачем часопису. На сторінках видання опубліковано кілька віршів поета – «Ніовба» [19; 75], «Ідемо!» [21; 89], «Юнак» [22; 33] «Казка» [23; 45], «Нове покоління» [24; 58], «Замок» [25; 76]. Крім того, знаходимо ще дві рецензії: перша – на першу поетичну збірку «Зі серцем у руках» – І. К. [ймовірно, Іван Колос. – *Н. Р.*] «На марґінесі поезій Зореслава» [26; 13-16], а друга – на другу книгу поезій «Сонце і блакить» – Н.+К. з однойменною назвою «Сонце і блакить» [27; 72-73].

1931 рік. Зореславу – 22. Він – в Італії. Вивчає теологічні науки в Григоріанському університеті Рима. О, Рим! «Вічне місто», метрополія старовинного світу, головний осередок західного християнства – Апостольська Столиця… Він зачаровував молодого монаха собором Св. Петра й Колізеєм, фонтаном Джованні Лоренцо Берніні й грандіозними бароковими Іспанськими сходами, Пантеоном і П'яццею дель Пополо, манив «розспіваними хвилями» і «замріяними фйордами», «гаями помаранчів і маслин» та «алеями пахучих мрійних пиній», давав усвідомлення «незмінної вічності» і людської – мандрівної – дочасності в ній з «розшматованими зойками» і «каварняними оркестрами», зі «звуком порожнеч фокстроту і танго», поглиблював передчуття надходження «східнодиких орд» і «шалений рев скажености борень», утверджував віру у «весняний ранок і веселий день», у «пісню срібнодзвінну до ясноблимних зір», даючи «поклін безсмертності…»

Поет жив в Італії.

А думав про Україну.

Він бачив її в образі матері-страдниці Ніоби, тої Ніоби, що була дочкою фрігійського царя Тантала і дружиною фіванського володаря Амфіона, що мала чотирнадцятеро дітей і була найщасливішою матір'ю, та через зухвалість і зневагу до богині Лето, матері двох дітей, жорстоко поплатилася за гординю: в один день Аполон і Артеміда (діти Лето) стрілами повбивали всіх нащадків Ніоби. Тіла їх були поховані тільки на десятий день, а Амфіон сам заподіяв собі смерть. Ніоба завмерла від жаху, болю і сліз над загиблими дітьми і чоловіком. А згодом Зевс змилостивися і перетворив її на скелю, яку вітер переніс в Лідію, на батьківщину згорьованої матері. Там, високо на горі Сіпілі, стоїть обернена в камінь Ніоба і вічно ллє сльози скорботи:

В терпінь тополі шал обняв Ніобу –
Знайшла нарешті край свого терпіння:
Змінилася у статую з каміння,
І білий мармур вкрив її жалобу [19; 75].

Як од кошмарного сну рятує раптове пробудження, так і тут, коли туга стає нестерпною, виникає прагнення зробити крок через невидиму межу болю, вихопитись із свого тіла, з тіснин туги – і тоді відбувається перевтілення, наступає особливий стан, щось середнє між життям і смертю, а, можливо, щось значно гірше, ніж смерть. Це – приреченість, закам'янілість, безмовність болю: обернулась у камінь Ніоба, побачивши смерть усіх своїх дітей, але біль триває і в камені – він спливає сльозами.

Та Зореслав побачив у цім печальнім образі не розпач і квиління, а шалений спротив обставинам. А замість Ніоби постала перед ним Україна (хоча Зореславів сонет «Ніоба» написаний за мотивами творів російсько-польського поета-емігранта Лева Миколайовича Гомоліцкого), виснажена смертельним боєм за свої ідеали та непомірними втратами синів і дочок на полях битви… Проте не покорена, готова перетворитися в «люту львицю»:

В тім оці, повнім розпачу й боління,
Світ гарних штук нову знайшов оздобу.
І нині, воскресивши мітів добу,
Не бачить сліз, не чує в нім квиління.

Та ти, страдальна Україно-Мати,
Хоч знищена важким смертельним боєм,
Не розпачай в терпінні, а кріпися

І не бажай німим камінням стати,
Щоб дивувати світ статуй спокоєм,
А радше в люту львицю замінися!... [19; 75]

Зореслав, як і в свій час Ольга Кобилянська в повісті «Ніоба» – «Дар калічити свою власну долю власними руками», – застерігає Україну від смертельного самознищення: Ніоба, тільки втрачаючи останню – наймолодшу – доньку, зрозуміла, що, по суті, сама знищила своїх дітей; тож і Україна повинна завжди бути в обороні своїх дітей, не вимагати від них зайвих жертв. Можна тільки уявити собі, які думки роїлися в голові молодого теолога, які почуття розривали його серце, коли в чужій, вже нацистській Італії закликав Україну кріпитися на шляху боротьби, а «не розпачати» (тут: очевидно, не впадати в розпач), не перетворюватися в німе каміння, а твердо пам'ятати високе покликання: бути, хоч «страждальною», та все ж матір'ю для своїх дітей. Органічне переплетіння міфу, символа з реальністю і імпресією, форма сонета, наступальний тон поезії, використання наказових дієслів, інверсії, кількаразове повторення опорних слів засвідчує сублімований вияв підсвідомих державотворчих імпульсів Зореслава, говорить про нього як про поета наративного модусу. Як це суголосно з Франковим: «Не ридать, а добувати…» чи «О ні! Не самі сльози і зітхання Тобі судились! Вірю в силу духа І в день воскресний твойого повстання…» Як це перегукується зі Стусовим:

Ярій, душе. Ярій, а не ридай.
У білій стужі сонце України.
А ти шукай – червону тінь калини
на чорних водах – тінь її шукай…[20, 48]

Десь у цей час написана і поезія «Ідемо!». Вона відкриває сьоме число часопису підкарпатської молоді «Пробоєм» за 1934 рік і є зразком програмової патріотичної лірики – поезія-заклик, поезія-кредо, поезія-гімн. Автор в огняному ореолі ранку бачить «нестримане завзяття», «любов, і правду, й гнів», «світанок Підкарпаття», «пролоґ великих днів» – молоде розкуте покоління,

об'єднане непереможним бажанням Чину, яке «йде вперед, на ясний шлях», щоб у нелегкому бою собі і своєму народу відвоювати достойне життя:

Ми – воплочене хотіння,
Ми – непереможний чин,
Ми – підвалини й коріння,
Ми – окрилення вершин…

Ми стихією грізною
Йдем вперед на ясний шлях… [21, с. 89]

Твір адресований підкарпатській молоді [в пізніших публікаціях є навіть присвята: «Юнацтву Підкарпаття». – *Н. Р.*], тому й тон нього заклично-запальний, дещо плакатно-агітний, проте героїчний, ритм чіткий, карбований (чотиристопний пірихований хорей, перехресне римування, чергування жіночої і чоловічої рим), але саме такого наративу вимагала доба. Автор асоціює власне ego зі своїм поколінням, вважає себе органічною його частиною, тож, використовуючи анафору, послідовно вживає займенник «ми», а два дієслова (всього два!, у тексті дієслів є чотири: ще *спалахне життя і йде перемога*) – «йдемо» і «несемо», ставить у множині. А ось одностайність переконань, моноліт пориву, єдність думок передано у творі через однину:

*Ми – **нестримане завзяття**,*
*Ми – **любов, і правда, й гнів**,*
*Ми – **світанок** Підкарпаття,*
*Ми – **пролог** великих днів.*

*Ми – **воплочене хотіння**,*
*Ми – **непереможний чин**,*
*Ми – підвалини й **коріння**,*
*Ми – **окрилення вершин**…* [Там само]

Поезія «Ідемо!», по суті, – розгалужена метафора, ускладнена епітетами, метонімією, символом, що проповідує дієву всеперемагаючу святу любов до України, незнищенну віру в «перемогу в блискавках», світлу надію на національне відродження, що прийде через «невблаганні боріння», через «гріз-

ну стихію», через «останній шлях». Зореславу критики-пробоєвики дорікали, що його вірші, мовляв, «сірі», «пасивні», «статичні», «поверхові», закликають «в тишині і самоті гоїти рани серця», хибують уживанням «штучно надуманих слів», замудрими метафорами і не переконують читача в щирості почуттів [26; 27]. Нам видається, що саме «Ідемо!» є відповіддю на подібну критику. Власне, якраз про цю поезію Володимир Бірчак у «Літературних стремліннях Підкарпатської Руси» писав: «У автора безмежний оптимізм і завзяття до бою. По віршах авторів другої половини XIX віку – повних сумнівів, нарікань, жалів і обтяжених прокльоном – вірші Зореслава відсвіжують атмосферу, будять приспані сили, підносять людям голови – відроджують душевно» [28; 166]. Слід також зауважити тематично-ідейну співзвучність досліджуваного твору з поезіями інших авторів, теж публікованими в «Пробоєм»: Ю. Боршош-Кум'ятський, «Ми йдемо» [29; 50], «Хай бризне кров» [30; 5], «Тим…» [31; 6]; «Провідникам народу» [32; 24]; І. К., «Сонет» [33; 89], «Як же не вірить в близьку перемогу?» [34; 75], «Переможцям» [35; 50], «Сонети» [36; 1]; Боєвір, «Сонети» [37; 60], «Ми» [38; 86]; М. Рішко «Сонет» [39; 86], «Раз прийде хвиля» [40; 65], «Не сліз..» [41; 3]; В. Ґренджа-Донський, «Тобі, рідний краю…» [42; 1]; І. Ірлявський, «І ясністю нам займеться дорога…» [43; 2], «Пробоєвикам» [44; 26], «Не піддались – ми тільки відступили…» [45; 69] і т. д., і т. п.

До італійського циклу відносимо і сонет «Юнак», що зазначено на сторінках часопису «Пробоєм»: Італія, 1934. Поезія написана в подібному героїко-патріотичному дискурсі і зав'язана на міфі чи символі; у ній – асоціації з українськими визвольними змаганнями; для неї характерний ліричний герой – юнак – «тужливий тюліпан», який перетворюється на «вогнистого гурагана», що «дужим гнівом вривається в рабську душу» і готовий об'єднати весь свій рід під прапором боротьби; через неї опосередковано проходить образ лілеї, яку на всіх католицьких землях вважали квіткою Пресвятої Діви. У Біблії лілія – символ краси таємного нареченого і нареченої в глибокому взаємному коханні, ознака витонченого смаку, багатства, надії на достаток. Водночас вона – квітка смерті, помсти покійника. Греки приписували їй божественне походження із краплин молока матері богів – Юнони, що годувала маленького Геркулеса. Лілія була відома давнім персам, навіть їхня столиця називалася Суза, тобто «місто лілій». Тому і в гербі її як

символ непорочної краси містилось кілька цих квітів. Красу лілії розхвалює сам Господь і ставить її вище всього прекрасного одягу Соломона. Цей мотив Зореслав трактує по-філософськи глибоко і по-священницьки просто: краса – не в багатстві, усе в Божих руках, ми – в дочасності, тільки вічність незмінна, а вічність вимагає зараз блискавиць і боротьби.

Колись бажав ти квіткою родитись,
Лілеєю, тужливим туліпаном,
А ти постав вогнистим гураґаном,
Щоб бурею грізною розгорітись,

Щоб знятися розгніваним вулканом,
І дужим гнівом в рабську душу вритись,
Іти, боротися і не миритись…[21; 33]

Форма Зореславових віршів мистецька, там не знаходимо жодного зайвого чи «притягнутого за вуха для рими» слова. Образи – ясні, пластичні, витончені. Витончені зовнішня й внутрішня форми його віршів [28; 168]. Особливо показовим з цього приводу є сонет «Казка». Знайомий сюжет про визволення лицарем королівни перетворюється у величний символ державотворчих змагань, де королівна – Україна, лицар – молоде одержиме покоління, тріскучі бурі – нелегкий шлях до волі, а веселий день – торжество перемоги. Володимир Бірчак, досліджуючи «Казку», зазначає, що вона – зразок імпресіоністичного письма: «У тому сонеті кожна строфа – свій, в собі викінчений і для себе характеристичний образ. Перша строфа – закована королівна, друга – кований шолом лицаря, що йде її визволяти, третя – бій, а четверта – радість з перемоги…

Та не тільки, що кожна строфа віддає нам свій образ, але кожна строфа має свої, для себе характеристичні алітерації, які відповідають настроєві, викликаному змістом строфи. Ціла казка витримана в тоні не епічно-описовому, а лірично-імпресіоністичному»:

ВеснЯний рАнок кАзку нАм кАзАв
ПрО кОрОлівну в злОтОму хитОні,
ЗакОвану у чОрнОму пОлОні
У дАлині, де жАх ввесь крАй обнЯв.
І рАнок дАлі кАзку повідАв

ПрО кОваний шОлОм, вОрОні кОні,
ПрО бОї, мОв ОгОнь і крОв червОні,
Про шАл-одчАй невблАгАних розпрАв.

Ми чУли шУм грядУчих тУч понУрих,
Ми чУли звУки лУн, тріскУчі бУрі,
ШалЕний рЕв скажЕности борЕнь.

А гЕн, далЕко дЕсь вЕсЕлИй дЕнь
ПІдвІвся й сІяв квІти промІнистІ
На пЕрЕможців-лИцарІв вогнИстИх [28; 168].

Віра в героїчну прийдешність звучить у ще одній поезії, написаній в Італії, – «Замок». Зореслав не ідеалізує давнину, проте боляче сприймає реальність:

Наші храми у розвалинах чорніють,
Наша давня слава мохом пороста…[25; 76].

Його непокоїть втрата історичної пам'яті, розрив тяглості поколінь, байдужість до героїчного минулого, відсутність Мойсеїв, народних провідників. Але, як справжній українець, автор з оптимізмом дивиться у майбутнє:

Та руїни ждуть мовчазно й понад ними
Казку повідають дерева старі,
Пагінцями провіщають молодими
Про героя у крицевім панцирі…[Там само].

Молоді пагінці – нове грядуче покоління, прославлене у однойменному сонеті, знову ж таки з італійського циклу 1934 року. У «Новому поколінні» звучить знайомий вже мотив відчайдушної боротьби, беззастережного служіння Чину, героїзації моменту; маємо відповідні образи: монолітна, мов граніт, молодь; громи, бурі, блискавки, розплата; окрилені, завзяті, нестримні ряди народних месників; найоптимальнішу форму класичного сонета. Автор залишається вірним націєтворчим пориванням, у складних політичних умовах підтримує високий патріотичний дух, пробує зорганізувати свідомі суспільно-літературні брості до Чину в ім'я Великої України.

Отже, публікації Зореслава на сторінках часопису підкарпатської молоді «Пробоєм» засвідчують, що його ім'я невіддільне від національно-визвольних процесів на Закарпатті в 20-30-их роках, що його поетична творчість збагатила українську літературу свіжим тематичним струменем, версифікаційною багатогранністю, вивела її до вершин художньої майстерності, що це є людина, для якої дві великі ідеї – Бог і Україна – означили сенс буття – служіння великому Чину, це є оригінальний поет, який «вибився на одно з перших місць на Парнасі загальноукраїнської літератури», який чесно слідував заповіту Шевченка: «...Свою Україну любіть!..»

ЛІТЕРАТУРА

1. *Животко А.* Історія української преси. – К.: Наша культура і наука, 1999. – С. 317-318.
2. *Пагіря О.* Карпатська Січ: військове формування Карпатської України. – К.: Темпора, 2010. – 152 с.
3. http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/Vnulp/Armia/2010_670/19.pdf
4. Стилос проти стилетів: Карпатська Україна у журналі «Пробоєм» (1934-1943): упоряд., передм. та прим. Л. Белея. – Серія Ucrainica: ad fontes. Книга 5. – Ужгород: Ґражда, 2009. – 232 с.
5. *Панько Сергій.* Карпатська Україна на сторінках часопису «Пробоєм» (1934-1944) // Свобода. – 2009. – 10 квітня. – С. 5;
6. *Мишанич О.* Загальноукраїнський контекст літератури Закарпаття. – Ужгород: Ґражда, 1996. – 98 с.
7. Пробоєм. – Р. II. – Ч. 11-12. – Листопад-грудень. – Прага, 1935. – С. 61-130.
8. Пробоєм. – Р. II. – Ч. 1-2. – Січень-лютий. – Прага, 1935. – С. 1-60.
9. Пробоєм. – Р. III – Ч. 2. – Лютий. – Прага, 1936. – С. 28-40.
10. *Климентова О. В.* Творчість Олени Теліги і літературно-культурологічна ситуація «празької школи». – Автореф. дис. ... кандидата філологічних наук / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. – К., 2001. – 20 с.
11. *Шерех Ю.* Донцов ховає Донцова // Пороги і запоріжжя. У 3 тт. – Т. III. – Харків: Фоліо, 1998. – 431 с.
12. *Антонич Б.-І.* Становище поета. Слово при роздачі літературних нагород дня 31 січня 1935 // Усе для школи. Богдан-Ігор Антонич. – 2000. – Вип. 8. – С. 50-51.

13. *Климентова О. В.* Ідеї Д. Донцова і літературна творчість пражан: від наслідування до переосмислення // Слово і Час. – 2000. – № 8. – С. 45-54.
14. *Ковалів Ю.* Естетична концепція «філософії чину» // Вітчизна, 1997. – № 1-2. – С. 143-146.
15. *Ковалів Ю.* Романтична стильова течія в українській радянській поезії 20-30-х рр. – К.: Наукова думка, 1988. – 128 с.
16. *Маланюк Є.* Думки про мистецтво // Українське літературознавство, 1995. – Вип. 61. – С. 125-132.
17. *Теліга О.* Партачі життя // Олена Теліга. Збірник / За ред. Ждановича О. – Детройт–Нью Йорк–Париж, 1977. – С. 105-120.
18. *І. К.* Розмова з поетом // Прага: Пробоєм – Р. І. – Ч. 5. – Квітень, 1934. – С. 62-63.
19. *Зореслав.* Ніовба // Прага: Пробоєм – Р. І. – Ч. 6. – Травень, 1934. – С. 75.
20. *Василь Стус.* Дорогою болю. – К.: Радянський письменник, 1990. – 222 с.
21. *Зореслав.* Ідемо! // Прага: Пробоєм – Р. І. – Ч. 7. – Червень, 1934. – С. 89.
22. *Зореслав.* Юнак // Прага: Пробоєм – Р. ІІ. – Ч. 3-4. – Березень-квітень, 1935. – С. 33.
23. *Зореслав.* Казка // Прага: Пробоєм – Р. ІІ. – Ч. 3-4. – Березень-квітень, 1935. – С. 45.
24. *Зореслав.* Нове покоління // Прага: Пробоєм – Р. ІІ. – Ч. 5-6. – Травень-червень, 1935. – С. 58.
25. *Зореслав.* Замок // Прага: Пробоєм – Р. ІІ. – Ч. 9-10. – Вересень-жовтень, 1935. – С. 76.
26. *І. К.* На марґінесі поезій Зореслава: Зі серцем у руках. Ужгород, 1933 // Прага: Пробоєм – Р. І. – Ч. 1. – Грудень, 1933. – С. 13-16.
27. *Н.+К.* «Сонце і блакить» // Прага: Пробоєм – Р. ІІІ. – Ч. 6-7. – Червень-липень, 1936. – С. 72-73.
28. *Бірчак В.* Літературні стремління Підкарпатської Руси. – Ужгород, 1937. – 178 с.
29. *Боршош-Кум'ятський Ю.* Ми йдемо… // Прага: Пробоєм – Р. ІІІ. – Ч. 4-5. – Квітень-травень, 1936. – С. 50.
30. *Боршош-Кум'ятський Ю.* Хай бризне кров… // Прага: Пробоєм – Р. ІІІ. – Ч. 1. – Січень, 1936. – С. 5.
31. *Боршош-Кум'ятський Ю.* Тим… // Прага: Пробоєм – Р. ІІІ. – Ч. 1. – Січень, 1936. – С. 6.
32. *Боршош-Кум'ятський Ю.* Провідникам народу // Прага: Пробоєм – Р. І. – Ч. 2-3. – Січень-лютий, 1934. – С. 24.

33. *І. К.* Сонет // Прага: Пробоєм – Р. І. – Ч. 7. – Червень, 1934. – С. 89.
34. *І. К.* Як же не вірить в близьку перемогу? // Прага: Пробоєм – Р. І. – Ч. 6. – Травень, 1934. – С. 75.
35. *І. К.* Переможцям // Прага: Пробоєм – Р. І. – Ч. 4. – Березень, 1934. – С. 50.
36. *І. К.* Сонети // Прага: Пробоєм – Р. І. – Ч. 2-3. – Січень-лютий, 1934. – С. 1.
37. *Боєвір.* Сонети // Прага: Пробоєм – Р. ІІ. – Ч. 5-6. – Травень-червень, 1935. – С. 60.
38. *Боєвір.* Ми // Прага: Пробоєм – Р. ІІ. – Ч. 11-12. – Листопад-грудень, 1935. – С. 86.
39. *Рішко М.* Сонет // Прага: Пробоєм – Р. ІІ. – Ч. 11-12. – Листопад-грудень, 1935. – С. 86.
40. *Рішко М.* Раз прийде хвиля // Прага: Пробоєм – Р. ІІ. – Ч. 7-8. – Липень-серпень, 1935. – С. 65.
41. *Рішко М.* Не сліз… // Прага: Пробоєм – Р. ІІ. – Ч. 7-8. – Січень-лютий, 1935. – С. 3.
42. *Ґренджа-Донський В.* Тобі, рідний краю… // Прага: Пробоєм – Р. ІІІ. – Ч. 1 – Січень, 1936. – С. 1.
43. *Іван Ірлявський.* «І ясністю нам займеться дорога…» // Прага: Пробоєм – Р. IV. – Ч. 1. – Червень, 1938. – С. 2.
44. *Іван Ірлявський.* Пробоєвикам // Прага: Пробоєм – Р. V. – Ч. 6. – Січень, 1937. – С. 26.
45. *Іван Ірлявський.* Не піддались ми – тільки відступили… // Прага: Пробоєм. – Р. V. – Ч. 9-12. – Вересень-грудень, 1938. – С. 69.

ZORESLAVA POETRY IN THE CARPATHIAN YOUTH JOURNAL «PROBOJEM»

Natalia REBRYK,
Associate Professor of social sciences and humanities of Transcarpathian Institute of Postgraduate Education, Lecturer of Art College named by A.Erdelyi TAI, Uzhhorod, Ukraine, Ph. D. (philology).

Annotation. *The article is about Zoreslava poetry, published in the Carpathian Youth journal «Probojem» out of print in Prague during the period 1933-1944 .*

Keywords: *poetry, narodovetstvo, Chin, nation, identity, the journal inscription, youth, Subcarpathia, versification, impressionism.*

ЛІРИЧНІ ІМПРЕСІЇ У ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА (ЗБІРКА «СИНЯ РАДІСТЬ»)

УДК 821.161.2–1.

Олеся РЕБРИК,
аспірант Львівського НУ імені Івана Франка,
Львів, Україна

Анотація. *Розглянуто особливості збірки «Синя радість» Василя Голобородька, акцентовано на застосуванні імпресіоністичних засобів передачі ліричних настроїв поезії.*

Ключові слова: *засоби імпресіонізму; враження; семантика синього кольору.*

Уважається, що імпресіонізм є сполучною ланкою між реалізмом та модернізмом, оскільки увага до людини як предмета зображення вже акцентувалася на її індивідуальності внутрішнього світу, на неповторності та динамічності людського життя. Це художнє відкриття легко поширилося на інші стильові напрями, а також дало початок літературному імпресіонізму, як самостійному естетичному явищу. Звідси й особливе дешифрування імпресіоністичних кодів у літературі, плюралізм трактування теорії імпресіонізму у прозі та поезії, поява його нових різновидів в національних мистецтвах. Що стосується українського літературознавства, то починаючи з 20-30 рр. XX ст. з'являється чимало праць, присвячених імпресіонізму. Проте в період радянського літературознавства цей напрям перестає бути предметом дослідження, а творчість українських письменників-імпресіоністів трактується виключно з позиції реалізму. Згодом, щоправда, інтерес дещо пожвавлюється (70-80 рр.), проте стосується це імпресіонізму на рівні художніх прийомів. Лише впродовж останніх десятиліть українському імпресіонізму відводиться та увага, на яку заслуговує окреме стильове явище в історії розвитку мистецтва художнього слова.

Разючу відмінність від попередників художники-імпресіоністи (Моне, Мане, Ренуар, Піссаро та ін.) досягали особливою концепцією кольору в художньому просторі. Юрій Кузнєцов, теоретик літератури, що досліджував впливи імпресіонізму в українській літературі XIX століття, назвав такий вияв у літературних текстах актуальним художнім простором [1, 14]. У

творчості Василя Голобородька, поета-шістдесятника, представника герметичного напряму в поезії, згадуваний актуальний художній простір є своєрідною зоною комфорту, в якій творяться кращі зразки сучасної поезії.

Світобачення імпресіоніста є передусім ліричне. Для аналізу з точки зору застосування імпресіоністичних прийомів було обрано збірку Голобородька «Синя радість» (1980). Варто почати із символіки використаного автором кольору. Його можна трактувати з кількох позицій. У міфології синій колір – колір морського простору й неба. Він символізує вірність та чесність, але разом з тим, цей колір викликає тривогу, оскільки часто асоціюється із небезпечною природною стихією – блискавкою (у «Слові о полку Ігоревім» знаходимо: «тріпотять сині блискавиці»). Очевидно, з цієї причини синій колір пов'язаний з потойбічним світом (на Галичині під час жалоби пов'язували голову не лише чорними, але й синіми хустинками) [2, 473]. У деяких регіонах заборонялося накривати весільні столи синіми скатертинами, а одяг відповідного кольору був характерний для носіння в піст. Однак є й протилежні уявлення. Наприклад, вірять, що чарівна квітка папороті, яку шукають в купальську ніч і яка сприяє щастю людини, цвіте саме синім кольором (хоча у поезії «Метелик тиші» Василя Голобородька купальська ніч означена епітетом «кароока»*). Негативне тлумачення синього кольору характерне й для міфології народів, що живуть на протилежному боці Євразії. Зокрема, в індуїзмі та тибетському буддизмі присутні численні образи синіх злих божеств. Синій, як колір смерті, відомий також у культурах центральної Америки (здебільшого саме бірюзою інкрустували черепи померлих). На підтвердження домінуючого негативної символіки синього кольору можна вважати тезу французького філософа та антрополога Люсьєна Леві-Брюля про те, що зрощення понять синій-біда є настільки стійким, що не потребує доказів [3]. Про семантику синього кольору знаходимо і в Платона. Він пояснює значення блакитного одягу в жерців єгипетського божества Ісіди тим, що, дивлячись на них, підноситься дух до неба. Подібно, видатний римський оратор Цицерон одягався в синє, щоб дати зрозуміти його зв'язок із возвишеним. У давніх римлян синя барва була характерною для

* Тут і далі поезія цитується за виданням В. Голобородько. Летюче віконце. – К., 2005. – С. 262-270.

Юпітера – бога неба. Що стосується трактування значення синього кольору християнством, то варто згадати, що відповідний колір одягу Богородиці є символом скорботи.

Підсумовуючи такий дещо побіжний аналіз семіотики синього кольору, можна висловити припущення, що синій колір завжди символізує смерть – або як припинення життєдіяльності (негативне значення), або як потойбічне життя, світ мудрості (позитивна символіка). Художники-імпресіоністи часто використовували синю фарбу у своїх картинах. Знаємо багато зразків полотен, де домінує цей колір (Клод Моне «Враження. Схід сонця», Едуард Мане «Прогулянка у човні», Ежен Буден «Гавань в Трувілі», «Вітрильник в Гаврі» тощо).

Палітра збірки Василя Голобородька «Синя радість» [4] складається переважно із основних кольорів: синя радість, синє каміння, сині нитки, жовті сльози, зелений крик, зелені води, зелені помахи, білі води, біла стіна, червоні казки, червоні вежі, чорне чаклування тощо. Проте найчастіше й найбільш семантично навантаженим є синій колір: «усе тут синіє розмовою / і наче джерело» (поезія «Тиха бджола»); «крига синього каміння трутизну цідить» («Холодний мак»); «прадавніх спогадів про блакитне прадавнє» («Любисток листа»); «синя радість читається вертикально» («Синя радість...»); «птахи із сліз уже вимітають день / що дихає самотністю / і огортають синіми нитками кожен з пальців» («Уже зазеленіло деревце...»). Значення цього кольору в збірці досить різноманітне. Часто синьою є не якась річ чи явище, а сам колір виступає цим явищем. Зокрема, в наступних рядках поезії «Вітер мертвих»: «даремно благати щоб синє вросло у синє...». Первинне враження від тексту помилково наштовхує на думку, що автор фіксує зміну пір року (літо-осінь-зима): «садок заметений порохом утрачених пелюсток», «світиться рана поля до таємного сну». Проте прочитується не сам факт природної зміни, а імпресія переходу, зламу різних духовних станів. Не спостерігається послідовна зміна подій, відчитуються уривчасті фрагменти, зафіксовані у пам'яті наратора, що є характерною ознакою імпресіонізму. Не можемо також одразу сказати, чи є поезія «Біле Різдво» спонтанною асоціацією на тему свята, чи яскравою імпресією конкретно прожитого дня:

вино прикрашає ув'язнені плечі
зеленими паростками ігор

утомлені вітрами далеких полів
виходять у Біле Різдво

У будь-якому випадку, Василь Голобородько досягнув результату відчуття у читача не випадковості та унікальності описаного: «Угорі німіють вогні дихання / невтримні сльози попіл синім огортають / і надовго сум розкошує на долонях болю». І знову автор використовує синій колір із семантикою болю та тривоги.

Послідовники імпресіонізму виводили на перший план повсякденне – непримітні вулички, міські розваги, щоденний побут людей. Тематична палітра митців була дуже багата, оскільки у всьому намагалися передати потужність першого враження від побаченого, надаючи увагу деталям лише в тих випадках, коли видобували їх «з тіні» напоказ. Інколи миттєвий вплив настільки насичений, що створюється певне накладання вражень, за Михайлом Коцюбинським така сукупність імпресій є своєрідними «кільцями психічних процесів». Вдалим прикладом цієї тези є вірш В. Голобородька «Щойно розкуті рослини…»:

щойно розкуті рослини міняються з пензлем
малими морями барв
мережані зустрічі розбризкують безгоміння
сон інших бур звільняє чистоту
зеленими помахами
чисте сходження крові маячить у темряві
танок диму засновує ніч

«Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво» – відомий вислів братів Ґонкурів (саме їх вважають одними з перших імпресіоністів в літературі) є наскрізною ідеєю збірки Голобородька «Синя радість». Суголосною є позиція ще одного художника-імпресіоніста Огюста Ренуара, який зізнався, що його зовсім не хвилюють процеси, що відбуваються в його мозку, визначальне, на його думку, вміння бачити. Таке вміння бачити й відтворювати за допомогою імпресіоністичного інструментарію певних явищ характеризує Василя Голобородька не лише як непересічного поета, але й як чуттєвого митця.

Використання прийомів імпресіонізму часто базується на відтворенні певної деталі загальновідомого предмета чи яви-

ща. Так, наприклад, біле Різдво, Зелена неділя та Чумацький шлях є знаними фактами дійсності для пересічного читача, проте відтворення імпресії автора у поезіях з такими ж назвами («Біле Різдво», «Зелена неділя», «Чумацький шлях») насичене особистим досвідом наратора, хоча і є фрагментарним, етюдним описом названих явищ. Такою ж ескізністю дихає інший текст збірки – поезія «Краєвид»: «на дно / фортеця / землею / глиною / вапном / камінням / пощербленим / зеленими пагонами вітрів не захищена / піском сузір'їв не затулена / хвилею очей / друзками / зітнутих зітхань не огорнена / занурюється / і / вічно горить той пагорб». Короткі рядки, часто з одного слова, відповідають якраз тому миттєвому враженню, що виникає, коли дивимося побіжно на краєвид за вікном, а потім намагаємось відтворити його із заплющеними очима. Можемо припустити, що йдеться про пагорб слави, де горить вічний вогонь («вічно горить той пагорб»), проте це не так важливо, оскільки поет зафіксував момент не враження, що могло асоціативно відповісти вже колись баченому краєвиду. Поезія «Чорне чаклування…» є спробою зафіксувати ще один краєвид – плинність ріки Дніпра. Автор досягнув ефекту, коли читач спостерігає за віршем, як за картиною. Там хоч і відбувається дія («яскраво піняться лискучі зітхання», «насіння землю пожирає до кісток»), проте вона плинно перетворюється на статику:

Дніпро повільно тече вітрила його випереджують
під шапкою наповненою землею
виходять невидимі воїни до небіжучої води

Таким чином, можемо говорити про наскрізну фрагментарність збірки Василя Голобородька «Синя радість». Фрагментарність у тому значенні, до якого показово вдавалися художники-імпресіоністи, зображаючи не сам предмет, а миттєве враження від нього. Ще однією характерною ознакою використання імпресіоністичного методу є відсутність активного ліричного героя, героя, що діє, натомість відчитуємо «спостерігача», що ділиться нотатками власних вражень. Тому складається відчуття, ніби не поет обирає теми для опису, а самі теми ведуть його за собою.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Кузнєцов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX-XX ст. (Проблеми естетики і поетики): автореф. дис. на здобуття вченого ступеню докт. філол. наук: спец. 10. 01. 01 – «українська література», 10. 01. 06. – «теорія літератури» / Ю. М. Кузнєцов. – К., 2004.
2. *Войтович В.* Українська міфологія / Валерій Войтович / К., 2002. – С. 473-474.
3. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление / Люсьєн Леви-Брюль / http://psylib.ukrweb.net/books/_levbr01.htm.
4. *Голобородько В.* Летюче віконце: Вибрані поезії. / Василь Голобородько / Вступ. ст. І. М. Дзюби. – К., 2005. – С. 262–270.
5. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. – М., 1998. – 736 с.
6. Енциклопедія літературних напрямів і течій / Імпресіонізм / http:// www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=9.
7. *Денвир Б.* Імпресіоністи: Художники та картини / Денвир Бернард / М., 1994.
8. *Кузьменко О.* Художня інтерпретація дійсності в поезіях В. Голобородька та В. Стуса / О. Кузьменко // Вітчизна. – 2002. – № 3-4. – К., 2006. – 591 с.

LYRIC IMPRESII IN VASYL GOLOBORODKO POETRY (COLLECTION «Blue Joy»)

Olesya REBRYK,
postgraduate of Lviv National University named after Ivan Franko, Lviv, Ukraine

Annotation. *The article focuses on the features collections of «Synja radist`» by Vasyl Holoborodko, accented on the use of impressionist transfer lyrical sentiments of poetry.*

Key words: *means of Impressionism; impression; semantics of blue color.*

З ІСТОРІЇ МИСТЕЦЬКИХ ВИСТАВОК У МУКАЧЕВІ

УДК 7.091.8 (477.87)

Атіла КОПРИВА,
доцент, кандидат мистецтвознавства

Анотація. *У статті представлено історичні відомості про виставки, що відбувалися в місті Мукачеві протягом кінця XIX – початку XXI століття. На основі дослідження місцевої періодики виокремлено основні мистецькі події та виставки, визначено місця їх проведення. Дано узагальнену інформацію про сучасні тенденції у виставковій діяльності міста.*

Ключові слова: *мистецтво, виставка, картини, експозиція, галерея, художник.*

Місто над Латорицею унікальне не тільки своєю тисячолітньою історією, воно є колискою відомих художників світового рівня, котрі прославляли і прославляють наш край. Адже саме тут народилися живописці, які були серед найкращих не тільки у межах Австро-Угорщини, а відігравали визначальну роль у найбільших мистецьких центрах Європи - Парижі, Мюнхені та Відні. Такими знаковими особистостями у XIX – на початку XX століття були Теодор Бйом (1822-1889), Міхай Мункачі (1844-1900) та Берталан Карловський (1858-1939). Але в ці часи на території сучасного Закарпаття ще не було ані можливості здобуття художньої освіти, ані належних умов для виставкової діяльності. Тому той, хто мав талант, жадобу до навчання і самовдосконалення на творчій ниві, їхав у мистецькі виші до Будапешта, Мюнхена, Відня або Парижа, де і продовжував свою творчу кар'єру.

Відомо, що в Мукачеві систематично виставляли власні твори та роботи своїх вихованців місцеві вчителі малювання ще з кінця XIX століття: Я.Загораї (вчитель рисунку Мукачівської гімназії, художник мукачівського р.к. єпископату), Я. Янкович (вчитель, директор Мукачівського етнографічного музею), Є. Морвої (вчитель рисунку єврейської гімназії) та вчителі Мукачівської горожанської школи.

З періодики 1895 року цікавою є одна з перших публікацій про виставку фотографії під назвою «Фотопластикум», яка вперше прославляє діяльність мукачівських фотографів, що здобули неабияку славу та нагороди у Будапешті та Європі. А

вже через три роки читаємо, що у власній майстерні на вулиці І.Зріні відкрив персональну виставку Янош Загораї. Але особливої актуальності виставкова діяльність в Мукачеві починає набувати з початку XX століття, коли у жовтні 1904 року вперше у приміщені міського «Казино» проводиться виставка Угорського національного салону. За гостинність та культурно освічену публіку художники тодішньої столиці висловлюють щиру подяку місту. Саме після цієї виставки Мукачівським відділенням Угорського національного банку було закуплено відому картину «Дезертир» Імре Ревеса, який був найулюбленішим учнем М.Мункачі та, як колись і наставник, у 1889 році на всесвітній виставці у Парижі завоював срібну медаль. Також знаковими можна назвати виставки будапештських символістів і натуралістів у 1910 році та масштабну експозицію картин найсучасніших угорських художників того часу Івані Гюнвальда, Ленца, Сюле, Нярої, Глатер, Олдьої, Комаромі-Кац, Уйварі, Дудіч, Юско у 1928 році. Ці виставки відкривали очі мукачівським громадянам на найсучасніші тенденції світового мистецтва і завжди викликали великий інтерес, жваві дискусії та позитивні реакції мукачівської інтелігенції, про що дізнаємося з тодішньої місцевої преси.

На початку XX століття основними центрами культурних подій та масштабних виставок у м. Мукачеві були готель «Стар», мукачівське «Казино», кав'ярня «Паннонія», салон-рамарня «Танненбаум», а також приміщення мукачівських освітніх закладів, міської ратуші, художніх майстерень.

У чехословацький період з 1921 року в Мукачеві розпочинає свою діяльність «Мистецький клуб», або, як пізніше його називають, «Русинський клуб живописців» (Ruszinszkói Festőművészek klubja) під головуванням відомого на той час художника Ю.Вірагом. Члени клубу, зокрема недавні випускники Угорської королівської академії мистецтв, майбутні фундатори художньої освіти на Закарпатті А. Ерделі та Й. Бокшай, щороку проводили звітні виставки в кінці року в м. Мукачеві, а взимку в м. Берегові.

У 30-х рр. місто над Латорицею приваблювало чимало видатних постатей з персональними виставками: Мунд Х. (1929-30), Івані Гюнвальд Б., Руднаї Ю., Манхаймер Я., Лакош А. (1931), Роттманн М. (1931), Габа Ф. (1932), Ерделі А. (1934), Ерделі Я. (1934), Келемен Й. (1934), Дван Шарпатакі Л. (1935) Апаті Абкорович Б. (1937) та ін.

Систематичними виставками прикладного мистецтва з 1901 року духовно збагачували наших земляків Мукачівська промислова школа та Мукачівське об'єднання жінок. А в місцевій періодиці ми часто зустрічаємо відомі персоналії, які працювали у декоративно-прикладному мистецтві (Іда Валентіні, Ірина Варга, Іштван Біров) та скульптурі (Олена Мондич, Юлій Адам, Режо Ортман, Янош Пак). Твори цих митців неодноразово представлялися на міських виставках, а частина з них і донині прикрашає наше місто.

У радянський період мистецтво Мукачева більше зосереджувалося в художньо-промислових комбінатах та українській організації спілки художників СРСР, тому централізована вертикаль політики комуністичної партії та ідеологія не допускали автономних проявів серед творчої інтелігенції. Але митці все ж таки знаходили можливість організовувати виставки і в таких умовах. У цей період виставковими залами стають фойє Російського драматичного театру міста та занедбана каплиця Св. Йосифа при римо-католицькій церкві. Відновлення виставкової діяльності відноситься аж до 70-х років, коли у Мукачеві активно починає працювати вже четверте покоління Закарпатських художників (І. Бровді, Л. Бровді, З. Мичка, Р. Віллашек, Т. Йордан, Ю. Сяркевич, І. Матіко, Л. Матіко та ін.) під опікуванням подружжя Герців, В. Бурча та наставників з обласного центру А. Коцки, А. Кашая, Г. Глюка, В. Микити, А. Шепи та ін. Систематично організовуються спільні, а пізніше персональні мистецькі виставки.

У часи бурхливих перемін та становлення незалежної України когорта мукачівських художників дедалі активніше поповнювалася талановитою молоддю, що брала активну участь у всеукраїнських та міжнародних виставках і пленерах. Завдяки цьому постала проблема заснування міської картинної галереї. Так, вперше в історії Мукачева у 1996 році з ініціативи живописця Золтана Мички та інших художників тодішній мер міста Іван Ільтьо не тільки схвалює ідею створення виставкового центру, а й надає імпозантне приміщення для повноцінного функціонування Мукачівської картинної галереї, аналогів якій у Закарпатті на той час не було. У XXI столітті Віктор Балога, Василь Петьовка, Золтан Ленд'єл та інші патріоти культури рідного краю докладають чимало зусиль для популяризації мистецтва в Мукачеві і за його межами та ви-

ступають донаторами важливих мистецьких подій, зокрема творчих пленерів.

З часу заснування галереї пройшло 16 років. На її рахунку ціла низка виставок та творчих акцій, що стали важливими, а деякі знаковими в історичному аспекті міста над Латорицею. Приміром, у 1997 році виставка із фондів трьох найбільших християнських конфесій міста дозволила ознайомитися відвідувачам із картинами відомих майстрів Віктора Мадараса, Яноша Загораї, Юлія Вірага, Самуїла Берегі, іконописом та іншим церковним приладдям. Також тут часто експонуються твори корифеїв Закарпатської школи живопису Г. Глюка, А. Кашшая, А. Коцки, Ф. Манайла, З. Шолтеса, В. Бурча та ін. Ретроспективні виставки відомих художників краю мають неабияке значення для місцевої публіки та творчої молоді. Назвемо тільки декілька із них: меморіальні виставки Г. Глюка, А. Кашшая, Ф. Манайла, З. Шолтеса, В. Габди, М. Митрика, персональні виставки словацьких та угорських художників Ш. Бубана, І. Кресила та ін. Тісна співпраця картинної галереї із фондом Гортобадбського пленеру у першому десятилітті XXI століття започаткувала ідею ряду спільних виставок видатних художників Угорщини, Румунії, Сербії, Словаччини, Росії, Німеччини, Австрії, Японії, Ізраїлю та інших країн Європи. Сьогодні картинна галерея надає підтримку місцевим художникам та талановитій молоді міста. Вже традиційними стали виставки з кращих робіт студентів Закарпатського художнього інституту та Мукачівського державного університету, де творча молодь має можливість представити також власні креативні ідеї місту. Також щороку в якості підтримки проводяться благодійні виставки картин та творів ручної роботи дітей-інвалідів, що свідчить про неабияку турботу міста про людей зобмеженими фізичними можливостями.

Сьогодні, в часи наукового прогресу та інтенсивної динаміки розвитку людства, інколи необхідно зупинитися хоча б для того, щоб оглянутися навколо і побачити ту красу, якої в стрімкому житті ми просто не помічаємо. Тому одним із основних завдань Мукачівської картинної галереї є донести людству красу у всій своїй досконалості крізь призму поглядів людей, котрі все своє життя присвятили мистецтву. Це і є та місія, яку Мукачівська галерея сумлінно виконує.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Фединець Ч.* Образотворче та прикладне мистецтво // Закарпаття 1919-2009 років: історія, політика, культура / україномовний варіант українсько-угорського видання / Під ред. М. Вегеша, Ч. Фединець; [Редколег. Ю. Остапець, Р. Офіцинський, Л. Сорко, М.Токар, С.Черничко; Відп. за вип. М.Токар]. – Ужгород: Видавництво «Ліра», 2010.
2. Az Őslakó (щотижневик) II. 1928. szep. 16.38.
3. Az Őslakó(щотижневик). II. 1928. nov. 4.45.
4. Az Őslakó(щотижневик). V. 1931. máj. 10.19.
5. Kárpáti Hiradó(щотижневик). XVI. 1939. dec.16.227.
6. Kőzélet (щомісячник). I. 1929. okt. 13.7.
7. Munkács (щотижневик), XIII. 1896. nov. 8.45.
8. Munkács (щотижневик), VII. 1898. nov. 13.46.
9. Munkács(щотижневик), XXIII. 1904. okt. 30.44.
10. Munkácsi Hirlap(щотижневик). VI. 1910. máj. 29.22.
11. Munkácsi kőzlőny(щотижневик). I. 1934. dec.20.285.
12. Popovics B. Munkács kulturtörténete a korabeli sajtó tűkrében. – Ужгород: видавництво ВАТ Патент. 2005. – 357 с.

ART EXHIBITIONS HISTORY IN MUKACHEVO

Attila KOPRYVA,
Associate Professor, Doctor of Arts

Annotation. *The article presents historical information about the exhibitions that took place in the city of Mukachevo during the late nineteenth – early XXI century. Based on research of local periodicals special attention paid to major art events and exhibitions and to the place they were held at are allocated. The general information about current trends in the exhibition of the city is given.*

Key words: *art, exhibition, paintings, exhibition, gallery, artist.*

ТЕАТРАЛЬНІ ОБРАЗИ В ТВОРЧОСТІ ДАРІЇ ЗАВ'ЯЛОВОЇ: ВІД ЕСКІЗУ ДО СЦЕНИ

УДК 792.071.1(477.83)

Олена ЦИМБАЛЮК,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри книжкової графіки та дизайну друкованої продукції Української академії друкарства,
м. Львів, Україна, oleno@online.ua

Анотація. *у статті розглядаються проектні графіка-ескізи та створені на їх основі театральні костюми на прикладі творчості львівської художниці Дарії Зав'ялової. Театральні образи досліджуються як когнітивні об'єкти, сценічні костюми – як інтелектуальні рефлексії. Аналізуються театральні образи до вистав «Русалонька», «Безталанні залишити», «Мауглі», «Золотий човник», «Дикі лебеді», «Олівер».*

Ключові слова: *образ, езкіз, уява, Дарія Зав'ялова, костюм, когнітивізм, семантичне поле, емоційна мова, інтелектуальна рефлексія, театр, сцена, вистава.*

Діяльність художника, який працює в царині театру, вимагає глибоко обізнаності у широкому колі питань. Робота над сценічним образом включає ряд послідовних етапів, які є вже зовнішнім виявом результату великої праці творчої уяви. Кожна людина живе в двох системах самоутвердження – у сфері реального життя й у сфері уяви, натомість повна необмежена свобода існує винятково в уявній, вигаданій сфері [1, 242]. Отже, для художника дуже важливо бути людиною вільною й багатою, принаймні у сфері вигаданій, уявній. Один із творчих етапів, під час якого відбувається матеріалізація задумів – проекція уявних образів на поверхню паперу, – це ескізування, графічне відображення. Той самий уявний образ втілюється і в матеріалі засобами костюма. Тут маємо взаємозв'язок між проектованим театрально-сценічним образом як цілісним графічним твором та виготовленим на його основі костюмом як аналогом його об'ємно-просторового відображення. Чи приховує цей взаємозв'язок конфлікт між проектом костюма та його сприйняттям на сцені, у дії під час вистави, залежить від автора, від його внутрішнього світу, його професіоналізму та здатності довести до глядачів свої ідеї.

Звідси постає мета прослідкувати особливості творчості театрального художника з костюмів від зародження ідеї через проект до втілення у конкретних сценічних образах. Розглянемо, зокрема, творчість Дарії Зав'ялової, яка працює у Першому українському театрі для дітей та юнацтва (м. Львів), на прикладі деяких її робіт. Плідна творчість цієї художниці привертає увагу стильністю, фаховістю, глибиною образного мислення, її напрацювання дозволяють абстрагуватись у бік експериментального теоретизування [2].

Працюючи у львівському театральному середовищі понад 20 років, сьогодні Д. Зав'ялова своєю творчою діяльністю претендує на відображення різнобічних характеристик цього середовища – так повноцінно по-різному виявляється робота художниці, в якій збережено власне творче «я» у межах мудрої «золотої середини» між авангардом та традиціями класичного академізму. Фах художника з текстилю занурює її у магію пластичних можливостей матеріалу, а багатство трактування сценічних образів дозволяє формувати галерею героїв театральних творів мовою графіки.

Аналізу діяльності Д. Зав'ялової присвячено ряд досліджень [3-5; 6, 74-75], тому ми не зупинятимемося на конкретизації авторства вистави та її постановки, місця її проведення та інше. В театрі візуальний компонент – костюм – володіє не меншою можливістю виразити емоційний зміст сценічного образу, ніж слово та музика [6, 23]. Творення сценічного образу засобами театрального костюма складає важливий елемент сценографії вистави. Проектування театральних костюмів – це постійний пошук оптимальних виражальних засобів образу, який покликаний надати найповнішу інформацію глядачеві про характер героя.

Як і багато інших художників, Д. Зав'ялова створює свої графічні образи на рівні, який дозволяє віднести їх до категорії самодостатніх творів. Така графіка відображає творчий пошук автора і впливає на образність, тональність всієї вистави [6, 76]. Ескізи сценічного вбрання технічно чи образно художниками не створюються в однаковому стилі. Оглядаючи роботи різних авторів, можна відзначити підкреслену конструктивність одягової оболонки в одних, в інших – буяння тих самих форм і кольорів у неймовірно образно-асоціативній графічній симфонії, дехто скульптурно трактує костюм, інші надають його проекту локальної аплікативної виразності.

Дарія Зав'ялова трактує ескіз як власний графічний код, згідно з котрим обирає не тільки манеру виконання проекту, графічну техніку і під неї відповідний папір, а навіть сам сценічний образ приміряє на себе, уявно його програє на сцені [3]. Ескіз сценічного костюма, за яким виготовляються одяг, доповнення та аксесуари, може бути дуже реалістичним, який добре сприймають, прочитують замовники, а може своєю образною самодостатністю, психологічним напруженням створювати абсолютно незалежні графічні опуси. Споглядання останніх викликає сплески різних асоціацій в уяві глядача, а за умови відповідності його рівня сприйняття рівню художника виникає збіг їх емоційних мов в одному «семантичному полі» (за аналогією із асоціативним (парадигматичним) відношенням семантичних полів, які вивчає сучасна лінгвістика, що займається проблемами комунікації між представниками різних мов, культур).

Емоції, що народжуються в уяві глядача, не завжди тотожні задуму автора, глядач і автор не завжди є представниками однієї субкультури, соціального прошарку, етносу і т.д., їх «семантичні поля» можуть не збігатися. Тут виникає проблема контакту художника і глядача, яка має місце і при сприйнятті готових костюмів на сцені, адже є певна дистанція між ідеальним образом моделі в уяві автора-художника та її матеріальним втіленням засобами графіки чи костюма. Але слід наголосити, що графічні образи майбутніх костюмів, тобто театральні образи у графіці створені для обмеженого кола: фахівців, які виконують вбрання, доповнення, акасесуари, та замовників, а сценічний костюм – це вже готова продукція для глядачів.

Костюм відповідає поняттю «модель» у розумінні системи, яка здатна моделювати реальну дійсність та пізнавати її, тому художник оперує костюмом на сцені як інструментом для сприйняття та пізнавання навколишнього світу, як універсальною мовою, як комунікаційним пристроєм. Костюм, як друге тіло актора, допомагає йому перевтілюватися з одного образу в інший, моделюючи різні характери. Органічне злиття актора і костюма відтворює цілісність перевтілення в образ на сцені і постає безпосереднім контактом між грою акторів та глядачем [6, 23, 175, 177].

Але поза сферою діяльності фахівців існує глядач зі своїм внутрішнім світом, незалежним від творчих потуг режисера,

сценографа, художника, композитора, актора. Завданням останніх є «включити» потенційну асоціативну уяву глядача, донести до нього інформацію і збагатити його духовний світ та культурний рівень. Тут є пряма аналогія між роботою мозку людини із роботою комп'ютера, внаслідок чого цей принцип діяльності у психології оформився в когнітивізм. Це ще остаточно не вирішило класичну проблему пізнання, але висвітило її у новому ракурсі [1, 252-254].

Cognition aut perception – розуміння, збагнення, осягання, пізнавання – від часів античності людство намагалось збагнути природу людського розуму та пов'язані з ним процеси пізнання та відображення світу в процесі діяльності. Сьогодні гносеологи стверджують, що з погляду когнітивістики питання теорії пізнання звучать по-новому: різна природа речей обумовлює їх різне відображення у свідомості: одні постають в уяві як образи, другі – як наївні поняття, треті – у вигляді символів. Сучасні психологи переглянули свої погляди на сприйняття, уяву, пам'ять, і тепер вони їх розглядають крізь призму комп'ютерної моделі діяльності мозку як пристрою для прийняття, переробки та збереження інформації [7; 8].

Звідси стверджуємо, що сенсом творчості є її когнітивна сутність. Невичерпне багатство художнього відображення світу у діяльності митців, зокрема театральних художників, пояснюється теорією когнітивної мотивації художньої творчості, яку ми пропонуємо для розуміння природи останньої. У мозку кожної людини зберігаються емоційні нашарування спогадів, які накопичуються протягом життя від самого народження аналогічно збереженню інформації у файлах комп'ютера. У кожного соціуму є різні за характером, обсягами, кількістю, за цінністю свої особисті переживання. Виклик (згідно з когнітивізмом) того чи іншого «файлу пам'яті» збуджує асоціативні спалахи реакції на зовнішнє середовище, які є розмаїтими, з виразно індивідуальною спрямованістю.

Тому творення безмежного розмаїття образів засобами костюма, навіть за одним джерелом або ідеєю є процесом перманентним, а сценічні образи взагалі є дуже вдячним матеріалом для уяви непересічної творчої особистості.

Характерною рисою творчих особистостей є здатність жити в своєму внутрішньому, уявному світі поруч із світом реальним, переживати, моделювати уявний образ майбутньої моделі, бачити її віртуальні образи як цілісні об'єкти. «Хтось, кого

ти любиш дуже, дуже сильно, дарує тобі багато років тому хризантему. У неї ніжно-рожеві, пружні пелюстки, складені в ідеальну спіраль, і блідо-жовтава серцевинка. Я ставлю її у двогорлу грузинську вазу, а вазу – на маленьку виплетену циновку. Пишу з цього приводу есею, таку ж маленьку, як ота циновка. Її лейтмотив – спогад про осінь, коли я читала Бродського. Потім я створюю натюрморт, додаючи до хризантеми і циновки білий фарфоровий чайник і біло-рожеву мушлю. Поки натюрморт малюється, слухаю музику. Пишу на завершеному натюрморті «Una furtiva lagrima». Оце і все. Чи це плин думок, душі, життя, чи випадковий набір фрагментів, твір за рецептом «дзен» чи улюблений постмодернізмом колаж – не знаю. Все значно простіше. Це – шматочок мого життя, моєї осені, моєї любові. Яка не повториться, але залишиться для мене в цьому малюнку. Наступна осінь за п'ять років, і наступна квітка – жовта троянда. І якась нова історія, і нова пора, і знову не знаєш, наскільки є важливим те, що ти створюєш, але воно твоє і тільки твоє...» – такими емоційними образами рефлексує на навколишній світ художниця Дарія Зав'ялова [3].

Обмежена термінологія мистецтвознавства спонукує нас шукати визначення в інших дисциплінах, були пропозиції внутрішній уявний світ визначати як «аутистичний», за аналогією запозичених з медицини термінів «семіотика» і «семантика», або як «рецепція уяви»: reception [лат. recipio – приховування, заховування] – наразі продовжується пошук найбільш ємкого терміну.

У комплексі філософсько окреслених складових когнітивного процесу провідну роль відіграє інтелектуальна рефлексія, під якою ми розуміємо власне асоціативні спалахи як реакцію будь-якої людини на зовнішнє середовище. Кожен художник пізнається за власною творчою інтелектуальною рефлексією, адже віртуальні образи, інформаційні об'єкти-носії є власними творчими рефлексіями внутрішнього світу художника. Кожен художник володіє своєю емоційною мовою в певному «семантичному полі». Кожен художник щасливий, маючи глядачів-однодумців, які розуміють його творчу мову...

Дарія Зав'ялова розробляє сценічні костюми різних жанрів для багатьох театрів України, щоразу заглиблюючись у соціокультурне середовище, на тлі якого розігрується людська інтрига у виставі. Адже розуміємо, що навіть казкові сюжети,

героями яких не є люди, відображають проблеми саме людських стосунків, підшуковуються найвиразніші способи передачі психологічності сценічних образів [3]. (Саме так передано морський підводний світ у виставі «Русалонька» або ж тваринний світ у «Мауглі» та ін.). Очевидно, саме цей хід дозволяє художниці знайти спільну емоційну мову та створити одне спільне семантичне поле із маленькими глядачами, які психологічно сприймають світ дуже реалістично і щиро.

Художниця всебічно вивчає і аналізує середовище, шукаючи в ньому відповіді для розуміння зв'язку із сьогоденням. Начитаність, загальна висока освіченість художниці, обізнаність у різних сферах художньої діяльності не дозволяють їй нехтувати певними засадами академізму у творенні образів, які полягають на підкресленні позитивних якостей загальноприйнятих стереотипів, шаблонів-образів.

З іншого боку ці ж характерні риси професіоналізму дозволяють Д. Зав'яловій експериментувати із засобами художньої виразності, скеровуючи ці пошуки на підкреслення, виявлення головного в характері героя. І, найголовніше, не боятись провокувати широкі образні асоціації у глядачів, інколи застосовуючи гротеск. Зважаючи на те, що професійна діяльність дизайнерів може бути більш-менш прогнозованою завдяки спільному інформаційному простору, підкреслюємо, що саме «аутистичний» світ виступає своєрідним гарантом розмаїтості театральних костюмів-образів, запобігає формальній одноманітності моделей. І що більший досвід у художника, то цікавішими стають його творчі інтелектуальні рефлексії на те чи інше джерело натхнення.

Сценічні костюми до «Русалоньки» передано емоційно досить просто і тому зрозумілою для дітей мовою: актор поводиться як певний пізнаваний персонаж підводного світу та світу людей, а його костюм відповідає формальному аналогу, створеному природою. І колір, і форми, і спільні додатки підкреслюють характерні природні властивості героя.

У костюмуванні людей Дарія Зав'ялова узагальнено-реалістична: відображення світу людей побудоване на естетиці середньовічної Скандинавії, костюми рибалки та його доньки ніби зійшли з мініатюр братів Лімбургів [9; 6, 99-100, 176-177]. Таким методом художниця наближає глядача до певної епохи, вчить дотримуватись історичної правди, опосередковано знайомить із тогочасними мистецькими творами.

Пізнання світу морських глибин і світу людей для дітей не обмежується мовою емоцій, які виникають на рефлексії художниці, адже театральне видовище викликає багаті асоціації. Міцні комунікаційні зв'язки між мовою емоцій автора і глядача, обертання їх в одному семантичному полі успішно досягається Д. Зав'яловою тому, що вона у своїй творчості дотримується академічної трійці, «трьох китів», на яких вибудовується художній образ – це «ФФК»: форма, фактура та колір. Ці засоби художньої виразності є комунікаційним інструментарієм художниці в її інтелектуальних рефлексіях, котрі стають доступними для глядача.

Зовсім інше семантичне поле вибудовує Д. Зав'ялова при створенні образів для вистави «Мауглі». Шукаючи спільну емоційну мову із молодіжною публікою, художниця вибудовує ряд асоціативних образів згідно з чіткою диференціацією суспільства на прошарки, рефлексуючи на них костюмами, залучаючи образи рокерів. Символічний пошук шляху до людей як до духовно та інтелектуально вищих істот Д. Зав'ялова переконливо передає кольором [6, 174, 175]. Цей виразний прийом у зовсім іншій палітрі також бачимо у виставі «Цар «Ох» – інтелектуальна рефлексія на поліські першоджерела як когнітивний засіб художньої виразності.

Щоб краще передати основне психологічне навантаження образів у виставі «Безталанні» (на основі п'єси «Безталанна» за І. Карпенком-Карим), художниця свідомо спрощує крій народного вбрання. Символіку української народної міфології вона вкладає у декор за мотивами малюнків Марії Приймаченко. Дарія Зав'ялова рефлексує у першу чергу кольором для образів-персонажів різних планів, але при, здавалось би, досить вільній інтерпретації образів обертається в одному семантичному полі з народною художницею. Також їй вдається дотримуватись єдиної емоційної мови з глядачем, трансформуючи світ емоційних рефлексій Марії Приймаченко у сучасне середовище. У цій виставі театральні образи досліджувались художницею як ускладнені когнітивні об'єкти, адже вона ризикувала не знайти спільної мови з глядачем, вільно трактуючи традиційний український одяг.

В історичних образах вистав «Дикі лебеді» і «Олівер» костюми реалістично передають психологію різних, навіть антагоністичних середовищ, вони правдиво відображають епоху, що полегшує маленькому глядачеві її сприйняття. Якщо пси-

хологія персонажів казки є доволі простою, то для створення діккенсівських образів Д. Зав'ялова глибоко вивчала епоху і психологію героїв як ускладнених когнітивних об'єктів. Тут спрацювала емоційна мова стилістики «подвійного кодування» історичних реалій і їх сучасної інтерпретації автором. Художниця прагнула, «...щоб глядач мав за що «зачепитись», отримав певний камертон культурологічної асоціації» [9]. Вдалий і сміливий творчий хід дозволив наблизити молодого глядача до рівня семантичного поля художниці і збагатити його уяву багатими когнітивними образами.

Широкими асоціаціями рефлексує в уяві глядача вистава «Золотий човник», в якій за задумом постановників зреалізовано ідею подібності усіх міфів та казок світу, єдності усього доброго, що накопичено людством. Змішування в одному видовищному творі візуальних знаків із певним семантичним наповненням різних народів призвело до створення єдиного художнього семантичого поля, зрозумілого як дорослому, так і маленькому глядачеві.

Отже, мистецтво театрального костюма перетворюється на моделюючу систему зі своїми образними засобами відображення дійсності. Ця система пізнає реальний та моделює новий світ, пояснює навколишнє середовище. Мистецтво водночас є моделлю двох об'єктів – досліджуваної дійсності та особистого внутрішнього світу автора [10]. Процес створення майбутніх костюмів на рівні абстрактної моделі відбувається за законами когнітивної мотивації. Результатом цього є творче семантичне поле, емоційну мову якого глядач розуміє, використовуючи свою багату уяву та бажання пізнавати. Віртуальний образ трансформується від ідеї до втілення у матеріалі, пройшовши складний шлях ескізування, зберігаючи при цьому всю психологічну та емоційну наповненість завдяки професіоналізму художника-автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Тихомиров О. К.* Психология мышления / О. К. Тихомиров. – Москва: Издательство Московского университета, 1984. – 272 с.
2. *Цимбалюк О.* Театральні костюми-образи за народними мотивами (на прикладі робіт Дарії Зав'ялової): морфологічний аспект / О. Цимбалюк // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць. Вип. 8 / [голов. ред. Г.Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – Київ, 2008. – С. 152-157.

3. *Космолінська Н.* Моя робота називається не «художник з костюмів», а «художник з образів» (Дарія Зав'ялова) / Н. Космолінська // Театральна бесіда. – 2003. – № 1 (12). – С. 38-41.
4. *Космолінська Н.* Між Андерсеном і Діснеєм / Н. Космолінська // Театральна бесіда. – 2004. – № 1 (13). – С. 40-42.
5. *Космолінська Н.* Костюм – це код образу (художник Дарія Зав'ялова) / Н. Космолінська // City Life. – 2006. – № 3 (20). – С. 60-66.
6. *Пігель Ю. Р.* Сценічний костюм львівських театрів кінця XX – початку XXI століття. Художні особливості, пошуки образності / Ю. Р. Пігель. – Львів: Аз-Арт, 2009. – 180 с., 58 іл.
7. http://www.library.bsu.ru / Мишина Т. В. Когнитивизм как междисциплинарный метод в социальных исследованиях [електронний ресурс: Текст] / Т. В. Мишина // Вестник Бурятского государственного университета / Федер. агентство по образованию, Бурят. гос. ун-т. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. госун-та, 2010. – Вып. 6: Философия, социология, политология, культурология. – С. 110-114.
8. Краткий словарь когнитивных терминов / Сост. Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Т. Панкрац, Л. Г. Лузина. – Москва, 1996. – 245 с.
9. *Телипська О. Дарія Зав'ялова:* «Мені завжди цікаво шукати не вздовж, а в глибину» / О. Телипська // A-Z Art. – 2011. – № 3, червень – листопад. – С. 24-27.
10. *Синицький А. М.* Мистецтво та моделювання / А. М. Синицький. – Київ: Мистецтво, 1973.

THEATRICAL APPEARANCES OF DARIA ZAVYALOVA: FROM A SCETCH TO THE SCENE

Dr ***Olena TSYMBALYUK,***
Ph.D. in Art Studies, assistant professor, Ukrainian Typography Academy (Chair of Book Graphic and Publishing Production Design), Lviv, Ukraine

Annotation. *The article examines projecting graphic droughts and ready-made scenic costumes based on them on the example of creative works of Lviv's artist Daria Zavyalova. Theatric images are examined as cognitive objects, and scenic costumes as intellectual reflections. Theatric images from shows Rusalon'ka, Beztalanni, Maugli, Zolotyj Chownyk, Dyki Lebedi, Oliver are analyzed.*

Key words: *theatrical appearances, scetch, imagination, Daria Zavyalova, costume, cognitive, semantic field, emotion language, intellectual reflection, theatre, scene, show.*

ЛОКАЛЬНІ СПОСОБИ ОЗДОБЛЕННЯ ЗБРОЇ НА ГУЦУЛЬЩИНІ XVIII–XIX ст.

УДК 739.7(477) «17/18»

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

Анотація. *Досліджується мистецтво декорування зброї на Гуцульщині XVIII–XIX ст. Аналізується локальні способи оздоблення, особливості техніки роботи народних зброярів. На основі зразків аналізується творчий доробок гуцульських майстрів.*

Ключеві слова: *Мистецтво декорування, зброярство на Гуцульщині, народний майстер, композиція, техніка, декор.*

Самобутність Гуцульщини яскраво проявилася в декоративно-ужитковому мистецтві, зокрема у ткацтві, вишивці, художній обробці дерева, металу. Проте майже невідомим до сьогодні залишається мистецтво виготовлення та декорування зброї, що було поширеним серед народних майстрів цього краю. Виробництво вогнепальної зброї на Гуцульщині ніколи не було легальним. Отже, й дослідження «народного зброярства» при різних політичних системах наражало на небезпеку як дослідників, так і самих майстрів. Звідси зрозумілою є відсутність окремої наукової розробки мистецтвознавчого та, зрештою, будь-якого іншого характеру щодо гуцульської зброї. Побіжно у своїх працях дану тему зачіпали Д. Гоберман, М. Станкевич, Л. Суха, В. Шухевич.

Слід наголосити, що Гуцульщина є чи не єдиною територією в Україні, де зброярство набуває яскравих ознак художнього ремесла, безперервно розвиваючись із правіків і до сьогодні. Завданням нашого дослідження є систематизувати фактологічний матеріал та проаналізувати його художні особливості.

До локальних способів оздоблення гуцульської зброї належать, по-перше, формотворчі техніки дерев'яних та металевих частин зброї, які впливали на основні пропорції предметів, інженерно-конструктивні рішення. По-друге, способи її декорування, які засвідчують добре знання гуцульськими народними майстрами галузей та видів ремесел із художньої обробки дерева та металу, які широко застосовували в одному виробі.

Щодо формотворення, то відзначимо, що народні майстри виготовляли зброю за принципами ергономіки та антропомет-

ричності, тобто співрозмірності, зручності особистої зброї для певної людини, їх вироби були далекі від стандартизації, відповідно й оздоблювались по-різному.

На особливості вжитку холодної зброї на Гуцульщині вказує закон (XVII ст.), згідно з яким селяни не мали права носити шаблі, а лише топірці, які були дуже поширені. До того ж шабля побутувала як вид імпортної зброї і не отримала такого розвитку як топірець.

Конструктивним джерелом топірця є сокира, форма руків'я якої модифікується у довгу тонку палицю, як у тростини для опори під час ходи. Відповідно до цих потреб змінюється і форма обуха та леза: вони зменшуються, стають полегшені. Подібно трансформується келеф із давнього келепа – зброї для пробивання обладунка, перетворюючись на вишукану тростину з химерно закрученим руків'ям. Велике значення для різноманіття декоративних форм має зміна типу металу у сокироподібній зброї з твердого заліза (для виконання першопочаткових функцій) на латунь (легкоплавку і зручну для подальшої обробки й декорування).

У вогнепальній зброї вирішальним для формотворення є тип замка. Навіть сама назва гуцульської рушниці – «кріс», бере початок від «кресати». А невеликий розмір капсульного замка гуцули облюбували для пістолів. Як правило, пістолі із капсульним замком багато декорували, за габаритами вони до двох разів менші, ніж кременеві.

Загалом формотворення гуцульської зброї було обумовлене, по-перше, технічними вимогами до холодної та вогнепальної зброї (пропорції, осі відхилення, тогочасними конструктивними елементами). По-друге, властивостями матеріалу (дерево, метал, шкіра, ріг), його пластичними та технічними характеристиками (гнучкість, вага, легкоплавкість, м'якість, легкість в обробці). Третім фактором є традиція дотримання архаїчної форми навіть за наявності досконаліших аналогів та розвитку технології, зокрема у типах форм прикладів, форм голівок (наверш) келефів, передачею у спадок фірмаків. І також особисті уподобання народного майстра визначали форму гуцульської зброї.

Часто дослідження художньо оздобленої зброї значно ускладнюється через розрізнені у хронологічних межах деталі (дуло, замóк, приклáд). Цим пояснюється, здебільшого, приблизне датування кожного окремого екземпляра.

Гуцульська вогнепальна зброя наділена певними конструктивними особливостями, які подібні до ґнотових аркебуз XV-XVI ст. Зокрема, особливістю конструкції крісів є малий кут відхилення на лінії згину приклáда кріса відносно ствола (5˚-11˚), глибоко вибрана щока приклáда по боковому відхиленні та гостра п'ята приклáда (38˚-57˚) і короткий носок [3, с. 67-68]. Ці особливості гуцульських лож вказують на глибокий вплив давніх зразків вогнепальної зброї, на знання конструктивних нюансів, що покращували прицільність зброї та компенсували відносно малий кут нахилу приклáда відносно ствола кріса. І, окрім того, обираючи форму аркебузного приклáда для крісів, гуцули керувалися місцевими традиціями, не наслідували тогочасні тенденції, що було поширеним у більших та менших містах до кін. XIX століття.

Дерево – прекрасний матеріал для різьби, яка часто прикрашала не лише гуцульську зброю. Для оздоблення зброї гуцульські майстри застосовували різноманітні прийоми художньої обробки дерева: профілювання, різьблення – контурне та виїмчасте, значно рідше рельєфне (на пістолях). Проте вироби XIX ст. гуцульських майстрів «не відзначались ні ефектною «каліграфічністю», ні суцільним насиченням поверхні орнаментальними мотивами» [4; 149].

Улюбленим художнім прийомом в оздобленні зброї було застосування інкрустації – «жирування», в чому гуцули досягли великої майстерності. У заглиблення, зроблене у дереві відповідно до рисунку, майстер вставляв зображення, вирізані з різних порід дерева чи інших матеріалів: білої кістки, оленячого рогу, перламутру або навіть кусочків металу (МЕХП [1], № ЕП40987, ЕП40990). Цю техніку облюбували на Гуцульщині для декорування ножів, топорищ барток та келепів, пістолів та порохівниць (ЛІМ [2], № з/2193, з/2233, з/2248 та ін.).

Високохудожнім зразком є мисливський ніж у піхвах (МЕХП, № ЕП71060), де майстер для інкрустації використав чотири породи дерева, метал («мосяж»), перламутр та бісер. Окрім того, тут же використано і техніки вибиття пуансоном по дереву (по руків'ї) та по металу (на піхвах). Автор цього ножа був однозначно майстром із художньої обробки дерева. На прикладі цього ножа продемонстровано глибоке знання техно-

[1] Музей етнографії та художнього промислу (м. Львів),

[2] Львівський історичний музей

логії оздоблення дерева, акуратна та дрібна робота з різними матеріалами, ідентично симетричні ліва і права частини рукі-в'я, чудове декорування латунних піхов. Всі орнаментальні поля чітко розділені, дотримана симетрія орнаменту, до того ж з простих мотивів укладено складні композиційні рішення. Це один з найкращих зразків декорованого гуцульського ножа.

Техніку інкрустації дерева металом гуцули називали «жированням». Детально її описували В. Шухевич та Л. Суха [6; 308; 5; 52]. Для інкрустації могли використовувати декоративні цвяшки, ґудзички – «бобрики», що їх же називали «ціточки з фостиками», гнуті з дроту дуги – «підківки» або прямого чи крученого дроту – «запусканє гла́дкого або скруче́ного дрітів». Яскравими прикладами «жированя ціточками та підківками» є пістолети з МЕХП, № ЕП40953, ЕП40963, ЕП40975 та ЛІМ, № з/2233. А серед зразків із «запусканє гла́дкого дрітя» варто розглянути пістолети МЕХП, № ЕП40973 та ЛІМ, № з/2414, з/2193. Саме прямим дротом виконувались стилізовані рослинні мотиви, а кручений дріт більше поєднувався у композиціях геометричних орнаментах разом із «підківками та ціточками».

Поширеним матеріалом для інкрустації гуцульських виробів є бісер (гуц. «пацьорки»). Він починає з'являтись у виробах із сер. XIX століття. Його використовували для декорування руків'я келефів (МЕХП, № ЕП18172), ножів (МЕХП, № ЕП71060) і навіть у пістолях (ЛІМ, № з/2248). Всі ці вироби вже мають новітні схеми декорування, вказують на відхід майстрів від традицій. Таким зразком є капсульний двоствольний пістоль (терцероль) з Жаб'є-Білиця сер. XIX ст. (ЛІМ, № з/2248). Сучасний на той час тип замка – капсульний – терцероль, два дула, що розміщені горизонтально, у поєднанні з малим розміром (208 мм) та вагою (390 г) пістоля, робили його прекрасним конструктивним зразком. Саме для нього майстер використав бісер для декорування, не підпорядковуючи його жодним композиційним схемам, а хаотично розсипавши по руків'ю: білі, голубі, червоні та чорні «пацьорки». Припускаємо, що ця зброя була виготовлена для жінки, на що вказують і розміри, і вага, і декор пістоля.

Серед інших цінних матеріалів, які використовували гуцули для інкрустації, відзначимо рушницю (МЕХП, № ЕП40987), прикрашену срібною австрійською монетою, розташованою

по центру щоки приклáда. А в дослідженнях В. Шухевича [6; 330] знайдемо кріс, інкрустований мушлями.

Крім перелічених технік оздоблювання, в зброярстві Гуцульщини використовували гравірування (різьбу) по кістці, зокрема у декоруванні порохівниць-ріжків. Для підсилення декоративного ефекту у вигравірувані заглиблення втирали чорну сажу. Загалом для декорування порохівниць використовувались ті ж художні прийоми, що і для виготовлення всієї гуцульської зброї – центричні композиції, чітко окреслені орнаментальні поля, що оздоблювались гравіруванням, карбуванням, «вбиттям мосяжу», інкрустацією, тонуванням. Гуцульські порохівниці виготовлялись майстрами, що спеціалізувались у різних видах ужиткового мистецтва – художньої обробки металу, дерева, рогу та кістки.

Д. Гоберман в одній із праць відзначав майстерність гуцульських зброярів як універсалів, що поєднували артистизм коваля, мосяжника і різьбяра, й «уміли виготовити не тільки металеві частини кремінних рушниць і пістолів, покриття прикрасами, але і дерев'яні ложі до них» [2; 40]. Та варто зауважити, що такі майстри були великою рідкістю у XVIII-XIX ст., бо більшість народних майстрів були неписьменні [5; 31]. Нагадуємо, що виготовлення гуцульської зброї було нелегальним, з точки зору влади «бандитською чи браконьєрською» роботою. І встановити авторство у гуцульській зброї є надзвичайно важко.

Ще з давніх часів була поширеною практика підписувати зброю клеймами. Їх вивченню присвячують окремі розділи майже всі дослідники зброярства, створено окремі історичні каталоги та таблиці [1; 440]. Але для вивчення мистецтва декорування гуцульської зброї ці дані не є основними, бо клеймо на стволі кріса вказує на місце його походження, але не на час створення чи на ім'я народного зброяра.

Зазначимо лише, що дуже важливим у встановленні прізвища народного майстра є техніка роботи. Наприклад, технікою плетіння (так зване «шиття дротів») прикрашала свої вироби більшість народних майстрів, але такої павутинної витонченості, якою володів І. Кіщук, не досяг жодний майстер. Своєрідні люльки — «путилівки» – виготовляв рід Федюків на Чернівеччині. Підробити «путилівку» не вдавалось навіть таким майстрам як Д. Дудчак, М. Медвідчук, В. Пітиляк [5; 32-33]. Особливості технологічних секретів не було розкрито май-

страми з інших центрів. Такі, здавалось би на перший погляд, дрібні деталі дають змогу встановити прізвище творця того чи іншого виробу.

Саме на основі порівняльного аналізу технік оздоблення Л. Суха у своїй праці подає ідентифіковані за авторством предмети зброї, а саме: ніж роботи Дмитра Дудчака [5; 35, 41], бартки Лукина Дудчака [5; 16-17], келеф і порохівниці роботи Ілька Кіщука [5; 38, 50] та палицю-келеф роботи Петра Гондурака-Кікіндяка [5; 80, 82].

Досліджуючи дані зразки детальніше, відзначимо, що більшість своїх художніх виробів майстри продавали через посередників. Так робив Ілько Кіщук, вироби якого пізніше перепродавалися на Буковині (Чернівці, Сучава), а також у Празі та Відні [5; 38]. Микола Медвідчук також «виконував художні вироби з металу на збут, але будучи незареєстрованим, був змушений виготовляти їх потай, зачиняючись у напівтемній хаті. Не маючи змоги самому збувати вироби, він продавав їх по дешевих цінах скупникові Якіб'юку» [5; 27].

Саме Лука Якіб'юк серед інших скупників залишив по собі погану славу серед місцевого населення, продаючи роботи майстрів вдвічі дорожче у Яремчі, Львові, Криниці, Закопаному, Варшаві та пересилав їх навіть до Америки [5; 26]. Хоча для сучасного мистецтвознавчого дослідження це має й позитивний аспект, бо твори гуцульських майстрів ми можемо шукати у всесвітньо відомих колекціях. Чітко негативним є той факт, що, перепродаючи твори своїх односельчан, Лука Якіб'юк не відкривав імені майстра твору, і навіть у музейних колекціях у графі «надходження» часто фігурує «куплена у братів Луки та Федора Якіб'юків». Можливо, саме через це Лука Якіб'юк (кін. XIX – пер. чверть XX ст.) із с. Річки фігурує як один з народних майстрів художнього металу [5; 100].

У музейних колекціях нам трапилися чотири зразки, закуплені через Л. Якіб'юка: один кременевий пістоль (ЛІМ, № з/2415), два кріси (ЛІМ, № з/2407 та з/3220) та порохівниця (ЛІМ, № з/4217). Всі зразки ідентифікуються як предмети з Річки. Хоча кріси мають різну форму прикла́да (лінії по згину ствола відносно та по лінії кута нахилу п'яти) та різну загальну довжину (1283 і 1050 мм), й різні пропорції довжини ствола та прикла́да (2 3/7 та 1 3/4) – тобто різні принципи формотворення [3]. Окрім того, відмінними є композиційні схеми, техніка та акуратність виконання декору. Щодо пістоля, то тех-

нічне виконання його оздоби могли швидше належати руці того майстра, що виготовляв рушницю з/3220, хоча з впевненістю про це твердити важко.

Простіше, звичайно, є ідентифікувати предмети з однієї групи. Так ми стверджуємо, що ножі за інв. № ЕП16511 та ЕП16514 з колекції МЕХП виконані одним майстром. На це вказують форма клинка, колодки, композиція орнаменту, техніка оздоблення та габаритні параметри (що мають розходження в 1 мм). Незважаючи на те, що один із ножів є у піхвах, а інший без, вони мають різний стан збереження клинка та в облікових картках зазначене різне походження (Косівський та Надвірнянський р-ни) й розбіжності в датуванні, все ж вони були виконані одним майстром. Про це свідчать розмір та ідентичність гравірованих друлівником «колачеків», колір та манера затирання гравірування кольоровими пастами та інші формотворчі та декоративні особливості.

Гуцульські майстри виготовляли високоефективну, надійну, доступну, універсальну, пристосовану до використання у гірській місцевості зброю, придатну як до полювання, так і для самозахисту, конструктивно просту і зручну у користуванні. Хоча, треба зауважити, ця зброя була виготовлена далеко від центрів зброярства – великих міст, цехів, пізніше мануфактур, і поступалась за якістю перед кращими зразками бойової і мисливської зброї того часу. Вона задовольняла потреби горян і проіснувала в незмінному вигляді понад два століття – з середини XVIII до початку XX століття.

Підсумовуючи вищенаведене, робимо висновки, що майстри-зброярі одночасно володіли техніками декорування з художньої обробки металу, дерева, рогу та кістки. Вони вміло комбінували різні матеріали в одному предметі, створюючи при цьому чудові зразки декорованої зброї. Для народної традиції декорування зброї важливим був набутий досвід, який майстри-зброярі передавали наступним поколінням як дорогоцінний спадок. Хоча через нелегальність виготовлення зброї мистецтво її декорування на Гуцульщині часто було анонімним. У перспективі вважаємо доцільним видання альбому чи монографії на основі зроблених досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Гейдова Д., Дурдик Я., Кибалова Л. [и др.]; пер. Б. Б. Михайлова. – Прага : Артия, 1980. – 496 с.: илл.
2. *Гоберман Д. Н.* По Гуцульщине / Давид Ноєвич Гоберман. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1979. – 166 с., илл. – (Дороги к прекрасному).
3. *Дядюх-Богатько Н.* Формотворчі традиції у гуцульських крісах та пістолях XVIII–XIX ст. // Вісник ХДАДМ. – Харків: ХДАДМ, 2009. – № 5. – С. 60-68.
4. *Станкевич М. Є.* Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Михайло Станкевич. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. – 480 с., іл. – (НАН України; Інститут народознавства).
5. *Суха Л. М.* Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX–XX століть / Л. М. Суха. – К.: АН УРСР, 1959. – 104 с., іл.
6. *Шухевич В. О.* Гуцульщина. Ч. 1, 2 / Володимир Шухевич. – Верховина: Гуцульщина, 1997. – 352 с., іл. – (Препринт / Наукового тов. ім. Шевченка, 1899 р.).

THE LOCAL WAYS OF WEAPONS TRIM IN HUTSULIA XVIII-XIX CENTURIES

Natalija DYADYUH-BOHATKO

Annotation. *The art of decorating arms in Hutsulia XVIII - XIX c. have been study. The local decoration and features of work of people's vehicles gunsmiths have been analyze. On the basis of samples the creative achievements gutsul's masters has been analyzed.*

Key words: *art decoration, weapons in Hutsulia, national artist, composition, technique, decoration.*

ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

УДК 7.036(477)

Світлана ШЛЕМКЕВИЧ

Анотація. *Сучасна доба української історії дає підстави говорити про те, що глибоке творче оволодіння надбаннями національної культури стає важливою потребою людини і суспільства в цілому. Особливе місце у цьому процесі належить саме мистецтву, яке здатне цілісно відображати дійсність, контактувати з емоційно-інтелектуальною сферою окремої особистості і завдяки цьому знаходити найбільш адекватні способи презентації нових ідей, здійснювати ідейно-естетичний вплив на людей, включаючи їх у цілісно спрямовану діяльність і тим самим брати участь у переоформленні суспільства.*

Ключові слова: *Сучасна доба української історії, емоційно-інтелектуальна сфера, переоформлення суспільства*

Проаналізувавши стан сучасного українського мистецтва, можемо виявити найбільш важливі проблеми у процесі становлення новітніх форм мистецтва, синхронізованого з нині діючими суспільно-політичними процесами в Україні.

XX століття ознаменувалося початком нової культурної епохи, особливими рисами якої можна вважати небачений розмах науково-технічного прогресу, зростання темпів технологічного оснащення життя і, відповідно, тріумф прагматично-технологічної свідомості. У той же час практика, позбавлена морального осмислення, гуманістичного усвідомлення цінності буття, призвела до появи глобальних небезпек для світової цивілізації. Це поставило під загрозу саме існування людства, і тим самим зробило сучасну епоху епохою виживання.

Безсумнівно, що пріоритети людини сучасної культурної епохи істотно змінюються. Повсюдно проявляються прагнення до довгострокової безпеки, соціальної, духовної та інтелектуальної повноцінності, глибшого пізнання навколишнього світу. За словами відомого російського культуролога Біблера В. С., особливі процеси сучасної епохи – соціальні, духовні, історичні зміни, можна оцінити як переміщення епіцентру людського існування до полюса культури [1]. Зростає усвідомлення ці-

лісності світу, почуття нероздільності процесів, що в ньому відбуваються і особливої відповідальності людини за свою діяльність. На теренах теоретичної культурології ці обставини обумовили значну активізацію досліджень культури в контексті аксіологічного підходу, згідно з яким культура осмислюється як загальнолюдське надбання, як «актуалізація смислового потенціалу творчої діяльності, що характеризується перетворенням речей у пропозицію та відтворенням досвіду історії в його потенціальності, невикористаних можливостей його подальшого збагачення» [2, 56].

Таким чином, плідно використовуючи здобутки антропологічної, соціологічної, інформаційно-знакової, аксіологічна концепція культури зосереджує увагу на функціонуванні і формуваннях ціннісних орієнтирів суспільства та особистості.

Визнання сукупності ціннісних орієнтирів як стрижня культури дає можливість відійти від абсолютизації ролі економічного або політичного фактора у житті суспільства і зосередити увагу на духовній основі культури. Події останнього часу дають право стверджувати, що саме у духовності – джерело сили будь-якого суспільства, а вже потім – у рівні економічного розвитку. Якщо вичерпалися у нації духовні сили, ніякий найдосконаліший державний устрій, соціально-економічні та науково-технічні досягнення не спроможні врятувати її від неминучого краху.

Суттєвим компонентом духовної сфери культури є художня культура. Поряд із пізнавальною, релігійною, моральною політичною культурою вона покликана формувати внутрішній світ людини, сприяти розвитку людини як творця культурних цінностей. Ядром художньої культури є мистецтво як форма художньо-образної інтерпретації дійсного і уявного. Мистецтво як форма освоєння буття у художніх образах не завжди досягає рівня понятійно-теоретичного обґрунтування, але формує емоційне середовище для побудови стратегії дії, виступає засобом впізнання і організації світу. Сьогодні активно обговорюються гіпотези щодо генетичної обумовленості здатності людини до творчої художньої діяльності, оскільки саме така є найбільш ефективним і зручним шляхом для осмислення наявної ситуації у найбільш доступний для людини спосіб – через сприйняття, через «розумну емоцію». Потреба в мистецтві випливає, за словами великого німецького філософа Г.Гегеля, з розумного прагнення людини духовно освоїти внутрішній і

зовнішній світи, уявивши його як предмет, в якому вона впізнає власне «Я». [3, 38]. Будь-які процеси, пов'язані з формуванням або трансформацією соціально-політичного, духовного світу суспільства та особистості, найяскравіше діагностуються у сфері мистецтва як квінтесенції культури, вищому типі культуротворчої діяльності. У переломні моменти історії, коли формується нова шкала цінностей, моделюється нова картина світу, істотно посилюється значення мистецтва.

Історія українського народу є одним із найяскравіших прикладів того, як мистецтво виконує свою особливу місію. Відсутність державності, політичної еліти, сформованої національної ідеї протягом тривалого історичного часу не привели до порушення цілісності національної самосвідомості. Пояснення цьому необхідно шукати саме в існуванні міцного культурного фундаменту, національних культурних традицій та надбань, перш за все відкарбованих у самобутньому мистецькому доробку України. Пройшовши через століття гонінь, утисків, насильницького русифікаторства, полонізації, мадяризації збереглася українська мова і література, українська пісня, неповторні мистецькі шедеври, зразки декоративно-ужиткового мистецтва, храмові комплекси, церковні традиції, все, що являє собою живу плоть національної духовності. Особливу живучість української культури як зброї, що боронить національну самобутність, констатували у своїх культурологічних розвідках видатні українські науковці, зокрема Микола Костомаров, Євген Маланюк, Юрій Липа. Автор фундаментальної праці «Тисяча років української культури» Мирослав Семчишин вважав, що чи не найголовнішою рисою української культури є здатність оборонятися, захищати та документувати у наукових дослідженнях та творах мистецтва своє індивідуально-національне «Я». Окремо слід сказати про місце, яке в українській історії зайняли видатні діячі мистецтва – письменники, художники, музиканти, діячі театру – вчителі Духу. Для українського народу слово Поета, Митця завжди було значно більшим, ніж суто слово. Це був своєрідний заклик, настанова до дії, якій висловлювалася безапеляційна довіра.

Саме в натхненному поетичному слові Сковороди, Котляревського, Шевченка викристалізувалася і продовжує існувати національна ідея. Леся Українка, Франко, Коцюбинський своїми мистецькими доробками збагачували унікальність ук-

раїнської культури, наповнювали її тою енергетикою, яка кріпила сили народу. При цьому не слід забувати, що саме у сфері мистецтва Україна успішно стверджувала свій міжнародний авторитет. На початку XX ст. українські художники-авангардисти своєю творчістю відкрили нову епоху світового мистецтва. 20-ті роки XX століття відзначаються розквітом літератури, театру, графіки та живопису на тлі великого революційного збурення і виявлення всієї творчої енергії народу.

І нарешті – період 60-х років XX ст. Саме зусиллями української передової мистецької еліти було розпочато процес, що завершився актом проголошення незалежності у серпні 1991р., подією, яка перед усім світом засвідчила органічний потяг українського народу до волі. На цьому переломному етапі історії українські митці, зокрема письменники, активісти «Товариства рідної мови» сказали своє вагоме слово.

Вивчаючи сучасний етап розвитку українського мистецтва, філософи, політологи, науковці-мистецтвознавці, перш за все зацікавлені питанням, чи зараз здійснює мистецтво свою місію формування нових стандартів сприйняття дійсності?

Утвердження самостійності створило нову соціально-політичну горизонталь для духовного відродження української культури. Безсумнівно, це своєрідним чином позначилося на мистецькому житті держави. У документах, що формують державну політику в галузі культури, постійно відзначається необхідність повернення і переосмислення народних звичаїв і традицій, широкого сприяння розвиткові українського мистецтва перш за все через розширення сфери вживання української літературної мови, через розвиток літератури. Адже саме ця умова є однією з найнеобхідніших для процесу консолідації нації. Тому для сучасних літераторів першочерговим є завдання витворити нову модернову, цікаву для всіх літературу. З натхненням і великим бажанням бути гідними історичного моменту працюють українські письменники. З кожним роком збільшується число видавництв, які працюють виключно з українськими письменниками. Про це свідчить зокрема статистика учасників відомого в Україні та за її межами Книжкового форуму у Львові. Покращується поліграфічна якість українських видань. При цьому, на жаль, не зменшується «лавина» російськомовної літератури, яка поки що залишається різноманітнішою за тематикою, доступнішою за цінами, якіснішою за поліграфією.

Необхідно визнати, що найбільший інтерес читачів викликають твори молодих українських літераторів, і саме вони мають можливість створити деяке протистояння іншомовній літературі. Відомими у світі стали альманахи «Четвер» та «Критика», які дають можливість осягнути всю палітру авангардного слова в українській молодій поезії та прозі. При цьому активно освоюється, заново відкривається надбання так званої першої хвилі українського авангардизму, що пов'язана з творчістю Валер'яна Поліщука, Михайла Семенка, раннього Миколи Бажана та інших. Відродження авангардизму (чи його «нова хвиля») припадає на останні роки 80-х XX ст. Це – об'єднання «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець, «Пропала грамота» (Юрко Позаяк, Семен Либонь, Віктор Недоступ), «Лу-Го-Сад» (Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садовський). Сьогодні широко відомі твори українських письменників нового покоління. Європейського визнання здобули твори прозаїків Любка Дереша, Юрія Винничука, Тараса Прохаська, Оксани Забужко, Соломії Павличко.

Стильові ознаки світового авангардизму досить різноманітні, несуть яскраво виражені ознаки свого часу і місця побутування. Між тим, спільним для всіх авангардистів є прагнення до найсміливішого і найхимернішого експериментування. Молоді українські літератори, взявши на озброєння сміх та пародію, оголосивши рішуче неприйняття утверджених раніше норм і канонів, тим самим визнали естетичну потребу очищення і оновлення через свідоме пародіювання життя. Ось як пояснював завдання своєї групи Віктор Неборак: «Ми намагалися зруйнувати певні стереотипи загумінковості української літератури, ніби це щось таке сільське, народницьке, повчальне, гіпертрофовано цнотливе» [4, 64-65].

Справедливо виникає питання, наскільки успішними є ці спроби? Чи визнані вони на рівні суспільної свідомості? При всій талановитості і творчому поступі названих авторів, як і багатьох їх колег по цеху, варто все ж відзначити, що способи утвердитися в національній літературі часто-густо є надмірно екстравагантними, що, перш за все, зумовлено процесом комерціалізації літератури. Письменники виступають одночасно пропагандистами і менеджерами своїх творів, змушені боротися за читача-покупця. Прагнучи бути ближчими, зрозумілішими, автори допускають змішання всіх жанрів і стилів, послуговуються суржиком і сленгом, а то й просто ненормативною

лексикою. При цьому головним завданням для себе молоді українські письменники проголошують боротьбу за чистоту мови, за утвердження української екзистенції через потенціал слова та духовності його носіїв.

Подібні протиріччя не є одинокими в перебігу інноваційних процесів, що здійснюються в українському мистецтві. Є смисл виділити у багатомірному спектрі існуючих проблем, деякі, на наш погляд, визначальні для аналізу соціокультурних детермінант розвитку українського мистецтва:

1. співвідношення традиції та інновації
2. протистояння масового та елітарного у сфері мистецтва.

Традиція у даному випадку визнається нами як елемент соціокультурного досвіду народу (нації), що забезпечує духовну інформаційну мобільність як по вертикалі (через покоління), так і горизонталі (на рівні одного покоління чи окремої особистості). Традиційне мистецтво, яке відтворює архетип того чи іншого народу, можна вважати своєрідним підґрунтям професійного мистецтва, його основою. Є національні культури, в яких цей зв'язок не є поверхнево очевидним (наприклад, грецька, американська, французька). Цілком інша ситуація в тих країнах, де політичне самоствердження було неможливим або утрудненим. Для України, як зрештою, для більшості європейських народів, зв'язок з минулим, з народною традицією, є необхідністю, невід'ємним елементом національної ідеї. Закономірно, що в новій ситуації політичної незалежності мистецтво перш за все повернулося до народної музики, танцю, декоративно-ужиткового мистецтва. Перші роки незалежності пройшли під знаком відродження народних традицій у святкуванні релігійних свят, переосмислення давньої історичної спадщини.

Сьогодні ми констатуємо, що з боку держави і всіх зацікавлених осіб робилися спроби активізувати розвиток традиційних фольклорних елементів. Звернемося хоча б до практики святкування Дня незалежності, в рамках якого відбуваються Свято вишивки, Свято національного Прапора, народні гуляння, які обов'язково супроводжуються виступами народних колективів. Статус національного отримав ярмарок у Сорочинцах, де перш за все розгортають виставку і продаж виробів народних умільців. Фестивалі «Тарас Бульба», «Червона рута» та інші проходять із обов'язковим залученням фольклорних мотивів. Все більшої популярності набуває етнофестиваль

у селищі Підкамінь Львівської області. При цьому фольклорне пісенне свято супроводжується виставками традиційних ремесел, лицарськими боями, дегустацією місцевих страв, велосипедними мандрівками і перебуванням на повітряній кулі. Тим самим, робиться все можливе, щоб органічно створити сприятливу атмосферу для залучення, перш за все, молоді до народних мистецьких традицій. На жаль, неможливо уникнути небезпек у цій складній роботі. Цілком зрозуміле і обумовлене бажанням повернути насильницьки втрачене у деяких випадках обертається страхом щось змінити. Але традиція може повноцінно функціонувати лише постійно оновлюючись. При цьому інноваційні процеси повинні бути логічно вмотивованими, не спотворювати саму тканину ментальної своєрідності.

Важливим елементом сучасного мистецького життя є розгортання історичної тематики у площинах різних мистецтв. Для українських митців саме історія народу була і залишається головною темою для творчості. Цілком зрозуміло, що нові політичні реалії створили сприятливий грунт для висвітлення різноманітних періодів історії, в тому числі таких, які у попередні роки були під знаком «табу».

При цьому саме історичний жанр, звертання до сюжетів, пов'язаних із функціонуванням історичної пам'яті, демонструють всю небезпеку, на яку наражаються ті представники культури та мистецтва, які намагаються блискавично дати нові оцінки історичному минулому, наповнити традиційне тлумачення новим змістом без належної історичної експертизи та вмотивованої мети.

Яскравим прикладом може слугувати ситуація в сучасному українському кінематографі. При цілковитому занедбанні і фінансових негараздах, які відчутно знизили розмах українського кіно на початку історії незалежності України, історичний жанр був майже єдиним, який існував завдяки увазі кінематографістів та підтримці держави. Ось неповний перелік кінофільмів, створених за державним замовленням: «Чорна рада», «Молитва за гетьмана Мазепу», «Таємниці Києво-Печерської Лаври» «Таємниці Чінгісхана», «Чорнобиль 2001» «Зиновій-Богдан Хмельницький» та інші. Кінематографісти зверталися як до часів далекої давнини, так і до незвіданих, невивчених сторінок новітньої історії України. При цьому закономірним можна вважати бажання авторів подолати схематизм радянських часів, продемонструвати сміливі новаторські

рішення. Та у більшості випадків цього не відбулося. Більше того, часто-густо схематизм, набір виражальних засобів залишився старим, але повністю зник поетичний образ, символізм, який завжди був головною ознакою традиційного українського кінематографу. Відповідно, кінофільми не здобули і такого визнання у аудиторії, як шедеври минулого (наприклад, фільми «Тіні забутих предків» «Білий птах з чорною ознакою», «Вавилон XX»).

Досить показовою у цьому сенсі є історія створення фільму «Молитва за гетьмана Мазепу».

Режисер Юрій Іллєнко проголосив роботу над цією епопеєю справою всього народу. Як стверджував сам режисер, головне завдання, яке він ставив перед всім колективом, – зняти з Мазепи тавро зрадника. До роботи було залучено прекрасних акторів, проект дістав патронат тодішнього президента України Л. Кучми і солідне фінансування. Сам Юрій Іллєнко, оцінюючи результати роботи, у газеті «Демократична Україна» 19 березня 2002 р. сказав: «Я переконаний, цей фільм зроблено з усією силою майстерності, яку я не витратив за 10 років безробіття. Україні треба пишатися цим».

Щоправда, очікуваного глядацького успіху кінофільм не викликав, хоча оцінки були численними та різноманітними – від щирого зацікавлення до активного неприйняття. Головними причинами певної невдачі проекту є, на думку аналітиків, складна текстура фільму, переобтяження символами, які в основі своїй насичені змістовними протиріччями, а головне, надмірна емоційність авторів в бажанні нарешті відновити історичну справедливість, представивши силу гуманіста мецената Мазепи і здеградованість «ката» Петра. Таким чином, один із найяскравіших представників українського поетичного кіно, учень Параджанова, Юрій Іллєнко до певної міри відійшов від традиційного жанру «поетичної притчі», намагаючись стати автором жанру «політичної притчі» [5].

Завершуючи розмову про український кінематограф, необхідно відзначити, що певний оптимізм створює поява нових самобутніх кінорежисерів. Назвемо хоча б лауреатів відомих кінофестивалів Віру Яковенко (Гран-прі молодіжного бієнале у Берліні) і Ігоря Стрембіцького, який за документальну стрічку «Подорожні» отримав «Золоту пальмову гілку» 58 Канського кінофестивалю. Це представники славетної київської школи кінематографістів, які, на думку кінокритиків, оволоділи знако-

вими для українського поетичного кінематографа мистецькими прийомами. Щоправда, творча доля цих молодих і талановитих людей, як і багатьох інших, складається не вельми успішно. У творчих і комерційних пошуках Ігор Стрембіцький, Віра Яковенко знімають кіно для російських телеканалів та невеликі замальовки для українського телебачення.

Суттєвий вплив на розвиток українського мистецтва, як, зрештою, і на світове, справляє так званий «феномен масової культури». Хоча є спроби віднайти витоки «масової» або «популярної» культури ще на теренах античного Риму, все ж варто визнати, що повною мірою це продукт новітньої епохи – епохи революції у сфері засобів інформації та тиражування художніх творів.

Головними прикметами масового або популярного мистецтва прийнято вважати стандартизовані сюжети, трафаретність змістовних рішень, відсутність глибоких психологічних колізій, розпалювання природних людських потягів, домінування розважальних та видовищних елементів. На відміну від елітарного мистецтва, масове не потребує складних духовних переживань, а відтак не виконує виховної функції. Проте не варто видовищність і розважальність вважати несумісними з мистецтвом як таким. Мистецтво виконує і гедоністичну функцію, впродовж віків не цуралися звертаннями до так званих легких, або, за класифікацією класицизму, «низьких» жанрів Арістофан, Мольєр, танцювальні мелодії писали Гайдн, Бах і Штраус. Натомість найбільш одіозні приклади сучасного масового мистецтва - а це знамениті бестселери Паоло Коельо, «Код да Вінчі» Джона Брауна, живопис Бориса Валеджо та багато інших, належать до філософсько-містичного жанру. Отже, певну загрозу для духовного рівня суспільства має не приналежність до «легкого жанру», а примітивізування ідейної тканини твору мистецтва, прагнення зробити його доступним і не обтяжливим для сприйняття. Сучасна масова культура – це результат всезагальної стандартизації та вузько прагматичного підходу до життя. І найстрашніші його прояви, як вважав один з видатних представників соціологічної школи культурології Томас Стернс Еліот, це придушення в людині її творчого начала. Як аргумент Еліот наводить цікавий доказ: за чотири століття населення Англії збільшилося в 12 разів, та це не призвело до появи нових 12 Шекспірів [6]. Найяскравіші прояви масової культури у світовому масштабі мають спільні корені

існування. Проте кожна національна культура виробляє і свої власні, специфічні форми утвердження зразків масової культури.

У зв'язку з тим, що мистецтво в Україні, як і у більшості країн колишнього СРСР, розвивалося дещо відсторонено від загальносвітового процесу, у нових соціально-політичних умовах перемогло прагнення якнайшвидше продемонструвати свою спроможність освоїти зразки західної культури. І тут на перший план вийшли ерзац-зразки, що сформували загальну атмосферу мистецького горизонту сучасної України. Економічні негаразди, розвал традиційних зв'язків у площині культури призвели до того, що ступінь вульгаризації культури досяг крайніх меж. У протистоянні елітарної та масової культури в Україні перемогла остання.

Сьогодні різко знизилася вага професіоналізму у сфері мистецтва. Телевізійні екрани заполонили різноманітні «фабрики талантів», де за місяць-два штампують чергову серію зірок. Значна частина населення переконана, що брати Борисенко вміють співати, а Сергій Поярков – це політичний оглядач. Справа, на жаль, не обмежується згаданими прикладами. За великиму рахунком, манірність і жеманство «золотих голосів» України, примітивність клубних гумористів, «незакомплексованість» на межі непристойності видатного організатора ресторанного бізнесу, а між тим ще й почесного ректора головного культурного навчального закладу країни є серйозною загрозою для духовного здоров'я країни. Проте всі ці явища є реальним фактом. Адже сьогодні умови диктують невблаганні закони ринку, виживають ті виконавці та автори, ті кіностудії та телепрограми, які найкраще задовольняють потреби аудиторії. Споживач завжди має рацію. Вслухаймось в аргумент літературознавця Л. Тарана на користь творення доступного, зрозумілого всім нового мистецтва: «Культура як і будь-яке явище людської цивілізації, має обслуговувати різні верстви. Її структура мусить бути розгалуженою Йдеться про повноту, наповненість культури і про специфічне бачення проблеми маскультури, зокрема української... Серце донецького шахтаря прилучиться до української культури і української мови не в реакції на найкращий роман Р. Іваничука..., а на україномовну політичну анекдоту чи україномовне скавуління джазових ритмів» [7, 18-21].

Справедливості ради, визнаємо, що подолати тотальний вплив «популярних» артистів не вдасться, лише хапаючись за голову і зневажливо кривлячись на їх примітивне звучання. Навряд чи можна обійтися настійливими порадами посилити увагу держави до розвитку мистецтва та ґрунтовно збільшити фінансові вливання. У сфері культури, мистецтва взаємозв'язки різноскерованих факторів розвитку складаються при однозначній домінанті соціопсихологічного чинника.

Замість висновків. Такий досить загальний огляд розвитку українського мистецтва у сучасних умовах дає можливість констатувати активні інноваційні процеси, які, перш за все, охоплюють сферу літератури, кінематографу, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва. Специфіка сучасного етапу розвитку українського мистецтва полягає у тому, що серед багатьох чинників (а саме матеріального, етнологічного, інформаційно-комунікативного та інших), які впливають у кінцевому результаті на утвердження нації як державотворчої і цілісної спільноти, у нашому випадку на перший план висувається саме духовно-культурний (національна ідея, традиції, історична пам'ять, мистецтво). Цей елемент є не лише доленосним для нації, а й, через певну незахищеність від більш потужніх сторонніх впливів, визначальним для подальшої долі держави. Якщо не спрямувати зусилля на формування у суспільстві високої гуманітарної культури, на відновлення здатності адекватного оцінювання творів мистецтв, потреби у високому мистецтві, ніякі – прямі чи опосередковані – засоби підтримки та забезпечення духовного розквіту суспільства та мистецтва користі не принесуть.

ЛІТЕРАТУРА:

1. От наукоучения – к логике культуры. – М., 1991.
2. *Кримський С. Б.* Запити філософських смислів. – К., 2004.
3. *Гегель Г.* Естетика: В 4-х т. – М., 1968. – Т.1.
4. Арт лайн. – 1998. – № 4.
5. Див. Українське кіно: ідентифікація у часі. Хроніки громадських обговорень. – К., 2003.
6. Див. http//www.countries.ru/library/schools/shksoc.htm
7. *Таран Л.* Нове слово // Україна. – 1991. – №11.

INNOVATIVE PROCESSES IN THE MODERN UKRAINIAN ART

Svetlana SHLEMKEVYCH

Annotation. *The modern era in Ukrainian history that there is that deep mastery of creative achievements of national culture is an important need of man and society as a whole. A special place in this process is the art that can holistically reflect reality, contact with emotionally intelligent individual and area, thus, find the most adequate way of presentation of new ideas, to the ideological and aesthetic impact on people, including their activities aimed at holistically and thereby participate in the reissuing of society.*

Keywords: *The modern era in Ukraine, emotionally intelligent area, aesthetic impact on people.*

АНІМАЦІЯ ЯК ПРІОРИТЕТНА КАТЕГОРІЯ ДИЗАЙНУ

УДК 7.012.23:004.928

Маркіян ЯЦІВ,
асист. кафедри книжкової графіки
та дизайну друкованої продукції УАД
м. Львів, Україна, yamarkiyan@gmail.com

Анотація. *Досліджується сучасна анімація з точки зору візуальної комунікації. Аналізуються спільності анімації з дизайном, переваги анімації над іншими суб'єктами дизайну. Порівнюються методи та якісні вимоги дизайну та анімації.*

Ключові слова: *анімація, дизайн, візуальна комунікація, кіно, авторська анімація, персональний комп'ютер.*

Анімація на сьогодні широко і активно використовується у сфері реклами, кіномистецтва. Цей сучасний засіб вираження завоював популярність у зв'язку з великою кількістю і якістю переваг над іншими засобами кіно чи дизайну. Рух в анімації є додатковим виміром, котрий надає велику кількість додаткових методів та категорій, які за умови достатніх навиків, можна використати на користь досягнення мети – отримання максимально виразного дизайну, безмежного простору для вираження мистецької чи дизайнерської образної концепції.

На сьогодні технологічний прогрес знизив планку вимог для знайомства і праці в галузі анімації, дозволив цьому засобу вийти за рамки великих організацій і стати повноцінним хобі для ентузіастів кіно і комп'ютерних технологій, дозволяючи бажаючим починати свій розвиток чи кар'єру в галузі кіно чи дизайну з найпростіших проектів, які керовані ентузіазмом і бажанням перспективи та розвитку. Саме зниження стартових вимог для початку оволодіння інструментарієм анімації дало поштовх до виникнення авторської анімації і, таким чином, термін «анімація» позбувся виключно комерційного контексту. Анімація змогла стати також як і мистецтвом індивіда, так і поширеним засобом дизайну.

Наприкінці XX – на початку XXI століття особливо зросло значення масової та міжособистісної комунікації. Зростає число наукових праць, присвячених різним аспектам комунікації, в тому числі візуальної. На думку Я. Засурського, «...візуаль-

на комунікація перетворюється у важливу частину дослідження комунікації і стає самостійною ділянкою, або, як кажуть, самостійною дисципліною». Підвищенню інтересу до цієї сфери сприяє «введення образного, зорового начала в сферу комунікації Інтернет, мобільна телефонія, не кажучи вже про телебачення» [4].

Теоретики комунікації як науки пов'язують цю сферу з цілим рядом інших галузей знань, насамперед із соціологією, філософією, психологією, політологією, культурологією, а також лінгвістикою, технічними науками і біологією. Щодо візуальної комунікації (або, як пишуть деякі вчені, комунікації «ока»), то в її сучасному стані відбуваються суттєві «зсуви». Беззаперечним є те, що зростає роль візуальної комунікації в сприйнятті світу на всіх рівнях – політичному, науково-теоретичному і навіть побутовому. У зв'язку з цим розрізняють чотири основні напрями візуальної комунікації: образотворче мистецтво, дизайн, фото і кіно. На думку Я. Засурського, «культура «ока» і сприйняття світу через око стає сьогодні особливо суттєвим фактором та важливим аспектом теорії і реальностей комунікації. В цьому сенсі, вивчаючи комунікацію, ми з'єднуємо текст із візуальними якостями, які опираються на мистецтво, дизайн, фото і фільм. Об'єднуючись, зливаючись, все це переплітається в особливу зорову комунікативну систему. Вона сьогодні є настільки важливою, що перетворюється в глобальну універсальну мову образів, де немає словесного тексту, але вже появляються елементи загальнолюдської, тобто глобальної візуальної культури...» [4].

В історичному вимірі образотворче мистецтво відіграє найбільш значиму роль в процесах міжособистісної та масової комунікації. Але в наш час внаслідок культурно-цивілізаційної динаміки образотворче мистецтво стало далеко не єдиним засобом візуальної комунікації. Всю сукупність засобів можна систематизувати наступним чином:

– друковані (поліграфічні) засоби візуальної комунікації: плакат, рекламні календарі, різного роду брошури, буклети і проспекти на виставках і презентаціях;

– телеекранні засоби: кінематограф, телебачення, в тому числі ігрове та анімаційне кіно, графічні відео- і кіноролики;

– засоби, які використовуються в зовнішній рекламі: рекламні щити (білборди), стаціонарні панно на архітектурних спорудах, світлові елементи і транспаранти-розтяжки;

– засоби візуальної комунікації в Інтернеті: від банерів до flash-анімації [3].

Для створення продуктів візуальної комунікації використовується великий арсенал засобів. Найвідомішими з них є класичні засоби, властиві для образотворчого мистецтва – рисунок, тиражна графіка, живопис та ін. Від середини XIX століття до цих засобів додалася фотографія, яка активно використовується як у так званій «чистій» формі, так і через комбіновані композиції (в тому числі колажі). У XX столітті до цих засобів візуальної комунікації додалося кіномистецтво з його синтетичними технологіями, а також дизайн (наприкінці XX століття – і веб-дизайн). В останніх десятиліттях XX і особливо на початку XXI століття число засобів постійно зростає у зв'язку з щораз більшим вдосконаленням комп'ютерних технологій. Ці технології радикальним чином змінили можливості поліграфії, а також відкрили небачені досі можливості в цифрових технологіях, системах комп'ютерного програмування, голографії, відеоарту, рідкокристалічних технологій тощо [3]. Збагачуючи систему засобів, ці найновіші відкриття дали можливість зробити значно ефективнішою комунікацію між людьми не лише в межах близьких, але й найвіддаленіших дистанцій між суб'єктом та об'єктом спілкування. У зв'язку з цим на сьогодні часто вживається спеціальне поняття мас-медійного простору на означення нового «інформативного порядку» у світі. В усіх цих процесах одну з найважливіших ролей відіграє саме анімація, яка стала проникати в усі закутки життя людини і суспільства в цілому, суттєво впливаючи на настрої і на мислення конкретних людських одиниць.

Методи, якими послуговується анімація, багато в чому завдячують іншим системам творчої діяльності людини, в тому числі і такої галузі, як дизайн. Навіть якщо сам контекст феномену анімації розкривається у дотичності до образотворчого мистецтва, зокрема графіки, сама технологія створення анімаційного твору як «комунікативного продукту» має деякі виразні нав'язування до принципів дизайну. Бачення елементів і принципів у дизайні є першим кроком у створенні успішних візуальних композицій. Ці принципи, що можуть частково збігатися, використовуються у всіх візуальних аспектах дизайну, зокрема у графічному дизайні, індустріальному дизайні, архітектурі і образотворчому мистецтві. Принципи дизайну такі ж різноманітні, як і бачення сучасного дизайну. Вони

відрізняються як між різними мистецькими школами, що мають вплив на розвиток дизайну, так і між індивідуальними практикуючими дизайнерами. Цими принципами керуються при побудові використовуваних елементів і організації композиції в цілому. Успішний проект передбачає використання принципів і елементів, які мають служити меті дизайнера та візуальним цілям. Немає ніяких правил для їх використання. Мета дизайнера і його намір є вирішальними при прийнятті рішень щодо досягнення відповідного масштабу і пропорцій, так само як і міри гармонії між елементами. Принципи проекту можна розглядати як технічний і штучний метод досягнення завдання створення гарного архітектурного та внутрішнього середовища [11].

Виходячи з того, що візуальна комунікація фактично охоплює всю сукупність мистецьких досвідів минулого, можна вважати, що сам арсенал її виражальних засобів є доволі багатим та охоплює усі відомі види образотворення і навіть формотворення (або предметотворення). Базовими засобами візуальної комунікації залишаються графіка і живопис, оскільки навіть у найновіших (цифрових) технологіях не можна обійтися без використання лінії, тону, об'єму, плями, кольору, ритму, фактури тощо. Але якщо брати до уваги кінцевий продукт візуальної комунікації, щоб він дозволяв виконувати відведену йому функцію, необхідно зважати на відповідність засобів специфіці часу, певних естетичних і технологічних критеріїв, згідно з якими цей продукт створений. Від виразності візуальної комунікації залежить і її ефективність у прямому процесі передавання інформації від одного суб'єкта до іншого. Через те сам продукт повинен мати ту сукупність характеристик, які увиразнюють саму ідею спілкування, роблять доступнішою інформацію, що скеровується від однієї особи до іншої. Свою специфіку щодо виразності змісту через мистецьку (естетичну) форму має анімація.

Зазвичай проблему виразності в естетичному (в даному випадку візуальному) продукті ототожнюють з поняттям узгодженості всіх елементів виражальних засобів. На перший план ставиться композиція, яка трактується як «з'єднання різних частин в одне ціле у відповідністю з певною ідеєю. Композиція в дизайні визначається змістом, характером, призначенням об'єкта... Художній образ, у свою чергу, повинен поєднувати індивідуальні, характерні риси; узагальнені, типові

властивості; елементи творчого виразу, фантазії дизайнера» [10]. Щодо безпосередньо анімації, то виразність у цьому виді мистецтва, яке теж виступає формою візуальної комунікації, досягається ще більшим комплексом виражальних засобів, в першу чергу шляхом «одушевлення». «Одушевлення характеру є вищою точкою анімаційного мистецтва, – вважають автори книги «Таймінг в анімації». – В ній зібрані воєдино основні елементи – володіння рисунком, знання руху, акторська майстерність, таймінг. Характер персонажа виражається не в тому, що він робить, а в тому, як він це робить. Глядачі звикли бачити людські характери в реальних умовах. Для анімації це тільки відправна точка. Рисований персонаж не повинен вести себе точно так, як звичайна людина в природному середовищі: від цього він лише програє. Щоб домогтися достовірності, потрібно перебільшувати, загострювати і шаржувати людські вчинки. Драматичний або комічний ефект досягається через гіперболу. Риси обличчя повинні бути прості і чіткі, пози стійкі, здатні витримати тривалу статику» [9, 118].

Таким чином, в анімації, як і в інших засобах візуальної комунікації, є вкрай важливим строге концептуальне підпорядкування всіх елементів творчого «продукту» основній ідеї. Від виразності візуальної комунікації буде залежати ефективність її дії в соціокультурному просторі чи середовищі, яке формує певні духовні чи естетичні ідеї.

Анімація передає інформацію в основному візуально, а озвучення лише доповнює цілісність вражень, оскільки ми звикли до супроводу звуками тих подій, візуальний образ яких наші очі передають мозку. В рідкісних випадках звук не дублює зображення, а заміняє його. Але все ж таки очі є найнадійнішими і найдетальнішими сенсорами для нашої свідомості, без яких сприймати динамічну дійсність найважче. І візуальна комунікація, і анімація в першу чергу використовують методи візуального впливу, а точніше, анімація використовує візуальну комунікацію і актуальний для неї досвід та критерії для досягнення максимально ефективного процесу передачі інформації, додаючи до них категорії і етапні проблеми кіно. Тобто, анімація – це візуальна комунікація з додатковими і дещо незвичними для інших типів візуальної передачі інформації особливостями через наявний додатковий вимір – вимір часу.

Переваги при використанні даного додаткового виміру дуже виразні – вимір часу дозволяє багатократно збільшити кіль-

кість передаваної інформації. За даними проведених досліджень особливостей сприйняття інформації, людина запам'ятовує приблизно 10% того, що читала, 20% – що чула, 30% – бачила, 50% – що чула і бачила, 70% – що сама розказувала і 90% того, що сама робила. За цими результатами досліджень чітко видно, що анімація займає передову позицію, оскільки її ми і бачимо, і чуємо.

Анімація – це і кіно, і повноцінний засіб візуальної комунікації, тому її дієвість у великій мірі залежить від дотримання вимог даних галузей. Відповідно, щоб отримати вдалу анімацію, варто задовольнити вимоги обох галузей.

У художній анімації сформовані певні принципи подачі матеріалу, які сприяють покращеному сприйняттю. Більшість із них було сформовано ще при Діснеї і стосується мультфільмів стандартного методу анімації, але практично всі з них підходять і використовуються також при інших технологіях. Чималу кількість даних принципів можна використовувати і у статичній візуальній комунікації, не володіючи виміром часу, зокрема:

«Сценічність» (staging). Для правильного сприйняття глядачами персонажа всі його рухи, пози, міміка повинні бути простими і виразними (цей принцип є одним із головних у театрі). Камера повинна бути так розміщеною, щоб глядач бачив усі рухи персонажа.

«Вторинні дії» (secondary actions). Часто для надання персонажу більшої виразності використовують вторинну дію. Вона потрібна для акценту уваги на чомусь. Вторинні дії дуже поширені в світовій анімації. З їхньою допомогою персонажі стають більш жвавими і емоційними.

«Перебільшення» (exaggerate and caricature). Уолт Дісней завжди вимагав від своїх робітників перебільшеного реалізму. Якщо персонаж повинен був бути сумним, він вимагав, щоб його робили похмурим, а щасливого – сліпучим, сяючим. З допомогою перебільшення стає більш інтенсивним емоційний вплив на глядача, щоправда, персонаж набуває карикатурного характеру.

«Професійний рисунок». Рисунок – основа усього. На студії Діснея часто зустрічаються надписи на зразок: «Чи відчувається у твоєму рисунку вага, глибина, рівновага?». Принцип професійного рисунку також забороняє малювати «близнюків» (так називають елементи малюнку, які двічі повторюються чи

є симетричними). «Близнюки» дуже часто з'являються поза волею художника.

Загалом, анімація є унікально сучасним та дієвим засобом візуальної комунікації, однак часто забувається, що технологією анімації все ж таки не можна замінити, а лише доповнити утверджені дієві правила кіно та дизайну. Саме присутність сильного індивіда в процесі створення продукту анімації є визначальним якісним чинником як для формування сильного мистецького, так і сильного дизайнерського твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бергер А.* Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию. – Москва: Вильямс, 2005.
2. Визуальный словарь // http://vslovar.ru/comp/49.html.
3. Визуальные коммуникации // http://advecon.ru/dictionary/-designing/-visual/.
4. *Засурский Я.Н.* Теория коммуникации в контексте новых технологий // Вести Московского университета. – Серия 10. Журналистика. – 2006. – № 3.
5. Массовая культура: современные западные исследования / Пер. с англ., отв. ред. и предисл. В. В. Зверевой; послесл. В. А. Подороги. – Москва: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – 339 с.
6. Мультипликация – Википедия // http://ru.wikipedia.org/wiki/Мульти-пликация.
7. *Петрова Н.* Компьютерная графика и анимация как средство медиаобразования // http://phys.bspu.unibel.by/lib/inf/gr/kgabook/media-education.html.
8. Понятие и виды анимации // http://master.kkr.ru/Flash/ master2/ html/-default. Htm.
9. Уайтэкер Г., Халас Дж. Тайминг в анимации / Перевод. Ф. Хитрук. – Москва: Магазин искусств, 2001.
10. http://www.compuart.ru/article.aspx?id=9260&iid=391.
11. http://en.wikipedia.org/wiki/Design_principles_and_elements.

ANIMATION AS PRIORITY DESIGN CATEGORY

Markijan YATCIV,
assistant professor of book graphics and design of printed materials of the Ukrainian Academy of Printing, Lviv, Ukraine

Annotation. *Modern animation as a mean of visual communication is studied. Similarities of animation and design are analyzed. Methods and quality demands of design and animation are compared.*

Key words: *animation, design, visual communication, cinema, authorial animation, personal computer.*

АВАНГАРД ТА ОРНАМЕНТ: ВЗАЄМОВПЛИВ ПЛАСТИЧНИХ РІШЕНЬ

УДК 7.016.4 «19»

Наталія ЯНІШЕВСЬКА,
апірантка ЛНАМ

Анотація. *У статті розглядається взаємовплив орнаментального мистецтва та авангарду на поч. XX ст. Проаналізовано причини впливу теорії та практики орнаменту на абстрактне мистецтво, формально-пластичні та стилістичні рішення взаємодії цих мистецтв.*

Ключові слова: *орнамент, авангард, абстрактне мистецтво.*

Геометричний орнамент через абстрактність та чистоту форм стає предметом зацікавлення митців та теоретиків початку XX ст. Як надзвичайно стійкий елемент культури, орнамент отримує своє нове життя в авангарді. Вийшовши з тіні образотворчих виражальних засобів, він активно використовується у практиці та теорії безпредметного мистецтва, абстракціонізму, кубізму та супрематизму.

У дослідженні взаємовпливу орнаментального мистецтва та авангардизму цінними вважаємо праці Девіда Моргана [6], Маркуса Брудерліна [13], B. Tin Mikkel [14], Надії Злиднєвої [15], Сергія Папети [8], Галини Скляренко [11], Марини Юр [12], О. Карпенко[5]. Питання, підняті цими та іншими мистецтвознавцями, мають місце у сучасному мистецькому дискурсі й все частіше піднімаються у нових аспектах.

У той час, коли факт впливу теорій орнаменту на становлення європейського абстрактного мистецтва є загальновизнаним, в українському авангарді взаємозв'язок між цими мистецтвами вповні не досліджено.

Метою нашої статті є висвітлити взаємовплив формально-пластичних рішень орнаментального та авангардного мистецтв, проаналізувати відношення між категоріями абстракції та орнаменту, причини входження орнаменту у живописне мистецтво. Мистецтво авангарду розглядатимемо як цілісний феномен, не виокремлюючи при цьому стилістичні та національні його грані.

Революційне новаторство митців початку XX ст. визрівало на основі теоретичних поглядів авторитетних вчених, філософів. Правила живопису не узгоджувалися із правилами життя та негайною потребою новацій. На зміну їм приходять теорії формотворення та заклики до очищення високого мистецтва від заскорублих правил та «пристойностей».

Поява абстракції як опозиції до реалістичного відображення у мистецтві є характерною рисою того часу. У прагненні виявити небачене та зобразити незображуване митці зверталися до простих геометричних форм, що надавало їхнім картинам абсолютно нових якостей – декоративності, орнаментальності та, звичайно, абстрактності.

Геометричний орнамент із народного декору органічно переходить у авангардну мистецьку практику 1910 – 1930-х рр., а митці-авангардисти охоче експериментують з орнаментальними формами у власній творчості. Тому відношення між орнаментом та авангардом слід називати не інакше, як взаємовпливом.

Увага до орнаменту зі сторони представників мистецтва авангарду не має відповідників у всій історії мистецтва, адже тисячоліттями людина намагалася схопити дійсність без похибок, для чого винайшла перспективу, закони світло-тіні, пропорції тощо. Підтвердженням цьому є слова Олександра Богомазова: «Ми просто без особливих зусиль можемо вірно зобразити предмет, нітрохи не думаючи про його живописні цінності – наслідок технічних завоювань. І якщо тепер нас приємно хвилює примітивний орнамент або рисунок тварини, то це тільки тому, що в цих роботах збереглося те несвідомо-творче ставлення до живописних цінностей, які потім були забуті» [2, 13-14].

У картинах О. Богомазова стилістична єдність із орнаментом проявляється на рівні ритмічної організації пластичних форм у просторі, натомість у безпредметних композиціях О. Екстер, К. Малевича, С. Делоне, Б. Косарєва, Н. Генке-Меллер та інших митців простежуються зв'язок із народною орнаментикою через архітектоніку орнаменту, культуру кольору, художню образність мотиву.

Серед авангардистів повернення до простоти орнаменту не вважалося «поверненням» назад, а радше навпаки, революційним стрибком у майбутнє, у нову еру мистецтва та культури загалом: «Це не повернення до старого, не наслідування, як

кажуть деякі, а свідомий вступ культурного художника на новий шлях», – пише О.Богомазов [2, 71].

Слова геніального художника є яскравим прикладом переосмислення феномену орнаменту і високого його поцінування. Відкидаючи утилітарну функцію орнаменту, теоретики початку XX ст. відкрили його непросту структуру і орнамент вже не здавався їм таким примітивним, як вважалося раніше.

Повернення геометричного орнаменту у мистецтво не є випадковим. І надто банальним було б пояснення цього процесу історичною періодичністю, якою користувалися для пояснення тих чи інших явищ у радянські часи. Часто висловлювалася думка, що натуралізм форм вітали в античності, ренесансі та класицизмі, а спрощені форми характерні для середньовіччя та модернізму. Подібно говорилося, що в історії філософії з певною періодичністю чергувалися матеріалізм та ідеалізм, які впливали на загальне світобачення, зокрема у мистецтві.

Однак такий підхід лише провокує негативне та осудливе ставлення до нього як до редукціоністського, такого, при якому під загальні ідеологічні схеми підтасовуються факти, а оригінальні феномени мистецтва та культури розглядаються як частинки великого механізму історичного розвитку або гегелівської чи марксистської діалектики.

Простота та лаконічність форм, якими найчастіше характеризується творчість авангардистів, відсилає нас до мистецтва давнього, народного, і саме таке пояснення має свої підстави та аргументацію. Інтерес до давнього мистецтва, що уникло нашарувань правил, канонів та образності, стає особливо сильним.

Феномен орнаменту приваблював також своєю специфічною структурою. Побудова простору у будь-якому мистецькому творі безпосередньо пов'язана з вибором точки зору. Характерною для системи передачі простору в орнаментальних побудовах є абстрактна точка зору. На відміну від живопису, орнамент не визнає характерних для перспективи точок сходження. Усі зображальні можливості орнаменту зосереджено на складній мисленнєвій операції зведення об'ємного образу до плоского чи лінійного орнаментального ряду [1].

Очевидно, що привабливість і вплив орнаменту виявлявся значною мірою саме у відсутності простору та перспективи. Власне, цікавою з цього приводу якраз є думка Вільгельма

Воррінгера, який казав, що «в основі потягу до абстракції лежить почуття страху перед простором – це змушувало первісну людину в якості психологічного захисту створювати світ форм, які б підкорялися законам геометрії. Він здавався прекрасним тому, що у ньому не відчувалося життя, страху перед ним; воно було замінене деяким геометризованим порядком форм» [3, 253].

В. Кандінський. Тридцять. 1937

Особливу роль у теоретичному обґрунтуванні радикальних змін у мистецтві, що відбулися в кін. XIX – на поч. XX ст., відіграв Василь Кандінський. Його трактат «Про духовне в мистецтві» цікавий для нас насамперед теоретизуванням автора про орнамент. В. Кандінський доволі обережно оцінював орнамент, не вдаючись до похвальних од і не підносячи його над іншими видами мистецтва. На його думку, орнамент відігравав певну роль, та все ж не міг бути зразком того мистецтва, про яке мріяв художник. Там, де були б спроби чистих композицій та момент повторення (ритму), результатом стало би декоративне мистецтво, а це не відповідало б революційній величині, якої Кандінський сподівався від живопису [6, 257].

В. Кандінський для себе визначив, що руйнація орнаменту як такого і було одним із завдань абстракціонізму. Він шукав пластичну мову, яка б не містила ознак орнаменту, хоч відштовхуючись саме від нього, він формував свою абстрактну мову: «Я часто замальовував ці орнаменти, що ніколи не розчинялися у дрібницях і були писані з такою силою, що сам предмет у них розчинявся» [4, 37].

Якщо завдання художника – розкрити таємничу сторону речей, то йому не потрібно звертатися до реальних зображень. Кандінський відкидає форми «in concreto» за рахунок форм «in abstracto», які і призначені, за його словами, більше для душі, аніж для ока [9, 140].

Досвід декоративно-прикладного мистецтва дає нам розуміння процесу створення абстрактних форм. С.Рапоппорт виділяє 4 етапи створення абстрактних форм, що включають

розробку елементів форми, утворення орнаментального ряду, створення орнаментальної чи архітектонічної речі та, на сам кінець, створення повноцінної абстрактної форми, цілісного художнього образу [9, 85].

С. Раппопорт у абстракціонізмі бачить дві гілки розвитку: родоначальниками першої вважаються Піт Мондріан та Тео Ван-Дусбург, а другої – уже згаданий Василь Кандінський. Гілка Мондріана-Дусбурга характеризується прихильністю до геометричної та конструктивної логіки, а у Кандінського відсутні будь-які правила, окрім його власних, вважає дослідник. Окрім того, важливою для нашого дослідження обставиною є те, що перша використовує досвід орнаментики та розкриття нею можливості абстрактних форм, а друга – пориває усі зв'язки з предметними та непредметними формами (принаймні на рівні маніфестації – у практиці ж по суті ці дві гілки не так кардинально відрізняються, як на рівні маніфестів). Навіть такий противник орнаментики як Кандінський у 1920-х роках прийнявся за ритмічне використання геометричних форм, які він називав «самостійними організмами».

Мистецька практика групи «Де Стіль» здійснювалась шляхом співпраці живопису, архітектури та декоративного мистецтва. В оригінальних просторових композиціях для інтер'єру використовувалися прості геометричні елементи, організовані в чіткому і сухо-раціональному пластичному та кольоровому ритмі.

У контексті вищезгаданого впливу першої лінії авангардизму не можна не згадати про зв'язок Ван-Дусбурга, Мондріана та Малевича, який є очевидним для Раппопорта і на якому той робить вагомий акцент [9, 148].

Роберт Зіммерман стверджує, що такі теоретики і митці як Ван-Дусбург, Мондріан та Макс Біл здійснили свого роду поворот, який можна порівняти з кантівським коперніканським поворотом у філософії. Суть цього повороту полягала в тому, що саме абстрактне мистецтво визнавалось насправді конкретним. Зразки нефігуративного живопису поставали не як абстраговані версії реального світу, але навпаки як конкретні речі мисленнєвих конструкцій. Це надавало нового онтологічного та епістемологічного статусу мистецтву і засвідчувало важливу роль абстракції у мистецьких пошуках художників поч. XX ст.

Абстрактно-формальні пошуки митців дуже скоро знайшли прихильників серед митців інших країн, а геометрична абстракція отримала своє найповніше вираження у супрематизмі. Новаторські ідеї геометричного супрематизму Казимира Малевича дослідник А. Наков пов'язує насамперед із новими параметрами просторового мислення, що поєднували у собі наднаціональну узагальненість культури, національну замкнутість, «чистоту» [7, 13]. Особливу роль у формуванні пластичної мови та побудови простору у безпредметних композиціях відігравало народне мистецтво, що характеризується обмеженим просторовим втіленням, проте необмеженим символічним та ідейним змістом, широтою інтерпретації.

«Провідною ідею» художників супрематизму є ідеальна конструкція з геометричних і хроматичних правильних елементів, універсальних у точних живописних формулах і композиціях. Власною конструкцією вирізняється також будова орнаменту, де розташування мотивів та елементів визначено канонами і традиціями. Спільним в обох видах мистецтв дослідниця Марина Юр вважає те, що конструктивна ідея була відображена в абстрактних та абстрагованих формах [12, 386]. Тим самим зв'язок орнаменту та авангардизму (в даному випадку супрематизму) позначений не лише спільними впливами та особливою роллю абстракції, але й спільними рисами природи орнаменту та мистецьких задумів супрематистів.

Чимало дослідників вказують на те, що абстракція (умовна форма) уже існувала протягом довгого часу в декоративному мистецтві, окрім того, була серед перших форм мистецтва, і в еволюційний період модернізму орнамент мав особливий вплив на розвиток пластичної лексики безпредметного (абстрактного) живопису.

Аналізуючи орнамент та загалом абстрактні форми, можемо стверджувати, що окремо взятий елемент сам по собі не володіє певним художнім звучанням. Таке звучання виникає при композиційному укладі, ритмічній організації елементів на площині чи у просторі, в орнаментальному ряді.

Абстракції в орнаменті не є засобами до натуралістичного зображення дійсності, до буденного його сприйняття. Однак ці форми не є лише вигадками або голими ідеями, які не мають зв'язку з реальністю, адже здійснюють на реципієнта не менш вагомий вплив, ніж конкретні зображувальні форми. Ось як про це пише С. Раппопорт: «Абстрактні форми не мі-

стять прямої інформації про факти дійсності, а тільки через свою здатність збуджувати емоційно-асоціативні життєві зв'язки, оскільки вони можуть вирішувати і головне завдання художнього пізнання – зафіксовувати, осмислювати та передавати глядачам досвід людського відношення до дійсності, облагороджувати своїм естетичним впливом» [9, 259-260].

Ступінь абстрагованості орнаментальних форм та геометричних елементів мав доволі широкий діапазон у декоративному мистецтві, і не міг не вплинути на розвиток лексики мистецтва авангарду. Зокрема, Галина Скляренко зазначає, що відкриття художньої вартості фольклору (в т.ч. орнаменту) наприкінці XIX ст. сприяло розвитку нових образно-пластичних засад у мистецтві авангарду та модернізму. Українські авангардисти, шукаючи глибинні художні «архетипи», охоче перетворювалися на «неопримітивістів», набираючи переживань із надр колективної свідомості, підсвідомості, надсвідомості [11, 319].

Як бачимо, одним із основних засобів художньої виразності декоративного мистецтва є орнаментальне начало, що об'єднує усі його види. «Орнамент більшою мірою, ніж будь-який інший вид образної творчості живе умовними, а не натуральними формами, які, давно втративши семантичний смисл, репрезентують декоративну сутність», — пише теоретик Д. Сараб'янов [10, 219].

Апофеоз орнаментальних (геометричних) форм у образотворчому мистецтві цього періоду вказує на активні взаємовпливи між двома мистецтвами, нерозривний зв'язок у системі формальних та пластичних рішень.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Береснева В.*, Яглом. Симметрия и искусство/ Ритм, пространство и время в искусстве. – Л., 1974. – 299 с.
2. *Богомазов О.* / A.Bogomazov. Живопис та Елементи / The Art and the Elements. Упор., пер. укр. Т. Попова. – К.: Задумливий страус, 1996. – 176 с.; іл.
3. Западное искусствознание XX века. – М.: Академический проект; Традиция, 2005. – 864 с.
4. *Кандинский В.* Текст художника. Ступени // К. В. Точка и линия на плоскости – Спб.: Азбука–классика, 2006. – 236 с.

5. *Карпенко О.* Використання геометричних знаків–символів у народному декоративному та класичному авангардному мистецтві – Мистецтвознавство україни, № 9, 2008. – с. 58.
6. *Морган Д.* Ідея абстракції у німецьких теоріях орнаменту від Канта до Кандінського. Пер. з англ.. Н.Янішевської / Мистецтвознавство – Львів, 2010. – с. 242-262.
7. *Наков А. Б.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство: Россия и Польша. – М., Искусство, 1997. – 416 с.: ил.
8. *Папета, Сергій.* Синетез авангарду і народного мистецтва в діяльності селянських артілей Скопців і Вербівки / Мистецтвознавство України – Випуск 6-7 – 2006. - С .433-458
9. *Раппопорт С. Х.* Неизобразительные формы в декоративном искусстве. – М.: Советский художник, 1964. – 272 с.; ил.
10. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. – М., 1989. – 294 с.
11. *Скляренко Г.* Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. — Вип. 9. - с.318-322.
12. *Юр М.* Українські селянські розписи і безпредметний живопис 1910-1920–х рр. Діалог пластичних мов. – http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mist/2008_4-5/PDF%5CMIST-4_2008_p-383-394_Jur.pdf.
13. Bruderlin M. Ornament and Abstraction. – Dumont Buchverlag, 2002. – 256 c.
14. Mikkel B.Tin. De Første formene. Folkekunstens abstrakte formspråk. - Oslo, 2007 – 326c.
15. Zlydneva N. V. Метафизика орнамента и супрематизм // Russian Literature XXXVI (1994). North–Holland. – P. 123-130.

FOREFRONT AND ORNAMENTS: INTERACTION OF PLASTIC SOLUTIONS

Natalie JANISZEWSKI,
postgraduate LNAM

Annotation. *The article considers the interplay of ornamental art and the Avant-Garde in the beginning of XX-th century. Reasons of influence of ornament theory and practice on abstract art, formal-plastic, and stylistic decisions of interaction of these arts are analyzed.*

Keywords: *ornament, Avant-Garde, abstract art.*

КОМПЛЕКСИ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ ДЕЯКИХ СТАНЦІЙ КИЇВСЬКОГО МЕТРОПОЛІТЕНУ ЯК ПОКАЗНИКИ ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОНУМЕНТАЛІСТИКИ 60-80-х рр. XX ст.

УДК 75.052(477) «1960/1980»

Дмитро ШИНКАРЕНКО,
апірант НАОМА, м. Київ Україна

Анотація. *У статті подається короткий огляд розвитку українського монументального живопису в 60-80 рр. XX ст. на прикладі окремих станцій київського метрополітену. Розглядається еволюція стилістики та композиції в монументальному живописі, а також місця художнього твору у формуванні образного середовища.*

Ключові слова: *монументальний живопис, художнє середовище, монументалістика 60-80 років XX ст.*

Радянське монументальне мистецтво впродовж 60-80 років пройшло значний шлях, від народження нового стилю до його кульмінації як в галузі ідей, так і в сфері технік та формальних технологій. Кожне десятиліття висувало для художників свої специфічні «вічні теми», еволюція яких рухалася в напрямку все більшого розповсюдження соціальної тематики, а композиція поступово переходила від конкретно сюжетної до безпредметно абстрактної. Проблематика еволюції монументального мистецтва в радянські часи важлива для нас тим, що останнє у визначений період отримувало особливо повне практичне втілення. Цей досвід ідей, технічні досягнення і здобутки повинні не втрачати свого значення і зараз та переноситися в художню практику сьогодення.

Мистецтвознавча апологетика та художня практика 60-80-х років були тісно пов'язані в радянському суспільстві. Те, що створювалось художниками, обов'язково знаходило відгук у мистецтвознавців, оскільки було новим, а головне актуальним. Однак поміж того всього можна знайти і кон'юнктурні та замовлені розвідки. Серед тих дослідників проблем монументального мистецтва, які й зараз вивчають дану тему, варто назвати такі імена Н. Велігоцької, Л. Жоголь, О. Роготченко. Вони постійно й наполегливо говорять про глибше ро-

зуміння питань синтезу мистецтв беручи за їх об'єднуючу основу архітектуру. Це розвиває думку В. Гроппіуса про споруду як кінцеву ціль будь-якої художньої діяльності. І якщо врахувати тут думку О. Іконнікова [4, 3], що образ і характер архітектурного середовища визначається поєднанням факторів рухомого та стабільного, можна дійти висновку, що формула такого синтезу ніколи не буде універсальною. Вона змінюватиметься як в історичних епохах, так і впродовж досліджуваного тридцятиліття 60 – 80-х, адже кожна декада матиме свою унікальну пропорцію конструктивних та пластичних компонентів, опорних пунктів образної статики та динаміки. В цьому полягає головна мета даного дослідження – визначення на кожному історичному етапі основних чинників гармонійно збалансованого середовища.

Хронологічно першим вестибюлем станції метрополітену, що включав у своє оформлення декоративно-монументальні твори, була завершена в 1960 році платформа «Хрещатик». Тут, на вкритих білим мармуром пілонах були розміщені декоративні майолікові панно. За тематикою головна ідея декорування цієї зали була витримана на обережному «народному» рівні. Нова велика станція на головній вулиці української столиці мала відображати синтез традицій та сучасності. Це наочна ілюстрація гасла про «квітучу Українську РСР». Автор художнього оформлення О. Грудзинська розробила проекти керамічних вставок, що були побудовані як безсюжетні орнаментальні панно. Композиції мали 4 різні варіанти і з певним ритмом чергування повторювались на торцевих стінах пілонів. Заразом білизна мармуру, яскрава майоліка, золотисті латунні накладки на світильники та вентиляційні решітки станції метро «Хрещатик» робили її дуже схожою за стилем оформленням на радянські ВДНГ. В цілому це говорить про образотворчі засади 50-х років, про стиль так званого «радянського ампіру», про той час, коли тільки розроблявся проект станції. Рослинна орнаментика метрополітену перегукується стилістично з багатим на пластику та колір декором фасадів будинків на вулиці Хрещатик. Таким чином, перед глядачем-пасажиром утворюється єдиностильовий ансамбль, що розпочинається від виходу з вагона метро під землею та розгортається далі на майданах Хрещатика. Адже і на вулиці, і в метро – всюди видно працю майстрів Експериментальної майстерні художньої кераміки, яку очолювала Н.Федорова і в якій поруч

з багатьма іншими працювала Оксана Грудзинська. В плані технології художники обрали техніку традиційної майоліки. Вони використали тут спосіб покриття рельєфних плиток ефектними в художньому плані та модними на той час кольоровими глазурями відновлюваного вогню, що були розроблені Ніною Федоровою. Загалом ансамбль станції метро «Хрещатик» відповідає періоду удаваного радянського українізму. Це оформлення в тематиці національних стилів союзних республік. То не просто Україна та її образотворчі традиції, це конкретно «радянська Україна».

У 1963 році відкрила свої двері станція «Завод «Більшовик» (тепер «Шулявська»). Вона виразно представляє вже зовсім інший етап в радянському мистецтві – період нової хрущовської індустріалізації. Це мода на художнє конструювання та виробничий мінімалізм, утилітарність без надлишків. В самій її назві обумовлена ідея оформлення, що сильно пов'язана із заводською символікою та робітничою тематикою. Тут, на великій стіні навпроти ескалаторів, розташувалась монументальна композиція «Індустріальна праця» роботи Івана та Марії Литовченків. Варто одразу зауважити, що, ґрунтуючись на попередніх роботах І. Литовченка та на його подальшому спадку, можна стверджувати про його першорядну роль в проектній роботі над цією композицією. Тема даного панно досить пересічна – радянська промисловість, її зростання. Досить традиційна тематика для монументальної роботи, але цікаве її художнє вирішення. Дуже характерним для Івана Литовченка, та й взагалі для 60-х років, є колажний принцип композиційної побудови, що проявляється і на даному панно. По-перше, це розчленування сюжету на декілька окремих образних фраз, що діють разом, але мають всю необхідну художню самодостатність, щоб виступати й абсолютно незалежно. За таких умов надзвичайно зростають змістовні позиції фрагментів. У випадку даної монументальної роботи беззаперечною є композиційна і змістовна самодостатність як групи робітників, так і окремо від них зображення заводу. Це незалежні, але зв'язані між собою опорні точки великої композиції. Вони мають кожна своє локальне значення як окремі художні фрази [8, 14]. За таким принципом композиція не зорієнтована на оповідне розгортання, але на сприйняття «акордами-фразами». Кожна окрема художня фраза фіксує свій конкретний знак-символ, які в сукупності й складають зміст сюжету.

По-друге, колажний принцип композиційної побудови підтверджується виразною диференціацією фактур. Кордони кожного виокремленого фрагменту чітко визначені рельєфним та кольоровим контрастами. Наприклад, постаті робітників і символічне зображення заводу, як опорні пункти художнього змісту, між собою мають зближене біло-блакитне кольорове рішення. Але червоно-чорне тло, на якому вони розташовані, сильніше від їх колориту на декілька ступенів за тоном. До того ж слід додати і рельєфний контраст між глянцем світлої керамічної плитки та шершавою поверхнею фону з кольорової штукатурки. Застосований родиною Литовченків стиль в панно «Індустріальна праця» має міцні реалістичні основи. Це явно проглядається у вирішенні постатей робітників та логічно обґрунтовується тематикою твору. Але стилістика, використана в розробці образів, ґрунтується на формотворчій стилізації. Стилістичне спрощення натури йде від спрощення конструкції, але, говорячи площинною мовою, художник явно бажає підкреслити первинність форми. Тут іде міцний зв'язок з технічними прийомами та застосованими матеріалами. Майстер моделює зображення через мозаїку шматками різаної керамічної плитки. Але викладає він їх за напрямками розвитку форм натури. Виходить, що зображення передано методом високого ступеня умовності, до геометризму, але при цьому діє воно за законами формотворчого конструювання. Тут помітно сильні дизайнерсько-декоративні традиції – ритм активних та пасивних фактур, де чергуються ділянки прямокутної плитки та різаної під гострими кутами, чистого фарбованого тиньку та поверхонь лискучої майоліки. Цей твір відноситься до періоду в радянській монументалістиці, коли остання активно шукає нову змістовність, щоб робота говорила не лише декларованим, зображеним сюжетом, а мала глибше значення. І ця модерна суть досягається шляхом надання символічного прочитання зображеним образам [7, 10]. Тут на зміну оповідній композиції приходить знакова. Тенденції, що проявились у даному панно, притаманні більшості творів 60-х років, які визначають період символізму в радянському мистецтві того часу.

У сімдесятих роках були відкриті станції, в оформленні яких впроваджувався невеликий відсоток художньо-декоративних елементів. Так, в 1971 році відкрилися «Нивки» із фризом орнаментальної майолікової плитки роботи Н. Федорової

та Г. Шарай. Дуже плідним у цей час став творчий дует художників І.Левитської та Ю.Кисличенко. Їм належить робота над декоративним оздобленням цілого ряду станцій метрополітену («Контрактова площа» (1976 р.) – металеві чеканні панно на теми історії Подолу, «Лісова» (1979 р.) у співавторстві з керамісткою Г. Г. Шарай – ковані решітки, в які вмонтовані кольорові вітражні вставки). Але найбільшим реалізованим їх задумом стала відкрита у 1976 році станція «Поштова площа». Говорячи про цю станцію як про «найбільший» проект, маємо на увазі те, що в композиції інтер'єру станції художній твір відіграє провідну роль. Важко сказати щось однозначне про художню цінність самого вітражу, який розміщений на торцевій стороні залу станції, та тільки його стилеформуюча роль, безумовно, висока. Його значення не в переданому ним сюжеті (декоративний пейзаж панорами Дніпра) і не у використаній стилістиці (це вже знайдені в 60-ті І. Литовченко та В. Прядкою прийоми), тут це все знаходиться під знаком питання. Та тільки цей вітраж задає композиційний ритм в середовищі станції. Він – декоративна домінанта. Саме задля його кольорової підтримки опорні колони викладені кобальтовою плиткою в обрамленні білим мармуром. Саме для доповнення його світлового ефекту, адже вітраж підсвічений, змонтовані каскади рельєфних пластикових світильників. Станція «Поштова площа» – приклад комплексу, де монументальний художній твір поступово передає роль в реалізації головної теми та формуванні провідного образу іншим елементам середовища. Точніше саме середовище, внутрішній простір стають образоформуючими. Все це ознаки того, як в принципи художнього оформлення впроваджуються прийоми моделювання аксесуарами інтер'єру, використаними матеріалами, застосованими художніми техніками. І в цьому є велике значення «Поштової площі» для української монументалістики – в ілюстрації якісно нового, дизайнерського підходу в побудові оточення, внутрішнього в даному випадку.

Кінець сімдесятих років був відзначений проектуванням ряду станцій метро оформлених з використанням творів прикладного мистецтва. Так, у 1980 році були одразу введені до ладу станції «Оболонь» з декоративною ковкою П. Ганжі, «Петрівка» з невеликими мозаїчним на вітражним фризами Л. Семикіної та декоративною композицією карбованої міді С. Барояні, «Тараса Шевченка» з рельєфним фризом О. Міловзоро-

ва. Художні твори в цих інтер'єрах виступають доповненнями. Вони слугують задля естетизації середовища, але відіграють роль прикрас, які можна було б розмістити і в інших об'єктах. Це був складний, але необхідний шлях еволюції радянського дизайну. Коли мистецтво оформлення середовища вчилося грамотно, за новими принципами, синтезувати образотворче мистецтво та художнє конструювання, гармонійно поєднувати промислові матеріали з художніми творами. Твори, задіяні в названих станціях, навіть попри їх техніки та розміри більше відносяться до сфери прикладного мистецтва, ніж до монументального синтезу, через що не входять до кола завдань цього дослідження.

Якщо в 70-х рр. до послуг художників-монументалістів при розробці інтер'єрів станцій метрополітену зверталися вкрай рідко, то з самого початку 80-х з'являється ціла низка підземних залів із масштабними комплексами художнього оформленням. Всі вони розташовуються по осі Куренівсько-Червоноармійської лінії. Так, у 1981 році відкривається станція «Республіканський стадіон», над якою працює художник О.Міловзоров. З точки зору застосованої моделі внутрішнього декорування ця станція отримує досить стриманий кон'юнктурний підхід. У залі вхідних турнікетів розташовується тривіальний керамічний рельєф на спортивну тематику, а поряд варта значно більшої уваги декоративна настінна решітка-панно зі скляними вставками (цей твір більше відноситься до галузі прикладного мистецтва і не входить до кола теми даного дослідження). Але найбільше слід тут зупинитися на об'ємно-просторовій композиції нижнього залу. За тематикою ця робота так само орієнтована в олімпійському векторі. Тут безсюжетно, за допомогою символів, показана ідея радянського олімпійського руху через класичну емблему п'яти схрещених кілець на тлі червоних прапорів. Виконано це технікою смальтової мозаїки по високому бетонному рельєфі, і саме в цьому полягає цінність даної роботи. При достатньо стандартизованій стилістиці твір технічно наслідує кращі традиції української монументалістики 60-х років і крізь затишшя 70-х переводить цю школу в нові, 80-ті роки. Складно сказати щось більше про ідею чи зміст комплексу станції «Республіканський стадіон», тут все гранично просто і зрозуміло. Це втілення принципів дизайну середовища через накопичення в ньому окремих творів мистецтва. Кожен елемент інтер'єру станції

грає свою скрипку в «олімпійському концерті». Одним із головних сценаріїв художньої дії тут є прорахований візуальний ефект контрасту фактур: сталь, мармур, вапно, смальта. В загальному царстві симетрії – жорсткий такт сірих пілонів, прості геометричні форми світильників – кольорова динаміка мозаїчно-скульптурної групи є найголовнішим контрастом. Але тут монументальна робота не є провідним образоформуючим елементом, а для розкриття головної теми необхідно сприймати весь комплекс як єдине образне середовище.

Довгий період пошуків в радянській естетиці шляхів реалізації нових ідей новими формами вів художників, за твердженням Ігоря Малишева [7, 13], дорогою від формально конкретного в 60-ті роки до абстрактного в 80-ті. Але ця еволюція суттєво відрізняється в творчості тих майстрів, які орієнтовані на етнічно-народні традиції, та інших з орієнтацією на академічні. Яскравою ілюстрацією цього процесу є два наступні комплекси станцій «Мінська» (1982 рік) та «Либідська» (раніше «Дзержинська» 1984 рік). Над декором станції метро «Мінська» працював сімейний дует С. Химочко та А. Химочко. Внутрішній простір представляє собою одне єдине склепіння на обидві колії. Згори по центру проходить великий орнаментальний фриз, його доповнюють дві невеликі стрічки орнаменту з боків біля опорних стін. Зрозуміло, що у нас немає підстав говорити про тематику чи ідейний зміст цих розписів, адже вони представляють собою безсюжетний рослинний орнаментальний декор. Щільний потік орнаменту розвивається суцільною килимовою стрічкою від одних сходів на вході до протилежних, в іншому кінці залу. Також важко виділити якусь конкретну стилістичну основу. Тут можна віднайти прийоми української рослинної стилізації та східні принципи безперервності композиції. Та якраз саме ця «чиста декоративність» розписів і складає основний зміст комплексу. Це якраз саме та позасюжетна, абстрактна концепція інтер'єрів, що стане характерною для 80-их років. Еволюція радянського мистецтва в бік абстрагування та формалізації вивела на принципово новий рівень роль орнаменту в монументальному мистецтві, а з ним і становище художників-прикладників. На цьому взірці помітно, як орнамент займає не доповнюючу, а головну роль у формуванні образу всього оформлення станції. Через свої природні властивості, такі як умовність та безсюжетність, цей вид декорування не міг далі абстрагуватись, а

підхоплений часом отримував все більше значення. Цінність розписів станції метро «Мінська» полягає в тому, що це приклад дуже важливого в українській монументалістиці етапу – розвитку тематичного інтер'єру, тобто середовища, яке не створюється для експонування якогось монументального твору, але зорієнтоване на формуванні заданої атмосфери навколо глядача. В подальшому великим продовженням цієї концепції стане комплекс станції метро «Золоті ворота».

Станція «Либідська», де працювали художники Е.Катков та М. Бартосік, так само є ілюстрацією властивої своєму часові тенденції до безсюжетного абстрагування. Але різниця з попереднім комплексом «Мінської» полягає в орієнтації на академічну школу та реалістичні традиції у майстрів, які тут працювали. Через це прагнення умовності приводить їх до спрощення натури, до формалізму, до оперування конкретними в основі, але високостилізованими образами. Показовою тут є центральна об'ємно-просторова композиція залу «Либідської». Ця скульптурна група представляє собою складний об'єм, який асоціативно можна трактувати як стилізовані прапори. Умовність тут настільки довершеного порядку, що від наслідування форми знамен, які розвіває вітер, залишилась лише поділена на прямокутні грані конструкція. Але художники йдуть далі шляхом формалізму та членують плоскі поверхні цих граней інкрустацією геометричними шматками мармуру, що нагадують динамічні складки тканини на вітру. Розуміння першооснови тут цілком залежить від асоціативного бачення глядача, яке спрямовують тонкі натяки. Кольорове вирішення станції теж абсолютно умовне – все викладено плитами білого мармуру. Лише в певних місцях для контрасту фактур подані вставки жовтої латуні (зірки на прапорах, об'ємні світильники з трубок для надання легких, динамічних акцентів масивним мармуровим поверхням). Тема контрасту форм продовжується і в загальній композиції. Багаторазове повторення довгих прямих ліній на підлозі, на противагу їм розмірений ритм напівциркульного склепіння, що продовжується в круглих колонах, і кульмінація – динамічне мерехтіння дрібного геометричного ритму мармурових прапорів. Обрана художниками техніка мозаїки дозволила їм сформувати високоабстрактну, умовну стилістику. У її підвалинах лежить принцип спрощення образу, пошук першооснови форми. Цей тандем – «технічний метод – стилістика», постає головним елементом, що фор-

мує образ середовища, адже від нього залежить композиційне, кольорове та образотворче рішення.

У цьому контексті показовим є декорування іншої станції – «Палац «Україна» (1984 р.) Його відмінність полягає в тому, що монументальні художні твори тут виступають основними факторами, від яких залежить внутрішня атмосфера. Вони диктують стиль і характер розгортання глобальної композиції. Станція від початку мала назву «Червоноармійська» і тому відповідна ідея була покладена в основу тематичної концепції художнього оформлення. Героїка доби Жовтневої революції, громадянська війна як горнило народження нової держави рад. На просту зовнішню оболонку накладається складна змістовна ідея синтезу традицій минулого та радянських напрацювань 80-х років. Злиття епох, шкіл прослідковується із вдалою послідовністю в композиції, стилістиці та навіть в художній техніці декорування. Цікавим фактом тут є авторство двох майстрів С.Кириченка та Р.Кириченка, які представляють два різні етапи української монументалістики, пов'язуючи новаторство і традиціоналізм. Комплексне оформлення станції метро «Палац «Україна» є одним із кращих прикладів використання нових принципів оформлення 80-х років. З точки зору композиції можна говорити, що застосовані тут твори мистецтва гармонійно розчинилися в середовищі, кожна частина інтер'єру «мистецька». Навіть опорні пілони залу станції та виїзди з тунелю задекоровані рельєфними мозаїками під хвилі червоних прапорів. В контексті визначення стилю декорування, необхідно говорити не лише про стилістику художніх панно та їх образотворчих частин, але й про характер допоміжних елементів інтер'єру. При дослідженні станції «Палац «Україна» важко розділити контекст композиції, стилю та стилістики. Вони настільки тісно пов'язані, що вимагають паралельного розгляду. Так, зв'язок минулого з сучасним прослідковується навіть у поєднанні соцреалістичної стилістики з одного боку та ультрамодерних за стилем нікельованих світильників та сталевих панелей з іншого. Унікальність цього інтер'єру полягає в парадоксальному поєднанні досить протилежних принципів. З однієї сторони постає традиційна радянська стилістика 50-х років, а з іншої – новаторська колажно-дизайнерська її компоновка. Одну сторону представляє С. Кириченко, художник, який разом з Н. Клейн відроджував техніку мозаїки в післявоєнний період, іншу – його син. Інтеграція ре-

алістичних образів в абстрактні поверхні та декоративні фактури говорить про якісно нове відчуття принципів композиції та формування середовища. Центральне панно станції з фігурою червоноармійця – приклад того, як в межах навіть одного образу поєднуються принципи декоративної площинності та просторовості. Обличчя, руки, ноги – ілюзорно-об'ємні принципи зображення, одяг та середовище – плакатно-умовні. Сонце на цьому панно, абревіатура «РККА», напис «1918» – це набір символів, що натякають на подію, час та її важливість. Вони спрямовані на сприйняття їхнього значення крізь асоціативне бачення глядачем. А поруч – дуже конкретна, однозначна у розумінні, фігура червоноармійця в кращих традиціях реалізму. Таке поєднання різних стилістик – академізм та декоративна умовність – доводить колажний підхід в композиції. Тепер потрібно звернутися до технічних прийомів в декоруванні станції. Тут наявне поєднання смальтової мозаїки, інкрустації поверхні мармуром, вставки карбованого металу та блискучі нікельовані панелі. Застосування таких протилежних матеріалів, безумовно, робить ставку на художній ефект від контрасту створених ними фактур. Значить, сам матеріал відіграє не менше образне значення ніж створене за його допомогою зображення. Якщо ж повернутись тут до композиційної колажності, то постає картина застосування якісно нових принципів формування середовища, де дизайн виступає як метод художнього конструювання та моделювання формами, матеріалами, образами, техніками.

У 1989 році відкрилася, напевно, найвідоміша з художнього боку станція київського метрополітену – «Золоті ворота». Виникненню цього комплексу передувала складна робота його авторів В. Федька та Г. Кореня. І не тільки вона була творчою та мистецькою, але й напруженим змаганням за теми та ідеї, що хотіли бачити з одного боку художники, а з іншого – різні кон'юнктурні комісії. І справа тут не тільки в українофільстві майстрів, але в кардинально новій концепції оформлення. З точки зору тематики, станція метро із такою назвою просто не мала права мати іншу ідею декорування, ніж давньоруської орієнтації. Справа тут в іншому. До цього часу будь яка станція метро, що мала більш-менш значні художньо-декораційні роботи, обов'язково містила в своїй загальній композиції акцент головного монументального твору. В «Золотих воротах» такого немає (роль торцевих мозаїк над ескалаторами не така

велика, щоб вважати їх головними композиціями). Творчий успіх комплексу «Золоті ворота» складається з декількох моментів. Головний полягає в тому, що тут вперше на теренах метро була реалізована програма тематичного інтер'єру. Тут нема чітко виділеного першорядного художнього твору. Глобальна композиція побудована так, що не підкреслює щось одне, але за допомогою багатьох створює єдиний образ-атмосферу середовища. Сформований навколо глядача внутрішній простір і є найповнішим втіленням теми і завдання цього комплексу. Пасажир не дивиться на один твір, але роздивляється на всі сторони, сприймаючи кожну деталь-аксесуар як грань загального образу. Другим критерієм успіху стало наступне. Криза радянської естетики в кінці 80-х рр. виникла через втрату балансу між формою мистецтва та його змістом [7, 21]. З одного боку, реалістично-конкретне мистецтво, якого вимагала кон'юнктура, не могло до кінця повно втілити в застарілих формах новий зміст часу. З іншого боку, народжені новими реаліями форми мистецтва через свій формалізм та абстрагованість, про що ми говорили вище, не могли бути до кінця доступними та зрозумілими. Цю дилему вирішила концепція тематичного інтер'єру. Адже конкретна ідея оформлення вимагала чіткої історичної стилістики, тобто форми. Вона була заснована на декоративно стилізованих, але реалістичних в основі засадах, відповідно доступних та зрозумілих для сприйняття. Не важливо, що зі стін станції дивилися давньоруські князі в стилістиці XII століття. Головне те, що відновлювалася в даному конкретному творі гармонія між ідейним змістом та втіленими формами. Комплекс «Золотих воріт» має збалансовану структуру художньої дії на глядача. Визначене художниками ідейно-тематичне завдання проглядається як в образотворчих елементах, так і в технічних матеріалах та деталях (грубо оброблений мармур, шершава цегла, зерниста смальтова мозаїка, литі бронзові люстри). «Золоті ворота» – це не просто художньо оформлений інтер'єр, це концепція, де кожна дрібниця не обділена увагою.

Якщо згадати всі платформи київського метрополітену, які в своєму внутрішньому оформленні мають монументальні художні твори, то їх стане близько п'ятої частини від загальної кількості станцій. Досить-таки небагато. Але уважно їх аналізуючи, можемо дійти логічних висновків, які дадуть хронологічну лінію розвитку української радянської монументалісти-

ки. Потрібно також відзначити, що рівень проникнення художньої монументалістики в архітектурі метро абсолютно різний. Продовженням цього дослідження в перспективі може стати детальний розгляд тандему «архітектура – монументальне мистецтво».

ЛІТЕРАТУРА

1. *Базазьянц С. Б.* Художник, пространство, среда. – Москва: Советский художник, 1983. – 240 с., іл.
2. *Велігоцька Н. І.* Монументально-декоративное искусство в архитектуре Украины. – Київ: Будівельник, 1988. – 101 с.
3. *Жоголь Л. Є.* Декоративное искусство в современном интерьере. – Київ: Будівельник, 1986. -199 с.
4. *Іконніков А. В.* Искусство, середа, время. (Эстетическая организация город ской среды). – Москва: Советский художник, 1984. – 336 с., іл.
5. *Коломієць М., Попова Л. І., Лобановський Б., Велігоцька Н.* Архітектор і художник. – Київ: Мистецтво, 1974. – 102 с.
6. *Лебедєва В.* Советское монументальное искусство 60-х годов. – Москва: Наука, 1973.
7. *Малышев И. В.* Эстетика: курс лекцій. – М., 1994.
8. *Попова Л. І.* Український радянський монументальний живопис. – Київ: Знання, 1973. – 48 с.
9. *Роготченко О. О.* Соціалістичний реалізм і тоталітаризм/ Інститут проблем сучасного мистецтва АМ України. – Київ: Фенікс, 2007. – 608 с.

COMPLEXES OF ARTISTIC DESIGN OF SOME KIEV SUBWAY STATIONS, EVOLUTION AS INDICATORS OF UKRAINIAN MONUMENTALISTYK OF 60-80 YEARS OF XX CENTURY

Dmitry SHINKARENKO
graduate student Naomi, Kyiv Ukraine

Annotation. *The article gives a brief overview of the development of Ukrainian painting in the 60-80 years of XX century. for example some of the Kiev subway stations. An evolution of style and composition in painting and place a work of art in shaping the pattern environment.*

Keywords: *monumental painting, an artistic community, monumentalistyka of 60-80 years of XX century.*

ДАНІ ПРО МУКАЧІВСЬКЕ ГОНЧАРСТВО

УДК 7.38.3 (477.87)

Емовка САЛАЇ,
доктор наук, етнограф,
Угорщина

Анотація: *У дослідженні розглядається питання розвитку кераміки на північно-східних територіях колишнього Угорського королівства. Зокрема, вперше проаналізовано розвиток цехового виробництва кераміки на території Закарпаття.*

Ключові слова: *кераміка, цехове виробництво, декорування, поливи, асортимент.*

Серед витворів гончарства можна виділити вироби особливого призначення – це ритуальний посуд (глечики, фляги великих розмірів) із сакральною функцією. Отже, переважно ці вироби були призначені для зберігання літургійного вина, а з іншої сторони, слугували всім функціям цехового посуду. У реформатські церкви керамічний посуд потрапив унаслідок того, що синод Дебреценського егерського округу в 1562 році проголосив наступне: «Посуд всілякого роду, чи скляний, чи дерев'яний і золотий, срібний і глиняний, чи мідний і виготовлений з будь-якого металу, дозволяється…»

Керамічний посуд, який на сьогодні є у володінні реформатської спільноти, відноситься до категорії реформаторського церковного мистецтва. З точки зору історії кераміки ці витвори мають важливе інформаційне значення, оскільки, крім особливої декоративної стилістики, гончарі поруч із зазначенням місця використання часто вказували дату, а іноді і місце виготовлення. Такі дані є важливими у вивченні гончарного посуду, на якому переважно завжди відсутні дата виготовлення чи інші позначення, що унеможливлює подальші дослідження окремих гончарних центрів.

Одним із перших дослідників керамічного посуду реформатських спільнот був відомий угорський науковець Бейла Токач, у своїх дослідженнях також велику увагу звертала на кераміку одна із найперших етнографів Марія Крес. У попередніх наукових працях нами було представлено групу літургійного посуду з території Угорської низовини і відзначено їхню роль у гончарстві Верхньотисянської долини. [1; 2; 3; 5]

Історичні джерела мукачівського гончарства недостатньо дослідженні, а реставрувати наразі його цілісну картину взагалі немає можливості. Окремі дані свідчать, що гончарське мистецтво у Мукачеві має давнє минуле. Місцевий гончарний цех з датою свого заснування у 1592 році [6, 63] свідчить про відносно раннє утворення серед інших цехів даного ремесла, і згідно з цією датою був створений у кінці першого століття засновування гончарних цехів. Наступне свідчення походить з 1649 року. Саме цього року Жужанна Лорантфі постановила проведення перепису у мукачівській домінії Ракоці. У реєстрах зазначено 9 гончарів, 23 черепичники, 3 цеглярі. [7, 613]

Наступне свідчення бере початок із часів володарювання Софії Баторі. Опис у мукачівському замку 1672 р. згадує 4 гончарів, у той час, як у дворі княгині проживало 6 гончарів. [7, 568]

Із 1673 нам відоме ім'я першого мукачівського гончаря Лерінца Ромочі. У цьому році на сході Верхньої Угорщини із-за діянь кошицького Головного управління поліції відбувся бунт. Під керівництвом Ґашпара Кенде група повстанців напала на Мукачево, де пограбувала священиків і заможніших католицьких прихожан, та після катувань прогнала монахів. Також був скоєний напад на мукачівський замок, однак озброєні люди Софії Баторі розгромили повстанців. У ряди бунтарів вступило багато кріпаків, котрих княгиня позбавила хат. Серед них був і гончар Лерінц Ромоча, будинок котрого знаходився по вулиці Теметев, тож його маєток перейшов у володіння княгині. Владичиця помилувала тих, «хто зі смиренням повернувся та покорив себе». Однак спочатку Лерінц Ромоча не згодився на це, тому його маєток був подарований Ержебет Ерсеньтарто. [7, 73]

Продукція мукачівських гончарів у замку підлягала обліку. В указі 1684 року, виданим Імре Текелі помісним офіцерам, значиться, що «цебра, діжки, кубки, корита, інший дрібний посуд, а також старі, незначні та дрібні глиняні палені каструлі, які знаходяться у володінні замку, нехай терміново будуть у готовності». [7, 383] Вірогідно, що цей посуд був роботою мукачівських гончарів.

Наступні свідчення старші чи не на сторіччя. На мапі Мукачева 1767 року зазначено будинок німецького гончаря.

Так само при описі помістя у 1768 р. згадується про 22 гончарів. Цим підтверджується, що за 200-річну діяльність гончарства його чисельність подвоїлась, водночас в описі згадується, що гончарі отримали від Ракоці привілейовану грамоту. [7, 572]

На початку XIX століття гончарі-підмайстри із міста Шарошпатак під час своїх мандрівок часто навідувалися до Мукачева, що підтверджує, що місцеві гончарі були не в абиякій пошані, адже підмайстри мали дозвіл навідувати лише ті місця, де гончарство було розвинене на належному рівні. [6, 64]

У другій половині XIX століття гончарське ремесло переживало свій розквіт, адже працювало 33 гончарі, тут ще не відчувається вплив народного мистецтва, в якому почався занепад гончарства. [7, 390]

Під впливом керівних указів місцеві цехи також пережили перетворення у ремісничу кооперацію, в результаті чого у 1877 році було зареєстровано 20 її членів. [7, 390]

У Мукачеві аж до початку XX століття не відчувалося зниження попиту на глиняний посуд, адже у 1900 році у місті працювало 57 майстрів. Завдяки такій чисельності мукачівські гончарі відносились до ряду тих 17 гончарних корпорацій історичної Угорщини, в яких працюючих майстрів налічувалося більш ніж 50. [5, 529-530]

У подальшому представимо відомий на сьогодні мукачівський літургійний винний посуд.

У 1808-1809 роках у Потисському Реформатському окрузі був проведений перепис церковного рухомого і нерухомого майна. У реєстрах 38 спільнот зазначено 30 глиняних сулій різних розмірів. На низовині суліями називали посуд великих розмірів із опуклим туловом і вузьким горлом. Реєстр показує, що у час перепису майже кожна спільнота мала у своєму володінні цей глиняний посуд. На жаль, записи майже не містять придатних даних, зазначаючи тільки колір та розмір. Саме тому настільки важливим є єдиний запис, який говорить про особливості глечика та його надпис.

В описі 1808-1809 років у Бадало, що під Береговом, зазначено наступне: «Гладка зелена сулія, близько 12 кварт, інша сулія з різноманітними прикрашеннями 10 і пів кварт з написом у напрямку до дна: «1807. 19. Febr. A Badalai Sz. Ekkla számára tsináltatta Tiszt. Nagy Jósef Úr Beregi Sámuel által Munkátson.» («1807. 19. лют. виготовлено для Еккла з Бадало шан. паном Йожефом Надь за сприянням Шамуела Береґі у Мукачеві»). [1, 18]

Цей запис важливий тим, що хоч у Берегові теж існували гончарі, Надь Йожеф, згідно з надписом, замовив цей літургійний винний глек на користь спільноти у неблизькому Мукачеві. Ймовірно, це підтверджує високу репутацію Мукачева.

Згадка про орнаменти свідчить, що посуд був не фарбованим, а декорації виконувались іншою технікою, можливо, рельєфною або ліпкою. Це припущення підтверджується посудом надьрозвадської спільноти, різьблений надпис якого свідчить про мукачівську продукцію. [8, ін. № 60.16.1] На його основі спробуємо описати характерні властивості мукачівських глеків. Тулуб округлої форми з маленьким дном, вузька шийка, вушко формує висхідну дугу, яку прикрашає опукле плетіння, вушко виходить з-під горла. Декорацію складають виноградні лози, які нахиляються вперед по обидвох боках вушка, між ними вдавлені ямки, вигляд зверху складає шестипелюсткову розету. Надпис у серцевидному обрамленні: «A Ns Nagy Rozvágyi Ek Számára keszitette Ajan: Babanek Pal Pr. 1798." («В подарунок для спільноти Надь Розвадь: Пал Бабанек 1798»). Зверху декорацію обрамлює рядок із ямок, знизу – горизонтально рифлена випукла смужка. Надпис продовжується в частині ємності під смужкою: «die 31 dik Jan. Munkacson Lako Göntzi János által» («За сприяння Яноша Лако Ґентці у Мукачеві 31 го січня»). Вздовж вушка простягається ліпка з подвійним плетінням, яке знизу завершується двома завитками (мал. 1).

Глечик спільноти Маккошяноші був виготовлений 1809 року. Його декорація схожа на попередній опис: з двох боків вушка нахилені вперед квітучі гілки, між ними – букет із виноградних грон та колосків. Орнамент зверху і знизу обрамлений рядом випуклих крапок. Напис: «A Jánosi Eclesia Számára Tsináltatta Tiszteles Hamar Mihály 1809 24. Martzi Bajusz L. Mes Em által Munkácson.» («Виготовлено для спільноти Яноші за сприяння преподобного Мігая Гамар 1809 24. Бер у Мукачеві Байюс Л. Мес Ем») (мал. 2).

До ряду цих глеків ми включили також два глеки спільноти із Матесалка, виготовлені у 1867 та 1869 роках. Подібно до попередніх, це посудини з вузьким дном, округлим тулубом, на шийці смужка із ямок, вдавлених пальцями. Вздовж вушок проходять випуклі смужки, які донизу закінчуються завитком. [4, 318] (мал. 3-4).

Наступний глечик з 1895 р.у належить спільноті із Надьбейгань. На ньому виявляються вже тільки особливості форми, оскільки декорація змінена. Ймовірно, в угорському гербі, обрамленому вінком, виявляється вплив тогочасних смаків. (мал. 5).

Посуд релігійного призначення дозволяє прослідковувати творіння мукачівських гончарів протягом ста років. Оскільки

у нашому розпорядженні знаходиться тільки літургійний посуд, спробу виявити особливості форми та декорації можна саме за їх допомогою.

На основі дослідження можна зробити висновок, що вже в останні десятиліття XVIII століття було відоме декорування у вигляді виноградної лози, яке на початок XIX століття, тобто за десятиліття, майже не змінилося. Від рельєфних декорацій через півстоліття на посуді із Матесалки залишились тільки пальцями вдавлені смужки на шийці. Водночас цей орнамент теж змінювався на початку XIX століття, про що свідчить рифлена смуга на посуді з Надьрозвадь, ряд крапок на глеку із Маккошяноші, однак посуд із Матесалки містить смужки, виконані вдавленням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Szabadi István. Mellyet még az régi atyáink is birtanak. Bereg, Ugocsa és Közép-Szolnok református egyházlátogatási jegyzőkönyvei 1808/1809. – 2001
2. Szalay Emőke. Úrasztali cserépedények az Alföld középső részén. In: Vallási Néprajz X. (Szerk.: Küllős Imola, Budapest). – 1999
3. Szalay Emőke. Adatok a Felső-Tiszavidék fazekasságához. I: Ünnepi kötet Szabó László tiszteletére. (Szerk.: Újváry Zoltán, Debrecen). – 1999
4. Takács Béla A népi kerámia emlékei a tiszántúli református templomokban. In: A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve (Szerk.: Módy György és Durkó Mátyás közreműk. Dankó Imre, Debrecen 1978). – 1977
5. Kresz Mária. Magyar fazekas művészet. – Budapest, 1991
6. Kresz Mária. Agyagművesség. In: Magyar Néprajz III. Kézművesség. (Főszerk.: Domokos Ottó, Budapest). – 1991
7. Lehoczky Tivadar. Bereg vármegye. Budapest-Beregszász, 1996
8. Музей Гайдушаґ, інвент. номер: 60.16.1.

MUKACHEVO POTTERY INFORMATION

Emovka SALAI,
Ph.D., ethnographer, Hungary

Annotation. *This study examined the development of ceramics on the north-eastern territories of the former Hungarian kingdom. In particular, the first development of craft production of ceramics in Transcarpathia.*

Keywords: *ceramics, craft production and decoration, watering, choice.*

ADATOK A MUNKÁCSI FAZEKASSÁGHOZ

УДК 7.38.3 (477.87)

Емовка САЛАЇ,
доктор наук, етнограф,
Угорщина

A fazekasságnak kiemelkedő jelentőségű termékei az un. közösségi funkciót ellátó edények, amelyek általában nagyméretű korsók vagy kannák. Ezek főként borosedények voltak, amelyek egyrészt céhedényekként szolgáltak, másik csoportjuk az úrasztali bortartó edény volt. A református egyház használatába a cserépedények annak következtében kerülhettek bel hogy az 1562-es debrecen-egervölgyi zsinat rendelkezése az úrvacsora edényeiről kimondta: Mindennemű edényeket, akár üveg, akár fa vagy arany, ezüst és cserép légyenek, vagy rézből és bármiféle ércből készültek, elfogadunk....».

A református ekklézsiák tulajdonában fennmaradt cserépedényeket napjainkban a református egyházművészethez tartozónak tekintjük. A kerámiatörténet vonatkozásában különös jelentősége van ezeknek az edényeknek, ugyanis kivételes díszedények lévén készítőik a használat helyének feljegyzése mellett legtöbbször megörökítették rajtuk a készítés időpontját, esetleg helyét is. Ezek az adatok a kutatás számára fontos támpontok más évszám nélküli és jelöletlen edények meghatározásához, így az egyes fazekasközpontok további vizsgálatát tehetik lehetővé.

A református gyülekezetek cserépedényeivel elsőként Takács Béla foglalkozott, a kerámiakutatás szempontjából Kresz Mária hívta fel a figyelmet rájuk. A közelmúltban az alföldi úrasztali edények egy csoportját mutattuk be és a Felső-Tiszavidék fazekasságával kapcsolatban emeltük ki jelentőségüket.[1]

Az alábbiakban a munkácsi fazekasságra vonatkozó adatok elősorolása után az ismert XIX. századi edényeket mutatjuk be.

A munkácsi fazekasság történeti forrásai hiányosak, így egyelőre összefüggő képet nem alkothatunk róla. A hézagos adatokból kitűnik, hogy régi múltra tekint vissza a fazekasság Munkácson. Az itteni fazekas céh e mesterség céhalakításai között

---

[1] Takács Béla 1977, 1988., Kresz Mária 1991. P. Szalay Emőke 1999, 1999 a.

viszonylag korai, mert 1592-ben alakult[1], ezen adat szerint a fazekascéhek alakulások első évszázadának végén jött létre. A következő adat 1649-ből maradt fenn a fazekasokra. Ebben az évben Lórántffy Zsuzsanna elrendelte, hogy a munkácsi Rákóczi uradalomban összeírást végezzenek. Ebben az összeírásban 9 fazekast, 23 cserépcsinálót 3 téglavetőt jegyeztek fel.[2]

A következő adat már Báthory Zsófia úrnősége alatti időből származik. 1672-ből való összeírás Munkács várában 4 fazekast említ, míg a fejedelemasszony udvarában 6 fazekas élt.[3]

1673-ból ismerjük név szerint az első munkácsi fazekast, Romocsa Lőrincet. Ebben az évben zendülés volt a Felvidék keleti részén a kassai főkapitányság zaklatásai miatt. Kende Gáspár vezetésével egy felkelő csapat Munkács városára rontott. Itt a papokat és a tehetősebb katolikusokat kifosztotta, a szerzeteseket megkínozva elűzte. Munkács várát is megtámadták, de Báthory Zsófia fegyveresei szétverték őket. A felkelők seregében sok jobbágy is résztvett, akiknek a fejedelemasszony a házát elvette. Ezek között volt Romocsa Lőrinc fazekas is, akinek a Temető utcában volt háza, így birtoka a fejedelemasszonyra szállt. Az úrnő megbocsátott azoknak «kik grátiára visszatértek s magokat megalázták». Romocsa Lőrinc azonban először erre nem volt hajlandó, ezért birtokát Erszénygyártó Erzsébetnek adományozta.[4]

A munkácsi fazekasok termékeit nyilvántartották a várban. Thököly Imre által 1684-ben uradalmi tisztjeinek kiadott utasításában szerepel, hogy «a várhoz tartozó csebrek, dézsák, kupák, tekenők, egyéb apró edények, valamint öreg, középszerű és apró égetett fazekak folyvást készenlétben legyenek."[5] Feltételezhetjük, hogy ezek az edények a munkácsi fazekasok keze közül kerültek ki.

Csaknem száz évvel későbbiek a következő adatok. Munkács városának 1767-es térképén egy német fazekas házát említik.

1768-ben ugyancsak az uradalom összeírásakor 22 fazekast sorolnak fel. Ez azt mutatja, hogy a 200 éve működő fazekasság létszáma megkétszereződött, ugyanakkor azt is megemlítik, hogy a fazekasoknak Rákóczitól volt kiváltságlevelük.[6]

---

[1] Kresz Mária 1991a. 63.
[2] Lehoczky Tivadar 613.
[3] Lehoczky Tivadar 1996. 568.
[4] Lehoczky Tivadar 1996. 73.
[5] Lehoczky Tivadar 1996. 383.
[6] Lehoczky Tivadar 1996. 572.

A XIX. század elején a sárospataki fazekaslegények gyakran keresték fel vándorútjuk során Munkácsot, ami azt bizonyítja, hogy jelentős volt a helyi fazekasság, hiszen a legények csak olyan helyeket kereshettek fel, ahol a fazekasságot megfelelő szinten gyakorolták.[1]

A XIX. század második felében a fazekasság még virágkorát élte, itt még nem érezhető a népművészet, benne a fazekasság megindult hanyatlása, hiszen 33 fazekas dolgozott.[2]

Felsőbb rendeletre céhek itt is átestek az ipartestülettéváláson, amelynek eredményeként 1877-ben az ipartársulatnak 20 tagját jegyezték fel.[3]

A XX. század elején sem érződött még Munkácson a cserépedények iránti kereslet csökkenése, hiszen 1900-ban 57 mester dolgozott a városban. Ezzel a létszámmal a történeti Magyarország fazekas ipartársulatai sorában azon 17 hely között szerepelt, ahol 50-nél több mester dolgozott. [4]

Az alábbiakban a jelenleg ismert munkácsi úrasztali borosedényeket mutatjuk be.

1808-9-ben a Tiszántúli Református Egyházkerületben összeírták az egyházak ingó és ingatlan javait. Az összeírásban 38 gyülekezet 30 különböző méretű cserépbutykost írtak össze. Az Alföldön a gömbölyű testű, szűknyakú, nagyobb méretű edényt nevezték butykosnak. Az összeírás azt mutatja, hogy szinte valamennyi gyülekezet rendelkezett az összeírás időpontjában ezzel a cserépedénnyel. Sajnos, a feljegyzések több használható adatot alig tartalmaznak, csupán a színt és a nagyságot említik. Éppen ezért fontos az egyetlen feljegyzés, amely leírja a korsó jellegzetességet és a feliratot is.

A Beregszász alatti Badaló 1808-9-es összeírásában így szerepel: «Egy sima zöld butykos, mintegy 12 ittzés, egy más külömb-külömbféle czirádákkal ékeskedő tíz és fél ittzés butykos az allya felé illyen írással: «1807. 19. Febr. A Badalai Sz. Ekkla számára tsináltatta Tiszt. Nagy Jósef Úr Beregi Sámuel által Munkátson.”.[5]

Ez az adat azért fontos számunkra, hiszen Beregszászon is működtek fazekasok, a felirat szerint Nagy József mégis a jóval

---

[1] Kresz Mária 1991a. 64.
[2] Lehoczky Tivadar 1996. 390.
[3] Lehoczky Tivadar 1996. 390.
[4] Kresz Mária 1991. 529-530.
[5] Szabadi István 2001. 18.

távolabbi Munkácson készíttette el a gyülekezet számára az úrasztali boroskorsót. Ez talán Munkács jó hírének a bizonyítéka.

A czirádák említése mutatja, hogy nem festett lehetett, hanem más technikával készült a díszítés, amely esetleg lehet domborműves, azaz rátétes.

Ezt a feltételezést támasztja alá a *nagyrozvágyi* gyülekezet edénye, amelyet vésett felirata szerint munkácsi készítmény.[1] Ezen edény alapján megkíséreljük felsorolni a munkácsi korsók jellegzetességeit. Kis fenékből indul a gömbölyű test, nyaka szűk, felívelő fülét domború fonás díszíti, szája alatt kis gallérból indul a fül. Díszítése a fül két oldaláról előrehajló venyigén szőlőfürtök, közöttük benyomott felületű gombok és egy nagy felülnézetben ábrázolt hatszirmú rozetta. Felirata szív alakú keretben: «*A Ns Nagy Rozvágyi Ek Számára keszitette Ajan: Babanek Pal Pr. 1798.*» A díszítményt felül gombsor, alul függőlegesen rovátkolt domború csík fogja közre. A felirat az öböl csík alatti részén folytatódik: «*die 31 dik Jan. Munkacson Lako Göntzi János által*". Fülén kettős fonatú rátett díszítés fut végig, amely alul két csigavonalban végződik (1. kép).

A *makkosjánosi* gyülekezetnek *1809*-ben készült a *korsó*ja. Díszítése hasonló az előbbihez, a fül két oldaláról előrehajló virágos ág, közöttük szőlőfürtökből és kalászokból álló csokor A díszítményt itt alul és felül domború gombsor fogja közre. Felirata: «*A Jánosi Eclesia Számára Tsináltatta Tiszteles Hamar Mihály 1809 24. Martzi Bajusz L. Mes Em által Munkácson.*" (2. kép)

Idesoroltuk a *mátészalkai* egyház két korsóját, amely *1867*-ben és *1869*-ben készült. Hasonlóan keskeny fenekű, gömbölyű testű edények, derekukon ujjbenyomásos csík. Fülükön domború csík fut végig, amely alul két csigavonalban végződik.[2] (3-4. kép)

A következő úrvacsorai korsó 1895-ből a *nagybégányi* gyülekezeté. Ezen már csak a formai sajátosságokat fedezhetjük fel, a díszítmény átalakult. Feltehetően a kor divatjának hatását láthatjuk a koszorúba foglalt magyar címerben. (5. kép)

Az úrvacsorai edények alapján 100 éven keresztül követhetők nyomon a munkácsi fazekasok termékei. Mivel csak úrvacsorai edények állnak rendelkezésünkre, így ezek alapján tehetünk kísérletet a formai és díszítésbeli sajátosságok megragadására.

---

[1] Hajdusági Múzeum, leltári száma: 60.16. 1.

[2] Közölte Takács Béla 1977. 318.

Vizsgálatukból kitűnik, hogy már a XVIII. század utolsó évtizedében ismert volt a szőlőfürtös díszítés, amely a XIX. század elején is azaz egy évtized alatt szinte semmit sem változott. A csaknem fél évszázaddal későbbi mátészalkai edényeken már csak a derekukon lévő ujjbenyomásos csík maradt meg a domború díszítésből. Ugyanakkor ez a díszítmény az, amely már a XIX. század elején is változott, hiszen a nagyrozvágyi edényen ez rovátkolt sáv, makkosjánosi korsón gombsor, a mátészalkaiakon viszont ujjbenyomásos.

IRODALOM

1. Kresz Mária. Magyar fazekas művészet. – Budapest, 1991
2. Agyagművesség. In: Magyar Néprajz III. Kézművesség. / Főszerk.: Domokos Ottó. – Budapest, 1991a. – L. 524-600.
3. Lehoczky Tivadar. Bereg vármegye. – Budapest-Beregszász, 1996
4. Mellyet még az régi atyáink is birtanak. Bereg, Ugocsa és Közép-Szolnok református egyházlátogatási jegyzőkönyvei 1808/1809. / Szabadi István szerk. – 2001
5. P. Szalay Emőke. Úrasztali cserépedények az Alföld középső részén. In: Vallási. – 1999
6. Néprajz X. 245-256.
7. Adatok a Felső-Tiszavidék fazekasságához. I: Ünnepi kötet Szabó / Szerk.: Küllős Imola. – Budapest, 1999a
8. László tiszteletére / Szerk.: Újváry Zoltán. – Debrecen, 1977. – L. 337-350.
9. Takács Béla. A népi kerámia emlékei a tiszántúli református templomokban. In: A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve / Szerk.: Módy György és Durkó Mátyás közreműk. Dankó Imre. – Debrecen, 1978. – L. 305-333

Képek:

1. Úrasztali boroskorsó Nagyrozvágy 1798.
2. Úrasztali boroskorsó Makkosjánosi 1809.
3. Úrasztali boroskorsó Mátészalka 1867
5. Úrasztali boroskorsó Mátészalka 1869
6. Úrasztali boroskorsó Nagybégány

ЕКОЛОГІЧНІСТЬ СУЧАСНИХ МАТЕРІАЛІВ В ОЗДОБЛЕННІ ІНТЕР'ЄРУ

УДК 747-03

Олексій ФЕДОР

Анотація. *У статті розглядаються питання відносно екологічності сучасних матеріалів, які використовуються в оздобленні інтер'єру, їх вплив на мікроклімат приміщення та здоров'я людини. Розглядаються рекомендації щодо застосування «екобезпечних» матеріалів для декорування інтер'єрів, їх хімічний склад та вплив на людський організм. Також беруться до уваги основні ознаки екологічного стилю, як дизайн-стилю інтер'єру.*

Ключові слова: *інтер'єр, екологія, екологічна безпека, мікроклімат.*

Мета: *Окреслити матеріали, які є безпечними для здоров'я людини, а також вплив штучних матеріалів на організм людини; охарактеризувати основні ознаки еко-стилю.*

Починаючи з кам'яного віку і до наших днів, людина прагнула полегшити свою працю і зробити життя комфортним. Для цього вона намагалася якомога краще, зручніше облаштувати своє житло та умови проживання. В наш час – час бурхливого розвитку науки і новітніх технологій – ми маємо широкі можливості щодо способів облаштування нашого житла. Впродовж усього XX ст. розвивалося самобутнє мистецтво оздоблення інтер'єру, яке час від часу то відкидало старі принципи, то знову до них поверталося.

Облаштування житла має безліч різновидів. Це пояснюється тим, що інтер'єр кожен створює сам, на свій смак. Аби задовольнити всіх, протягом років було створено багато різноманітних стилів дизайну інтер'єру. Їх поєднання, різноманіття фарб, взаємодія прямих і кривих ліній, котрі роблять меблі зручними, а інтер'єр красивішим, – все це націлено на служіння людині. Крім того, перевага тут зазвичай віддається штучним матеріалам, якими багате наше століття. Але наразі постає питання: чи є ці матеріали безпечні для здоров'я людини і як вони впливають на людину в цілому? Чи є вони екологічно чистими і чи не несуть шкоди довкіллю?

Від екологічності приміщення, в якому ми знаходимося, значною мірою залежить наше самопочуття та здоров'я. У

свою чергу, екологічність приміщення визначається екологічною чистотою будівельних і оздоблювальних матеріалів, а також правильно вибраним розміщенням і продуманим планувальним рішенням внутрішніх приміщень. Тема екологічної безпеки сьогодні чи не найактуальніше питання на порядку денному. Особливо вона є актуальною для закарпатського краю, де природа ще не зіпсована наслідками людської діяльності й у великій кількості присутня у вигляді зелених насаджень в обласному та районних центрах краю. Багато мешканців не лише Закарпаття, але й великих міст в усьому світі уже встигли оцінити, наскільки це важливо.

Правильний із екологічної точки зору будинок – це будинок, котрий не шкодить його мешканцям й навколишньому середовищу. Такий будинок повинен бути збудований із матеріалів, котрі є природними і які виготовляються з мінімальними енергозатратами. Якщо при створені будь-якого матеріалу було витрачено багато енергії, то такий матеріал вважають неекологічним через те, що при його виготовленні було забруднено довкілля.

Левова частка шкідливого впливу на навколишнє середовище припадає на побутову діяльність людини. Саме тому так важливо не тільки зниження шкідливого впливу інтер'єру на його мешканців, але й зведення до мінімуму впливу самих жителів будинку на природу. Екологічний інтер'єр повинен бути маловідходним і ресурсозберігаючим. Сучасна будівельна індустрія пропонує великий вибір будівельних та оздоблювальних матеріалів. Найкращі, з точки зору екологічної безпеки, є, безперечно, природні матеріали. Вони не лише позитивно впливають на здоров'я людини, але ще й підлягають вторинному використанню. Неекологічними вважаються матеріали, котрі виготовлені з невідновлюваних ресурсів – сталь, бетон, залізобетон і т. п. Вони виготовляються з великими енергозатратами, зі шкодою для довкілля, важко піддаються вторинній переробці, ускладнюють створення в приміщенні благодатного мікроклімату. Полімери, деревоволокнисті плити, синтетичний лінолеум, синтетичні фарби, синтетичні плитки для облицювання, різні синтетичні добавки в бетон і розчин, синтетичний клей, утеплювачі на синтетичній основі та інші матеріали погіршують атмосферу та мікроклімат нашого житла. Можна зробити висновок, що майже всі штучно створені матеріали вважаються малоекологічними. Найбільший шкідли-

вий вплив на здоров'я людини мають фарби, що містять у собі їдкі розчинники. Вони мають неприємний запах, викликають головний біль й подразнюють слизові оболонки.

Зазвичай, інформацію про безпечність матеріалу вказують на упаковці. До найбільш шкідливих для здоров'я людини хімічних сполук можна віднести розчинники: толуол, ксилол, ацетон. Це токсичні речовини, котрі можуть подразнювати слизову оболонку очей і шкіри. Формальдегід, фенолформальдегід – канцерогенні токсичні речовини, котрі, виділяючись, подразнюють горло, бронхи, слизову оболонку очей, послаблюють імунітет. Фенол – токсична речовина, при випаровуванні якої подразнюється слизова оболонка очей, дихальних шляхів та шкіри, має мутагенні властивості й може викликати хронічні отруєння. Стирол викликає головний біль, спазми й втрату свідомості. Речовина бензол при великих дозах викликає в людському організмі тошноту й запаморочення, при тривалому впливі може стати причиною захворювання крові. Полівінілхлорид – джерело радіації. Діоксини – дуже небезпечні речовини, котрі мають здатність накопичуватись в організмі людини, послаблювати імунітет та провокувати розвиток онкологічних захворювань. Тому при виборі матеріалів для оздоблення інтер'єру слід уважно дивитися на їх хімічний склад, оскільки усі вищевказані речовини в тій чи іншій мірі входять до складу матеріалів, якими облаштоване наше житло. Найбільше їх зустрічається в дерев'яностружкових та дерев'яноволокнистих матеріалах (ДСП, ДВП, МДФ – основа ламінату, меблів, дверних полотен), в монтажній піні, у ковроліні, у лінолеумі, у пластмасах і пластиках, у миючих шпалерах тощо.

Часто на упаковці можна зустріти позначення екологічності матеріалу у вигляді букв: Е1 (зеленого кольору) – максимально екологічно чистий матеріал, підходить для дитячої кімнати, спальні, вітальні; Е2 (оранжевого кольору) – матеріал середньої екологічності. Підходить для холу, кухні, санвузла. Е3 (червоного кольору) – використовується у промислових приміщеннях, не придатний для житлових кімнат. З екологічної точки зору існує декілька видів забруднень, що мають вплив на екологію інтер'єру. До основного, хімічного, належить різні шкідливі сполуки, котрі виділяються з матеріалів чи які потрапляють з вулиці: фенол, формальдегід, ароматичні вуглеводні, меркаптани, сполуки сірки, які з часом викликають хвороби органів дихання й нервової системи, ураження серця й судин, алергічні реакції.

Матеріали, якими облаштовані житлові помешкання, мають великий вплив на людину. До найкращих, котрі сміливо можна назвати екологічними і безпечними для здоров'я людини, належать усі доступні природні матеріали: дерево (усі його породи), камінь (майже усі його різновиди, за виключенням граніту, котрий має властивість накопичувати радіацію), глина (кераміка, будь-яка продукція з неї), папір (на основі натурального дерева, рису і т. п.), тканина (з натуральних ниток та волокон). Лідируюче місце по своїй екологічній чистоті займає дерев'яний паркетта й паркетна дошка. Це найбільш натуральна підлога, котра має властивість дихати, стискатися й розтискатися. При цьому дуже ціниться наявність щілин і швів у підлозі – це знак натуральності матеріалу. Слід звернути увагу на те, яким лаком буде вкрита така підлога. Адже вибір лаку та ґрунтовок повинен теж відповідати екологічним вимогам. Відповідно, обробка повинна бути максимально натуральною. Наприклад, лак для дерева повинен бути на водній основі – воднодисперсійний лак, за своїми експлуатаційними якостями він не поступається нітроцелюлозним.

Ідеальним екологічним матеріалом в інтер'єрі слугує керамічна плитка. Вона вогнетривка, стійка, гігієнічна (на її поверхні не селяться бактерії та хвороботворні мікроорганізми). Для стін та стелі краще всього застосовувати звичайні паперові шпалери, шпалери із джуту, бамбуку, полотна, папірусу, степової трави тощо. Головною властивістю цих матеріалів є те, що вони пропускають повітря, дають можливість стінам «дихати» (це важлива умова екологічних норм). Вінілові шпалери з натуральних волокон також можна віднести до тих, що придатні для житлових приміщень. Текстильні шпалери з натуральних тканин (бавовна, шовк, віскоза) екологічні, але мають свої недоліки: потребують особливих умов – не переносять підвищеної вологості, вигорають на сонці, мають певні проблеми у догляді. Склошпалери, що складаються із соди, вапна та кварцового піску, вважають найбільш екологічними з усіх. Вони стійкі до грибка, плісняви й мікробів, що є дуже актуальним для здоров'я людини.

У сучасному урбанізованому світі велике значення має збереження природи. В дизайні інтер'єру нещодавно виник так званий екостиль. Цей стиль – одна із останніх популярних тенденцій у сучасному дизайні та уособлює в собі те, що ближче до природи: природні матеріали, форми, навіяні природою

і відсутність зайвих надмірних непотрібних елементів. Екологічний стиль в інтер'єрі створюється на основі природних матеріалів, теплій і м'якій палітрі кольорів землі, кори й піску, на основі простих комфортних меблів із дерева і грубого лляного текстилю. Предмети інтер'єру й речі з таких матеріалів не агресивні, випромінюють тепло й романтику, тому люди, котрі живуть в такому інтер'єрі, стають добрішими і врівноваженішими. Останнім часом значно зросло тяжіння дизайнерів до екологічно чистих матеріалів й до всього природного в цілому. Прихильників екостилю, або як його ще називають екотек чи біотек, називають екодизайнерами. Екологічний дизайн поступово входить у моду. Сьогодні можна знайти не лише екологічно чисті меблі, але й різні дизайнерські продукти на основі вторинної переробки. Під «екологічним» розуміється інтер'єр, котрий дозволяє його мешканцям відчути єднання з природою, відчути гармонію з навколишнім світом, відпочити від шаленого темпу міського життя. Концепція екодизайну відображає прагнення берегти усе прекрасне, що дає нам навколишній світ.

Можна зробити висновок, що рівень екологічної безпеки в сучасному інтер'єрі буде залежати лише від обізнаності людей про ті оздоблювальні матеріали, котрі вони використовують у своїх помешканнях, та бажання придбання тих чи інших екологічно чистих будівельних продуктів, оскільки коштують вони набагато дорожче синтетичних, штучних. Але не обов'язково тратити великі кошти, аби зробити своє житло екологічно чистим. Достатньо, наприклад, згадати добрі старі традиції будівництва на Закарпатті, коли основним матеріалом при зведенні стін були дерево, саман (цегла-сирець з соломою); дахи перекривалися очеретом, соломою, гонтом; стіни тинькували розчином на основі глини. Усі ці відносно нещодавно забуті матеріали уже сьогодні стають актуальними. Більшість людей закарпатського краю і не відмовлялась від цих традицій, й основна маса будинків (особливо у сільській місцевості віддалених гірських районів) надалі зводяться з вищевказаних природних екологічних матеріалів. Але у великих містах поняття екологічної безпеки хоч і важливе, але поки воно лише пріоритетно модне явище.

Хочеться вірити, що екологічне будівництво з модної тенденції у недалекому майбутньому переросте у справжній промисловий стандарт на ринку будівництва та нерухомості. За-

безпечення екологічно здорової атмосфери в домі – виключно в наших руках. Залежно від того, які матеріали для будівництва і ремонту ми використовуємо сьогодні, залежить наше здоров'я завтра.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Загальна гігієна з основами екології: Підручник / Кондратюк В. А., Сергета В. М., Бойчук Б. Р. та ін. / За ред. В. А. Кондратюка. – Тернопіль: Укрмедкнига, 2003. – 592 с.
2. http://www.art3blog.ru від 4.03.2010
3. http://marketplace.com.ua/suchasnyj-interyer.php від 28.11.2010
4. http://www.uralstroyportal.ru/articles/article1140.html від 11.01.2009
5. http://ekodim.rv.ua/?p=910 від 30.05.2010
6. http://interior.eds.co.ua/ekodizajn.php від 13.12.2010
7. http://rosdesign.com/design/ecoofdesign.htm
8. http://www.budmen.ua/site/m/articles/articles-read/237.html
9. http://mebital.com.ua/articles/details/article_eco_design

ENVIRONMENT OF MODERN MATERIALS IN INTERIOR DECORATIONS

Alex FEDOR

Annotation. *This article outlines issues related to ecological modern materials used to remodel their impact on climate and health facilities. Consider recommendations for the use of "eco-friendly" materials for decorating interiors, their chemical composition and effects on the human body. The main features of ecological identity are also taken into account as a design style interior.*

Keywords: *interior, environment, environmental security, climate.*

Objective: *Define raft materials that are safe for human health and the impact of artificial materials on the human body, describe the main features of eco-style.*

РІЗЬБЯРСТВО ЗАКАРПАТТЯ В ОЦІНЦІ РОСІЙСЬКИХ НАУКОВЦІВ ПЕРШОЇ ПОЛ. XX ст.

УДК 745.51(477.87) «19»

Михайло ХОДАНИЧ,
викладач Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна

Анотація. *Досліджується джерельна база, що пов'язана з міжвоєнним періодом XX ст. Аналізуються підходи та погляди на історію розвитку різьблення на Закарпатті російськими науковцями-емігрантами. На основі опрацьованого матеріалу зроблено узагальнюючі висновки, де вказано на об'єктиві та суб'єктивні принципи аналізу дослідників.*

Ключеві слова: *Підкарпатська Русь, різьблення, декорування, художнє дерево, композиція, техніка, орнамент, російська еміграція.*

Закарпатське різьбярство, незважаючи на свою багаторічну традицію, стало об'єктом зацікавлення науковців порівняно зовсім недавно – в 20-30 рр. XX ст., коли Підкарпатська Русь після розпаду Австро-Угорської імперії ввійшла як складова до Чехословаччини і розпочалось інтенсивне вивчення цього краю як слов'янського анклаву. За свідченням дослідників історії, «у новій слов'янській державі створилися кращі умови розвитку культури…слов'янська ідея віками зближувала культури чехів, словаків і русинів» [3; с. 349]. Фактором, який сприяв процесу вивчення культури Підкарпаття, послужило й те, що влада Чехословаччини виявляла лояльність до російських білоемігрантів, дала їм притулок, забезпечила умови проживання і наукової діяльності. Вони ж, у свою чергу, відзначили спільність власних генетичних коренів з населенням Східних Карпат. Проте, як зазначають історики О. Мазурок, І. Мандрик, закарпатська культура пережила три хвилі інтересу до неї учених із-за Карпат. Перша хвиля пов'язана з 20-50 рр. XIX ст., що «було пов'язано з розвитком в Росії слов'янофільства, і, як наслідок цього, – зростанням інтересу до історії і культури слов'янських народів» [1; с.12]. Друга хвиля інтересу вчених Росії до Закарпаття припадає на 2 пол. XIX – початок XX ст., коли писалися наукові розвідки, в яких «пору-

шувалися відносно вузькі питання, проте всебічно розкривалися» [1; с.12]. Третя хвиля дослідницького інтересу російських вчених до Закарпаття припадає на 20-30 рр. XX ст. Значна частина цих авторів опинилася в еміграції внаслідок жовтневого перевороту в Росії. До цієї групи належать С. Маковський, В. Саханєв, Є. Недзельський, О. Петров, О. Богатирьов [1; с.13].

Коло інтересів учених першої і другої хвилі стосувалося в основному історіографії та історії Закарпаття (В. Францев, І. Срезневський, Е. Перфецький, В. Вернадський.), усної народнопоетичної творчості (І. Срезневський, Г. Де Воллан). І тільки вчені третьої хвилі звертають увагу на культуру Закарпаття комплексно, у тому числі і на образотворче та декоративно-прикладне мистецтво, зокрема і різьбярство [1].

Так, завдяки системному дослідженню тогочасного професійного малярства О. Ізворін (Є. Недзельський) ввів терміни «руські художники», «руська штука», які вже у радянський час були трансформовані у загальновизнаний термін «закарпатська школа живопису».

Об'єктом дослідження у цій статті є дві ґрунтовні праці В. Саханєва «Різьба по дереву в Карпатській Русі», «Карпаторуський народний орнамент», а також розвідка С. Маковського «Народне мистецтво Підкарпатської Русі» з огляду їх оцінки дерев'яного різьбярства на Закарпатті.

Сергій Костянтинович Маковський (1877-1962) народився в Санкт-Петербурзі, був відомим художником і мистецтвознавцем, який опинився в еміграції внаслідок жовтневого перевороту. Проживає в Празі з 1920 р., згодом виїжджає у Париж. У празький період виявляє інтерес до народного мистецтва закарпатських русинів. З його ініціативи 1924 р. у Празі організована перша виставка русинського мистецтва «Мистецтво і народ Підкарпатської Русі». У процесі підготовки до цієї виставки написав працю «Народне мистецтво Підкарпатської Русі» (видано чеською, французькою та англійською мовами) [1; с. 518].

Всеволод Васильович Саханєв (1885-1940) народився 20 квітня 1885 року в Євпаторії. Закінчив історико-філософський факультет Петербурзького університету. З 1924 року і до кінця своїх днів живе у Празі, де стає (1925-1940) магістром і доцентом «Російського народного університету» (Вчені Росії про Закарпаття, с. 510) Як історик мистецтва та педагог,

інтенсивно вивчає історію та етнографію підкарпатських русинів, публікує в 1932 р. на основі польових досліджень статтю «Різьба по дереву в Карпатській Русі» (Центральная Европа. – Прага, 1932) [1; с. 518].

Отже, названі вище праці С. Маковського та В. Саханєва стали основою дослідження різьбярства на Закарпатті.

Звернемося до їх огляду.

Основна думка обох авторів:

1) культура русинів-українців Закарпаття малодосліджена, проте зрозуміло, що це крайня південно-західна гілка східнослов'янського походження;

2) різьба по дереву на Закарпатті – тільки залишки могутнього раніше явища народної культури, що збереглося перш за все в сакральному мистецтві;

3) закарпатська різьба не має такого могутнього автохтонного кореня, як різьба Гуцульщини;

4) вона перебуває під культурним впливом ідентичних явищ з півдня та заходу, а також з боку Гуцульщини, тому неоднорідна – на різних територіях переважають різні техніки виконання, різні стильові вияви.

В. Саханєв, зокрема, зазначає: *«Про Карпатську Русь склалася думка як про класичний край різьби, і ніби всі умови дійсно б мали відповідати цьому. Але допитливий турист здивується, коли в повсякденному вжитку не знайде нічого, крім ринкових, часто фабричних виробів»*. «Хижа» бідного представника народу майже порожня: стіл, одна-дві лавки і яка-небудь поличка для речей. У порівняно заможнішого селянина до перерахованих речей може додатися парадний «мисник», а також кілька стільців та фабричний буфет для цінніших речей. Стіни прикрашені олеографіями ікон та кількома фабричними тарілками. Хоча далі автор визнає, що *«і в домашньому побуті ще подекуди можна знайти хороші різьблені предмети місцевого виготовлення. Щоправда, вони тепер не є в прямому розумінні вжитковими і знайти їх не так легко. Але все ж вони існують і свідчать про недавнє багатство різних предметів і в побуті»* [5; с. 355].

Невелику кількість прикрашених різьбою речей у побуті русина-українця Закарпаття В. Саханєв пов'язує з результатом тяжкого життя та економічного занепаду краю. Але при цьому зазначає, що порівняно недавно все ще було інакше,

про що свідчать, насамперед, карпаторуські церкви: «*Відомо, що церкви в Карпатській Русі створювались виключно трудами і поданням самих прихожан … благочестивою справою було не купляти необхідні речі, а виготовити їх власними руками*» [5; с. 354-355].

Дослідник має на увазі дерев'яні напрестольні хрести, великі та малі виносні підсвічники, панікадила, утвар - таку як потири, дискоси, ємкості для води. Щодо їх виконання зазначає: «*У манері різьби відчувається досвідчена рука і давня культура майстерності*» [5; с. 355].

Звертаючи увагу на предмети церковного вжитку, дослідник зупиняється в першу чергу на іконостасах. Зазначаючи, що церковне будівництво набуло особливого розвитку у часи заснування церковної унії (кін. XVII – поч. XVIII), коли найбільш поширеним стає стиль бароко (чим давніший іконостас, тим «*бідніші його розводи і грубіші грою світла і тіні*»). Але іконостаси, які датовані ближче до середини XVIII ст., вирізняються більш характерним рисунком, це майже завжди багаті рослинні мотиви з захованими в них традиційними виноградними гронами. Різьба, на думку дослідника, приваблює увагу точністю та досконалістю виконання, рисунок елементів різьби – багатством фантазії та особливою декоративністю й пишністю. Особливу увагу привертають царські ворота. В. Саханєв зазначає, що домінуючим на них є мотив виноградної лози з гронами та шістьма медальйонами, зрідка з'являється мотив «дерева Єсея».

Звертає увагу Саханєв і на панікадила з дерева, які на той час хоч ще знаходяться у вжитку, але інтенсивно витісняються металевими аналогами. Типово - це ряд підсвічників, закріплених довкола центрального ядра, які є бароковим завитком з волютою на завершенні. В.Саханєв знаходить також панікадила з елементами, що нагадують фантастичних птахів та тварин. Таким чином, панікадила є одним із свідчень звертання місцевих закарпатських майстрів до пластичного різьбярства.

Під час наших польових досліджень, проведених у 2005-2010 рр. у дерев'яних церквах Воловецького, Міжгірського районів нами було виявлено подібні панікадила в храмі св. Миколая Чудотворця с. Ізки, частину яких знято з користування, і вони зберігаються у церковних дзвіницях (церква с. Негровець Міжгірського району).

Як зазначає дослідник, «*більше місця для фантазії художнику надає виготовлення великих виносних підсвічників*» [5; с. 357]. У їх основі традиційна вертикальна балясина на ніжці чи підставці, зверху увінчана вертикальним плоским диском з мальованими іконами та гніздами для свічок. Весь підсвічник зазвичай декорований різьбленням у стилі бароко, з застосуванням мотивів виноградної лози, волют. В. Саханєв відзначає і прикрашення престолу, виробництво потирів, цікавих своєю нетрадиційною формою, що скоріше нагадує кубок, який розширюється доверху і не відрізняється пишним декором.

Більш художньо довершеними, за свідченням В. Саханєва, видаються дерев'яні напрестольні хрести, колекція яких зберігається в етнографічному музеї Праги. Автор вважає, що серед різьблених церковних предметів вони якнайбільше давали можливість майстру проявити власний художній смак у декорі (це виявилося у використанні чисто народних декоративних мотивів «ялиночки», «городчатої лінії» (насічка, драбинка – ав.) тощо), оскільки, на думку дослідника, при виконанні інших речей майстра зв'язувала традиція, завдання та майже обов'язкова вимога дотримуватися стилю бароко. Дослідник зазначив, що, на жаль, дерев'яних предметів домашнього вжитку залишилося зовсім мало, а в добре проілюстрованій виданій перед цим книзі С.Маковського зображено багато предметів з дерева, однак важко спиратися на ці малюнки, оскільки багато з них предмети не з Карпатської Русі, а з Галичини. Хоча автор і не заперечує, що цікаві мотиви, такі як «палички», «ялинки», «городчаті лінії», концентричні та ексцентричні кружальця, притаманні й етнічним групам по обидва боки Карпат.

У поле зацікавлень дослідника потрапляє орнаментика на столах та скринях, які він знаходить на горищах: боки цих виробів «*усуціль покриті орнаментом із кіл з уписаними в них зірками з шістьма променями. Одне коло від іншого відділене двома хрестами, розміщеними один над одним, що складаються з п'яти малих ромбиків*» [5; с. 362]. Автор відзначає, що всі скрині мають одні й ті ж самі елементи орнаментації – кола, вписані в них шестипроменеві зірки, хрести та городчаті лінії. Додамо від себе, що в різьбі, очевидно, збережено символи найдавніших язичницьких вірувань, пов'язані з сонцем,

природою, а також доповнено їх оберегом християнської доби – хрестом.

В. Саханєв робить висновок, що основним мотивом карпаторуського орнаменту є коло або диск. Це доводять типові орнаменти на скринях, різноманітному посуді, у вишивці. Оскільки в вишивці ромб чи квадрат заміняють коло, «*таким чином, мотив сонячної символіки виступає основним для карпаторуського орнаменту…*»[5; с. 362]. Далі робиться правильний висновок, що доповнює узагальнення: «*Додаткові орнаментальні мотиви, як–от городчата лінія, також сягають давньоруських та загальнослов'янських особливостей народного мистецтва, що дозволяє стверджувати про древність елементів карпаторуського орнаменту.*» [5; с. 362].

Сергій Маковський 1924 р. у Празі організовує виставку «Мистецтво і народ Підкарпатської Русі», чим започатковує наукове вивчення мистецтва Закарпаття. У процесі підготовки цієї виставки пише дослідження «Народне мистецтво Підкорпатської Русі», яке одразу видається чеською, французькою та англійською мовами [1; с. 518]. У процесі збору експонатів для виставки С. К. Маковський ознайомився з «підкарпатським художнім фольклором» від Нової Стужиці (крайньої північно-західної точки Верховини) до головного села Гуцульщини - Ясіня. Свою увагу він звертає на те, що підпадає під визначення «народне мистецтво», і його мета – зібрати музейний матеріал для подальшого систематичного вивчення [2; с. 363], як для популяризації кращих зразків народного мистецтва, так і викликати інтерес у широких колах до народу, що проніс через століття гноблення «традицію своїх узорів і побутових навичок». С. К. Маковський зауважує, що цивілізаційні процеси згубно впливають на народні традиції, які склалися в краї; що краса народного мистецтва приваблива закладеним у нього народним духом, спадкоємністю праці безлічі майстрів, яка передається з покоління в покоління з незапам'ятних часів. І припускає: «Відкриття» підкарпатського села може дещо вплинути на сучасне «декораторство» [2; с. 384]. Він звертає увагу на те, що народне мистецтво, слідуючи традиції, дає майстру можливість якоюсь мірою імпровізувати і тим самим проявити власну творчість: «*Сільський ремісник, всоте і втисячне повторюючи предмет, у якійсь мірі імпровізує як істинний художник. … постійно відчувається жива фантазія творця*» [2; с. 384].

Дослідник відзначає технічну міцність, відповідність форми матеріалу, доцільність як взаємопов'язані якості в предметах народного мистецтва, а також відшліфований смак відповідно до народних традицій: «*Народне мистецтво - це майже завжди урок гарного смаку. Форми його відповідають життєвому сенсу. Нічого – на показ, для зовнішнього ефекту, для зайвості ...мистецтво села тяжіє до співрозмірності та скромності*» [2; с. 386].

Дослідник першим у науці виводить гіпотезу про те, що коріння «руського стилю» Підкарпаття сягає загального, спільного для всіх слов'янських народів ґрунту... але «*питання про древнє походження – занадто складне, та при теперішньому стані художньої етнографії, навряд чи може бути розв'язане*».

Дослідник у плані народного мистецтва виділяє наступні райони Закарпаття: ***верховинський***, що складається з бойківського та лемківського, ***лишаківський*** та ***гуцульський***, які відрізняються особливо помітними розбіжностями в типах вишивки. Зауважує на тому, що Верховина – край бідний, район долини річки Тур'ї заможніший, і це відображається на домашніх промислах: «... *не так давно вся місцевість (долина річки Тур'ї) славилася ткацтвом та дерев'яною різьбою. Пам'ять про вправних різьбарів жива й понині, і варто обійти хати, одну за другою, як я це і зробив на шляху від Ворочева в Сваляву, щоб побачити скрині, з невигадливим, але справжнім орнаментом*». З півдня, як зазначає дослідник, підходять райони з польсько-словацькими та «нео-мадярськими» впливами, які майже витруїли першооснови автентичного декоративно-прикладного мистецтва.

У мараморських долинах, де етнічною групою виступають «лишаки» (Тячівщина, Хустщина), різьба по дереву відрізняється від гуцульської, тут відчутний румунський вплив.

На Гуцульщині досліднику найбільш цікавими, після вишивки, видається різьблення, але «*в даний час і тут різьблення – це скоріше переказ минулого, ніж живе ремесло, і доводиться важко відшуковувати по дідівських обійстях фляги, ложки, маслянки, прялки з різьбленим та випаленим орнаментом. І разом з тим традиція ще не померла, можна ще знайти вправних різьбярів та випалювальників по дереву, та й форми предметів доводять благородність традиції.*» [2; с. 393].

Дослідженню дерев'яних церков автор не надає важливого значення, обґрунтовуючи це тим, що «*їх декоративність є в*

значній мірі вторинним явищем, менш пов'язаним з етнографією регіону» [2; с. 394].

На думку С.Маковського, дерев'яна різьба – давнє народне ремесло гуцулів. Учений згадує напрестольний хрест із збірки доктора В. Залозецького, який зібрав підкарпатські церковні старожитності для музею «Просвіти» в Ужгороді. Особливо виділяє напрестольний хрест (1872 р.) із с. Ясеня: *«…Відчуття, з яким різьбяр виконав стилеве завдання, винятковий смак, віднайдений ним у спрощенні деталей оригіналу, викликають захват»* [2; с. 395]. Дослідник виводить основні народні мотиви декорування, такі як «нарізки» або «рубчики», «кривульки», «клини», «колоски», «зубчики».

Особливою заслугою С. Маковського є те, що він вводить у контекст наукового дослідження творчість окремих майстрів-різьбярів. Так, називає майстра Юрія Михальчука, на прізвисько Чуперек, спеціальністю якого було виготовлення баклажок різного об'єму, простих і подвійних, прикрашених різьбою простого декоративного мотиву: смужка пряма та з півкругів на різних предметах у різній послідовності та кількості. Згадує Івана Маркульчека з околиці с. Ясіня, на прізвисько Чекерес, який займався виготовленням дерев'яного посуду, прикрашеного випаленим орнаментом. Учений вважає, що ще недавно такий посуд мав попит, і найдовше затрималася традиція його виготовлення в Косівській Поляні [2; с. 399]. Згадує відому і в наш час сім'ю Шкрібляків та їх послідовників. Ці люди зуміли максимально використати донесену з віків прадавню традицію декорування дерева. Таке мистецтво стало новим, але гармонійно вписалося і прижилося в місцеву культуру. С Маковський називає стиль «учених» майстрів Шкрібляків нео-ренесансним.

Отже, дослідження С. Маковського і В. Саханєва були першими науковими розвідками, у яких зроблено опис та характеристику різьбярства Закарпаття, здійснено спробу систематизації за художньо-стильовими особливостями, навіть за індивідуальними ознаками майстрів у ретроспективному та компаративному (зіставно-порівняльному) ракурсах. Обидва дослідники визнають високий прагматизм та утилітарність виробів з дерева та різьби по ньому в західній та центрально-південній частині Закарпаття, вплив на неї культури словаків, угорців, румунів. Учені виокремлюють як високого рівня автентичне явище дерев'яну різьбу гуцулів, яка найбільше збереглася і переживає добу ренесансу в творчості освічених майстрів.

ЛІТЕРАТУРА
1. Вчені Росії про Закарпаття: Із карпатознавчої спадщини/ Упор., передмова О. С. Мазурка та І. О. Мандрика. – Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2009. – 520 с.
2. Маковский С. К. Народное искусство Подкарпатской Руси/ Вчені Росії про Закарпаття: Із карпатознавчої спадщини/ Упор., передмова О. С. Мазурка та І. О. Мандрика. – Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2009. – С. 383-504.
3. Нариси історії Закарпаття. Т.ІІ (1918-1945)/ І.М.Гранчак та ін. – Ужгород: Закарпаття, 1995. – 663 с.
4. Саханев В. В. Карпаторусский народный орнамент/ Вчені Росії про Закарпаття: Із карпатознавчої спадщини/ Упор., передмова О. С.Мазурка та І.О. Мандрика. – Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2009. – С. 364 – 371.
5. Саханев В. В. Резьба по дереву в Карпатской Руси / Вчені Росії про Закарпаття: Із карпатознавчої спадщини/ Упор., передмова О. С.Мазурка та І. О. Мандрика. – Ужгород: КП «Ужгородська міська друкарня», 2009. – С. 354-363.

CARVING TRANSCARPATHIA. RUSSIAN SCIENTISTS ASSESSING OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Michael HODANYCH,
lecturer of Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine

Annotation*. The source base, which is associated with the interwar period of the twentieth century, is investigated in this article. Approaches and views on the history of carving of Russian emigrant scientists in Transcarpathia are analyzed. Based on the processed material generalizing findings were made and indicated on the lens and the subjective principles of researchers' analysis.*

Keywords: *Subcarpathian Rus, carving, decorating, woodwork, composition, technique, ornamentation, Russian emigration.*

ПЕЧАТКИ ТА ГЕРБИ РОДИНИ ДРУГЕТІВ

УДК 736.3(439)«13/16»

Іван МІСЬКОВ,
кандидат історичних наук, викладач ЗХІ
Ужгород, Україна

Анотація. *У статті розглядається використання символічних фігур у сфрагістиці та геральдиці, зокрема, на прикладі родового герба та печаток знакової дворянської родини Другетів (XIV-XVII ст.) в Угорщині. Ймовірно, що вихідці із Франції – Другети з Італії принесли власний герб в Угорське королівство.*

Ключові слова: *печатка, герб, геральдика, дворяни, символ, сфрагістика, фігура.*

З точки зору семіотики будь-який символ мав велике значення для прочитання важливої інформації про особу чи групи осіб, їхнє походження, родинні зв'язки з іншими особами, маєтки або ж означення певних корпорацій, цехів чи інших спільнот, які брали активну участь у політичному, соціально-економічному житті середньовіччя. Саме герби були створені на основі сфрагістичного матеріалу – печаток чи, точніше, відтисків печаток [1], котрі стали пізніше взірцем середньовічних гербів, але не завжди. У середньовіччі інколи правитель міг мати одну печатку та інший герб, зображення на яких були зовсім різними.

У сучасній Україні розпочався процес непідробної зацікавленості до своєї минувшини, особливо до середньовічної історії, сфрагістики, геральдики та інших допоміжних історичних дисциплін. Свідчення тому видання різного масштабу публікацій про символи, печатки та герби населених пунктів України та її окремих регіонів [2]. Але, на жаль, дворянська сфрагістика та геральдика у цих виданнях відсутня. Не будемо забувати й про те, що дуже багато населених пунктів належало дворянським родинам. У комітатах Угорського королівства – Берег, Мараморош, Угоча, Унг села, міські поселення належали дворянам. Серед них Другети, Розгоні, Паловці, Гуняді, Перені, Нодьмігалі, Добо, Корятовичі, Драгфі, Матучиняки, Баторі, Тарпоі, Амодеі, Петуньо, Бокша, Заполяі, Цудар, Каллоі та інші.

Дворянська родина Другетів у свій час відіграла ключове значення в історії комітату Унг, володіння якого довгий час належали саме їй (протягом XIV-XVII сторіч). Саме сім'я Другетів стала об'єктом вивчення багатьох дослідників [3], проте узагальнюючої праці про них не видано, оскільки розпорошені документи про їхню діяльність зберігаються в архівах Словаччини, Угорщини та України. На сьогодні заслуговує на увагу професійна історична розвідка про початковий період діяльності родини Другетів, опублікована на сторінках періодики науковцем-дослідником М. Федаком [4]. Саме в перших статтях М. Федак подає цікавий ілюстративний матеріал про герб і печатки родини Другетів. Також заслуговує на увагу монографія словацького теолога Стефана Ленчіча про родину Другетів із Гуменного [5] та Адріана Джугана про маєток Другетів [6].

Автор даної статті поставив перед собою завдання подати сфрагістичний та гербовий матеріал, належний до родини Другетів.

Адріан Джуган у своїй статті подає символічне зображення відтисків печатей Філіпа I Другета 1318 року, Вільяма I Другета 1337 р., Ніколо I Другета де Гереня XIV ст. [7: 295, 297, 299]. У полі круглої печатки Філіппа I Другета (Рис.1) зображено шестилисник, всередині якого готичний гербовий щит, розділений поясом з трьома пряжками, у верхній частині якого три птахи повернуті вправо, а у нижній частині поля – три птахи: зверху два, а з низу один, також повернуті вправо. Навколо шестилистника легенда: **+S** (igillum) **MAGISTRI PHILIPI. COMITIS.DE.SIPS.**(Печатка магістра Філіпа ішпана зі Спіша). У полі інших двох круглих печатках (Рис. 2) Віл'яма I Другета у чотирьохлистнику готичний гербовий щит, розділений поясом з трьома пряжками, у нижній частиня якого три птахи, а над щитом з відкритим забралом графський шолом, над яким ангел. Навколо чотирьохлистника легенда: **+S** (igillum). **D**(omi)**N**(i). (Dru)**GETT.PALATINI.REGNI.HVNGARI**(a) **E.ET IVDICIS CVMANORVM** (Печатка господара Другета палатина Угорського королівства, судді куманів). У полі третьої круглої печатки (Рис. 3) готичний гербовий щит, розділений поясом з трьома пряжками, у верхній частині якого чотири дрозди, повернуті вправо, а знизу три дрозди: зверху два, а знизу один, також повернуті вправо. Над щитом закритий шолом з двома рогами, всередині яких пряжка. Герб підтримують два леви, готові до нападу. Легенда печатки: **+S** (igillum)**. CO**(m)**IT IS.**

NICOLAI.IVDIC(is)**.CVRIAE.DOMI**(ni)**.REGIS** (Печатка графа Миколи, королівського судді).

Стефан Ленчіш у свій монографії про родину Другетів з Гуменного (нині м.Гуменне, Словаччина), спираючись на попередні дослідження, вказує на герби дворянських родин Друга де Мерлото (помер 1339 р.) та Ніколо Мерлото (помер1358 р.) з надгробків у костьолі Св. Клари в Неаполі: щит розділений пряжками на три поля, у верхньому – справа менший щит з турнірним комірцем, всередині якого геральдичні лілії (символізуючих молодшу гілку), (подібних на гербах угорських королів Карла Великого та його сина Людовіка Великого), за малим щитом три птахи, у середньому полі – два, у нижньому – три, тобто всього разом вісім птахів з обрізаними ніжками. Єдина відмінність, що у гербі Ніколо Мерлото пташки мають гостріші дзьоб та крила [8: 9-14].

Окрему частину з герба Другетів – у виді барельєфа – висічені на кам'яній плиті чотири дрозди (Рис.4), ми бачимо над головним входом в Ужгородський замок (Унгвар), який відомий із 1499 року [9, 386].

У фондах Держархіву Закарпатської області нами було виявлено наступні документи, які стосуються дворянської родини Другетів.

Документ 1: Фонд 4. Наджупан Ужанской жупы, г. Ужгород. – Опис 11. – Справа 6. Письмо наджупана Другета Георгия жупному ведомству о высылке жупного агента на тайные переговоры. 1610-1611 [10, 2].

На другому аркуші документа (Рис. 5):

1. Воскова печать, покрита папером.
2. Форма овальна, щит ренесансний, німецький.
3. Висота – 2,5 см, ширина – 2 см.
4. У полі печаті зображення гербового щита, посередині якого пояс із трьома пряжками. У верхній частині герба чотири птахи, повернуті вправо, а в нижній частині поля – три птахи. Над щитом графський шолом із опущеним забралом. На шоломі розташована графська відкрита корона. З корони виходить клейнод (шоломова емблема) у формі двох орлиних крил. На правому крилі зображені у два ряди птахи, у верхньому ряді їх чотири, у нижньому – три. На лівому крилі посередині – пояс із пряжками.
5. Легенда першопочатково не читається, але у порівнянні з іншими ілюстраціями печаток того часу на овалі читаємо

надпис: GEORGIVS DRUCET DE HOMONNA COMES COMITATVS VNG – Георгій Другет де Гомонна граф (ішпан) комітату Унг.

Документ 2: Фонд 4. Наджупан Ужанской жупы, г. Ужгород. – Опис 2. – Справа 308. Прошение помещика с. Гомонна Другета Валентина о выкупе из турецкого плена дворянина Раковцы Яноша (1613 р.) [11, 2].

На другому аркуші документа:

1. Воскова печать, покрита папером.
2. Форма овальна, італійський щит герба.
3. Висота – 1,8 см, ширина – 1,5 см.
4. У полі печаті зображення старовинного герба Другетів, у полі щита посередині пояс із трьома пряжками, у верхній частині чотири мерлети, повернуті вправо, а в нижній частині поля – три. Із графського шолому виходять дві накидки (намет).
5. Легенда персневої печатки нерозбірлива.

Документ 3: Фонд 151. Правление Мукачевской греко-католической епархии. Г.Ужгород. – Опис 25. – Справа 65. Образцы гербов дворянских семей. 1.6.1636 – 23.31664 [14, 1]: на першому аркуші документа: зверху надпис: Nomina Sodalivm Externorvm, а під ним: Comes Joannes Druget De Homonna Die 1. Junii anno 1636 +, а ще нижче: Comes Georgius Druget de Homonna Die 21. Aprilis anno 1642 + з власноручними підписами. Нижче розташований зелений вінок з червоних, білих і голубих квітів, всередині якого знаходиться герб (Рис.6). Щит німецький (ренесансний). За Альфредом Знамйеровським – XVI і XVII ст. використовували таку форму щита [15, 60], подібного до родинного герба Другетів (1628 р.) зображеного на кахлі із церкви Св.Юрія, нині руїни на території Ужгородського замку [16, 18]. Опис герба наступний. У червленому (червоному) полі щита посередині золотий пояс із трьома золотими пряжками. У верхній частині поля чотири чорних дрозди, повернуті вправо, а в нижній частині поля на зеленій основі – три чорних дрозди. Герб обрамляє срібний шолом із опущеним забралом. На шоломі розташована семикутна графська відкрита корона. З корони виходить клейнод у формі двох чорних орлиних крил, кожне з яких має золоте поле із зеленим поясом і трьома золотими пряжками, чотири чорних дрозди над поясом, а три під ним. Із срібного графського шолому виходять дві накидки (намет): права – золото-синього, а ліва – срібно-червоного кольорів. Тинктура даного герба (Рис. 10) по-

дана як ілюстративний матеріал у науковому журналі Турул [17, 41-44].

Документ 4: Фонд 10. Наджупан Бережской жупы. 1342-1800. – Опис 1. – Справа 78. Письмо Ужанского наджупана об ускорении организации дворянской кавалерии в связи с подготовкой турков к нападению. 25 мая 1638 г. [12, 2].

На другому аркуші документа:

1.Воскова печать, покрита папером (Рис.7).

2. Форма овальна, щит герба – італійський.

3. Висота – 2,8 см, ширина – 2,4 см.

4. У полі печаті зображення гербового щита (іспанський), у полі якого пояс із п'ятьма пряжками. У верхній частині поля чотири дрозди повернуті вправо, а в нижній частині – три. Над щитом графський шолом із опущеним забралом. На шоломі розташована відкрита графська корона. З корони виходить клейнод у формі двох орлиних крил, чотири дрозди під поясом, а під ним три. Із графського шолома виходять дві накидки (намет).

5. Ширина ободка легенди – 0,5 см. Сама легенда читається важко, проте текстом ми можемо скористатися з третього додатку книги К.Вагнера (Рис.9) про найвідоміші роди Угорщини [13, III, 55]:

перший ряд: **+** comes ioannes Drvgeth de Homonna ivdex curiæ regiae perpetus de Vng ac. ZENPLIN · COTTVM · SVP – граф Іоанн Другет де Гомонна суддя королівської курії, спадковий головний ішпан комітатів Унг і Земплін;

другий ряд: **+** comes · sac. caes. regiae Mattis part. regni · HVNG. SVVPPR · Generalis. Nec non consi Et. came – ішпан священного імперського короля Матвія і частини королівства Гунгарії (Угорщини), верховний генерал, а також канцлер і камергер.

Документ 5: Фонд 4. Наджупан Ужанской жупы, г. Ужгород. – Опис 15. – Справа 117. Письмо графа Другета Георгия из крепости Унгвар жупному ведомству об отправке посла с ответом (1658 р.) [18, 1].

На другому аркуші документа:

1. Воскова печать, покрита папером (Рис.9).

2. Форма овальна, щит герба – французький.

3. Висота – 3 см, ширина – 2,8 см.

4. У полі печаті зображення гербового щита (іспанський), в полі якого пояс з п'ятьма пряжками. У верхній частині поля

чотири дрозди повернуті вправо, а в нижній на основі – три. Із графського шолому виходять дві накидки (намет).

5. Легенда нерозбірлива: Comes Georgius ..... Ung.

Щодо опису герба Другетів у XIV ст., то він наступний: щит овальний, італійський. У червленому (червоному) полі зелений пояс з трьома золотими пряжками, у верхньому полі чотири дрозди, у нижьому полі – три дрозди [19, 405]. Птахи, присутні в гербі Другетів XIV ст., іменуються мерлетами (merlettes) і вони бувають різних кольорів. У птахів відсутні лапки, а дуже часто і дзьоб. У птахів герба Другетів відсутні тільки лапки. Декотрі автори у геральдиці помилково їх приймають за шпаків. Пояснення мерлетів у різних авторів ми знаходимо різноманітні точки зору. Так, наприклад А.Лакієр стверджує, що качки зображаються у профіль (canettes), а без дзьоба і ніг називаються merlettes [20, 42], натомість Ю. Арсєньєв вважає, що мерлети, які особливо зустрічаються у французьких гербах є маленькими та обрубаними (полишені дзьоба та ніг), але качкоподібні птахи, котрі не слід змішувати з орликами [21, 231]. Більш точне визначення мерлети дає В. Похльобкін: «Мерлети (фр. merlettes) – пристосовані у західноєвропейській геральдиці, особливо у французькій, профільне зображення пташок з відрубаними дзьобами та лапками, які нагадують в такому вигляді не то «качечок», не то «ластівок», без хвоста (поворот вправо).

Їх ввели хрестоносці, розміщуючи на своїх щитах декілька таких зображень маленьких пташок з метою натякнути, що вони, подібно перелітним птахам, подорожують по світу і бездомні, нещасні. Відсутність у мерлет дзьоба та лапок повинні було служити натяком на важкі рани та каліцтва, які очікували лицаря (найстрашніші рани в ті часи – це втрата кінцівок та пошкодження обличчя, черепні поранення).

Символізуючи при допомозі мерлет свою участь у хрестових походах, лицарство XII–XIII ст. залишило таким чином у своїх гербах точне, документальне підтвердження цього факту для нащадків, тому що після завершення Хрестових походів мерлети в гербах пізнього дворянства більше не вживались» [22, 249].

Архівіст і палеограф М. Пастуро вважає мерлет – дроздицями, фігурами невеликої величини, яка зображають стилізовану птаху збоку без лап і дзьоба (з XV ст.) червоного кольору [23: 122, 128]. Стівен Слейтер притримується іншої думки:

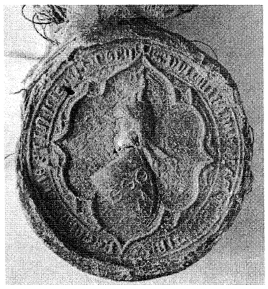
«Різноманітність інших птахів – реальних, причудливих і фантастичних – населяють геральдичний звіринець, а саме ластівка, чи «merletten». Ластівка, створіння подібне стрижу, при зображенні в геральдиці не має ні лапок, ні дзьоба, оскільки середньовічні автори вважали, що вона ніколи не приземляється. Про таких птиць говорили хрестоносці, котрі бачили їх у Святій Землі. Ластівка часто дарувалась у якості геральдичної фігури молодшим синам англійської знаті, як нагадування про те, що «необхідно вірити крилам доброчеснот і достоїнства, а не своїм ногам, при тому, що у них немає своєї землі, на якій можна стояти» [24, 88].

Іншої думки англійський дослідник С.Фрайер. Він вважає: «Герольди раннього середньовіччя мали зазвичай наділяти гербами як королівства, так і окремих осіб Британії за часів, котрі передували її завоюванню норманами. Ті шість марлетт (martlet), котрі виявляються неодмінною деталлю герба південно-сакського королівства – це дивовижні пташки. У них немає ніг, і вважається, що вони постійно знаходяться у польоті, наповненім веселощами та радістю, і в силу цієї обставини можуть бути подібними до жайворонків. Часто марлетки виявляються складовим елементом громадянської геральдики графства Сассекс, і тут вважається, вони мають відношення не до саксів або жайворонків, а до герба, що належить норманському роду Арундл. На це недвозначно натякає гра слів, побудована на тому, що слово hirondelle «ластівка» [27, 17].

Незважаючи на різнобіжність авторів і трактування ними мерлет, саме останні доводять походження дворянської родини Другетів із Франції, а не з Італії [5, 9-11; 25, 169; 26, 293], оскільки геральдичні фігури (мерлети) притаманні французькому дворянству. У нас немає достовірних відомостей, коли саме можновладці пожалували герб Другетам чи близьких до них дворянських родин у Франції чи Італії, з яким вони опинились в Угорському королівстві, перебуваючи на службі в Анжуйської династії. Саме мерлети як геральдичні фігури простежуються на печатях Філіпа І Другета, Вільяма І Другета, Ніколо І Другета де Гереня та наступних представників цієї дворянської родини аж до кінця XVII століття.

ІЛЮСТРАЦІЇ:

1


2

3

4

5

6

7

8

9

1. Відтиск печатки Філіпа І Другета 1318 р.
2. Два відтиска печатки Віл'яма І Другета 1337 р.
3. Відтиск печатки Ніколо І Другета де Гереня. XIV ст.
4. Частина герба родини Другетів в Ужгородському замку.
5. Печатка Георгія Другета де Гомонна 1610 р.
6. Печатка Іоанна Другета де Гомонна на документі 1638 р.
7. Печатка графа Георгія Другета на документі 1658 р.
8. Герб родини Другетів з книги К. Вагнера про знатні родини Угорщини
9. Тинктура герба родини Другетів

ЛІТЕРАТУРА

1. *Кобрин В. Б.* и др. Вспомогательные исторические дисциплины: Учеб. пособие для студентов ист. фак. пед. ин-тов / В. Б. Кобрин, Г. А. Леонтьева, П. А. Шорин; Под ред. В. Г. Тюкавина. – М.: Посвещение, 1984. – 208 с.; Мельцин М. О. Вспомогательные исторические дисциплины: учеб. пособие/ М. О. Мельцин. – СПб.: Петербургский институт печати, 2006. – 368 с.: ил.
2. *Гречило А.* Українська міська геральдика. – Київ – Львів, 1998. – 191 с.; Гречило А., Савчук Ю., Сварник І. Герби міст України (XIV-І пол. XX ст.). – Київ: Брама, 2001. – 400 с.; Куликовський В., Мариконь Б. Печатки, герби міст і сіл Закарпаття. – Ужгород, 2010. – 112 с.; іл.; Мариконь Б., Ньорба В. Геральдика Закарпаття. Герби і печатки міст, сіл та селищ. – Ужгород: «Краєвиди Карпат», 2010. – 96 с.; Професор Штернберг Яків Ісакович. Бібліографічний покажчик. – Ужгород: Патент, 1994. – С. 57-78; Філіппов О. Під плащем Святого Мартіна // Новини Мукачева. – 1994. – 12, 19 травня. – № 20-21. – С. 4; Філіппов О. Історична символіка поселень Мукачівського району. – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2012. – 88 с.: іл.; Філіппов О., Федак М. До питання про геральдику міста // Старий Замок. – 1998. – 13 серпня.. – № 50-51 (54-55) – С.12;
3. Wagner K. Collectanea genealogico-historica illustrium Hungariae familiarum, que jam interciderunt. – Decas III.– Posoni, Pestini, et Lipsiae, 1802. – Pag. 33- 55; Szirmay A. Notitia topographica, politica inclyti comitatus Zempléniensis. – Bvdae, 1803. – 486 p., Його ж Notitia historica comitatvs Zempléniensis. – Bvdae, 1804. – 381 p.; Nagy I. Magyarország csaladi czimerekkel es nemzékrendi táblákkal. – III köt. – Pest: Pest: Nyomatott Beimel J. és Kozma Vazulnál, 1858. – 420 old.; Hampel J. A Dugethek őseiről. – I.// Századok. – X füz. – Budapest, 1881.– Old. 133-145., Його ж A Dugethek őseiről. – II.// Századok. – X füz. – Budapest, 1881.– Old. 207-213; Ungvár es Ungvármegye. – Budapest: A vármegyei szociográfiak kiadóhivatala, 1940. – 238 old.; Antal M. A Magyarországi Drugeth-család. – Ungvárott, 1943. – 23 old.; Uličný F. Deiny osidelnia Užskej župy. – Presov, 1995 – 352 s., Його ж Deiny osidelnia Zemplinskej župy. – Michalovce, 2001 – 760 s.; Токар М. Розвиток Ужгородської доминії за Другетів // Молодь –Україні (Наукові записки молодих вчених Ужгородського державного університету).– Т. 8. – Ужгород, 1995. – С. 34-39; Федака С. Ужгородські графи

Другети // Ужгород. – 2001. – 8 вересня. – С.11; Vrtel L. Osem storoči slovenskej heraldiki. – Martin: Matica slovenska, 2003. – 296 s.
4. Федак М.: Другети в Італії та Угорщині: Другети в Італії. Другети стають підданими Угорського королівства // Старий Замок-Паланок. – 2004. – 29 квітня - 5 травня. – С.15; Другети на шляху до слави і багатства: Битва при Розгоні, участь у ній Філіппа Другета. Філіпп Другет і війни з олігархами //Там само. – 2004. – 13-19 травня. – С.15; Другети: Іоанн Другет. Віллєрм Другет //Там само. – 2004. – 13-19 травня. – С.15; Другети: Ніколо Другет. Другети горянські //Там само. – 2004. – 18-24 червня.– С. А11; Другети: Другети гуменянські. Нова резиденція. Генеалогія гуменської гілки. Другети та їх сусіди //Там само. – 2004. – 2-8 травня. – С. А10;
5. Lenčiš Š. Šľachtický rod Drugetovcov z Humenného. – Humenné, 2003. – 183 s.
6. Džugan A. Drugetovci a hradné panstvo Sokoľ// www. pulib. sk el-pub 2/Chovanec 2/ pdf_doc/27. pdf.
7. Džugan A. Op. cit. – S. 295,297, 299.
8. Lenčiš Š. Op. cit. – S. 9-14.
9. Csanki D. Magyorország törtenelmi foldrajza a Hynadiak korában. – I köt. – Budapest: Kiadja a Magyar Tudományos Akademia, 1890. – 788 old.
10. Державний архів Закарпатської області (далі ДАЗО). – Ф. 4. – Оп. 11. – Спр. 6. – Арк. 2.
11. ДАЗО. – Ф. 4. – Оп. 2. – Спр. 308. – Арк. 2.
12. ДАЗО. – Ф. 10. – Оп. 1. – Спр. 78. – Арк. 2.
13. Wagner K. Op. cit. – Decas III
14. ДАЗО. – Ф. 151. – Оп. 25. – Спр. 65. – Арк. 1-2.
15. Znamierowski A. Wielka księga heraldyki. – Warszawa: Świat Książki, 2008. – 344 s.
16. Дзембас О., Кобаль Й. Невицький замок. Історичний нарис – Ужгород: ВАТ «Видавництво «Закарпаття», 2005. – 80 с.
17. Csergheö G. Magyar czimereskönyv //Turul. A Magyar Heraldikai es Geneologiai Társasag közlönye. – III köt. – Budapest: Kiadja a Magyar, heraldikai es geneologiai társasag, 1885.– Old. 41- 44.
18. ДАЗО. – Ф. 4. – Оп. 15. – Спр. 117. – Арк. 1.
19. Nagy I. Op. cit.– Old. 405.
20. *Лакиер А. Б.* Русская геральдика. – Санкт-Петербург, 1855.– Переиздание в России: – М.: Книга, 1990. – 432 с.
21. *Арсеньев Ю. В.* Геральдика: лекции, читанные в Московском Археологическом институте в 1907-1908 году. – М., 1908.– Переиздание в России: – М.: Терра – Книжный клуб, 2001. – 384 с.

22. *Похлебкин В. В.* Международная символика и эмблематика (Опыт словаря). – М.: Международные отношения, 1989. – 304 с.
23. *Пастуро М.* Геральдика /М.Пастуро; Пер. с фр. А.Кавтаскина.– М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 144 с.: ил.
24. Слейтер С. Геральдика. Иллюстрированная энциклопедия / Пер. И. Жилинской. – М.:Эксмо, 2005. – 264 с.
25. История Венгрии в 3 томах. – Т. 1. – М.: Наука, 1971. – 644 с.
26. Džugan A. Op. cit.– S. 294-295.
27. *Фрайер С.* Геральдика. Гербы – Символы- Фигуры / Стивен Фрайер, Джон Фергюссон; пер с англ. М. Б. Борисова. – 2-е изд., исправленное. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 252 с, [4] с.: ил.

THE SEALS AND COATS OF ARMS OF THE DRUGETY FAMILY

Ivan MISKOV,
Ph. D. (history), Lecturer of Transcarpathian Art Institute,
Uzhhorod, Ukraine

Annotation. *the article considers the usage of symbolic figures in the sphragystics and heraldy, In particular, on the example of the patrimonial coat of arts and signets of the significant noble family, the Drugety, in Hungary. It is possible that coming from France the Drugety from Italy brought their own coat of arms to the Hungarian Kingdom.*

Key words: *seal, coat of arms, heraldry, nobility, symbol, sphragistics, figure.*

IV. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

РОЗВИТОК ОСВІТИ В УГОРСЬКІЙ РУСІ ПРОТЯГОМ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст. І ПРОФЕСІЙНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

УДК 7.036.4(477)

Іван НЕБЕСНИК,
проф., ректор Закарпатського художнього інституту,
м. Ужгород, Україна

Анотація. *У статті розглядається питання становлення та розвитку освіти на території Закарпаття. Зроблено аналіз освітніх закладів та дослідження якості тогочасної освіти на тлі центральноєвропейського контексту.*

Ключові слова: *освіта, Угорська Русь, Австрійська імперія, закарпатські українці, колегіум.*

Дослідження процесів розвитку освіти на території сучасного Закарпаття та в ширших межах під назвою Угорської Русі протягом другої половини XVIII – першої половини XIX ст. проводилося такими науковцями, як І. Кондратович, А. Ігнат, В. Гомоннай, І. М. Небесник, Д. Данилюк, В. Ілько, В. Кемінь та ін. Нас цікавить питання можливості розвитку професійного образотворчого мистецтва в цьому краї у вказаний історичний період з огляду на стан існуючих освітніх закладів, рівень освіченості населення та наявні традиції в народному мистецтві. Відомо, що особливо високого розвитку досягло образотворче мистецтво на Підкарпатській Русі (назва краю протягом 1919-1939 рр.) в першій половині XX ст., що співпало з стрімким розвитком загальної початкової і середньої освіти. Тому викликає інтерес такого зв'язку між освітою і мистецтвом у більш ранній період.

Найбільш визначальними характеристиками становища в Угорській Русі другої половини XVIII ст. вчені називають кріпосний стан руського населення у складі Австрійської імперії і одночасне підпорядкування угорській короні. На території карпатського краю відбувалася боротьба між трьома впливами: католицьким, протестантським та православним. Ці впли-

ви знаходили своє відображення в освіті на території Угорської Русі. Оскільки більшість руського населення (тодішня назва закарпатських українців) дотримувалися православного або греко-католицького обряду, то ставлення властей до цих напрямків віросповідування визначали й ставлення влади до освіти цього населення.

Серед навчальних закладів найвищого рівня на Угорській Русі, як правило, називають Ужгородську гімназію. Вона була заснована в 1613 році з ініціативи графа Юрія Другета в м. Гуменному (тепер Словаччина) виключно для дітей дворян і управлялася до 1773 року орденом єзуїтів. У 1649 році граф Іоан Другет перевів гімназію із Гуменного в Ужгород, пояснюючи це тим, що в Гуменному живуть руські і словаки, а діти угорських дворян відсутні. Мовою викладання тут слугувала латинська, яка протягом 1785-1790 рр. була тимчасово замінена німецькою мовою. Проф. В. В. Гомоннай наголошував, що «русинська молодь» була допущена до навчання в цьому закладі тільки за часів єпископа А. Бачинського у кінці XVIII століття [1, с. 5]. Таким чином, говорити про значний вплив Ужгородської гімназії на освіченість корінного населення Закарпаття в другій половині XVIII немає можливості.

Як відзначав автор «Історії Підкарпатської Русі» Іреней Кондратович, у XVII-XVIII ст. освіченість руського духовенства була дуже низькою, а саме воно відкривало при церквах школи для русинів-українців. У 1690 році греко-католицький єпископ Мукачівської єпархії де Камеліс відкривав приходські школи і видав у 1699 році у Трнаві (тепер Словаччина) для закарпатських українців «Букварь языка Славенська» і «Катехизис для науки Угроруським людем». Згідно з публікаціями Гіядора Стрипського у 1770 році в друкарні Куцбека у Відні було надруковано «Букварь или руководіе хотящим учитися письмены рускословенскими книг». Проте до кінця XVIII століття на Закарпатті не було окремих навчальних закладів, які б готували вчителів. Тому їх функції виконували монахи і священики. Ці священики-«батьки» були кріпаками і виконували різні роботи на свого пана. Тільки на межі XVII-XVIII ст. завдяки діям єпископа Іоанна-Йосифа де Камеліса (1641-1706) священики східного обряду були звільнені від кріпацтва. Вчителям, які виконували й функцію дяка, єпископ своїм розпорядженням надавав обов'язкове право-володіння ділянкою землі і житлом, яке повинна була забезпечити йому община.

Контрольні перевірки стану освіти, які організовував Декамеліс та його наступники свідчать про низький рівень знань школярів, про відсутність книг або незначну їх кількість та спосіб виготовлення від руки, тобто не друкарський [6, с. 398]. Дослідник Людвіг Філіп наводить пізніші приклади убогого становища священиків та дяків-учителів. У протоколах візитацій єпископа Михайла-Мануїла Ольшавського, який на розпорядження імператриці Марії Терезії у 1750-1751 рр. оглянув усі парафії Мукачівської єпархії, про кожну парохію переважають однотипні записи. Парохія Турц: «Дяк жадного церковного телека (ділянки. – І. Н.) з приналежностями не має, як і жадної пашні не має». Парохія Сароз Поток: «Дяк бивает на парохіяльном ґрунті и йому зовсім нич не платять». Парохія Нове Село: «Дяк мешкає на ґрунті парохальном, як син Андрея Світляка (священика). До тепер нич не платили». Парохія Гудя: «Дяк мешкає на власнім ґрунті, якому пов віка мелаю дають». Парохія Бокень: «Дяк на церковном телеку свободно биває, но без приналежачих. Платять ему пов віка жита». Таким чином, священики і дяки-півце-вчителі в кращому випадку отримували платню здебільшого натурою (пшеницею, житом, кукурудзою…) [6, с. 43-44].

З викладеного вище стає зрозумілим, що якісну освіту для русинської молоді на території Угорської Русі протягом XVIII ст. отримати було майже неможливо. За твердженням Іринея Кондратовича важливу роль у наданні освіти окремим вихідцям із Закарпаття відіграла Трнавська богословська семінарія (тепер Словаччина), у якій навчалися єпископи Камеліс, Годермарський, Бізанцій, Симеон, Мануїл Ольшавський, Блажовський і Бачинський. Окрім Трнави, угорські архієпископи інколи зверталися до Риму з проханням прийняти на навчання русинських юнаків або відкрити духовну семінарію при Мукачівській єпархії. Це робили ще в 1637 році архієпископ Лінної, а в 1668 р. – архієпископ Ф. Палфій. А. Годинка писав, що русинський монах Кошович здобув у Римі відмінну богословську освіту. З 1704 р. в Трнавській єзуїтській колегії було відкрито відділ для руських вихованців, а із 1754 р. Егерська католицька семінарія щорічно отримувала 1200 гульденів від уряду для підготовки 6 греко-католицьких священиків руського походження. О. Іриней Кондратович стверджує, що руська молодь нерадо йшла вчитися до Егера.

Єпископ Іван Йосиф де Камеліс (1641-1706) належав до тих ієрархів церкви, які особливо піклувалися про рівень осві-

ти греко-католицьких священиків, а також про видання книжок для них і для їхнього навчання. Сам він писав книги по-латині, а перекладав їх на доступну для руського народу церковно-руську мову переписувач Іван Корницький. Згідно з твердженням Михайла Лучкая, католицький центр у Римі перерахував на прохання де Камеліса Трнавському університету 26 тисяч форинтів для навчання 5 руських студентів в університеті та 12 вихованців у семінарії святого Адальберта. Пізніше, у 1774 р., важливою подією для освіти русинів стало відкриття у Відні імператрицею Марією Терезією при церкві св. Варвари генеральної греко-католицької семінарії (Barbareum), де навчалися майбутні священики. У 1784 р. король Йосиф II відкрив у Львові університет, а при ньому генеральну семінарію для греко-католиків. Викладачами тут були також закарпатці Іоан Земанчик, Петро Лодій, настоятелем семінарії – Михайло Щавницький. Серед учнів був і майбутній вчений-славіст та громадський діяч Юрій Гуца-Венелін (1802-1839).

Зрозуміло, що перелічені заходи не вирішували питання розвитку освіти на території Закарпаття. Протягом першої половини XVIII ст. розпочалася суперечка між архієпископом в Егері та єпископом Мукачівської греко-католицької єпархії про місце розташування майбутнього богословського навчального закладу. Угорський архієпископ Франц Боркоцій вимагав відкриття семінарії в Егері, а майбутній мукачівський єпископ Мануїл Ольшавський (1700-1767) хотів бачити цей заклад у Мукачеві. У 1726 році на зборах духовенства в Егері закарпатська делегація на чолі з Йосифом Годермарським вже погодилася на егерський варіант, але мукачівці після повернення делегації додому цю пропозицію відкинули. У 1743 році Мануїл Ольшавський став мукачівським єпископом, а в 1744 році відкрив на власні кошти на свій страх і ризик богословську школу в Мукачеві, яка згодом перетворилася в єпархіальну семінарію. Він також закінчив будівництво Марія-Повчанської церкви, а при ній заснував монастир і школу. Протягом 1750-1752 рр. Мануїл Ольшавський відвідав усі підлеглі йому парафії, про що склав звіт віденській канцелярії. Саме з цього звіту можна робити висновки про стан шкільництва на Закарпатті в цей період.

Богословська школа в Мукачеві розміщувалася у двокімнатному приміщенні, яке будувалося з 1744 по 1747 роки. В одній кімнаті навчалися майбутні священики, а в другій –

майбутні диякони. Через відсутність підручників студенти повинні були конспектувати лекції «руським скорописним письмом». Вік студентів коливався від 18 до 40 років. Серед них були і кріпаки, і діти священиків, з 1758 року тільки неодружені. Вивчали церковні обряди, богословську моралістику, латинь, Євангеліє, церковний спів, писали реферати руською мовою. Курс навчання тривав два роки, а пізніше – три роки. Для тих, хто не здав іспити, навчання могло тривати і 10 або 12 років. Школа проіснувала 32 роки, випустивши сотні священиків і дияконів [3, с. 50].

Такі науковці, як Василь Гомоннай, Григорій Павленко, Андрій Ігнат, вказуючи на низький рівень викладання в школах Закарпаття, все ж таки, відзначають у XVIII ст. значні зрушення порівняно з XVII століттям. До цих успіхів слід зарахувати відкриття Мануїлом Ольшавським богословської школи в Мукачеві, а також рішення єпархіального синоду під керівництвом М. Ольшавського про звільнення Мукачівської єпархії від контролю егерського єпископа. В середині XVII ст. в Закарпатті налічувалося близько 40 початкових шкіл, а в кінці XVIII ст. їх було вже близько 200 [2]. Навчання в таких школах велося рідною мовою і додатково вивчали німецьку та угорську мови. Проте для здобуття середньої і вищої освіти молоді закарпатці змушені були виїжджати в Кошице, Братиславу, Егер, Відень, Львів, Київ. Серед цих юнаків, окрім названих єпископів Мукачівської єпархії, були такі відомі особистості, як Андрій Бачинський (1732-1809), Арсеній Коцак (1737-1800), Іван Пастелій (1741-1799), Петро Лодій (1764-1829), Василь Кукольник (1765-1821), Михайло Балудянський (1769-1847), Іван Орлай (1771-1829), Андрій Дудрович (1782-1830), Василь Довгович (1783-1849), Іван Дудрович (1790-1843), Йосиф Змій-Миклушик (1792-1841), Михайло Лучкай (1789-1843), Юрій Гуца-Венелін (1802-1839). Саме їм судилося далі розвивати освіту рідного краю і відіграти важливу роль у культурі Центральної України, Росії і, навіть, Болгарії.

Протягом другої половини XVIII ст. особливу роль у розвитку освіти, релігії, народної мови, традиції, архітектури, розпису церковних будівель, іконопису на Закарпатті довелося відіграти Андрію Бачинському – найбільш визначній постаті серед мукачівських єпископів, знаменитому просвітителю Закарпаття. Народився Андрій Федорович у сім'ї священика 14 листопада 1732 р. в с. Бенятино Михайловецького округу (тепер Сло-

ваччина). Освіту отримав в Ужгороді і Трнаві. За інформацією Іринея Кондратовича, завдяки його освіченості та ерудиції, Бачинського запрошували для виховання дворянських дітей. У 1756 році він був висвячений священиком і призначений парохом у м. Дорог – найбільший прихід Мукачівської греко-католицької єпархії (тепер Угорщина), де заслужив авторитет, а також увагу з боку єпископа Мануїла Ольшавського. Після смерті єпископа Іоанна Брадача в 1772 р. був призначений єпископом Мукачівської єпархії, якою керував протягом 36 років.

Борючись за звільнення Мукачівської єпархії від угорського контролю, Андрій Бачинський ще при єпископі Брадачі був учасником переговорів у Відні про усамітнення греко-католиків Закарпаття, де й продемонстрував свою вченість і дипломатичні здібності перед імператрицею Марією Терезією. Зусилля Бачинського та затвердження його єпископом були підтримані імператрицею перед Римським Папою Климентом IV. Для зміцнення позицій молодого єпископа Марія Терезія дарувала йому в боршодській жупі маєток, для єпископської резиденції в Ужгороді передала монастир єзуїтів та для духовної семінарії – Ужгородський замок. А. Бачинський домігся звільнення нижчого духовенства від податків та військової повинності, а також від влади феодалів.

Розуміючи важливість освіти для руського населення, єпископ вимагав створення шкіл при церквах, навіть заставляв батьків віддавати дітей на навчання в школи. Захищаючи національну культуру русинів-українців, А. Бачинський настоював на важливості материнської мови, письма і віросповідування. Богословська школа, що була переведена у 1776 році з Мукачева в Ужгород, стала фундаментом для заснування у 1781 році 4-класної семінарії. Привівши в порядок будівлі, подаровані Марією Терезією, А. Бачинський у 1780 році також залишив стародавню столицю мукачівських єпископів і переселився в м. Ужгород. При кафедральній церкві єпископ заснував бібліотеку, яка ще при його житті налічувала 9000 томів. Усім єпархіальним церквам дарував старослов'янські книги, а священикам нагадував про важливість вивчення рідної мови.

Єпископ А. Бачинський домігся виділення додаткових місць для молодих закарпатців у вищих навчальних закладах Будапешта, Відня, Трнави, надання їм стипендій. Двох монахів він відрядив у Київ для ознайомлення з порядками у Києво-Печерській лаврі і заведення таких порядків у монастирях

Угорської Русі. Відчуваючи нестачу друкованої продукції, єпископ у 1804 р. видає 5-томну «Біблію», сприяє виданню творів І. Пастелія та І. Базиловича. В часи єпископства А. Бачинського у 1793 році при Ужгородській нормальній школі була відкрита учительська семінарія. Першим директором цієї семінарії став Димитрій Попович, який одночасно був проінспектором «угро-руських шкіл» [1, с. 17]. У 1808 році директором закладу став Юрій Кричфалуші.

Успіхи в розвитку освіти в другій половині XVIII століття, очевидно, не були б можливими без тих реформаторських зусиль, які проводила імператриця Марія Терезія та її син і співправитель протягом 1765-1780 рр. Йосиф II, а впродовж 1780-1790 рр. імператор Австрійської імперії. Йосифом II було проголошено судову реформу, що забезпечувала рівність усіх підданих перед законом. скасувала смертну кару, заборонила фізичні покарання кріпаків. У червні 1781 р. імператор відмінив право церкви на цензуру, а в жовтні 1781 р. було зрівняно в правах всі конфесії на території монархії [5, с. 123]. Як відзначає професор С. Федака, з цього часу віруючі всіх церков могли вільно розпоряджатися своїм маєтком, одержувати університетські дипломи, працювати в державних установах, служити в армії [5, с. 123]. У 1784 р. імператор проголосив німецьку мову єдиною офіційною мовою адміністрації і шкільництва. Латинську мову, що була офіційною мовою на території Угорського королівства (в т. ч. і Угорської Русі) проголошено мертвою, а угорську – недосконалою [5, с. 123]. Внаслідок адміністративної реформи в 1785 р. із заміною комітатських управлінь і сеймів на дистрикти було утворено Ужгородський дистрикт, що включав усі землі сучасного Закарпаття з центром в Ужгороді.

Уже згадувалося, що мати Йосифа II ще в 1774 році заснувала у Відні при церкві святої Варвари так звану «Цісарську генеральну греко-католицьку семінарію для руських єпархій королівства». Було видано також у 1777 р. дуже важливий закон про освіту під назвою «Ratio educationis», згідно з яким вводилися три типи шкіл: для сіл – однокласні церковно-приходські з одним учителем, для селищ – трикласні з двома вчителями, для міст – міські школи з трьома вчителями. Частина міських шкіл відносилася до так званих «нормальних чотирикласних вищих» з навчальною програмою по підготовці вчительських кадрів для всіх трьох типів шкіл. Закон «Ratio educationis» зобов'язував вести навчання в елементарних (народних) школах на рідній мові учнів.

Необхідно зауважити, що позитивні зрушення в початковій освіті Угорської Русі не досягали того рівня, який би міг позначитися на розвиткові професійного образотворчого мистецтва. Про це свідчить біографія одного із перших художників краю Йосифа Змія-Миклушика (1792-1841). Цей митець народився в бідній селянській сім'ї с. Словинка (тепер Східна Словаччина), навчався в школі Василіанського монастиря у Красному Броді, де одержав диплом дяка. З 1 травня 1814 р. переїжджає у Відень, де служить дяком у церкві святої Варвари. Тут, у столиці, вивчає образотворче мистецтво в стінах Віденської академії (8 років). Підвищував свою майстерність в Італії, копіюючи твори визначних художників. Повернувшись у Відень, працює професійним художником. На своїй малій батьківщині (Пряшівщині) працював з 1830 р. на посаді іконописця, розписував іконостаси місцевих церков [4, с. 50].

Таким чином, протягом другої половини XVIII ст. – першої половини XIX ст. на території Угорської Русі відбувалося повільне зростання рівня загальної освіти завдяки зусиллям австрійського уряду та діячів греко-католицької церкви Мукачівської єпархії. Проте цей рівень освіти не давав змоги виховувати тут покоління професійних художників. Це було можливе лише ближе до центру Австрійської імперії, як у випадку із Йосифом Змієм-Миклушиком.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гомоннай В. Антологія педагогічної думки Закарпаття (XIX-XX ст.) / Під ред. Ю. О. Піпаш. – Ужгород: Закарпаття, 1992. – 298 с.
2. Ігнат А. М. Загальноосвітня школа на Закарпатті в XIX – на поч. XX ст.– С.18.
3. Пагиря Василь. Богословська школа (1744-1776) // Мукачево і мукачівці. – Ужгород: Ґражда, 1994. – С.47-50.
4. Павленко І. В. Діячі історії, науки і культури Закарпаття. Малий енциклопедичний словник. – Ужгород: ВАТ «Патент», 1997. – 102 с.
5. Федака Сергій. Йосиф II. Габсбург // Календар пам'ятних дат на 2011 рік. – Ужгород: Вид-во В. Падяка, 2010. – С. 122-126.
6. Філіп Людвіг. Вишкіл півце-вчителів та дяківські школи в історії Мукачівської єпархії (XVII – поч. XX ст.).
7. Повх Лідія. Іоан Йосиф Декамеліс // Повх Л. П. Дощі і стіни: поезії. – Ужгород: Карпат. вежа, 2005. – 84 с.

DEVELOPMENT OF EDUCATION AND PROFESSIONAL FINE ART OF HUNGARIAN RUS IN THE SECOND HALF XVIII – FIRST HARF OF THE XIX CENTURY

Ivan NEBESNYK,
prof., rector of Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine

Annotation. *The article discusses the formation and development of education in Transcarpathia. The analysis of educative institutions and research quality of contemporary education on the background of-European context.*

Keywords: *education, Hungarian Russia, Austrian Empire, Carpathian Ukrainians, collegium.*

ВЕКТОРИ НАВЧАННЯ МИСТЕЦТВУ РЕСТАВРАЦІЇ КНИГИ

УДК: 025. 85:371. 31

Леся ДЗЕНДЗЕЛЮК
ст. викладач кафедри графіки та дизайну друкованої продукції УАД, м. Львів, Україна, dzlesia@ua

Анотація. *Розглянуто основні напрямки навчання реставрації давніх книг в Українській академії друкарства. Розкрито науковий підхід щодо вивчення реставраційних об'єктів і вибору методів консервації, які дозволяють максимально зберегти архітектоніку пам'яток.*

Ключові слова: *реставрація, стародруки, рукописні документи, пам'ятки писемності, авторська книга.*

Мистецтво реставрації є невід'ємною частиною справи збереження культурних надбань народу. Справа благородна, однак відповідальна і скрупульозна. Якісна реставрація дозволяє не лише викликати естетичну цілісність сприйняття образу об'єкта, але і забезпечує фізичну міць і стійкість його до впливу зовнішніх чинників, а отже, продовжує життя пам'ятки. На сьогодні ланка реставраційної науки, що обіймає справу збереження пам'яток писемності, перебуває на стадії розвитку.

Постановка проблеми. Навчання фахівців із реставрації книг, документів та творів мистецтва на паперовій чи пергаментній основах упродовж тривалого часу було проблемою і до сьогодні є актуальним для суспільства. Ще донедавна реставратори раритетних видань навчалися ремеслу самотужки, перебираючи досвід від старшого покоління, опрацьовуючи нечисленну літературу, застосовуючи традиційно усталені прийоми – очищення, заклейка, підклейка, латання і т. п. Однак сьогодні піонером навчання фаху реставратора стародруків та рукописів стала кафедра графіки та дизайну друкованої продукції Української академії друкарства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. База спеціалізованих реставраційних літературних джерел є мізерною. На сьогодні не маємо жодних українських публікацій, які стосуються системи навчання реставрації творів на паперовій чи

пергаментній основах. Окремі статті з питань реставрації конкретних пам'яток писемності опубліковані в матеріалах науково-практичних конференцій із питань збереження історико-культурної спадщини. Вони не висвітлюють мистецтва реставрації в цілому, однак відкривають специфічні підходи щодо рятування раритетів. Доступним допоміжним навчальним матеріалом для майбутніх реставраторів, спеціалістів-початківців можуть слугувати методичні рекомендації «Реставрація творів графіки» [1], основані на багаторічному досвіді, здобутому працівниками відділу реставрації графіки Всеросійського художнього науково-реставраційного центру імені академіка І. Е. Грабаря (м. Москва). Цінним навчальним посібником є і праця когорти санкт-петербурзьких реставраторів «Основні технологічні процеси реставрації документів» [2] та монографія «Наукові основи консервації документів» [3]. Однак у царині конструкції давніх книг маємо обширну монографію нашої краянки О. М. Гальченко «Оправа східнослов'янських рукописних книг та стародруків в Україні» [4]. Тут автор на підставі матеріалів з історії інтролігаторства та власних спостережень аналізує розвиток східнослов'янського інтролігаторства, виокремлює ознаки, якими можна керуватись для здійснення реставрації без порушення архітектоніки книги, зберігаючи тим самим для дослідників усю, закладену в кодекс, інформацію. Праця І. П. Мокрєцової «Середньовічна книжкова оправа: Історія, матеріали і техніка, принципи реставрації» також розкриває картину поступового розвитку книжкової оправи [5]. У навчальному посібнику автор розглядає оправу не лише як самостійний об'єкт прикладного мистецтва, але й аналізує техніки її виготовлення, збереженості конструктивних і декоративних елементів, розкриває їх значимість для визначення побутування кодексів, подає рекомендації по реставрації оправ.

Метою роботи є акумуляція досвіду нечисленних фахівців з реставрації книги та постанова підготовки професійного рівня сучасного спеціаліста зі збереження пам'яток писемності та друку.

Результати роботи. Основним акцентом у навчанні справі реставрації, поряд із відновленням експозиційного та експлуатаційного станів реставраційних об'єктів, стало збереження автентичності кожної складової книги [6, 7]. Реставрація з високосенситивного ремесла, яким вона була кілька сто-

літь тому, трансформується у складну наукову діяльність, яка передбачає проведення фізико-оптичних, фізико-хімічних, а також, що не менш важливо, й історико-мистецтвознавчих досліджень. Пройшовши декілька етапів свого розвитку, вона зміцнилася як теоретично, так і методологічно і, тісно переплівшись із рядом спеціальних дисциплін, становить зараз зовсім нову, ще відносно молоду науку, яка й далі перебуває у стадії формування.

Нове амплуа реставрації книги – наукова обгрунтованість, дослідницький процес, який переростає у розпізнавання [8], фіксацію і збереження характерних особливостей пам'ятки з мінімальним втручанням в архітектоніку, а за необхідності – виконання чіткої реконструкції тих чи інших складових раритету. Це дозволяє максимально зберегти дослідницький матеріал для істориків, мистецтвознавців, книгознавців, палеографів, бібліопегістів.

На сьогодні досягнення високого науково-професійного рівня можливе лише при засвоєнні історично-технічного підґрунтя процесів створення книги. Тому навчальний курс підготовки спеціалістів у царині реставрації рукописів та стародруків включає такі дисципліни: «Основні реставраційні процеси», «Історичне матеріалознавство», «Історія інтролігаторського мистецтва», «Реконструкція книги», «Реставрація, консервація та збереження рукописів і стародруків». Увінчують цикл навчання реставраційній справі дипломні роботи, предметами для дослідження і реставрації яких стають справжні раритети-пам'ятки XVII–XX століть.

Студенти набувають знань із технології виготовлення матеріалів – складових давньої книги (паперу, чорнила, фарб, пергаменту, шкіри, тканини, дерева, кістки, металу, каміння, емалі, ниток), їх хімічної природи, що дозволяє здійснювати припущення щодо місця та періоду створення пам'ятки і прогнозувати її поведінку при впливі тих чи інших зовнішніх чинників. Вміння визначати способи шиття блоку, капталів, прикріплення форзаців, розуміння конструктивних засад системи з'єднання блоку з кришками оправи та технічних інтролігаторських прийомів оздоблення оправ допомагають у виваженому укладанні плану і виконанні реставраційних заходів.

Підготовка високопрофесійних фахівців реставраційної справи включає освоєння методик проведення наукових досліджень, зокрема визначення довжини волокон, структури та

товщини паперу, показника pH, тестування стійкості чорнила та фарб, оцінювання міцності прикріплення фарбового шару, встановлення різновидностей біологічних уражень, філігранологічна обсервація і т. ін.

Майбутні реставратори книги вчаться аналізувати об'єкт з історичного, мистецького, стилістичного погляду, ідентифікувати використані матеріали і техніки виконання. Особливо важливі творчі підходи при реконструкції окремих складових оправи, виготовленні мальованих паперів, тонуванні реставраційних матеріалів, трактуванні книги як твору мистецтва в описовій та фотографічній документаціях. Мануальні вміння найкраще розвиваються при вивченні шрифтів, реконструкції рисунку тиснень на оправах (виготовленні лінолеумних кліше для оздоблення пам'яток). Доречне вивчення дисциплін «Рукописні, друкарські шрифти» та «Авторська книга». Мистецьке сприйняття, творчі можливості із застосуванням пластичних навиків, знання історичних аспектів творення книги наші студенти відображають на практиці, виконуючи курсову роботу в матеріалі. Важливим є і опис, котрий супроводжує практичну роботу, в якому подається концептуальне мотивування особливостей конструкції та оздоблення авторської книги.

Відшліфовуючи практику на макетах та зразках, майбутні реставратори під наглядом досвідченого фахівця мають можливість виконувати на оригінальних зразках різноманітні консерваційні заходи: дезінфекцію, механічне та хімічне очищення, нейтралізацію, заповнення втрат, зміцнення, шиття, монтаж і т. ін. Особлива увага звертається на етику і ретельність виконання всіх операцій, вміння працювати самостійно.

Дипломні роботи є апогеєм навчального процесу, свідченням фаховості нових реставраторів. Завдяки співпраці з Львівською національною науковою бібліотекою України ім. В. Стефаника, музеями Львова та області, дипломними реставраційними об'єктами стали фондові раритети, зокрема «Євангелія» (1690 р. та кін. XIX ст.), «Псалтир» (1808 р.), лицева Біблія Г. Доре (XIX ст.), «Божественна Літургія Св. Іоанна Златоустаго» (1850 р.), «Буквар» та «Катехизм» (кін. XIX ст.), географічні атласи (поч. XVII ст. та сер. XVIII ст.), глобус (XVIII ст.), графічні листи архітектора Т. Тальовського (кін. XIX ст.), гравюри (XVIII-XIX ст.), нотні видання (XIX ст.), пергаментна грамота (кін. XIX ст.), археологічні знахідки – документи періоду II Сві-

тової війни, періодичні видання XIX ст. «Нива», «Ваза», «Illustrirte frauen zeitung», афіші (кін. XIX ст.) та інші. Симбіоз знань, історично складених традицій побудови книги та мануальних навиків дипломанти представили у проектах, що репрезентують реконструкцію оправ та авторську книгу. Цікавими були реконструкція золотарської оправи Євангелія XVII ст., оправ візантійського кодексу з металевим окладом, кодексу епохи каролінгського Відродження XVIII ст., розробка іконописної оправи, книг почесних гостей міста та до ювілею кафедри тощо.

Поряд із рестараційними навиками в дипломних проектах студенти показують ще й дизайнерські вміння щодо розробки поліграфічної продукції. Базуючись на наукових дослідженнях, вони створюють на базі реставраційних об'єктів каталоги оригінальних шрифтів, оздоблень, листівки, інформаційні буклети, розробляють чи реконструюють нові оправи, а навіть і тексти чи ноти.

Магістерські роботи висвітлюють наукові дослідження художніх, поліграфічних, історичних аспектів. Працюючи над пам'яткою, студенти розширюють можливості досліджень, здобувають нові знання, навіть стають відкривачами прихованої інформації, здобуваючи її при демонтажі реставраційних об'єктів.

До наукової роботи залучаємо студентів усіх курсів, результати своїх досліджень вони викладають у публікаціях та доповідях на науково-практичних конференціях.

Сьогодні деякі з випускників кафедри свій життєвий шлях пов'язали з реставрацією, забезпечуючи фахове збереження пам'яток писемності та друку, працюючи в музеях, бібліотеках, архівах, застосовуючи кваліфіковану консервацію та реставрацію, яка насамперед базується на ретельному дослідженні фондових одиниць.

Завдяки розробці серії інструментів та пристроїв для реставраційних робіт [9, 10] ВАТ «Український науково-дослідний інститут поліграфічної промисловості ім. Т. Шевченка» маємо змогу навчати студентів виконувати реставраційні процеси на належному рівні.

Висновки. Таким чином, процес розвитку системи навчання мистецтву реставрації, підготовка фахівців із реставрації раритетних видань, на нашу думку, є перспективним, дає вагомі результати і потребує подальшого розвитку. Адже зав-

дяки кваліфікованим фахівцям реставраційні об'єкти розглядаються з особливої художньої, історичної, документальної, естетичної, наукової, духовної або релігійної цінності, виокремлюються культурні надбання суспільства, які передають матеріальну та культурну спадщину від покоління до покоління. Турбота про пам'ятки певною мірою лежить на плечах реставраторів, тому вони несуть відповідальність не лише перед самими об'єктами, але й перед їх творцями, авторами, суспільством та майбутніми поколіннями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Реставрация призведений графики: Методические рекомендации / Сост.: *Л. Л. Метлицкая, Е. А. Костикова.* – М.: ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 1995. – 184 с.
2. Основне технологические процессы реставрации документов: Учеб. пособие / РНБ. ; Авт. и сост.: *С. А. Добрусина* и др. – СПб., 2002. – 65 с.
3. *Добрусина С. А., Чернина Е. С.* Научные основы консервации документов / РНБ. – СПб., 1993. – 126 с.
4. *Гальченко О. М.* Оправа східнослов'янських рукописних книг та стародруків в Україні: історія, структура, опис / О. М. Гальченко. – К., 2005. – 375 с.
5. Средневековый книжный переплет: История, материалы и техника, принципы реставрации: учеб. пособ. / авт. – сост. *И. П. Мокрецова*; отв. ред. С. С. Попадюк. – М.: РГГУ, 2005. – 141 с.
6. *Дзендзелюк Л. С., Льода Л. М.* Этические аспекты обеспечения сохранности исторических памятников // Сохранность и доступность культурных и исторических памятников. Современные подходы: материалы VI международной научно – практической конференции, Санкт-Петербург, 20-22 октября 2009 г., / Российская национальная библиотека, Федеральный центр консервации библиотечных фондов. – Санкт-Петербург, 2010. – С. 355-360.
7. *Дзендзелюк Л. С., Льода Л. М., Тимошенко Е. Р.* Основи збереження автентичності при реставрації книги // Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. – Львів, 2006. – Вип. 14. – С. 524-530.
8. *Дзендзелюк Л. С., Льода Л. М.* Книгознавчі аспекти реставрації // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника: збірник наукових праць / НАН України, ЛННБУ ім. В. Стефаника; редкол.: М. М. Романюк (відп. ред.) та ін. – Львів, 2009. – Вип. 1 (17). – С. 315-332.

9. *Макаровський Б. С., Ільчишин М. Д., Дзендзелюк Л. С., Льода Л. М.* Інноваційні технології в консервації документів // Полиграфический курьер. – Харків, 2007. – № 6 (41) июнь. – С. 6, 7.
10. *Романюк М. М., Ільчишин Б. С., Льода Л. М., Макаровський Б. С.* Раритетним виданням друге життя // Бібліотечна планета / Національна парламентська бібліотека України – Київ, 2007. – № 2 (36) – С. 10-13.

THE VECTORS OF LEARNING THE ART OF RESTORATION OF BOOKS

Lesja DZENDZELYUK,
senior lecturer in graphic design and print production UAH,
Lviv, Ukraine

Annotation. *The main areas of study restoration of old books at the Ukrainian Academy of Printing. Solved scientific approach to study the restoration of objects and selecting conservation methods that allow maximum preservation of architectonic monuments.*

Key words: *restoration, old books, handwritten documents, memo writing, books.*

МОЖЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЗДОБУТКІВ СИСТЕМИ ХУДОЖНЬОГО НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ ЗОЛТАНА БАКОНІЯ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

УДК 75:37.011.3-051

Аліна ВОЛОЩУК

Анотація. *В статті на основі розкриття форм навчання образотворчого мистецтва та виховання особистості в системі художньої освіти З. Баконія містяться рекомендації щодо використання надбань художника-педагога в сучасній українській освіті.*

Ключові слова: *позашкільна художня освіта, педагогічна система, художньо-творча діяльність.*

Сучасна цивілізація характеризується динамізмом, інтелектуалізацією праці, гуманізацією та демократизацією суспільства, що зумовлює зростання ролі творчої особистості з високим рівнем духовності й загальної культури, творця нових цінностей, нових моральних якостей у складному соціумі. Така особистість була продуктом виховання системи позашкільної художньої освіти Золтана Баконія. Сам педагог був носієм, взірцем і прикладом такої особистості, здатної щедро ділитися власним духовним скарбом із вихованцями.

В особі Золтана Степановича Баконія педагогіка Закарпаття XX століття мала засновника цілісної системи позашкільної художньої освіти. Апробована часом, підтверджена практичним досвідом, сприйнята душею і серцем тисяч юних художників закарпатського краю, вона довела свою життєздатність, високий мистецький і педагогічний ґатунок. З. Баконій обґрунтував та втілив у практику педагогічні інновації, які не втратили актуальності й сьогодні. Важливість його ідей набуває нового звучання на фоні нагальної потреби відновлення моральних, естетичних цінностей у суспільстві.

Окремих аспектів педагогічної діяльності З. Баконія торкалися дослідники педагогіки В. Бурч, А. Васильєва, І. Голод, С. Жупанин, І. Небесник, С. Федака, П. Ходанич. Низка наукових публікацій та розвідок автора даної статті доводить цілісність художньо-педагогічної системи З. Баконія й у цьому контексті вперше розглядається можливість використання

надбань системи в практиці сучасної освіти України. Отже, метою публікації є аналіз як вже реалізованих ідей, так і перспектив подальшого збереження і примноження напрацювань авторської системи педагога.

Методично та організаційно продумані, всебічно підкріплені знанням та досвідом педагогіки, психології, етики, естетики, культурології, народознавства складові системи художньої освіти школярів З. Баконія забезпечували гарантований педагогічний ефект, що дає можливість пропагувати рекомендації щодо застосування як окремих елементів системи, так і в її цілісності в вирішенні важливих завдань естетичного виховання підростаючого покоління в умовах сьогодення. Ефективність її здобутків в умовах позашкільної навчально-виховної діяльності сприяли позитивній динаміці творчого розвитку дітей та юнацтва, зростанню їх інтересу до естетично-культурних надбань, реалізації в художньо-творчій діяльності і досягалася через створення особливої атмосфери, головним проявом якої стала унікальна творча співпраця між вихованцями та педагогом [9]. У студії з раннього віку привчали кожного учня відчувати неповторність світу, вірити в свою мрію, домагатися її здійснення, жити в світі краси, казки, малюнка, фантазії, творчості [13]. Взаємне позитивне ставлення до творчої діяльності формували цінності, норми, установки дитячої поведінки, навички самостійної діяльності.

Важливими елементами у виховному процесі Золтан Степанович вважав: проведення бесід; спільних із студійцями відвідувань виставок у картинній галереї; перегляд пересувних і стаціонарних презентацій художників Закарпаття, України, Угорщини, Чехословаччини, Румунії; звіти дітей у формі демонстрування своїх власних творів; перегляд кінофільмів; проведення мистецьких конкурсів, що в комплексі здатне було розширити світогляд дітей, сприяло виникненню дружніх стосунків. Соціальні відносини в студії образотворчого мистецтва формували особистісні якості школярів, сприяли набуттю духовних і моральних цінностей, а організаційна діяльність учнів забезпечувала розвиток творчої компетентності, художньо-естетичного бачення дійсності, формування мистецьких навичок, викликаючи почуття радості від творчості. Головні завдання керівник студії вбачав: у донесенні знань до свідомості дітей у доступній формі; виявленні індивідуальних особливостей сприйняття кожного учня; удосконаленні його

умінь і навичок з образотворчого мистецтва; навчанні школярів розумінню художніх цінностей творів мистецтва; виробленні у них власних поглядів і суджень; розширенні кругозору дитини; спостереженні й аналізі форми предметів; розвитку зорової пам'яті, просторового мислення й образної уяви; вихованні спостережливості та уяви у вивченні навколишнього світу; розвитку активного ставлення до прекрасного та потворного у житті; стимулюванні нестандартного пошуку, асоціативності мислення; наданні свободи у виборі засобів втілення задуму та передачі емоційного стану; знайомстві з техніками образотворчого мистецтва. Ази професійної художньої підготовки викладалися З. Баконієм частково за традиційними методиками, успадкованими від засновників закарпатської школи живопису Й. Бокшая, А. Ерделі, та власними розробками, адаптованими до різного шкільного віку. Педагогічна ефективність навчальної діяльності підкріплялася різними формами роботи, які забезпечували закріплення набутих знань та навичок: під час проведення творчих пленерних екскурсій; завдяки реалізації унікального художньо-педагогічного проекту-організації єдиного в Україні табору «Юний художник» (результати якого змусили педагогічну громадськість говорити про успіхи З. С. Баконія з особливою шаною); творчо-педагогічній співпраці із сучасниками – корифеями закарпатської школи живопису Й. Бокшаєм, А. Коцкою, Ф. Манайлом, А. Кашшаєм, З. Шолтесом, чия участь привносила атмосферу неповторного колориту, високого ґатунку, трансформованого у творчість дітей, які прагнули дотягнутися до рівня знаних майстрів. З. Баконій, будучи наступником своїх вчителів, які володіли професійною мудрістю та майстерністю, відчуваючи виняткову відповідальність, постійно підтримував високу компетентність у поєднанні з потужною духовною енергією. Будучи прикладом обдарованої, високоморальної особистості, Золтан Степанович вводив у навчально-виховний процес повідомлення про життя видатних людей, поведінка і діяльність яких була для підростаючого покоління еталоном для наслідування. Метою діяльності З. С. Баконія був всебічний гармонійний розвиток особистості учня через здійснення комплексного підходу до навчання і виховання, яке об'єднувало патріотичну, трудову, розумову, духовну, моральну, фізичну, естетичну, екологічну сферу [1; 3]. Результатом діяльності З. Баконія стало створення ним цілісної системи художньої освіти в

позашкільному закладі, дослідження, вивчення та популяризаія якої в контексті реформування системи освіти в наші дні не втрачає актуальності.

Педагогічні технології розвитку образотворчих здібностей З. С. Баконія підтримали і розвивають на практиці педагоги Закарпаття М. Анталовська, В. Вовчок, П. Коцан, Е. Левадська, М. Попович, Ю. Хваста та інші [12].

Про відкриття в Ужгороді дитячої картинної галереї мріяли не лише студійці, а й їх керівник [7]. Ця ідея втілена в життя в наші дні завдяки плідній роботі продовжувачів справи Золтана Степановича – педагогів гуртків мистецького напряму Ужгородського палацу дітей та юнацтва та доньки Марії Золтанівни Недолуженко.

Життєздатність та актуальність художньо-педагогічної системи З. Баконія підтверджена й фактом продовження діяльності студії, де викладали колеги та талановиті учні (Є. Кузик, М. Малеш, А. Нодь, Н. Орос, Н. Тесовська, А. Турак) [4]. Формуючи естетичну культуру школярів, педагогічний колектив Ужгородського Палацу дітей та юнацтва наслідує, продовжує та розвиває ідеї З. С. Баконія у реалізації художньо-естетичного виховання учнів засобами мистецтва у всіх видах творчої діяльності. До 80-річчя керівника студії (1996 р.) відкрито меморіальну дошку у фойє ПАДІЮНу (скульптор Б. Корж), біля якої традиційно щороку зустрічаються колишні студійці, віддаючи данину пам'яті великому вчителю, а юні художники звітують про здобутки своїми творчими виставками.

Вічне мистецтво живе в витворах своїх авторів, а педагогічні ідеї – у серцях вихованців та діяльності послідовників. Далекоглядність З. Баконія полягала в тому, що він зміг прикладом своєї діяльності подбати про продовження розпочатої ним справи в особі педагогів, які співпрацювали з студією, впроваджували в інших закладах досвід діяльності педагога, залучалися до організації роботи табору «Юний художник». Найбільш відданою послідовницею діяльності З. С. Баконія стала А. Турак. Очоливши з 1989 р. студію образотворчого мистецтва при Ужгородському палаці піонерів, зберегла досвід її засновника, примножила власними інноваційними здобутками [2; 3]. Вона, як і З. Баконій, відчуває талант у кожного учня, розвиває дитячу фантазію, уяву на основі реалістичного світосприйняття, надає ґрунтовні мистецькі знання; в основі діяльності студії – підтримка обдарованої дитини, виявлення і

пошуки нахилів до образотворчої діяльності. Традиційними є організація виставок дитячої творчості, участь у різноманітних конкурсах, пленерні виїзди, вивчення традицій, звичаїв, народної творчості краю. Інтерес продовжує бути визначальним стимулом для спонукання школярів до активної самостійної художньої діяльності, на чому наголошує А. Турак: «Сповідую головний принцип Баконія Золтана Степановича – надзвичайну любов до дитини, увагу до неї як до особистості і тверде переконання, що немає не талановитих дітей. Через мої руки пройшло чимало маленьких митців, багато з яких стали професійними художниками» [8]. Успадкувавши від засновника позашкільної освіти в Ужгороді З. Баконія прийоми, методи, форми роботи, Ангеліна Андріївна розробляє і впроваджує нові та перспективні, забезпечуючи потреби школярів у творчій самореалізації та змістовному дозвіллі, сприяючи бажанню систематично здобувати знання у художній галузі. До інноваційних напрямів розвитку художньої творчості слід віднести персональні виставки студійців, організованих в виставковому залі ПАДІЮНу; закордонні пересувні дитячі виставки у м. Бекешчаба (Угорщина), м. Кральовскі Хлмец (Словаччина); презентацій після пленерів «Золота осінь», «Казкова зима», «Мальовнича весна», «Великодня писанка»; за місцем роботи батьків (в обласній клінічній лікарні, міській дитячій лікарні, центральній дитячій бібліотеці імені Д. Вакарова, редакції газети «Срібна земля», у музеї архітектури і побуту Закарпаття, в школах, де навчаються юні художники) [10].

Кращі роботи вихованців А. Турак отримують нагороди на вітчизняних та міжнародних виставках, а успіх та визнання керівника є результатом розробленої авторської методики «Вчитись легко, граючись», яка передбачає використання різноманітних матеріалів та інструментів; вивчення традиційних (малюнок аквареллю, гуашшю, витинанка, графіка, гризайль, писанкарство, розпис по шовку) та нових технік (пуантилізм, церографія, солеграфія, монотипія, аерографія, малюнок восковими олівцями, свічкою тощо), які є ефективними для розвитку творчості; надання дитині максимальної свободи в художній діяльності, забезпечення творчої реалізації, розвитку уяви і здібностей школярів.

Новим змістом творчої співпраці дітей та педагога була наповнена робота над ілюструванням та підготовкою до друку студійцями казки «Карпатська чорниця», що сприяло до по-

дальшого співробітництва з юними художниками видавництв дитячої літератури [5]. На замовлення видавництва «Ліра» школярі традиційно розробляють листівки до Дня Святого Миколая, Різдвяних свят, 8 Березня. Продовжуючи досвід З. Баконія, А. Турак опанувала ефективну форму педагогічної діяльності – проведення циклу телеуроків із образотворчого мистецтва, які були проведені на такі теми: «Пригоди чарівного олівця», «Ілюструємо дитячі віршики», «Подорожуємо сторінками книжки «Казки з шухляди», «Малюємо, вирізаємо, збираємо домашній Бетлегем» та інші у рамках програми «Дивосвіт» Закарпатської обласної телерадіокомпанії [11]. Студія образотворчого мистецтва імені З. С. Баконія і надалі відіграє велику роль у вихованні підростаючого покоління, сприяє створенню найефективніших умов для професійної орієнтації та самовизначення особистості у творчій діяльності.

В умовах сучасного реформування системи освіти України вбачається можливість творчого використання ідей, концепцій, практичного досвіду, педагогічної спадщини З. С. Баконія на різних рівнях – всеукраїнському, регіональному та в умовах окремого освітнього закладу.

Основними напрямами використання методики та різноманітних форм роботи З. Баконія є *практичне* застосування їх в навчально-виховній діяльності позашкільних закладів (дитячих шкіл мистецтв, Палаців дітей та юнацтва), загальноосвітніх закладів (в умовах гуртково-факультативної роботи), вищих навчальних закладів при проходженні студентами педагогічної практики; *теоретичне* висвітлення на курсах підвищення кваліфікації вчителів у системі інститутів післядипломної педагогічної освіти; вивчення мистецько – педагогічної спадщини культурно-просвітницькими товариствами та організаціями, що опікуються збереженням історії народу.

Шляхи та засоби виховання молоді, впроваджені в системі художньої освіти школярів З. Баконія, можуть широко розкриватися під час лекцій, читань із проблем виховання, організованих лекторіями для батьків. В умовах загальноосвітніх закладів існують можливості використання педагогічних напрацювань З. Баконія, які враховують особливості змісту шкільних програм із образотворчого мистецтва, і втілені у методичних рекомендаціях проведення різних видів занять із малювання в 1-7-х класах. Є сенс у їх перевиданні задля практичного використання в навчально-виховному процесі.

Найширше поле для застосування методичних напрацювань Золтана Баконія в умовах загальноосвітньої школи розкривається на факультативних заняттях, в роботі позаурочних гуртків. Особливо актуальними такі підходи вбачаються для місцевостей, де відсутні позашкільні навчальні заклади (школи мистецтв, Палаци дітей та юнацтва).

Система художньої освіти З. С. Баконія є динамічною, гнучкою, може доповнюватися та переплітатися із сучасним інноваційним досвідом, модернізуватися методично та практично. Вона може слугувати моделлю-взірцем, спонукати до творчого педагогічного пошуку, адже ідея виховання гармонійно розвиненої творчої особистості втілюється в інтегрованих програмах мистецького навчання в позашкільних та загальноосвітніх закладах.

Творча практична діяльність З. Баконія, його система художньої освіти співзвучні сучасним потребам художньо-естетичного виховання школярів засобами мистецтва, які вимагають єдності мети, завдань, форм, методів у досягненні суспільно значимого результату. Теоретичні і практичні надбання педагога підлягають не лише науковому вивченню та узагальненню, а й популяризації, інтегруванню в сучасні програми, методики, освітні технології навчання та виховання. Виходячи з цього, актуальними вбачаються наступні рекомендації:

– розробка концепції розвитку художньо-педагогічної освіти, яка б відображала принципи та методики викладання психолого-педагогічних та фахових дисциплін, враховуючи педагогічні ідеї З. Баконія;

– задля збереження спадщини педагога ініціювати перевидання методичних посібників авторства З. Баконія з коментарями сучасних педагогів-практиків, науковців;

– з огляду на продовження роботи в структурі Палацу дітей та юнацтва студії образотворчого мистецтва імені З. Баконія при сприянні профспілкових, освітянських структур, фінансових спонсорів відновити діяльність таборів «Юний художник» з оновленими методиками роботи;

– продовжувати безперервність накопичення експозиції дитячої художньої галереї ПАДІЮНу, ширше задіювати її можливості для просвітницької, культурологічної, виховної та профорієнтаційної роботи;

– відновити традиційну для часів Золтана Баконія увагу засобів масової інформації краю та держави до висвітлення

художньо-педагогічного життя, естетичного формування підростаючого покоління як пріоритетної суспільно значимої діяльності;

– з-поміж низки існуючих культурно-мистецьких премій у Закарпатській області та державі, педагогічних відзнак, запровадити ще одну – імені Золтана Баконія, якою б відзначалися кращі педагоги, що працюють у галузі художньо-естетичного виховання дітей і молоді, ініціатори мистецьких молодіжних акцій, програм навчально-виховного характеру;

– за аналогією з проведенням щорічних науково-практичних конференцій «Ерделівські читання» на базі Закарпатського художнього інституту ініціювати «Баконіївські читання» на базі Закарпатського інституту післядипломної педагогічної освіти із залученням педагогів-практиків художньо-естетичного спрямування, загальноосвітніх шкіл, позашкільних закладів області, держави, науковців Закарпатського художнього інституту, Ужгородського національного університету, Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника, інших споріднених навчальних закладів, із запрошенням провідних фахівців Академії педагогічних наук України, Академій мистецтв. Науково-практична співпраця можлива й в рамках культурного обміну сусідніх держав Карпатського Єврорегіону;

– сприяти традиційному проведенню дитячих конкурсів-пленерів із образотворчого мистецтва імені З. Баконія на базі будинків дитячої творчості, інших позашкільних закладів;

– відкрити в Ужгороді музей імені З. С. Баконія, який би узагальнив спадщину педагога.

Щодо останніх двох пунктів, в 2011 році вже відновлено стараннями молодого вчителя образотворчого мистецтва, випускниці Закарпатського художнього інституту Русинкович О. практику проведення пленерних занять серед учнів 1-9 класів на базі Ужгородського районного Центру дитячої творчості в с. Великі Лази, що має всі підстави перерости в традиційні щорічні акції дитячої творчості. Пленер-конкурс організатори приурочили до 95-ої річниці з дня народження художника-педагога і прийняли рішення про присвоєння пленеру імені Золтана Баконія. Колишніми вихованцями студії З. Баконія ініціюється підняття питання про виділення приміщення під музей художника-педагога. Ведеться пошукова робота по віднайденню та збереженню робіт студійців періоду діяльності З. Баконія (1947-1989 рр.) з перспективою їх експонування та

використання в якості наочного матеріалу в навчальних процесах позашкільних, загальноосвітніх закладах освіти.

Отже, педагогічні ідеї З. С. Баконія не втратили своєї актуальності в сучасних умовах реформування національної школи в Україні. Нагальним вбачається популяризація основних положень, ідей системи художньої освіти школярів З. Баконія та методичних напрацювань педагога, використання їх елементів у практиці сучасної освіти України.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Баконій З. С.* Навчально-методична та виховна робота в таборах «Юний художник». – Рукопис. – Ф. ІІ. – Спр. 12. – На 20 с.
2. *В'юн П.* Мрії Золтана Баконія (студія образотворчого мистецтва готується до ювілею засновника) / П. В'юн // Ужгород. – 2006. – 14 січня. – С. 12.
3. *Волощук А. В.* Інноваційні напрямки розвитку позашкільної художньої творчості в Ужгородському Палаці дітей та юнацтва (1989-2006). /А. В. Волощук // Світ дослідницьких студій. Науковий збірник. Матеріали конференції. Випуск ІІІ. – Дрогобич: Коло. – 2007. – С. 397-402.
4. *Волощук А. В.* Традиції та новації розвитку позашкільної художньої освіти (на прикладі образотворчої студії Ужгородського палацу дітей та юнацтва в 1990-х – 2000-х роках) / А. В. Волощук // Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 11. Соціологія. Соціальна робота. Соціальна педагогіка. Збірник наукових праць. – Вип. 8. – Київ: Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. – 170 с. – с. 90-95.
5. *Дяченко Н.* Продовжуючи старе, поповнюємо новим / Н. Дяченко // Вісті тижня. – 1998. – 21 листопада. – С. 14.
6. *Жупанин С.* Гніздо одинокого птаха / Жупанин С., Зубач В. // Освіта. – 1991. – 14 січня. – С. 3.
7. *Луцкер Л.* Повноважний представник дитинства / Л. Луцкер // Новини Закарпаття. – 1991. – 13 квітня. – С. 4.
8. *Ортутай Л.* Замок фантазій, який будує Ангеліна Турак / Л. Ортутай // Ужгород. – 1999. – 27 березня. – С. 13.
9. *Рішко С.* Чарівник дитячої мрії / С. Рішко // Молодь Закарпаття. – 1980. – № 104 (4093). – 2 вересня. – С. 1.
10. *Сушко Л.* В аурі квітів / Л. Сушко // Ужгородська міська газета «Ратуша». – 2005. – № 10. – 15 березня – С. 2.
11. Три кроки до щастя: педагог, художник, літератор Ангеліна Турак: альбом / попереднє слово Ю. Глеби; інтерв'ю Л. Кудрявської. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші. – 2009. – 156 с.

12. *Ходанич П.* Формування і розвиток образотворчих здібностей дітей: з досвіду роботи заслуженого вчителя України З. С. Баконія // Всеукраїнська науково-методична конференція «Проблеми післядипломної освіти педагогів» (23-24 жовтня 1997 р.) – Ужгород, 1997. – С. 202-205.
13. *Цельтнер Ю.* Осматривая творчество детей / Ю. Цельтнер // Литературная газета. – 1960. – 14 августа. – С. 8.

POSSIBILITIES OF THE USE OF ACHIEVEMENTS OF ZOLTAN BAKONY'S SCHOOLCHILDREN ARTISTIC FORMATION SYSTEM IN THE MODERN EDUCATION PRACTICE OF UKRAINE

Alina VOLOSCHUK

Annotation. *In the article on the basis of opening of fine art teaching forms and educations of personality in Zoltan Bakony's artistic formation system the recommendations of the use of artist-teacher achievements in modern Ukrainian education are contained.*

Key words: *out-of-school artistic education, pedagogical system, artistic-educational activity.*

ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ (КООПЕРОВАНОГО ТА ПРОБЛЕМНОГО НАВЧАННЯ) В ПРАКТИКУ ВИКЛАДАННЯ МОВИ

УДК 378.016:811.111

Мирослава КОСТЮК,
викладач ЗХІ
м. Ужгород, Україна

Анотація. *У статті висвітлюються основні технології кооперованого і проблемного навчання та їх впровадження у викладанні англійської мови. Автор аналізує застосування таких технологій на заняттях іноземної мови у вищих навчальних закладах сфери мистецтв.*

Ключові слова: *інноваційні підходи, кооперoване навчання, проблемне навчання.*

Система вищої освіти, поступово вбудовуючись у загальносвітовий освітній простір, одночасно визначає свою специфіку. Проте контури освітньої реформи базуються на дослідженні світових тенденцій розвитку. Документами Ради Європи і Болонського процесу регламентується оновлення змісту форм та методів освіти в Європі. Крім того, з реформою системи освіти, змінюються підходи до навчання, виникають нові форми і технології в Україні. Процес інтеграції у світовий освітній простір зобов'язує удосконалювати і систему мовної підготовки в країні. Саме іноземна мова як навчальний предмет стає інструментом полікультурного розвитку особистості, що навчається, сприяє усвідомленню себе як суб'єкта, який відчуває відповідальність за свої вчинки за свій народ, за майбутнє всієї людської цивілізації. На даний час у зв'язку з вимогами соціального замовлення перед спеціалістами, як ніколи гостро, постає питання – уміння професійно-спрямованої комунікації із зарубіжними партнерами. Програмою організації підготовки магістрів в Україні на 2010-2012 роки (наказ Міністра освіти (№ 165 від 02.03.2010р.), передбачено в умовах прийому до вищих навчальних закладів на 2011 рік запровадження особливих умов конкурсного відбору для вступників до магістратури, можливість подання одного з міжнародних сертифікатів про знання іноземної мови замість всту-

пного випробування з іноземної мови. Мова стає важливим інструментом розвитку міжнародних відносин, проведення наукових досліджень, доступу до інформації і культурного обміну та безпосереднього спілкування з представниками різних країн [2]. Тому актуальним залишається завдання вибору результативних технологій, форм та методів навчання іноземної мови. Вчителям та викладачам вкрай необхідно володіти методами, які стимулюють мислення, розвивають здібності, пробуджують інтерес та мотивацію до навчання, навчають самостійним діям та захопленню. Таким вимогам відповідають інтерактивні методи навчання. Термін «інтерактивні методи», введений у 1975 році, можна пояснити як здатність до взаємодії, перебування у режимі бесіди, діалогу, дії. [1, – с.4] Відповідно інтерактивним є метод, під час якого той, хто навчається, є учасником, що здійснює щось: говорить, пише, малює, проектує тощо, тобто виступає активним учасником дійства, у нашому випадку навчального процесу. Сутність інтерактивного навчання полягає в тому, що процес навчання організовується на засадах постійної взаємодії(співпраці) всіх рівноправних учасників групи, колективу. Викладач виступає консультантом, який «не замикає» навчальний процес на собі. В процесі такого навчання необхідними умовами є чіткий план дій і конкретні завдання для студентів та викладача, співпраця між ними. Результат навчання досягається через взаємний аналіз життєвих ситуацій, використання рольових ігор, спільне вирішення проблем, аналізуючи обставини та відповідні ситуації.

Сьогодні активно досліджується зростання ефективності навчально-виховного процесу на засадах використання інноваційних технологій у вищому навчальному закладі. У педагогічній літературі в дослідженнях О. Пометун, Л. Пироженко, О. Пєхоти, С. Сисоєвої, Є. Селевко, П. Щербаня та ін. розкриваються теоретичні й методичні засади організації інтерактивного навчання, описано багато типів і форм інтерактивного навчання (за рівнем активності учнів, рівнем залучення їх до продуктивної діяльності, дидактичною метою, способами організації тощо). Проблемами інноваційних технологій займаються вчені Морська Л.І., Химинець В. В. та дослідники Бургин М. С, Н. Басова, Полат, Попова Г. С., Обухович В. Г. Проводяться дослідження, пов'язані із впливом інформаційних технологій на процес формування іншомовної куль-

тури та ведеться науковий пошук шляхів розв'язання інтенсифікації процесу навчання та активізації навчально-пізнавальної діяльності тих, хто навчається. Вирішити це важливе завдання, на нашу думку, можна тільки тоді, коли викладач у своїй роботі використовує активні форми і методи навчання, перетворюючи студентів з пасивних спостерігачів на активних учасників заняття.

О. Пометун та Л. Пироженко [4, с.33] виділяють чотири групи інтерактивних технологій навчання:

1) кооперативне навчання (найпоширенішими методами є робота в парах під час проведення письмових опитувань, тестування, виконання завдань, пошук ідей при вирішенні суперечливих питань);

2) колективно-групове навчання (коло, мікрофон, незакінчені речення, мозковий штурм, дерево рішень);

3) ситуативне моделювання (імітаційні ігри-тренінги та рольові ігри);

4) опрацювання дискусійних питань(методи: займи позицію, власна думка та дискусія)

На сьогодні в Україні описано 5 груп методів, у кожній з яких нараховується до 10 різних підходів. Тому застосовуючи їх на практиці, викладач повинен бути належно обізнаним. Окрім того, кожен із методів вимагає чіткої поетапної реалізації з обов'язковим прогнозуванням результатів, тобто технологічним підходом.

Зважаючи на вищесказане, в Закарпатському художньому інституті, як в закладі формування духовної культури, запровадження інновацій відбувається у процесі навчання за декількома напрямками:

1) забезпечення автономності студентів у навчанні;

2) зміни ролі викладача у навчальному процесі;

3) індивідуалізації навчального процесу;

4) впровадження кооперованого навчання;

5) використання проблемного підходу до навчання;

6) інтенсифікація навчального процесу та активізація студентів у ньому;

7) удосконалення системи контролю (тестового контролю) знань, навичок та вмінь. Однак недостатньо уваги приділяється застосуванню кооперованого навчання та використанню проблемного підходу до навчання у процесі вивчення іноземних мов з метою розвитку навичок комунікативної компетенції.

Мета даної статті – розглянути інтерактивні технології кооперованого навчання та використання проблемного підходу до навчання.

Впровадження кооперованого навчання. Воно базується на спільній роботі студентів над єдиними навчальними завданнями проблемного характеру (наприклад, у виконанні навчальних проектів), коли рішення досягається через поєднання зусиль усіх для досягнення спільної мети. Кооперoване навчання сприяє об'єднанню знань, навичок та вмінь студентів і створює умови для взаємонавчання. Взаємонавчання вимагає такої організації навчального процесу, при якій як в аудиторії, так і за її межами, студенти постійно працюють у парах та малих групах, звітуючи про результати самостійної колективної роботи. До інтерактивних технологій кооперованого навчання відносимо такі:

– робота в парах;
– ротаційні (змінювані) трійки;
– два-чотири-всі разом;
– робота в малих групах;
– акваріум;
– коло ідей;
– карусель.

Перед тим, як розпочати роботу, слід з'ясувати методи і форми роботи, викладач та студенти повинні провести певну аудиторну підготовку написання конспекту заняття, поділ на блоки-завдання, підготовка контрольних запитань, розробка методичних рекомендацій для самостійної роботи, укладання списку рекомендованої літератури, розподіл академгрупи на підгрупи.

Робота в парах. Ця технологія сприяє розвитку навичок спілкування, вміння висловлюватися, критичного мислення, вміння переконувати й вести дискусію. Під час роботи в парах можна швидко виконати вправи, які за інших умов потребують тривалого часу. Для правильної організації роботи слід

1) запропонувати студентам завдання, поставити запитання для невеличкої дискусії чи аналізу ситуації. Після пояснення питання або фактів, наведених у завданні, дати їм 1-2 хв. для обмірковування можливих відповідей або рішень індивідуально.

2) Об'єднати студентів у пари, визначити, хто з них висловлюватиметься першим, і запропонувати обговорити свої ідеї одне з одним.

3) По закінченні часу на обговорення кожна пара представляє результати роботи, обмінюється своїми ідеями та аргументами з усією групою. При потребі це може бути початком дискусії або іншої пізнавальної діяльності.

Ротаційні (змінювані) трійки. Ця дана технологія сприяє активному, ґрунтовному аналізу та обговоренню нового матеріалу з метою його осмислення, закріплення та засвоєння. Організовуючи роботу необхідно: а) розробити різноманітні запитання, щоб допомогти студентам почати обговорення нового або поясненого матеріалу; б) об'єднати студентів у трійки. Розмістити трійки так, щоб кожна з них бачила трійку справа і трійку зліва. Разом усі трійки мають утворити коло; в) дати кожній трійці відкрите запитання (однакове для всіх). Кожен у трійці має відповісти на це запитання по черзі; г) після стислого обговорення запропонувати учасникам розрахуватися від 0 до 2. Студенти з номером ***1*** переходять до наступної трійки за годинниковою стрілкою, а студенти з номером ***2*** переходять через дві трійки проти годинникової стрілки. *Студенти з номером* ***0*** залишаються на місці та являються постійними членами трійки. Результатом буде цілком нова трійка. Рухати трійками можна стільки разів, скільки є запитань.

Два–чотири–всі разом**.** Цю технологію застосовують:для обговорення будь-якої гострої проблеми з діаметрально протилежних позицій; для збирання інформації з певної теми; для інтенсивної перевірки обсягу й глибини наявних знань; для розвитку вміння аргументувати свою позицію. Організовуючи роботу необхідно: а) розставити стільці для студентів у два кола; б) студенти, що сидять у внутрішньому колі, розташовані спиною до центру, а ті, що в зовнішньому – обличчям до центру. Отже, кожен сидить навпроти іншого; в) внутрішнє коло нерухоме, а зовнішнє – рухливе: за сигналом ведучого всі його учасники пересуваються на один стілець вправо, опиняючись перед новим партнером. Мета – пройти все коло, виконуючи поставлене завдання.

Робота в малих группах. Роботу в групах варто використовувати для розв'язання складних проблем, що потребують колективного розуму.

Для організації роботи необхідно

1) Об'єднати студентів у групи.

2) Запропонувати їм пересісти по групах. Усі члени групи мають добре бачити одне одного.

3) Повідомити студентам про ролі, які вони мають розподілити між собою й виконувати під час групової роботи: *головуючий (спікер)*, секретар, посередник, доповідач. Г*оловуючий (спікер)* зачитує завдання групи; організовує порядок виконання; пропонує учасникам групи висловитися по черзі; заохочує групу до роботи; підбиває підсумки роботи; за згодою групи визначає доповідача. Секретар веде стисло і розбірливо записи результатів роботи своєї групи;як член групи має бути готовим висловити думку групи під час підбиття підсумків або допомогти доповідачу. Посередник стежить за часом; заохочує групу до роботи. Доповідач чітко висловлює спільну думку, якої дійшла група, доповідає про результати роботи групи.

4) Дати кожній групі конкретне завдання та інструкцію щодо організації групової роботи. Намагатися зробити свої інструкції максимально чіткими.

5) Дати групам достатньо часу на виконання завдання.

6) Забезпечити нагороди за групові зусилля.

7) Запропонувати студентам подати результати роботи.

8) Запитати студентів, чи була виконана робота корисною й чого вони навчилися.

9) Прокоментувати роботу груп з погляду її навчальних результатів та організації процедури групової діяльності.

10) Важливими моментами групової роботи є опрацювання змісту і подання групами результатів колективної діяльності.

Акваріум. Такий вид діяльності на занятті допомагає вдосконалити навички роботи в малих групах. Може бути запропонований тільки за умови, що студенти вже мають вправні навички групової роботи. Вимоги до організації роботи. Викладач об'єднує студентів у групи по 4-6 осіб і пропонує їм ознайомитись із завданням. Одна з груп сідає в центрі аудиторії (або на початку середнього ряду в аудиторії, де стоять парти). Це необхідно для того, щоб відокремити діючу групу від слухачів певною відстанню. Студенти цієї групи починають обговорювати запропоновану викладачем проблему. Групі, що працює, для виконання завдання необхідно прочитати вголос ситуацію; обговорити її в групі, використовуючи метод дискусії; дійти спільного рішення за 3-5 хв. Усі інші студенти групи мають тільки слухати, не втручаючись у процес обговорення, спостерігають, чи відбувається дискусія за визначеними правилами. Після закінчення 3-5 хв. група займає свої місця, а аудиторія обговорює:

– чи погоджуєтеся Ви з думкою групи;

– чи була ця думка достатньо аргументованою, доведеною;

– який з аргументів Ви вважаєте найпереконливішим.

Після цього місце в «Акваріумі» займає інша група та обговорює наступну ситуацію. Усі групи по черзі мають побувати в «Акваріумі», і діяльність кожної з них мусить бути обговорена аудиторією.

Коло ідей. Метою технології є вирішення гострих суперечливих питань, створення переліку ідей та залучення всіх до обговорення проблеми. Технологію застосовують, коли всі групи мають виконувати одне й те саме завдання, що складається з кількох питань, які групи представляють по черзі. Порядок проведення:

1) викладач ставить дискусійне питання та пропонує обговорити його в малих групах;

2) після того як вичерпався час на обговорення, кожна група представляє лише один аспект обговорюваної проблеми;

3) групи висловлюються по черзі, поки не буде вичерпано всі відповіді;

4) під час обговорення теми на дошці складають перелік зазначених ідей;

5) коли всі ідеї щодо розв'язання проблеми буде висловлено, можна звернутися до розгляду проблеми в цілому і підбити підсумки роботи.

Карусель. Ця технологія застосовується:для обговорення будь-якої гострої проблеми, діаметрально протилежних позицій; для збирання інформації з якої-небудь теми; для інтенсивної перевірки обсягу й глибини наявних знань та для розвитку вмінь аргументувати свою позицію. Методика організації роботи:

а) розставити стільці для студентів у два кола;

б) студенти, що сидять у внутрішньому колі, розташовані спиною до центру, а в зовнішньому – обличчям. Отже, кожен сидить навпроти іншого;

в) внутрішнє коло нерухоме, а зовнішнє рухливе: за сигналом ведучого всі його учасники пересуваються на один стілець вправо і опиняються перед новим партнером. *Мета* – пройти все коло, виконуючи поставлене завдання.

Один із варіантів застосування технології: кожен студент «Каруселі», який сидить у зовнішньому колі, має аркуш із конкретним питанням (темою) й під час переміщення збирає мак-

симум інформації, аспектів, поглядів із зазначеної проблеми. Наприкінці відбувається заслуховування окремих відповідей, обговорення того, які питання виявилися особливо складними, продуктивними чи навпаки. Швидко вичерпалися й чому, як працювали партнери.Застосовуючи цей метод, можна досягти узагальнення наявних знань студентів їх активізацією.

Використання кооперованого навчання дає можливість викладачам іноземної мови наповнити новим перспективним змістом та формою свою професійну діяльність, активніше застосовувати проблемні, варіативні, інноваційні форми навчання. Отже, завдяки впровадженню кооперованого навчання інтенсивно використовується зворотний зв'язок у навчанні.

Використання проблемного підходу до навчання. Він вимагає такої постановки навчальних завдань для студентів, щоб їх виконання обумовлювало творче використання отриманих знань для вирішення нових, нестандартних задач у нових, нестандартних ситуаціях, а не просте їх репродукування, що дуже важливе для ефективної майбутньої професійної діяльності. Психологи-педагоги довели, що ступінь продуктивності навчання багато в чому залежить від рівня активності навчально-пізнавальної діяльності студентів. Принципи активізації навчальної-пізнавальної діяльності студентів, як і вибір методів навчання, повинні визначатися з урахуванням особливостей навчального процесу в ВНЗ. Як основоположний потрібно розглядати принцип проблемності. Коли студенту не вистачає наявних знань, він повинен сам активно формувати нові знання за допомогою викладача, за участю інших та в результаті власної активної пізнавальної діяльності. Вони є ніби його власним відкриттям, продуктом його власних узагальнень і висновків пізнавальної праці. Застосування проблемного навчання призводить до більш глибокого осмислення і прискореного практичного засвоєння знань.Проблемний підхід до навчання застосовується і в технологіях колективно-групового навчання, а саме таких:

1) Аналіз ситуації.
2) Розв'язання проблеми.
3) Дерево рішень.

Технологія «Аналіз ситуації» вчить студентів ставити запитання, відрізняти факти від думок, виявляти важливі та другорядні обставини, аналізувати та приймати рішення. Організувати роботу академічної групи можна таким чином:

а) Запропонуйте студентам прочитати підготовлену життєву або гіпотетичну суперечливу ситуацію;

б) проаналізуйте її з студентами, користуючись такими запитаннями.

– Якими є факти? Що відбулося? Де і коли? Хто учасники ситуації? Що ми про них знаємо? Які факти важливі? Які другорядні? Що в описі фактами, а що думками, оцінками тощо?

– У чому проблема ситуації? У чому полягає конфлікт? Яке питання нам треба вирішити, розв'язуючи ситуацію? У чому інтереси кожної зі сторін? Чому вони суперечливі?

– Якими можуть бути аргументи? Які аргументи можуть бути наведені на захист позиції кожної зі сторін? На які документи, інформацію ми можемо спиратися, захищаючи ту чи іншу позицію?

– У чому полягає рішення? Яким буде розв'язання ситуації? Чому саме таким? На що ми спираємось, обираючи таке рішення? Якими можуть бути наслідки такого рішення? Чи існують інші шляхи розв'язання?

Розв'язання проблеми. Мета застосування такої технології – навчити студентів самостійно розв'язувати проблеми та ухвалювати колективне рішення. Організувати роботу слід за такими етапами:

1) Приготувати для студентів проблемне завдання, проблемну ситуацію.

2) Ознайомити їх із ситуацією та визначити суть проблеми.

3) Запитати в студентів, чи розуміють вони суть проблеми. Запропонувати описати її.

4) Об'єднати студентів у групи, в яких вони могли б обговорити проблему, перш ніж перейти до пошуку шляхів її розв'язання.

5) Скориставшись технологією «мозкового штурму», дати їм можливість визначити як найбільше шляхів розв'язання проблеми або можливих варіантів. На цьому етапі жодне рішення або варіант не слід відкидати і коментувати.

6) Разом з студентами проаналізувати, пояснити та об'єднати ідеї.

7) Обговорити можливі позитивні та негативні наслідки кожної ідеї.

8) Вибрати найкращий варіант і дійти згоди щодо його використання для розв'язання проблеми (можна шляхом голосування).

9) Вибрати другий і третій варіанти як резервні на випадок, якщо перше рішення виявиться неефективним. Досягнути згоди щодо випробування варіантів.

Етапи розв'язання проблеми:

1) З'ясувати суть проблеми.

2) Оцінити важливість проблеми.

3) Обміркувати всі можливі варіанти розв'язання.

4) Проаналізувати можливі наслідки кожного варіанта.

5) Вибрати можливий варіант розв'язання, який здається Вам оптимальним.

6) Якщо перший варіант рішення виявився неефективним, спробувати інший і почати усе спочатку.

Дерево рішень. Технологія «Дерево рішень» допомагає проаналізувати та краще зрозуміти механізми прийняття складних рішень. Як краще організувати роботу?

1) Обрати проблему, дилему, що не має однозначного розв'язання. Вона може бути викладена у формі історії, судової справи, ситуації з життя, епізоду з твору.

2) Запропонувати студентам необхідну для розв'язання проблеми інформацію для домашнього читання.

3) Підготувати на дошці або роздати кожному студентові зразок «дерева рішення».

4) Сформулювати проблему для розв'язання, визначити суть проблеми і записати на дошці, заповнюючи схему.

5) Дати необхідну додаткову інформацію про проблему.

6) Запитати в студентів, чи справді хочуть розв'язати проблему люди, яких вона стосується? Якщо проблема важлива й актуальна, процес може тривати.

7) Шляхи й варіанти розв'язання проблеми можна визначити проведенням мозкового штурму. На цьому етапі жоден з варіантів не може бути неправильним. Важливо набрати якомога більше ідей

8) Обговорити кожен з варіантів розв'язання. Що позитивного чи негативного для кожної зі сторін він містить?

9) Поділити студентів на малі групи і запропонувати кожній заповнити схему. Група повинна шляхом обговорення дійти спільного варіанту розв'язання. Кожна група пропонує свій варіант.

10) Організувати обговорення.

Висвітлення вказаних вище видів інтерактивних технологій дає змогу зазначити, що застосування технологій інтер-

активного навчання перетворює студентів з пасивних спостерігачів на активних учасників заняття, сприяє ефективному і швидкому розвитку навичок їх мовлення, викликаючи у них інтерес до навчального предмету та бажання висловити свою думку щодо почутого, побаченого чи зробленого.

Використання кооперованого та проблемного навчання дає можливість викладачам мов, а особливо іноземної мови, наповнити новим перспективним змістом та формою свою професійну діяльність, активніше застосовувати проблемні, варіативні форми навчання. Вивчення іноземної мови слід спрямовувати на розвиток носія колективних та індивідуальних характеристик, полікультурних умінь, застосовувати мову як засіб культурного спілкування, як важливий компонент повноцінної професійної діяльності майбутніх фахівців різних наукових галузей, в тому числі галузі мистецтв, спроможних вирішувати професійні питання як в Україні, так і за її межами. Результатом нашої роботи є ствердження того, що інтерактивні технології та методи навчання – це дієві педагогічні засоби і необхідна умова оптимального розвитку студентів і викладачів, а завдяки впровадженню проаналізованих технологій навчання, можливості сучасного заняття значно розширюються та використовується зворотний зв'язок у навчанні.

У подальшому дослідженні потребує уточнення удосконалення системи контролю знань, навичок та вмінь, набутих студентами, застосування яких у навчально-виховному процесі допоможе уникнути формалізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гиндрюк В. В.* Інтерактивні форми навчання: теоретичні основи й практика. – Ужгород., УКТ 2009. – С. 25-20.
2. *Жулкевська В. О.* Формування іншомовної культури фахівця шляхом застосування ресурсів дистанційного навчання. Педагогічна освіта: теорія і практика. Педагогіка. Психологія: Зб. наук. пр. – К.: Університет, 2007. – № 8. – 160 с.
3. *Морська Л. І.* Інформаційні технології у навчанні іноземних мов: Навчальний посібник. – Тернопіль: Астон, 2008. – 256 с.
4. *Пометун О.І., Пироженко Л.В.* Сучасний урок . Інтерактивні технології навчання: Наук.-метод. посібник. – Видавництво А.С.К., 2004. –192 с.
5. Програма з англійської мови для професійного спілкування – К.: Ленвіт. 2005. –119 с.

6. Професійна освіта: Словник: Навчальний посібник /Уклад. Гончаренко та інш. – К., Вища школа, 2000. – С.169.
7. Gu, Mingyuan. A blueprint for educational development in China: A review of The National Guidelines for Medium- and Long-Term Educational Reform and Development (2010-2020) / Mingyuan Gu // Frontiers of Education in China. –2010. – Vol. 5, No. 3 – P. 291-309.

INTRODUCTION OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES (cooperative and problem studing) IN THE PRACTICE OF LANGUAGE TEACHING

Miroslava KOSTIUK,
instructor of Transcarpathian Art Institute,
Uzhgorod, Ukraine.

Annotation. *The article tells about of effective introduction of cooperative and problem learning in foreign languages teaching nowadays. An author analyses the usage of such technologies in the process of traditional studies of English of the students of arts at high school.*

Key words: *innovative approaches, cooperative learning, problem learning,*

ЗМІСТ

РІШЕННЯ
Міжнародної науково-практичної конференції
«Ерделівські читання» _____ 5

I. ПОСТАТІ

Марина КІЯК
Андрій Коцка у спогадах
(До 100-річчя від дня народження) _____ 7

Іванна ПАВЕЛЬЧУК
Реновації постімпресіонізму в українському мистецтві
другої половини XX ст. (Еволюція живопису А. Коцки) _____ 13

František HÝBL
Východoslovanské náměty v díle světově proslulého
českého secesního malíře Alfonse Muchy _____ 25

Daniela KAPRÁĽOVÁ
Vojtech Borecký. Kresby–túžby, 1930-1947
(videoprojekcia, prednáška) _____ 34

Дмитро ПШЕНИЧНИЙ
Абстрактні композиції Олега Мінька
(перша половина 60-х років XX ст.) _____ 39

Микола МУШИНКА,
Чеський гітарист Степан Рак та його закарпато-
українська біологічна мати Василина Сливка _____ 46

Петро ХОДАНИЧ
Етнокультурна парадигма у творчості Юрія Герца _____ 60

Оксана ГАВРОШ
Жанровий живопис у творчості Івана Ілька _____ 71

Олена ЖЕРЕБЕЦЬКА
Творчість Миколи Андрущенка
другої пол. XX – поч. XXI століття _____ 79

II. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Тарас ЛЕСІВ
Християнське сакральне мистецтво
у контексті міждисциплінарних підходів _____ 84

Михайло ПРИЙМИЧ
Творчість Йосипа Бокшая у контексті формування українського мистецтва 1920-30-х років на Закарпатті ____93

Одарка СОПКО
Особливості художнього оздоблення титульних аркушів Івана Югасевича у рукописах за 1759–1812 роки (До 270-річчя народження) _____102

Леся КОРЖ
Чудотворні образи Черкащини: історичний контекст та іконографічна своєрідність (Байбузівська ікона Богородиці, Мошнівська Сухо-Калигірська _____112 ікона Богородиці)

III. МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Орест ГОЛУБЕЦЬ
Мистецтво XX століття: Український шлях _____125

Галина ГОЛУБЕЦЬ
Скарби Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові та шляхи їх популяризації _____133

Анатолій ПАВКО
Сутнісні засади наукових парадигм модерну і постмодерну та їх застосування в культурологічних дослідженнях _____142

Наталія РЕБРИК,
Поетична творчість Зореслава на сторінках часопису «Пробоєм» _____152

Олеся РЕБРИК
Ліричні імпресії у поезії Василя Голобородька (збірка «Синя радість») _____168

Аттіла КОПРИВА
З історії мистецьких виставок у Мукачеві _____174

Олена ЦИМБАЛЮК
Театральні образи в творчості Дарії Зав'ялової: від ескізу до сцени _____179

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО
Локальні способи оздоблення зброї на Гуцульщині XVIII-XIX ст. _____188

Світлана ШЛЕМКЕВИЧ
Інноваційні процеси
в сучасному українському мистецтві _____196

Маркіян ЯЦІВ
Анімація як пріоритетна категорія дизайну _____208

Наталія ЯНІШЕВСЬКА
Аванград та орнамент:
взаємовплив пластичних рішень _____215

Дмитро ШИНКАРЕНКО
Комплекси художнього оформлення деяких станцій
київського метрополітену, як показники еволюції
української монументалістики 60-80-х рр. XX ст. _____223

Емовка САЛАЇ
Дані про мукачівське гончарство _____235

Олексій ФЕДОР
Екологічність сучасних матеріалів в оздобленні інтер'єру __245

Михайло ХОДАНИЧ
Різьбярство Закарпаття
в оцінці російських науковців першої пол. XX ст. _____251

Іван МІСЬКОВ
Печатки та герби родини Другетів _____260

IV. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

Іван НЕБЕСНИК
Розвиток освіти в Угорській Русі протягом
другої половини XVIII – першої половини XIX ст.
і професійного образотворчого мистецтва _____271

Леся ДЗЕНДЗЕЛЮК
Вектори навчання мистецтву у реставрації книг _____279

Аліна ВОЛОЩУК
Можливості використання здобутків системи художнього
навчання школярів Золтана Баконія в практиці
сучасної освіти України _____286

Мирослава КОСТЮК
Впровадження інноваційних технологій
(кооперованого та проблемного навчання)
в практику викладання мови _____296

Наукове видання

НАУКОВИЙ ВІСНИК
ЗАКАРПАТСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ІНСТИТУТУ

№ 2
Матеріали
Міжнародної науково-практичної конференції
«Ерделівські читання»
Ужгород, 12-14 травня 2011 р.

Редакційна рада:
Іван Небесник, Микола Яковлєв, Ігор Голод, Орест Голубець,
Михайло Тиводар, Сергій Федака, Іван Вовканич,
Галина Стельмащук, Роман Яців, Михайло Приймич

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

Підписано до друку 10.09.2012.
Формат 60x84/16. Гарнітура Bookman Old Style
Папір офсетний. Облік.-вид. арк. 17,2.
Замовлення № 8. Наклад 200 прим.

МПП «Ґражда»
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

Н 34 **Науковий вісник** Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» (Ужгород, 12-14 травня 2011 р.). – Ужгород: Ґражда, 2012. – 312 с. + 8 с. кол. іл.

ISBN 978-966-176-086-7

Другий випуск «Наукового вісника Закарпатського художнього інституту» містить матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання», проведеної в Ужгороді на базі Закарпатського художнього інституту 12-14 травня 2011 р. Серед тем, які розглядалися на конференції, особливу увагу було приділено проблемам розвитку закарпатського мистецтва та архітектури, сучасній мистецькій освіті України та дизайну, питанням упровадження художньої освіти в мистецьких закладах.

This issue of the Herald contains the materials of the scientific and practical conference «Erdeli Lecturs», held in Transcarpathian Art Institute (Uzhhorod, 12-14 May 2011). Among the themes referred to at the conference a special attention was paid to the problems of the development of the Transcarpathian art and architecture, modern art education and design and to the questions of the introduction of the credit – module system in the art educational institutions.

ББК Щ. Я 54(4УКР-2Л6В) УДК 7(477. 83-25)